

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## EXU-ADORNO: PARA UMA TEORIA CRÍTICA DO SAMBA.

Èṣù-Adorno: towards a Critical Theory of Samba

Benito Eduardo Maeso<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4850-0499>

Lucas Lipka Pedron<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-5682-2236>

### Resumo:

Todo produto artístico é simultaneamente expressão e produção da cultura que o abriga e desvela suas contradições. Com base neste postulado, busca-se entender o Samba como cultura não-hegemônica e historicamente silenciada, mas que irrompe pelas fissuras e contradições da sociedade e da Indústria Cultural que o coopta, mercantiliza e silencia. Elementos como a síncope, figura rítmica que o caracteriza, a cadência do canto lírico e a temática das letras são analisados como expressões do não-idêntico, ou do que não é completamente redutível à lógica da produção em série de estereótipos e de repetição de padrões operada pela Indústria Cultural. Além disso, índices da ruptura frente a uma visão da arte puritana e eivada de preconceitos de classe que associa manifestações artísticas, corporais, religiosas e sensoriais ditas periféricas ao pecado, ao desvio e ao profano. Contra uma arte que se separa do mundo, o Samba, nascido dos cantos de Exu e dos orixás, opera no mundo e exhibe em si não o que o mundo deveria ser, mas as imperfeições do que ele é, do que poderia ser e do que deixou de ser, assim como reclamado por Adorno em sua Teoria Estética ao apontar para o tempo messiânico benjaminiano, que se volta a busca do resgate dos oprimidos..

**Palavras-chave:** *Samba; Teoria Crítica; síncope; Exu; Tempo Messiânico.*

### Abstract:

Artistic productions simultaneously express, build and unveils the contradictions of the culture that harbors them. Based on this premise, we seek to understand Samba as a non-hegemonic and historically silenced culture, which erupts through the fissures and contradictions of our society and Cultural Industry. Key elements of

---

1 Professor de Filosofia (IFPR; PGFILOS/UFPR; e FAP/UNESPAR). Endereço de e-mail: benito.maeso@ifpr.edu.br.

2 Doutorando em Filosofia (UFPR). Bolsista da CAPES. professor de Filosofia (SEE-MG). Endereço de e-mail: lpedron1212@gmail.com.

Samba such its rhythmic figures (Syncope), the cadence of the chants and the issues addressed in the lyrics are analyzed as expressions of the non-identical, or the thing that cannot be completely reducible to the logic of the mass production of stereotypes and the repetition of patterns operated by the Cultural Industry, as well as indexes of the rupture against a vision of puritanical art, full of class prejudice, which associates artistic, corporal, religious, and sensorial manifestations to sin, deviation, and the profane. Against an Art that separates itself from the world, Samba, born from the religious songs of Êṣù and the Orishás, operates in the world and exhibits in itself not what the world should be, but the imperfections of what it is, of what it could be, and of what it is no longer, as claimed by Adorno in his Aesthetic Theory, and points to the concept of messianic time as developed by Walter Benjamin, focused on the rescue of the oppressed.

**Keywords:** *Samba; Critical Theory; syncope; Êṣù; Messianic Time.*

“Cada som traz em si o todo e também toda a história.” – Sammael, in  
MANN, 2000, p. 219<sup>3</sup>.

Este artigo tem como epígrafe um trecho de *Doutor Fausto*, obra de Thomas Mann, no qual o pacto entre o compositor Adrian Leverkühn e Sammael, um demônio, se dá não pela imagem de um ser de aparência repulsiva e demoníaca, mas pela de um intelectual de óculos de aro de tartaruga, um profundo estudioso de filosofia e de música e que, entre tantas conversas, aponta para a relação crucial entre a arte e o mundo. Como é sabido, Mann fez uma singela homenagem – e uma divertida provocação - a seu bom amigo Theodor Adorno ao caracterizar o maligno com sua aparência, visto que todo este trecho do livro foi escrito em conjunto por ambos e as posições teóricas adornianas sobre a arte eram, para muitos, consideradas polêmicas ou profanas<sup>4</sup>.

---

3 Sammael é um dos personagens da história, o diabo que dialoga com o compositor.

4 Cf. LYOTARD (1974, p. 128) nota, uma das máscaras assumidas pelo diabo Sammael no capítulo XXV do *Doutor Fausto* é a imagem de Adorno, e “o diabo, na roupagem de um intelectual, profere frases inteiras da *Filosofia da Nova Música* [obra do filósofo alemão somente publicada em 1949, sendo que a obra de Mann foi produzida entre 1943 e 1947, mesmo ano da *Dialética do Esclarecimento* – N.A.], palavra por palavra, da mesma maneira como foram escritas”. A ousadia de Mann em colocar o pensamento de seu amigo como uma fala diabólica indica, conforme SAFATLE (2019, p. 17) que “o diabo parece ser a voz mais sensata para aqueles que não suportam o estado atual da linguagem, que sabem como: ‘a situação é demasiado crítica, para que a ausência de crítica esteja à sua altura’”. O pensamento adorniano, marcado pelo signo da denúncia, critica simultaneamente duas visões dominantes sobre o processo de produção da cultura e da Arte: a ideia de que a produção cultural

Mas por que tal relação arte-mundo, que também é uma das premissas que movem este texto, deveria ser considerada algo tão diabólico que somente encontraria voz se proferida pelo próprio Diabo/Adorno? Uma máxima do filósofo dá pistas para o encontro desta resposta: “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam à obra de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16). Ou seja, a relação em questão não ocorre por aderência e identificação, como se o mundo ideal e celeste encontrasse na beleza artística sua expressão mais segura, pacífica, sagrada e agradável, mas por tensão: a arte exhibe em si mesma não o que o mundo deveria ser, mas as imperfeições do que ele é, do que poderia ser e do que deixou de ser.

Dentro desta baliza teórica, toda produção artística é, também, expressão e produção de um modo de vida, de uma cultura que a abriga e das tensões sociais que atravessam a sociedade na qual esta obra está materializada. Assumir a arte como o negativo do tecido social, como a portadora de sua crítica, é conscientemente renunciar à ideia da arte como expressão de pureza e beleza transcendentais, identificadas com o sagrado (notadamente o judaico-cristão) e com a coincidência entre a representação e o representado. Na abordagem tradicional, a produção artística operaria, paradoxalmente, uma clivagem entre sujeito e realidade, pois a realização do gozo e da fruição remete ao campo do ideal e da busca de uma satisfação marcada pela plenitude.

O preço a se pagar por insistir na ideia da transcendência da arte é considerar toda manifestação cultural associada às classes tidas como periféricas, cujos pés estejam fincados na realidade, que não reflitam apenas o conjunto de valores dominantes, ou que expressem as contradições de uma sociedade dinâmica, como sinal de impureza, de pecado, de limitação e de degeneração<sup>5</sup>. Porém, a arte

---

artística é um fim em si mesma, *art pour l'art*, desvinculada da realidade e relacionada à transcendência em relação ao sofrimento do mundo, e a ideia de que toda a arte seria, por definição ou natureza, resistência ou emancipação em relação às cadeias de opressão e escravização do pensamento - ou o conceito de uma arte libertadora por si mesma. O que Adorno considera como arte "autêntica" não é a que visa somente ao entretenimento e ao comércio (o que não significa que deva ser inacessível ou elitizada): arte somente pode ser digna deste nome quando imbricada à crítica, à filosofia e ao mundo, podendo resistir aos processos de dominação econômicos e sociais que usurpam sua autonomia. Neste sentido é possível ver a polêmica e a profanidade – no sentido de não compactuar com a ideia de uma arte inspirada pelo transcendente - adornianas.

5 Vejamos, por exemplo, a crítica que Marilena Chaui, ao analisar as lembranças de D. Risoleta no texto de Ecléa Bosi, direciona aos intelectuais brasileiros que enxergam nas experiências de classes

digna de carregar este nome, como o diabólico Adorno sugere, não sofre da ilusão ideológica da negação das contradições mundanas e da assepsia conciliatória consagrada pela ascensão aos céus: é essencialmente imanente e profana, essencialmente real – e é daí que emana sua força. A condenação da expressão artística periférica - que tem em si, nos problemas imanentes de sua forma, as contradições da realidade onde é produzida - aos olhos da cultura pseudoelitizada<sup>6</sup> é o índice de sua verdade artística e cultural. Com isto em mente, torna-se mais clara a motivação pela escolha do Samba como objeto teórico deste texto, visto que as produções culturais surgidas a partir da apropriação, resgate e ressignificação de elementos da cultura negra no Brasil, historicamente receberam a pecha de limitação e infantilidade. E isto se dá seja no sincretismo religioso, seja na produção musical, passando pela hiperssexualização e imputação do pecado sobre a corporeidade de homens e mulheres negras, entre outros preconceitos que buscaram sedimentar uma visão desta cultura. Visão esta associada ao profano e a

---

periféricas um “estoque simbólico restrito” decorrente de uma “experiência de vida muito simples”:  
“Filha de ex-escravos, doméstica, mais de 70 anos, D. Risoleta narra a morte de Teodora, sua mãe. Como assinala Ecléa Bosi, é sempre através do trabalho que a memória de D. Risoleta encontra a figura materna, seu viver e seu morrer. ‘D. Risoleta medita sobre o produto da faina de sua mãe sendo vendido em pacotes a pessoas que não avaliam o sacrifício ali contido. Estendendo aqueles panos alvos na grama, mexendo o tacho no fogaréu, dando beijos aos filhos, acudindo a farinha lá fora, Teodora ia trabalhando e morrendo. Na narração da filha se misturam os planos de seu trabalho e de sua morte, os panos de farinha e os lençóis da agonizante’. Cultura pobre, experiências de vida muito simples, falta de percepção do tempo e do espaço... Quem sabe se no lugar dos beijos estivessem *madeleines* o ‘estoque simbólico’ dessa gente não seria considerado ‘restrito?’”. (CHAUI, 1989, p. 70).

<sup>6</sup> Este conceito surge como amálgama do que é descrito por Chauí na nota anterior (na suposta pobreza simbólica das experiências culturais das classes periféricas) com a crítica adorniana à pastichização dos produtos culturais e à chamada semicultura: a cultura pseudoelitizada é caracterizada por um apego à forma e a um tipo de ritualística que realiza um apagamento de qualquer ligação do artefato cultural com sua origem. No exemplo das *madeleines*, um bolinho de massa esponjosa, as diversas histórias de origem da guloseima apontam ou para a criatividade de uma cozinheira de classe baixa que trabalhava para um nobre ou para um doce dado aos peregrinos que faziam o Caminho de Santiago. Convenientemente, a origem plebeia é esquecida e o doce passa a simbolizar somente as festas da nobreza. Analogamente, um processo de purgação das origens populares ocorre, por exemplo, com a ópera, que passa a ser vista como espetáculo para classes sociais elevadas, ou com a chamada “gourmetização” de pratos típicos que, para serem consumidos como aceitáveis pelo público médio, acabam por perderem os elementos que assinalam sua originalidade ou sua identidade popular (a feijoada é outro caso emblemático, pois a feijoada chique não usa partes do porco como orelha ou pé, apenas partes como lombo, paio ou bacon). Dialeticamente, também ocorre o processo inverso: a cultura do entretenimento emula a forma da cultura dita “autêntica” como modo de ampliação de mercado consumidor e estruturação de um certo capital simbólico distintivo associado ao consumo de tal entretenimento, o que é perceptível, por exemplo, nos *fandoms* de certos gêneros musicais e séries tidas como *cults*. O consumo de alguns produtos da Indústria Cultural passa a ser visto como sinal de pertencimento a uma elite cultural ou econômico-social. Sobre a separação entre cultura popular e cultura pseudoelitizada, como proposta aqui, ver o artigo de FERNANDES, 2020, p. 39-51.

negar não apenas a presença negra na formação cultural brasileira, mas operar a própria negação da ocorrência do preconceito cultural, étnico e religioso contra estes seres humanos.

Assim, seguindo o postulado adorniano sobre a relação entre arte e sociedade, o artigo busca propor uma possibilidade de leitura da formação da cultura brasileira na sua gênese, relação e negação da cultura negra e da cultura popular/periférica de populações marginalizadas. Como linha teórica, serão manejados conceitos da crítica cultural de matriz marxiana e frankfurtiana, com destaque a Adorno e Benjamin, mas tendo o foco principal na conceituação do samba como um movimento cultural que tem território, história, memória, tradição e heranças culturais; em suma, um movimento que sobrevive de uma cultura não-hegemônica, ao passo que organiza outras formas de resistências à hegemonia cultural, econômica, social e política das classes dominantes, responsáveis e beneficiadas pela massificação e imposição de padrões e ideologias por meio da pasteurização dos produtos culturais; a expressão cultural de determinadas classes, em suas posições sociais específicas, no arranjo do confronto das várias forças que estão em ação na sociedade brasileira.

O samba, pela sua forma e pelo conteúdo próprio das suas canções, articula o que se pode chamar de uma memória social. Sendo o samba uma cultura residualmente oral, ele reproduz um elemento importante dos aspectos culturais de tal tradição: a palavra, a poesia, a canção, o som e a pausa exercem um papel sempre fundamental na preservação das histórias da comunidade. Mais do que isso, é através dessa palavra recontada que a própria cultura se consolida para o grupo. É o modo como são transmitidos os valores, as tradições, os regramentos; é por essa palavra que são exaltadas as virtudes, condenados os vícios, e onde são lembrados os heróis e heroínas; é por essa palavra que se conhecem os mitos, as batalhas e guerras, as festas e celebrações. Em suma, toda a história daquela comunidade é criada e recriada através de cada nova contação; é a palavra viva, renascendo na fala do contador, tornando viva a memória de um povo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Certamente conceitos como comunidade e povo são muito mais ambíguos nas análises de Adorno. Na *Dialética do Esclarecimento*, o autor alemão usa tais termos tanto para se referir a grupos sociais unidos por tradições, símbolos e signos de identificação e reforço da identidade de seus integrantes

O canto que resguarda a memória social, que mantém as tradições vivas, possui um duplo papel: ele exalta situações do cotidiano das comunidades, resguardando, através das músicas, as tradições e a história coletiva, a memória da coletividade da qual ele pertence; ao mesmo tempo que exaltando tais situações, ele as caracteriza como práticas sociais da coletividade para a própria coletividade. Ele

---

– como, por exemplo, a comunidade ou o povo judaico – como para denunciar a manipulação de tais fatores de união coletiva em prol de ideais excludentes e sectários defendidos, por exemplo, pelos integrantes dos movimentos nazifascistas: a “comunidade da nação” (*Volksgemeinschaft*), expressão marcante do discurso do NSDAP, é vista por Adorno como a paródia da ideia da comunidade humana (ADORNO, 1985, p. 146). Já na *Minima Moralia*, Adorno não vê com bons olhos a capacidade que a organização comunitária teria de nivelar seus integrantes pelo parâmetro mais baixo: “As relações privadas entre os homens formam-se, parece, segundo o modelo do gargalo industrial. Até na mais reduzida comunidade, o nível obedece ao do mais subalterno dos seus membros”. (ADORNO, 2005, p. 118)

Neste estudo, no recorte da realidade brasileira e do samba, o conceito de comunidade é marcado e demarcado pela cultura popular; SIMAS E LOPES (2019, p. 60 e 70) apontam a comunidade como o núcleo de moradores do território no qual está situada uma escola de samba; sendo que a comunidade compõe o elemento “chão” de um desfile de escola de samba. A comunidade é o chão de uma agremiação cultural; dentro da significância semiótica nagô reinterpretada na diáspora no Brasil, o chão é o que assenta a cultura e a história em um território – vemos isso na simbologia das árvores de fundamentos dos terreiros (cf. MELO, 2014 e SANTOS, 2001). No entanto, quando adentramos a simbologia própria do território no samba, e a maneira como eles são representados, há uma definição circular que aponta uma indistinção entre território e comunidade; os morros (posteriormente denominados de favelas na representação popular) e as escolas de samba são uma e mesma coisa. Mangueira, por exemplo é exaltada como o morro e sua comunidade, mas exaltar o morro é também exaltar sua agremiação – vemos isso descrito por Paulinho da Viola em seu incômodo quando Hermínio Bello de Carvalho compôs *Sei Lá Mangueira* (1968) com melodia sua; o incômodo foi tão grande, que ele compôs *Foi um Rio que Passou em Minha Vida* como pedido de desculpas a sua comunidade (cf. <<http://www.paulinhodaviola.com.br/english/biografia/biografia.asp>>. A história era disponibilizada na sessão biografia do site do próprio autor. No entanto o site foi reformulado, para divulgação da turnê em comemoração de seus 80 anos e a biografia não se encontra mais disponível em português. A história também está disponível em <<http://qualdelas.com.br/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida-2/>>). Assim, comunidade, favela, morro e a própria agremiação cultural (Escola de Samba, Bloco Carnavalesco, Comunidade do Samba) são termos cuja distinção não é suficiente para propor uma separação conceitual: o espaço é território; o território é o grupo social; o grupo social é sua manifestação artística e cultural – sua expressão vital e política, sua participação social efetiva como aponta Cunha: “Abolida formalmente a escravidão, o exercício da cidadania pelos pobres, e mais ainda pelos negros, permanecia tolhido pela ausência de canais políticos de inclusão e participação. Naquelas condições, como enunciaram há décadas os historiadores mais atentos, formas de aglutinação à margem do arcabouço institucional oficial assumiram uma importância especial nas cidades brasileiras do início da República. Elas deram corpo a diferentes repertórios e escolhas de grupos das camadas populares para fazer frente ao domínio senhorial e, depois, à exclusão republicana, possibilitando construir espaços próprios de afirmação. A historiografia sobre a escravidão urbana e o pós-Abolição tem evidenciado largamente a importância das identidades derivadas de práticas culturais coletivas e das experiências associativas, formais ou informais, no exercício da autonomia para os escravos, ex-escravos e seus descendentes [...]. Do século XIX ao XX, essas e outras formas culturais constituíram parte indissociável da experiência dos trabalhadores negros no Rio de Janeiro e em muitas outras cidades brasileiras” (CUNHA, 2016, p. 15-16). Assim, denotamos por comunidade esse grupo de moradores marginalizados social, econômica e politicamente, cujas manifestações culturais nos apresentam sua forma própria de sociabilidade. Para compreender a relação entre território (e favela) e comunidade, apontamos músicas como *Eu Sou Favela* (1992), de Bezerra da Silva, *Zé do Carão* (1985), de Leci Brandão, *Meu Lugar* (2007), de Arlindo Cruz e *Fiz por Você o Que Pude* (1967), de Cartola.

é a expressão do seu meio e, ao mesmo tempo que o expressa, o produz e perpetua. A compreensão deste movimento dialético, para além de Adorno e Benjamin, dar-se-á por meio de composições selecionadas de sambistas da GRES Portela, principalmente nas figuras de Candeia, Monarco e Paulinho da Viola. E como suas músicas reverberam junto à história das comunidades, ao mesmo tempo que expressam os valores sociais e virtudes, falam sobre as lutas das classes em seus sambas. Os sambistas são vistos aqui como sujeitos que produzem um artefato cultural, que é ao mesmo tempo a expressão da sua própria cultura (a cultura de sua classe), e a produção dessa mesma cultura. É a história da formação da cultura brasileira, cantada a contrapelo, a partir do samba carioca. Fazendo recurso ao demoníaco Adorno (2003, p. 164), “o artista, **portador** da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio do seu trabalho e da sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (grifo nosso). O sambista, o contador, é o portador da cultura em questão.

## 1. UMA HISTÓRIA DESCOMPASSADA

Existem diversos dissensos sobre o samba e sua história. Mas há um consenso estabelecido e indiscutível: o elemento definidor deste ritmo, aquilo que lhe é fundamental, que o determina como um gênero musical próprio é a síncope (ou síncope)<sup>8</sup>. A característica fundante do samba enquanto harmonia é a síncope.

Mas o que é ela, afinal? Como elemento rítmico, a síncope não é exclusiva do samba, sendo encontrada em diversos gêneros musicais. Por que razão a síncope do samba teria um caráter especial ou diferenciado em relação à suas congêneres no *jazz*, *blues*, *reggae* e *salsa*? Para decifrar tal questão, dois caminhos precisam ser percorridos: em primeiro lugar, desmistificar a crítica de Adorno ao uso da síncope como exemplo de captura do *jazz* pela Indústria Cultural. Em um segundo

---

<sup>8</sup> As referências usadas aqui alternam entre as duas grafias, sem um detrimento de sentido. Isso acontece por serem textos que ou foram escritos em décadas distantes, ou fazem referência a textos de décadas ainda mais antigas.

momento, entender o funcionamento da síncope como elemento constitutivo do samba e o conflito sobre sua origem dentro da formação cultural brasileira.

Na crítica adorniana ao *jazz*, a síncope acaba por assumir um significado simbólico normativo da transformação deste estilo musical em mercadoria e, como tal, produto da Indústria Cultural. Mais do que isso, a síncope como executada pelas orquestras que popularizaram o gênero entre a audiência da classe média nos EUA representaria o próprio caráter fetichista da mercadoria.

A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. Eis aí, aliás, o princípio do *jazz*, a síncope, que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 144).

É preciso, no entanto, levar em conta que a crítica adorniana tem como foco não o elemento rítmico **síncope** em si, mas o que é produzido por seu uso sob determinadas condições<sup>9</sup>, da mesma forma que qualquer expressão artística, cultural e até de entretenimento puro e simples corre sempre o risco de ser submetida e subordinada à “fórmula falsa: a totalidade da Indústria Cultural” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 127) e o processo de repetição da forma de expressão, porém esvaziada de significado, ou seja, sua redução a pastiche. Ainda que seja tentador atribuir a Adorno a pecha de elitista<sup>10</sup>, tanto ele como Horkheimer

---

<sup>9</sup> Tal inversão de pensamento é necessária para contestar de forma segura as posições que insistem em uma suposta aversão de Adorno e Horkheimer à chamada cultura popular, como visto, por exemplo, na defesa conceitual do hip-hop feita por Richard SHUSTERMAN (2000, *apud* DUARTE, 2018, s/p) contra aqueles a quem chama de “campeões da alta cultura” e “inimigos da cultura popular”, balaio no qual o autor estadunidense coloca Adorno. Ainda que Shusterman tenha pontos muito válidos em sua crítica a uma possível atitude condescendente da crítica cultural em relação a expressões artísticas advindas das camadas populares, que teriam seu caráter de autenticidade e valoração artística associados à uma suposta falta de refinamento em relação à produção artística europeia, branca e de classes abastadas, faz-se recurso à resposta de DUARTE (2018) de que o autor estadunidense não opera a contento a clivagem e diferenciação absolutamente necessárias entre cultura popular, autêntica expressão de uma comunidade (não de uma “massa”) e “cultura de massa”, centro do conceito frankfurtiano de Indústria Cultural. Outra crítica de Duarte a Shusterman reside na identificação direta, por parte deste último, entre arte erudita e reafirmação/propagação dos valores das classes dominantes (como a burguesia), acusando a teoria estética adorniana de padecer deste mal. Adorno, como apreciador do dodecafonismo – que se distancia de forma abissal dos ditames de ordem, harmonia e reafirmação de valores burgueses associados tradicionalmente à chamada Grande Arte, certamente não admitiria tal associação.

<sup>10</sup> Associação tentadora e fácil ao ponto de já ter se tornado um *meme* de internet.

tinham as expressões da arte chamada popular<sup>11</sup> em altíssima conta (Cfe. DUARTE, 2018, s/p), localizando neste tipo de expressão artística um real potencial de afirmação dos valores de mudança social, de uma forma bastante marxiana, diga-se de passagem.

A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é **à causa destas classes – a verdadeira universalidade** – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 127 (grifos nossos)).

No caso do samba brasileiro, é preciso articular a visão adorniana a uma série de eventos ocorridos no país: a “estatização” do samba promovida pelo Estado Novo<sup>12</sup>. Com a imposição de temáticas laudatórias à construção de uma “identidade brasileira” em específico é um processo muitíssimo semelhante ao denunciado pelos autores alemães em sua crítica à instrumentalização da cultura, tornada veículo de ideologias “populares” (apenas no nome) para a promoção do regime nazifascista e também pelo capitalismo tardio. Mais uma vez, Adorno e Horkheimer, ao criticarem a Indústria Cultural, assinalam a perda de potencial contestatório que a arte chamada “inferior”, por não circular pelos salões eruditos, sofre a partir do momento que é absorvida e “civilizada”- ajustada ao padrão do consumidor médio - pelos mecanismos de produção em série de artefatos culturais.

Em nossos esboços se falava em "cultura de massas". Substituímos esta expressão por "indústria cultural", para desliga-la desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da

---

<sup>11</sup> Na *Dialética do Esclarecimento*, os autores frankfurtianos evitam a expressão “cultura popular” por duas razões: não atribuir caráter de autenticidade aos produtos culturais preparados sob a fórmula do sempre-igual que caracteriza o capitalismo tardio e, também, pela expressão em questão ter sido largamente instrumentalizada pela propaganda hitlerista para provocar a percepção, na população, de que os desejos e valores dos líderes do *III Reich* – que se estenderam, por exemplo, à valorização de toda arte transgressora como “degenerada” - seriam **apenas** a expressão genuína de valores largamente aceitos pela população alemã.

<sup>12</sup> Conforme COELHO (2011, p. 39), em dezembro de 1939, Getúlio Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Funcionando como um aperfeiçoamento de um órgão já existente – o Departamento Nacional de Propaganda – o DIP teria como propósito a difusão da ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. O samba, cuja lírica em muitos momentos exaltava o desapareço à imposição do trabalho, sofre forte ideologização, perseguição e captura visando a promoção dos valores ideológicos do governo do período. Cita a autora que “o recorrente tema da malandragem, que permeava as composições de sambistas da época foi cedendo lugar a composições apologéticas ao trabalho e à família – temas valorizados do governo varguista” (p. 51).

forma que assumiria, atualmente, a arte popular. **Dela a indústria cultural se diferencia de modo mais extremo.** (...) Indústria cultural é a integração deliberada, pelo alto, de seus consumidores. Promove também uma união forçada das esferas de arte erudita e arte inferior, que permaneceram separadas durante milênios. Para prejuízo de ambas. A erudita com a especulação sobre o efeito, perde a sua seriedade; e a inferior, com a domesticação civilizatória, perde a indomável força de oposição que possui até o momento em que o controle social não era total (ADORNO, 1967, on-line (grifo nosso)).

Consideramos ser possível afirmar, a partir destas análises, que a questão da síncope para Adorno não está relacionada a uma aversão ao elemento rítmico ou a um suposto preconceito em relação à sua origem, mas ao fato de sua pasteurização chegar ao ponto de esvaziar qualquer potencial contestatório que ainda possa ter sobrevivido à sua absorção no *jaz* norte-americano. Porém, algo sobrevive. Analogamente, o samba<sup>13</sup> sofre da mesma contradição: se parte dos sambas passa a propagar a ideologia do Estado Novo, muitos sambistas escondem críticas ácidas a tais ideologias por meio da ironia em suas letras e por subversões rítmicas que desmontam o ideal de uma música de unificação nacional. Sob a aparência da repetição, ressignificações líricas e rítmicas mostrariam que aquilo que o diabólico Adorno chama de **não-idêntico** pulsa e sobrevive na arte e na cultura, algo que o autor tem como horizonte final de transformação social em sua obra.

Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. A coisa não

---

13 DUARTE (2018) propõe, como resposta às críticas de Shusterman a Adorno, o conceito de “constructo social-estético” para definir a dialética operante no interior de manifestações da expressão cultural de comunidades *versus* sua absorção pela IC. O samba, assim como o *hip-hop*, objeto de estudo de Shusterman, carrega tal paradoxo (no fundo, uma reedição do debate sobre o **aqui** e o **agora** de um objeto de arte – ou seja, sua história, sua fruição e sua experiência) por ser, simultaneamente, a voz de grupos marginalizados e ser também **produto cultural de exportação** de uma ideologia, no caso nacional a brasilidade fictícia.

funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [Freizeit] se transforme em liberdade [Freiheit] (ADORNO, 1995, p. 82).

Sobre o segundo tópico, é preciso recorrer a Behumil Med e seu livro *Teoria da música* (1996) para a definição de alguns conceitos básicos, que darão base a um desenvolvimento do tema com maior propriedade. Melodia e harmonia são definidas como conjunto de sons organizados em forma sucessiva, no caso da primeira, ou simultânea, no caso da segunda; e o ritmo de uma música é a “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (MED, 1996, p.11). Acrescente-se: ordem e proporção da disposição dos sons **temporalmente**. A demarcação temporal do ritmo é o compasso; ele “é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos” e atua como “o agente métrico do ritmo” (MED, 1996, p. 114). E a partir da relação entre acentuações fortes e fracas no compasso, definidas como modulações na intensidade do som, é que Med definirá a síncope como um som articulado sobre o tempo fraco “do tempo e prolongado até o tempo forte [...]; é a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de um tempo fraco [...] para o tempo forte [...]” (MED, 1996, p. 114)<sup>14</sup>.

A partir desse prolongamento do tempo fraco no tempo forte do compasso que é possível chegar ao efeito da síncope que interessa: a síncope produz o efeito de “deslocamento das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado” (MED, 1996, p. 141-143). Essa tensão é causada pela ausência,

---

14 Sobre a diferença entre síncope e contratempo acrescentamos: a síncope difere do contratempo pois este último consiste na acentuação do tempo fraco, tradicionalmente o tempo de contagem par, após uma pausa no tempo forte, tradicionalmente o ímpar (por exemplo, em uma divisão de compasso 4/4, ao invés de tocar o tambor na contagem **1. 2-3. 4** – com este ponto indicando ênfase – tocar **1 2. 3-4.**) O tempo, em uma bateria de escola de samba, é marcado pelos Surdos na contagem 1-2.-1-2.: o primeiro surdo, chamado de marcação, dá a cadência do ritmo da escola e marcaria o tempo 2. O surdo de resposta marcaria os tempos ímpares. O terceiro surdo, chamado cortador e tocado com uma ou duas baquetas, preenche o espaço entre os tempos 1 e 2, criando a sensação rítmica da síncope.

pelo vazio, pela falta do tempo que se espera. E essa ausência, esse vazio, essa falta pede preenchimento. A síncope do samba é este efeito que impulsiona o movimento de preenchimento do que falta. Esse deslocamento da acentuação é o que demarca, para vários autores, o samba como gênero próprio.

Uma breve análise dos documentos e passagens que conceituam o samba mostra o consenso sobre o papel elementar da síncope. Na *Carta do Samba*, documento do 1º Congresso do Samba de 1962, redigido por Edison Carneiro, o primeiro elemento da carta já define o samba pela sua característica mais elementar: “Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncope. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncope” (CARNEIRO, 1962).

Lopes e Simas, no *Dicionário da história social do samba* (2019), ao comentarem sobre o documento do congresso acrescentam a seguinte definição: “deslocamento agradável da acentuação rítmica, induzindo ao bamboleio e ao requebrado” (LOPES & SIMAS, 2019, p. 56). São inseridos aqui alguns elementos mais interessantes sobre a síncope: a conceituação da síncope como acentuação rítmica; a “indução” ao movimento da dança, o bamboleio e requebrado. No mesmo dicionário, o verbete sobre samba reproduz passagens dos primeiros dicionários brasileiros a incluírem o vocábulo samba, o caracterizando a partir da dança, do movimento. Por fim, no verbete sobre a síncope, além da caracterização dela pelo deslocamento do acento no tempo, acrescentam: “característica mais notória das músicas de origem africana nas Américas, é a síncope que produz balanço rítmico típico do samba” (LOPES & SIMAS, 2019, p. 276). Mais uma vez a questão da síncope rítmica é apresentada como ligada ao movimento.

Mário de Andrade, em sua *Pequena história da música* (2015), introduzirá a questão da síncope a partir da herança portuguesa (e europeia) da música brasileira, reduzindo a contribuição africana à música brasileira a “pererequice rítmica” (Cf. ANDRADE, 2015, *passim*)<sup>15</sup>. E mesmo não tendo fontes ou argumentos, ele aponta

---

15Algo semelhante a João da Cruz Costa, que reduz a contribuição africana do pensamento brasileiro a “sensualidade” do povo negro. Cf. CRUZ COSTA, 1967, p. 15.

ser mais provável que a sincopa, o elemento mais característico da música brasileira, seja advinda dos portugueses.

Em *Aspectos da música brasileira* (2012), no ensaio “Os compositores e a língua nacional”, Andrade apontará a síncope como elemento demarcador para as músicas brasileiras, pensadas ainda sob as alcunhas binárias de folclore e popular, a partir da relação entre regionalismo, associado ao primeiro termo, e identidade nacional, associado ao segundo. Andrade aponta no texto, sob a alcunha de “ritmo bêbedo”, uma relação entre o ritmo e lírica, pensando em deformações rítmicas que acontecem quando a letra é pensada em separado da melodia. Sua tese é que a língua seria o elemento controlador do ritmo de uma música. Assim, a sincopação presente nas “peças nacionalizadas” teria origem na língua portuguesa (Cf. ANDRADE, 2012, p. 30-100). Essa relação entre língua e música será também usada como apologia do caráter “mestiço” da música brasileira em *Música, doce música* (Cf. ANDRADE, 2013, *passim*).

De um modo geral, temos também em Mário de Andrade a caracterização do deslocamento da acentuação como elemento fundamental do samba. No entanto, tal deslocamento é pensado a partir do legado europeu colonial – seja enquanto síncope melódica, seja como o ritmo advindo da língua portuguesa.

O que podemos tirar disso é que a origem da síncope na música brasileira deve ser pensada justamente a partir desse confronto político-epistemológico entre duas teses: a deliberação por uma origem africana ou europeia não é uma escolha ao acaso, ela já ecoa uma disputa estética, política, ontológica e, como diria Sammael/Adorno, histórica. De fato, mesmo Mário de Andrade reconhece na síncope um caráter que não poderia advir do contato europeu já em 1937, quando analisa o samba rural paulista. A oitava conclusão que retira em seu estudo de mesmo nome diz que, apesar do ritmo do samba paulista não possuir nada de afro-negro, a síncope empregada é de sistematização negra, ao que complementa: “Os autores discutem às vezes se ela é de origem negro-africana ou negro-americana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de documentação, se sente incapaz de esclarecer” (ANDRADE, 2012, p. 204).

No ritmo, segundo Andrade, não há nada de afro-negro, mas a síncope está empregada no ritmo e na melodia. Segundo ele, ela não é de origem europeia, mas

também não seria propriamente de origem africana, seria mais um elemento definidor das músicas dos negros do continente americano. E entre os equívocos de Andrade, é crucial o de não considerar o efeito produzido pela síncope. Ele a pensará estritamente como elemento lírico-musical. Puramente estético. A proposta de pensar a música brasileira a partir de uma estética contemplativa já demarca uma posição ontológico-epistemológica eurocentrada; a estética das culturas africanas é uma estética do movimento, uma estética imanentemente política. Pensar a síncope a partir de seu elemento lírico, melódico ou harmônico, é silenciar a efetividade do ritmo no mundo: ritmo é movimento; ritmo é ação; ritmo é tudo, e “**tudo é ritmo**”<sup>16</sup>.

Outra visão é proposta por Muniz Sodré ao repensar a síncope a partir do ritmo e da cosmologia do tempo nas religiões afro-brasileiras. Mas ainda ele pensará o processo como uma espécie de concessão para sobrevivência ao afirmar que: “era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope – uma solução de compromisso” (SODRÉ, 1998, p. 25). Magno Bissoli Siqueira irá além em *Samba e identidade nacional* (2012). Rejeitará as influências da melodia europeia para mostrar a construção da síncope do samba a partir da estrutura melódica, harmônica e rítmica dos toques de *Òrìṣà*s das religiões afro-brasileiras – e algo que Sodré já havia apontado em *Samba, o dono do corpo*, mas não com todo o desenvolvimento e análise musical de Siqueira.

Siqueira estuda os toques de Exu, Ogum, Xangô, Oxum, Emoriô, Iemanjá e Iansã e, dentre as características gerais apontadas por ele nesses toques, destacam-se aqui: a estrutura dos compassos; a construção das “células rítmicas” nas melodias e nos acompanhamentos; a “melodia e acompanhamento com ritmo sincopado”; “presença de notas de pouca intensidade, alternadas com as acentuadas, responsáveis pelo balanço característico das músicas”; e o “uso fundamental da percussão”, que não pode ser pensada separadamente dos outros instrumentos (Cf. SIQUEIRA, 2012, p. 72-84). O autor termina por indicar que:

---

16 No original, “*tout est rythme*”. In: FOLI: *there is no movement without rhythm*. [s.l: s.n.], 2010. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Thomas Roebers.

A estrutura rítmica da música negra religiosa apresenta alto grau de complexidade. E o samba existe desde que o homem africano estabeleceu sua existência para si mesmo, cantou, tocou e dançou para se comunicar com a divindade (SIQUEIRA, 2012, p. 84-85).

Análises históricas e musicais indicam, até aqui, que a síncope do samba tem origem nas músicas das culturas africanas. Mas cabe ressaltar ainda que a tentativa de Mário de Andrade, seguida por outros folcloristas, de ligar a síncope do samba a língua portuguesa se apresenta como uma maneira de descaracterizar a presença negra na “formação” da cultura brasileira. Senão por malícia, ao menos por ignorância. Como aponta Med, “antes do surgimento do compasso, os acentos musicais coincidiam com os acentos das palavras” (MED, 1996, p.14); ou seja, a relação entre acentuação forte e fraca a partir da língua caracteriza a síncope antes da sua formulação no compasso (aquela duração definida e repetitiva do ritmo). A partir da teoria musical, seria já uma tese em dissonância.

Deixemos com Sodré a refutação da hipótese de Mário de Andrade:

O argumento de Mário de Andrade já é problemático diante da mera verificação de que a síncope também aciona o jazz, sem que haja grandes afinidades prosódicas entre o português e o inglês. Além disso, as estruturas linguísticas e as musicais pertencem a níveis diferentes de sentido, não se podendo admitir entre elas essa suposta relação de causalidade analógica [...] (SODRÉ, 1998, p. 33).

E aqui chegamos naquilo que passa ao largo da conceituação da síncope como mero deslocamento, sem pensar sua efetividade no mundo. Muniz Sodré nos oferece uma leitura mais completa dessa relação entre síncope, ritmo, tempo e movimento. Retomemos alguns conceitos então. Com Med vimos que o ritmo era “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (MED, 1996, p. 19); acrescentamos então que seria essencial para compreender o efeito da síncope no samba a compreensão de que essa organização é temporal: “Ritmo é a organização do tempo do som [...] que resulta da arte de combinar durações (o tempo capturado) [compasso] segundo convenções determinadas” (MED, 1996, p. 19). O ritmo é, assim, um modo de perceber o tempo, e de conceber a duração.

Sodré, como Siqueira, pensará a sincopa na relação com a música negra das Américas, e a definirá, pensando a metáfora da terceira pessoa no *Blues* de Duke Ellington, como:

[...] a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. [...]. De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a sincopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (SODRÉ, 1998, p. 11).

A síncope não é mais definida por Sodré pelo deslocamento na acentuação. Ela é definida pelo seu afeto mobilizador. É vazio, que pede preenchimento. É o confronto entre dois termos, que se resolve no movimento. É um som – o do silêncio – que traz em si toda sua história. A síncope é Exu, como “princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar”<sup>17</sup>. A partir da contraposição dos termos, como na tensão entre “a mão batendo no atabaque”, entre o “ar repercutindo nas cordas vocais”, na tensão entre os tempos forte e fraco do ritmo.

É desse sistema que nos fala a sincopa do samba. A insistência da sincopa, sua natureza interativa, constituem o índice de uma diferença. [...] Entre o tempo fraco e forte, irrompe a mobilização do corpo [...]. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela

---

17 No processo de imposição da cultura cristã sobre os povos de matriz africana, Exu acabou sendo associado erroneamente a um princípio maligno, responsável por conduzir as almas à perdição, ao “mau caminho” e à sensualidade desregrada. Se o orixá foi rotulado como diabólico – por não corresponder ao ideal de pureza cristã em questão e que se faz presente de modo esmagador na expressão artística - volta-se aqui, por outro caminho, ao já exposto sobre a prevalência histórica de uma compreensão da expressão/arte desprovida de sua dimensão material e que associa a positividade e sacralidade com a repressão e a sublimação das pulsões, sendo assim estéril e ahistórica. Neste ponto, a crítica de Sammael/Adorno à compreensão da Arte no ocidente reforça a pertinência analítica desta tensão dialética descrita por Sodré. Se a música pulsa, se cada som contém em si a nota e a história, é intenção dos autores abraçar este caráter imanente e real da produção da arte destacado tanto pelo ritmo dos orixás como pela tensão desvelada pelo demônio de Adorno e Mann. Como petição de princípio do texto, os autores recusam deliberadamente a associação arte e pseudosacralidade em prol de uma associação entre a cultura e este caráter “mefistofélico”, por isso mais real e verdadeiro, da existência.

“terceira pessoa” que canta no blues ou samba – Exu Bara, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p. 67).

Sodré não só expõe a ligação da síncope com o movimento, como o pensa ligado diretamente ao corpo – e ligado a Exu Bara, o exu individual de cada ser, responsável pelo dinamismo do corpo. A percepção do tempo e do espaço no samba é ligada a essa visão ontológica, pois como modo de pensar a duração, “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19). Uma consciência que se constitui na relação direta com o som, com a música. O corpo que se movimenta para completar o vazio do ritmo é já um corpo cuja percepção é determinada pelas relações temporais do ritmo. E “o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (SODRÉ, 1998, p. 19). Ontologia e história, um Exu-Adorno, expressos em uma dialética do tempo como pulsação musical e expressão de uma existência.

## 2. TEMPO E ESPAÇO SONOROS: PAUSA, INTERVALO E VAZIO.

Deslocando a análise para o samba como ritmo específico e para a musicalidade da fala/narração (uma outra forma de operar a relação entre som e história), *Para ver as meninas* (1971) de Paulinho da Viola<sup>18</sup> é o perfeito expoente dessa interligação entre som, ritmo, tempo e movimento. A ausência do som, na música, é uma pausa da vida e das dores causadas pelo viver; dores antigas, cujos afetos que a causaram nem são mais lembrados.

A música inicia com o verso “Silêncio, por favor”; o silêncio é repetido no quarto verso, ao pedir “Não diga nada / Sobre meus defeitos”. Na segunda parte,

---

18 PARA ver as meninas. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. In: PAULINHO da Viola. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. 1 LP, faixa 3.

o silêncio retoma com os versos “Quem sabe de tudo não fale / Que não sabe nada se cale”. É também na segunda parte da canção que a relação entre som e tempo é retomada, ao pedir uma suspensão do tempo (cuja duração é medida justamente pelo ritmo da canção): “Hoje eu quero apenas / Uma pausa de mil compassos”.

Para o eu-poético, o viver carrega uma dor incompreensível, cuja causa agora já é desconhecida. Ele busca não uma vida sem dor; mas uma pausa da vida, para que possa aproveitar de coisas, para esquecer e se distrair da vida e da dor. O silêncio do som e a pausa do tempo são maneiras de parar a vida, para desfrutar de ações não planejadas, descompromissadas. O silêncio para esquecer a dor no peito, a pausa “Para ver as meninas / E nada mais no braço” e ter “Só este amor assim descontraído”.

A ausência de som e a suspensão do tempo param o movimento. E o tema do samba, enunciado nos versos finais, reforça essa relação: “Ao meu jeito eu vou fazer / Um samba sobre o infinito”. Por um lado, pode-se entender esse infinito como o tempo homogêneo do ritmo africano que enuncia uma não finitude do movimento do tempo, que continuamente se volta sobre si mesmo, não reconhecendo limites fixos e cristalizados entre passado, presente e futuro. Por outro lado, esse infinito pode indicar já a suspensão do tempo; mas de um tempo cujo controle escapa as determinações do eu-poético.

Com relação ao primeiro, esse tempo homogêneo do ritmo africano se apresenta em uma não-distinção entre passado, presente e futuro; uma espécie de temporalidade, que reorganiza o passado e o futuro, na conjunção das necessidades do presente. Mais do que isso, passado e futuro são recortes do não-presente, do não-agora; como tais, para esse tempo homogêneo, eles não existem fora do agora. É o agora que funda o futuro projetado, e o passado rememorado.

O provérbio de Exu, que ganhou fama recente ao abrir o filme “AmarElo” de Emicida<sup>19</sup>, é que melhor apresenta esse tempo: “Exu mata um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje”. Em *Pensar Nagô* (2017), Sodré explorará o significado do que chamará de aforisma de Exu, analisando a invenção do tempo

---

19 EMICIDA: Amarelo – é tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Ecandro Fióti. Elenco: Emicida [s.l.] Laboratório Fantasma, Netflix, 2020. 1 vídeo (89 min).

por Exu. No entanto, o entendimento do paradoxo aparente do provérbio, necessita de um entendimento de que Exu é ao mesmo tempo, o primeiro criado, e também o seu múltiplo:

No início era o infinito, o branco etéreo, o silêncio, a imobilidade. De repente, à frente de Olorum, surge um pequeno monte de terra avermelhada, mexendo-se incessantemente. Era Exu (Èṣù) que chegava, antes mesmo de possuir forma! Olorum sopra sobre ele seu hálito sagrado e poderoso (o emí), insuflando-lhe a vida. Produz-se a partir daí o movimento, a agitação, a energia. A mobilidade chega com a chegada de Exu! Passou a ter existência a proto-criatura, o primeiro ser criado! Mesmo se transformando em muitos, seu princípio e sua origem são uma só.

Exu representa a mobilidade de Olorum, tornando-se assim o seu contraponto e o princípio ativo de todas as coisas criadas por ele. [...]. Sem classificação e sem ficar restrito a nenhuma categoria dos panteões de orixás, está presente em todos esses grupos como o acréscimo, o Um que veio para somar e multiplicar! (ODÉ KILEUY; VERA DE OXAGUIÃ, 2011, p. 220)

Na relação entre o primeiro e o múltiplo, Exu se coloca como o princípio (lógico e temporal) de todo o movimento do mundo; tudo o que se move, ou que teve ou tem vida, é Exu. É o “princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos” (SODRÉ, 2017, p. 174).

Voltando ao provérbio de Exu:

Quando o provérbio anuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou a matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra está no meio de uma ação, que faz o presente transitar para o passado.

[...] ontologicamente, o enunciado do provérbio só é concebível se o presente ou o agora funda o tempo (temporaliza) por meio da ação / acontecimento (a pedrada mitológica) e assim pode coexistir com o passado – pode tornar simultâneo o que não é contemporâneo (SODRÉ, 2017, p. 187 (grifos do autor)).

É esse tempo fundado que interessa neste texto, como o tempo homogêneo, que através da simultaneidade do não contemporâneo, mescla história

e cosmologia. Um tempo que não presentifica o passado, mas lhe funda na ação do presente:

O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história do seu grupo, logo, constrói o seu tempo [...]. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, ela o inventa (SODRÉ, 2017, p. 188 (grifo do autor)).

É a ação do presente que inventa o tempo que está contido na síncope do samba. E, nesse entendimento, quando o eu-poético de Paulinho da Viola faz seu samba para o infinito, o infinito aqui é colocado a partir desse tempo inventado. É interessante observar também, que é a ação do presente que funda o passado, o que torna a própria tradição, como valores, saberes e práticas de uma comunidade, como fundada no tempo do agora. Todo evento e memória do passado é fundado no presente (nas necessidades do presente). As tradições comunitárias, então, não são rememoradas do passado, mas fundadas nas práticas sociais do presente.

É importante notar isso, para que se afaste uma concepção de uma memória nostálgica no samba. O apelo pelo resguardo da tradição não tem tanto a ver com uma busca de um passado perdido, mas pela afirmação de um lugar no presente. Os ancestrais do samba, lembrados nas canções, são a raiz de uma árvore, que firma na história a comunidade; uma árvore cultivada pelas tradições, e cujos frutos são colhidos por cada nova geração<sup>20</sup>.

O culto à ancestralidade presente em *Passado da Portela*<sup>21</sup> e *Passado de Glória*<sup>22</sup>, ambos de Monarco, *Saudade*<sup>23</sup> de Candeia e Arthur Poerner, e em *Bebadosamba*<sup>24</sup> de

---

20 Cartola, em 1967, teria feito o samba *Fiz por você o que pude* gravado por Elizeth Cardoso. Nele, a relação entre passado e presente, entre ancestrais e novas gerações, se consolida pela permanência da luta, do trabalho, e da imagem da mesma árvore dando novos frutos: “Continuam nossas lutas, / Podam-se os galhos, / Colhem-se as frutas / E outra vez se semeia. / E no fim desse labor, / Surge outro compositor / Com o mesmo sangue na veia”. FIZ por você o que pude. Intérprete: Elizeth Cardoso. Compositor: Cartola. In: A ENLUARADA Elizeth. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Copacabana, 1967. 1 LP, faixa 11.

21 PASSADO da Portela. Intérprete: João Nogueira. Compositor: Monarco. In: ESPELHO. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 6.

22 PASSADO de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Monarco. In: PORTELA Passado de Glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 LP, faixa 14.

23 SAUDADE. Intérprete: Candeia. Compositores: Candeia e Arthur Poerner. In: RAÍZ. Intérprete: Candeia. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. 1 LP, faixa 4.

24 BEBADOSAMBA. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. In: BEBADOSAMBA.

Paulinho da Viola, aparece na lembrança de grandes sambistas, que construíram a comunidade, firmaram valores e práticas, que o presente ressignifica. Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, é lembrado em todas essas músicas, com saudade e exaltação, pelo papel desempenhado tanto na fundação da GRES Portela, como nas suas ações em defesa da cultura negra e do samba.

Como exemplo, citamos alguns versos de *Bebadosamba*, que no jogo da palavra chama entre chama como fogo, símbolo da vida no candomblé<sup>25</sup>, e como chamar, de quem chama da memória a ancestralidade, lembra de figuras imponentes do samba:

Chama que o samba semeia  
A luz de sua chama  
A paixão vertendo ondas  
Velhos mantras de aruanda  
Chama por Cartola, chama por Candeia  
Chama Paulo da Portela, chama,  
Ventura, João da Gente e Claudionor  
Chama por mano Heitor,  
Chama Ismael, Noel e Sinhô  
Chama Pixinguinha, chama, Donga e João da Baiana  
[...]  
E outros irmãos de samba

---

Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. 1 CD, faixa 14.

25 Falamos aqui do símbolo da chama que arde na vela no candomblé; chama que em vida arde nas atividades da vida, chama que como luz, ilumina os caminhos e as encruzilhadas: “A vela [...] traz a simbologia da chama que clareia, que ilumina. Mas o ser humano representa também a luz para o seu orixá, porque é através do seu corpo que ele vê, come, dança e se comunica com os homens. Nesse momento a força das divindades transforma o nosso corpo em energia, em claridade! Dizem os antigos que iniciados da “religião dos orixás” não devem apagar as velas, pois ela é considerada a “chama da vida” e deve ser consumida até o fim”. ODÉ KILEUY & VERA DE OXAGUIÃ, 2009, p. 158. Nesse sentido, o samba de Luiz Carlos da Vila *O sonho não acabou*, dedicado para Candeia, remete a esta tradição ao dizer que: “A chama não se apagou / nem se apagará / És luz de eterno fulgor / Candeia” O SONHO não acabou. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Luiz Carlos da Vila. In: SENTIMENTO Brasileiro. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1981. 1 LP, faixa 10.

Chama, chama, chama<sup>26</sup>

Ressaltamos aqui que a ancestralidade não é **inventada** no presente, e projetada para um passado; ela é, a partir desse tempo fundado, o tecido que enreda o presente a partir de um passado vivido e rememorado. Relembrar grandes bambas<sup>27</sup> não é um ato de fundar ancestrais ou buscar um passado imemorial para fundamentar as ações do presente. Do contrário ao chamar por Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Ventura, João da Gente, Claudionor, Heitor, Noel, Sinhô, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e tantos outros irmãos de samba, Paulinho da Viola está buscando no passado material e efetivo a consciência do presente. Se, por um lado, a síncope do som **inventa** o tempo, causando eventos no passado por ações do presente, a ancestralidade, a partir desse tempo inventado, fundamenta nos eventos do passado o guia da ação do presente. O movimento do ritmo e a não cristalização do tempo se deslocam do presente para o passado, do passado para o presente. Um dinamismo interno do sistema, fundamentado na síncope do som.

Mas o infinito de *Para ver as Meninas*, como dito anteriormente, comporta uma segunda interpretação. O infinito que o tempo suspenso carrega. Para isso, volta-se ao tempo do samba não pela sua origem, como busca Sodré, mas nas relações com o tempo presente.

### 3. UMA RELAÇÃO TEMPO/(DES)COMPASSO.

Seguindo por outra linha de análise, o que desperta a atenção é que a concepção de tempo homogêneo de Sodré se aproxima do conceito de **tempo messiânico benjaminiano**, que se contrapõe, por sua vez, justamente ao **tempo vazio e homogêneo** da modernidade/capitalismo. Essa relação entre o tempo homogêneo do ritmo africano e o tempo messiânico benjaminiano se insere em uma disputa

---

26 PAULINHO DA VIOLA, 1996.

27 O vocábulo bamba aqui indica, mais do que um sambista do território, alguém cuja história é imprescindível para a história da comunidade. Cf. LOPES E SIMAS, 2019, p. 31.

narrativa-conceitual contra o mesmo oponente: o tempo fixo, cristalizado, externo e objetivo, o tempo homogeneizado da modernidade – o tempo da mercadoria.

Quando Sodré enuncia que o ritmo do samba, como ritmo africano, possui a medida de um tempo cosmológico, nos remete a uma concepção de tempo contrária ao tempo homogêneo da modernidade. Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, utilizando do par conceitual benjaminiano de **tempo messiânico** e **tempo homogêneo e vazio**, introduz duas características de um outro tempo que o tempo homogêneo da modernidade suplanta.

Aponta, primeiro, para um caráter de simultaneidade de eventos que distantes historicamente, se encontram projetados um sobre o outro, lembrando a ideia de Sodré de uma simultaneidade não contemporânea (ANDERSON, 2011, p.53-54)<sup>28</sup>. Dessa forma, indica que o conceito de simultaneidade dessa temporalidade é algo que nos escapa: “[a simultaneidade] concebe o tempo como algo próximo ao que Benjamin denomina “tempo messiânico”, uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo” (ANDERSON, 2011, p. 54). Nesse sentido, assemelha-se à ideia de Sodré, de um tempo que continuamente se volta sobre si mesmo; com a ressalva de que Anderson aqui fala de uma temporalidade medieval europeia, e Sodré de uma temporalidade cosmológica das religiões da diáspora africana. Complementa Anderson, posteriormente, o caráter cosmológico dessa temporalidade “é uma concepção de temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas” (ANDERSON, 2011, p. 69).

Às duas ele contrapõe o tempo homogêneo e vazio da modernidade:

O que ocupou o lugar da concepção medieval de simultaneidade-aolongo-do-tempo é, recorrendo novamente a Benjamin, uma ideia de ‘tempo vazio e homogêneo’, em que a simultaneidade é, por assim dizer, transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário. (ANDERSON, 2011, p. 54).

---

<sup>28</sup> Anderson faz seu comentário a partir de uma passagem de *Mimesis* de Auerbach, onde ele compara o significado do sacrifício de Isaac e o de Cristo; eventos distantes historicamente, unidos nas necessidades cosmológicas da fé cristã.

Em Benjamin esse tempo denota uma perda da individuação na padronização da percepção do tempo, quanto este é racionalmente transformado em igual para todos; o vazio se dá pela perda da **experiência**, tornando as vivências desse tempo sempre imediatas e iguais.

É possível pensar que esta homogeneização da experiência do tempo se constrói num campo duplo de determinação – dialeticamente implicadas uma na outra: por um lado, se determina subjetivamente, na medida que a percepção da consciência do e no tempo se dá na externalização de tal consciência no mundo; por outro, se determina objetivamente, na medida que o próprio mundo (como realidade objetiva do sujeito) se coloca como o campo de determinação dessa consciência. O processo de individuação se estabelece na dialética das determinações subjetivas e objetivas do tempo e da temporalidade.

O tempo homogêneo é uma determinação completamente objetiva e exterior do tempo de tal modo que toda percepção subjetiva da temporalidade já é a repetição de um mesmo tempo; o tempo homogêneo rompe com o processo de individuação, para a produção de um indivíduo massificado.<sup>29</sup> E esse jogo entre as determinações subjetivas e objetivas da percepção temporal estão presentes em Sodré; esse processo de individuação é como ele descreve a constituição do tempo do samba a partir do ritmo. Um ritmo, como modo da duração, é uma forma de “inteligibilidade do mundo” pela qual o indivíduo constitui o tempo e a consciência.

---

29 Em Lukács, esse efeito será notadamente um elemento do caráter reificado que a forma mercadoria produz nos trabalhadores. O tempo da mercadoria é um tempo ontologizante, pois o tempo é uma das manifestações vitais da sociedade que a forma mercadoria reconstrói a sua própria imagem em vista de seus fins e objetivos. A perda da percepção subjetiva do tempo compõe um dos processos pelos quais a consciência do indivíduo passa a ser reificada: “O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável, fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis [...]; torna-se um espaço” LUKÁCS, 2012, p. 204.

Em sambas como *PCJ (Partido Clementina de Jesus)*<sup>30</sup> de Candeia, *Coisa da Antiga*<sup>31</sup> de Nei Lopes e *Argumento*<sup>32</sup> de Paulinho da Viola, esse tempo homogeneizado aparece como um problema comunitário, na medida que o tempo da mudança se apresenta como aquele que acaba com a sociabilidade e as tradições.

Citam-se aqui os versos de Coisa da Antiga:

Hoje mamãe me falou de vovó

Disse que no tempo dela

era bem melhor

Mesmo agachada na tina

e soprando no ferro de carvão

Tinha-se mais amizade

e mais consideração

Disse que naquele tempo

a palavra de um mero cidadão

Valia mais que hoje em dia

uma nota de milhão

Hoje o olhar de mamãe marejou,

Quando se lembrou do velho,

o meu bisavô

Disse que ele foi escravo,

mas não se entregou à escravidão

Sempre vivia fugindo e arrumando confusão

Disse pra mim que essa história

do meu bisavô, negro fujão

---

30 PARTIDO Clementina de Jesus. Intérpretes: Clara Nunes e Clementina de Jesus. Compositores: Candeia. In: AS FORÇAS da Natureza. Intérprete: Clara Nunes. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 2.

31 COISA da Antiga. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Wilson Moreira e Nei Lopes. In: AS FORÇAS da Natureza. Intérprete: Clara Nunes. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 7.

32 ARGUMENTO. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. Intérprete: PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. 1 LP, faixa 2.

Devia servir de exemplo

a esses nego pai João<sup>33</sup>

A vida no tempo antigo era circundada por trabalhos pesados e extenuantes; mesmo a lembrança do bisavô escravizado aparece como um exemplo de uma vida melhor. O tempo era melhor não porque o sofrimento era menor, do contrário, dialeticamente o sofrimento é sempre apresentado como o ponto de partida desse tempo antigo (“Mesmo agachada na tina / e soprando no ferro de carvão”; “Disse que ele foi escravo / mas não se entregou a escravidão”). O tempo era melhor porque os valores e as práticas sociais coletivas eram observados. Porque a tradição era resguardada em suas ações.

Essa tradição não é uma negação de que o tempo muda, como diz Paulinho da Viola no programa *Ensaio*, ao ser questionado por Anescarzinho do Salgueiro sobre o que se perdeu na vivência das escolas de samba do Rio:

[...] eu acho que a vida vai pra frente mesmo. As pessoas morrem, tudo se transforma mesmo, tem uma dinâmica que é necessária mesmo, porque as coisas, as novas gerações, elas vêm pra mudar mesmo, pra exigir, criar novos valores e tudo. Mas a nossa grande tristeza [...] é que a mudança [...] que se processou nas escolas de samba é uma coisa que só atendeu a interesses comerciais. Quer dizer, só interesses imediatos de grupos que realmente se dão muito bem, ganham muito dinheiro [...]. Isso, infelizmente, não é uma evolução. É uma mudança, mas pra pior<sup>34</sup>.

Nesse sentido, o passado não é lembrado nostalgicamente como algo perdido, mas como algo que foi exterminado por necessidades e determinações externas aos fins e objetivos da comunidade. O tempo homogeneizador, que a tudo e a todos iguala como coisas de um sistema independente, é o inimigo dessa sociabilidade que a tradição preservava. Esse tempo homogeneizador vem

---

33 COISA da Antiga, 1977.

34 ENSAIO: Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos: Élton Medeiros, Nelson Sargento, Jair Do Cavaquinho E Anescarzinho Do Salgueiro. Direção: Fernando Faro. Elenco: Paulinho da Viola, Élton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro. São Paulo: TV Cultura, 1990. 1 vídeo (76 min).

associado ao “aspecto comercial” que começa a ser privilegiado nas escolas.

Como aponta Treece:

[...] as expressões culturais tradicionais afro-brasileiras tais como o samba tinham sido folclorizadas tanto pelo Estado como pela esquerda nacionalista, cooptadas como objetos de consumo e esvaziadas do seu conteúdo político a serviço de um sistema racista (TREECE, 2018, p. 169)<sup>35</sup>.

Cabe notar que a fala de Paulinho da Viola é motivada pela provocação de Anescarzinho do Salgueiro no programa, para que o primeiro fale sobre o surgimento da GRANES Quilombo e pela Escola de Samba Tradição. Ambas escolas surgem como divergências internas na GRES Portela, justamente pela predominância da comercialização do samba que aliena os atores e produtores culturais da expressão cultural de sua própria classe. Como complementa Treece:

O impulso para a decisão de criar o G. R. A. N. E. S. Quilombo era a necessidade urgente, na ótica de Candeia, Paulinho da Viola, Monarco (Hildemar Diniz), Wilson Moreira e Elton Medeiros, de uma alternativa àquilo que as principais associações carnavalescas cariocas – e sobretudo a escola de samba do próprio Candeia, a Portela – já se tinham tornado até meados dos anos 1970: ou seja, empresas culturais cada vez mais integradas na economia de consumo e no sistema financeiro da cidade do Rio de Janeiro.

Uma dimensão especialmente potente dessa tendência era a incorporação da organização do carnaval carioca no interior da indústria turística do estado. Em novembro de 1975, a Associação de Escolas de Samba assinou um acordo com a Riotur, a empresa municipal de turismo que foi fundada em 1972. Como uma manchete de jornal resumia francamente – “Samba é vendido ao turismo oficial” (SWAN, 1975) –, o contrato substituiu os subsídios estatais às escolas por uma porcentagem dos ingressos para os desfiles, e adicionou uma cláusula de exclusividade que as obrigava a participar no calendário oficial de atividades turísticas, enquanto as proibia de aparecer livremente nas ruas sem a autorização e a participação da Riotur. (TREECE, 2018, p. 171)

---

35 Sob esse aspecto, Lélia Gonzáles aponta também: “[...] a gente sabe muito bem que o povo negro brasileiro tem sido massacrado, perseguido e espoliado. Que sua cultura tem sido comercializada, folclorizada e vendida como ‘autêntico produto nacional’. [...] Que as escolas de samba têm sido objeto de especulação financeira das “Riotur” da vida”. GONZALEZ, 2020, p. 181.

Assim, a mediação com esse tempo da tradição, do passado material, não pode ser pensada simplesmente como uma rememoração nostálgica. Mas como uma luta pelo espaço físico da expressão cultural da classe periférica. A recusa do tempo homogeneizador, comercial, alienado, presente em *Para ver as Meninas*, é uma ação ativa de afirmação de uma classe na disputa pela sua própria cultura. Em *Passagens*, Benjamin retoma a figura do jogador em Baudelaire. Segundo Maria João Cantinho, em sua dissertação *O Anjo Melancólico*, o jogador se coloca como aquele que “quer recusar ou suspender o tempo vivido sob a sua forma infernal e mecânica, tal como ela se apresenta na experiência vivida do choque. Este tempo corresponde ao do trabalhador automatizado da revolução industrial” (CANTINHO, 2015, p. 140).

A recusa do tempo, o tempo suspenso de *Para ver as meninas*, tem esse mesmo caráter: o de um tempo que não é propriamente o do princípio dinâmico da vida de Exu, mas o tempo esfoliante e extenuante, infernal e doloroso de uma vida submetida a determinações externas, tal qual o próprio som das escolas passa a ser determinado a partir das necessidades e acordos comerciais da Riotur<sup>36</sup>. A própria vivência comunitária passa a ser administrada por uma empresa. Os encontros, as festas, as feijoadas, os pagodes, tudo isso passa a ser mercadoria. Vendem-se ingresso para os ensaios, para as festas tradicionais. De uma certa maneira, em meio ao avanço da mercantilização da vida, o processo de transformação do samba e do carnaval em uma indústria é visto como inevitável, até pelos atores que mais tentaram resistir sobre esse processo; e a tática de resistência parecia sempre em manter intocadas, pela mão do mercado e seus agentes externos, uma parcela das manifestações culturais periféricas: aquela que

---

36 Entre as queixas de Candeia, estão as interferências das gravadoras e estúdios para tornar os sambas-enredo das escolas mais atrativos comercialmente, destruindo com isso seu caráter orgânico na expressão cultural periférica: “As editoras musicais e gravadoras são direta ou indiretamente responsáveis pelas deformações que o samba-enredo vem sofrendo e sobre as quais o compositor da Escola precisa compreender e se conscientizar [...]. Desde o momento que os sambas-enredo começam a ser gravados, as tentativas de mudanças e influências negativas passaram a ser notadas com a finalidade de descaracterizar o seu estilo próprio. Aliás, este é o papel que a máquina da comunicação faz sem piedade, destruindo os valores adquiridos da arte popular sem nenhum respeito”. CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 52.

correspondia a organização da vida da comunidade, onde a produção, expressão e consumo da cultura não são separados espacial nem temporalmente.

Voltamos novamente à fala de Paulinho da Viola, pois ela é significativa para nosso ponto aqui. Que o samba e o carnaval se tornassem mercadorias de uma indústria cultural, não é novidade para os sambistas – e certamente seria alvo de crítica do demônio que abre este texto. Desde o início dos desfiles de carnaval as interferências externas estão presentes – vide Getúlio Vargas operando para dissolver a primeira Escola de Samba, a Deixa Falar, e financiando os desfiles no Distrito Federal (Cf. FRANCESCHI, 2010, p.171-175). Mas sempre foi possível organizar a própria existência, a própria cultura, como modo de ser, pensar e viver o mundo, a partir das próprias concepções. A tática de falsa submissão que Sodré falava no começo deste texto.

## CONCLUSÃO: EXU IRROMPE PELAS FRESTAS

O tempo do samba é, assim, um tempo que busca fundar continuamente um outro tempo. Um tempo articulado no confronto a determinações externas de existência, de resistência e combate ao silenciamento e negação de uma outra cultura. Preservar as tradições, manter a vida interna da comunidade, lembrar dos ancestrais e antepassados, é refundar o passado na contínua necessidade do presente. É demarcar a história material de um povo, de uma comunidade, de um território, cantando e narrando através da vida e dos feitos dos seus um tempo que não quer deixar-se silenciar. Pois esse tempo é o de um passado refundado para a redenção dos silenciados, dos excluídos, dos marginais, dos oprimidos:

O passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? [...] A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa [...]. Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito (BENJAMIN, 2013, p. 10).

Uma força messiânica capaz de fundar um novo tempo. Tal como Exu matando o pássaro. Tal como o silêncio de Paulinho da Viola. Tal qual Exu-Adorno – o pequeno gênio “maligno” criado neste texto – no confronto com a massificação e o triunfo aparente do pastiche da indústria cultural, confronto vivenciado pelo próprio samba ao ser enquadrado como produto de exportação de uma identidade nacional imaginária, presa ao louvor de personalidades e por muito tempo alijada de um caráter contestatário das condições sociais de um país atravessado por desigualdades que beiram a crueldade. Se cada som é o todo e toda a história, cada batida do tambor, cada compasso marcado pelo surdo trouxe e traz em si a história e a cultura dos vencidos, encontrando as brechas para ser ouvida, como visto no desfile vitorioso da escola Grande Rio de 2022, coincidentemente (ou não) tendo Exu como tema.

## REFERÊNCIAS:

### OBRAS CITADAS:

A CANÇÃO CONTADA: Foi um rio que passou em minha vida. *In: O Espaço da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://qualdelas.com.br/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida-2/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**: reflections from Damaged Life. Nova Iorque: Verso, 2005.

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Ed. 70, 1988.

ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor. Résumé sobre indústria cultural. **Parva Aesthetica**. Frankfurt: Suhrkampf, 1967. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO\\_-\\_R%C3%A9sum%C3%A9\\_sobre\\_ind%C3%BAstria\\_cultural\\_-\\_Adorno.htm?1349567486](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO_-_R%C3%A9sum%C3%A9_sobre_ind%C3%BAstria_cultural_-_Adorno.htm?1349567486). Acesso em: 30 nov. 2022.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CANDEIA; ISNARD. **Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CANTINHO, Maria João. **O Anjo Melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin**. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.

CARNEIRO, Edison. **Carta do samba**. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. **Revista Vernáculo**, n° 27, p. 33-66, Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20781>. Acesso em: 29 nov. 2022.

CRUZ COSTA, João da. **Contribuição à história das ideias no Brasil**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Não Tá Sopa**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Editora, 2016. DUARTE, Rodrigo. Two Opposed Models of Approaching the Relationship between Art and Society and the Proposal of “Social-Aesthetic Constructs” as a Possibility of Mediation. **Art and Design Review**. v. 6, n. 1, fev. 2018. Disponível em: <https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=81978#return25>. Acesso em: 30 nov. 2022.

FERNANDES, Florestan. Sobre o Folclore. *In: O Folclore em questão*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020, p.39-51.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

KRUNNER INSTRUMENTOS MUSICAIS. **O uso do instrumento surdo nas escolas de samba.** Online. Disponível em: <https://krunner.home.blog/2022/01/13/o-uso-do-instrumento-surdo-nas-escolas-de-samba/#:~:text=O%20surdo%20de%20terceira%20possui,toda%20a%20escola%20de%20samba>. Acesso em: 01 mar. 2023.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista.** Trad. Rodnei Nascimento. 2ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

LYOTARD, Jean-François. Adorno as the Devil. **Telos: a quarterly journal of radical social theory.** Num. 19, Spring 1974. p. 128-137. Candor, Nova Iorque. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/adorno-as-the-devil-lyotard.html?page=1>. Acesso em: 02 mar. 2023.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto.** A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MED, Behumil. **Teoria da música.** 4ª. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MELO, Emerson Costa de. **Entre Territórios e Terreiros: Yorubá, velhos deuses no novo mundo.** Dissertação. Programa de Pós-graduação em Geografia, Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/IGCC-9P2TT7>. Acesso em:

PAULINHO DA VIOLA Biography – Full Version. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/english/biografia/biografia.asp>. Acesso em: 03 mar. 2023.

SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno.** Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Cristiano Henrique Ribeiro dos. O Simbolismo da Árvore-Mundo no Candomblé: Conexão entre o Mundo dos Homens e o Mundo dos Deuses. **Anais - INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**, Campo Grande – set. 2001. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/35765511433804235666056773772277323129.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2023.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 70, p. 166–188, 2018.

#### AUDIOVISUAIS:

EMICIDA: Amarelo – é tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti. Elenco: Emicida [s.l.] Laboratório Fantasma, Netflix, 2020. 1 vídeo (89 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81306298>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ENSAIO: Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos: Élton Medeiros, Nelson Sargento, Jair Do Cavaquinho e Anescarzinho Do Salgueiro. Direção: Fernando Faro. Elenco: Paulinho da Viola, Élton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro. São Paulo: TV Cultura, 1990. 1 vídeo (76 min) Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo](http://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo). Acesso em: 10 nov. 2022.

FOLI: there is no movement without rhythm. [s.l: s.n.], 2010. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Thomas Roebbers. Disponível em: <https://youtu.be/IVPLIuBy9CY>. Acesso em: 10 nov. 2022.

#### MÚSICAS:

ARGUMENTO. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. *In*: Paulinho da Viola. Intérprete: PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. 1 LP, faixa 2.

BEBADOSAMBA. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. *In*: BEBADOSAMBA. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. 1 CD, faixa 14.

COISA da Antiga. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Wilson Moreira e Nei Lopes. *In*: AS FORÇAS da Natureza. Intérprete: Clara Nunes. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 7.

EU sou favela. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Noca da Portela e Sérgio Mosca. *In*: PRESIDENTE caô caô. Intérprete: Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992. 1 LP/CD, faixa 2.

FIZ por você o que pude. Intérprete: Elizeth Cardoso. Compositor: Cartola. *In*: A ENLUARADA Elizeth. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Copacabana, 1967. 1 LP, faixa 11.

FOI um rio que passou em minha vida. Intérprete: Paulinho da. Compositor: Paulinho da Viola. *In*: SINAL fechado. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1969. 1 CPD, faixa 2.

MEU Lugar. Intérprete: Arlindo Cruz. Compositores: Arlindo Cruz e Mauro Diniz. *In*: SAMBISTA Perfeito. Intérprete: Arlindo Cruz. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2007. 1 CD, faixa 1.

O SONHO não acabou. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Luiz Carlos da Vila. *In*: SENTIMENTO Brasileiro. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1981. 1 LP, faixa 10.

PARA ver as meninas. Intérprete e compositor: Paulinho da Viola. *In*: PAULINHO da Viola. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. 1 LP, faixa 3.

PARTIDO Clementina de Jesus. Intérpretes: Clara Nunes e Clementina de Jesus. Compositores: Candeia. *In*: AS FORÇAS da Natureza. Intérprete: Clara Nunes. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 2.

PASSADO da Portela. Intérprete: João Nogueira. Compositor: Monarco. *In*: ESPELHO. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 LP, faixa 6.

PASSADO de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Monarco. *In*: PORTELA Passado de Glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 LP, faixa 14.

SAUDADE. Intérprete: Candeia. Compositores: Candeia e Arthur Poener. *In*: RAÍZ. Intérprete: Candeia. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. 1 LP, faixa 4.

SEI lá Mangueira. Intérprete: Paulo Marquez. Compositores: Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. *In*: IV FESTIVAL da música popular brasileira – vol. 2. Intérpretes: Edu Lobo, Nara Leão, Márcia *et. al.* São Paulo: Philips, 1968. 1 LP, faixa 14.

ZÉ do Carço. Intérprete e compositora: Leci Brandão. *In*: LECI Brandão. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985. 1 LP, faixa 4.

## INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Benito Eduardo Maeso é Professor do IFPR (Instituto Federal do Paraná) e do PGFILOS/UFPR (Programa de Pós-graduação em Filosofia), Professor da Residência Técnica e pós-Graduação lato sensu em Gestão Cultural (FAP/UNESPAR), Doutor em Filosofia Política (UFPR), Mestre em Estética e Filosofia da Arte (USP), Graduado em Filosofia (UFPR). Linhas de pesquisa: Filosofia Política, Estética, Indústria Cultural, Escola de Frankfurt, Adorno, filosofia francesa contemporânea, Deleuze, Sociedades administradas e de controle, Ética e subjetividade, Neoliberalismo, Tecnologia, Economia Política da Informação, Estudos em Marx. E-mail: [benito.maeso@ifpr.edu.br](mailto:benito.maeso@ifpr.edu.br).

Lucas Likpa Pedron Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2016) e mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2019). Atualmente é pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. É professor de Filosofia (SEE-MG). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: samba, Lukács, filosofia brasileira, filosofia popular e filosofia na América Latina. E-mail: [llpedron1212@gmail.com](mailto:llpedron1212@gmail.com).

Artigo recebido em: 23/01/2023.

Alterações entregues em: 06/03/2023.

Adequação às novas normas da revista (adotadas em março de 2023): 03/05/2023

Aceito em: 04/05/2023.