

O ENCONTRO E A FESTA O MISTÉRIO DO SAMBA. HERMANO VIANNA. [RIO DE JANEIRO:

Não exagero ao afirmar que as duas teses de Hermano Vianna, *O mundo funk carioca* (1988) e *O mistério do samba* (1995), renovaram profundamente o debate sobre música popular brasileira quando apareceram. A utilização do instrumental da antropologia na reflexão sobre a música permite o desentranhamento preciso e circunstanciado dos processos sociais da gênese heterogênea da música popular brasileira.

Na retomada dos dois projetos, contida no primeiro anexo de *O mistério do samba*, Hermano restabelece retrospectivamente uma coerência entre os livros pelo viés do conceito de transculturação, cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz¹ No livro sobre o *funk* ele tentara examinar a maneira pela qual uma música norte-americana fora adotada nos subúrbios cariocas, com resultados absolutamente diferentes de seu uso norte-americano². Já em *O mistério do samba*, ele analisara a fabricação (invenção ou construção) eminentemente artificial do samba “autêntico”, como símbolo da identidade nacional, a partir de uma tradição de contatos, portanto, também transculturais, entre diversos grupos sociais, notadamente entre a elite e músicos populares (*idem*).

A leitura enfatiza o caráter construtivista, fabricado, radicalmente inautêntico, das formas culturais: tudo é

empréstimo, bricolagem, “redes cooperativas”, diria Howard Becker, um antropólogo caro a Hermano. Tanto na forma local do *funk* carioca, “importado” de Nova York e DJficado nos bailes do Rio, quanto na forma clássica do nacional-popular que é o samba. As naturalizações, nacionalizações, ou racializações cristalizam *a posteriori* processos complexos, arbitrários e fortuitos, estabilizando suas origens, e, freqüentemente, como no caso do “samba de morro” carioca, reinventando-as retrospectivamente. É desta reinvenção que tratará *O mistério do samba*.

Sem discordar desta leitura, parece-me, no entanto, que o projeto comum é outro. Trata-se, a meu ver, de dois livros sobre o acontecimento. No primeiro: o baile *funk* dos subúrbios do Rio de Janeiro; no segundo, o encontro de grupos populares e de elite. No primeiro, a festa de puro gasto improdutivo, parêntese excessivo à “vida séria”, que não “serve” para nada, não produz sentido, ou identidade, não tem função, não “resiste” a nada, nem tampouco é programada por qualquer megaplano imperialista.

Os bailes, em sua maioria, quase não podem ser diferenciados uns dos outros: tocam as mesmas músicas, têm o mesmo ritmo, a mesma “economia” de intensidade e animação³

JORGE ZAHAR EDITOR, 1995, 194 p.] *O MUNDO FUNK CARIOCA*. HERMANO VIANNA. [RIO DE JANEIRO: JORGE ZAHAR EDITOR, 1988, 115 p.]

Já em *O mistério do samba*, por outro lado, o modelo, ou padrão (*pattern*, no jargão antropológico), é o encontro, que revela em sua multiplicidade a identidade cultural brasileira. “O livro está construído em torno de um único acontecimento, o encontro entre sambistas e intelectuais descrito acima”⁴. Trata-se do encontro ocorrido em 1926, no Catete, em que Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Netto, Luciano Gallet e, talvez, Heitor Villa-Lobos levaram o pernambucano Gilberto Freyre, então em visita ao Rio de Janeiro, para uma “noitada de violão” com Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira. Encontro, portanto, que une estratos da elite pensante branca, e erudita, e músicos negros pobres; momento anterior, de gestação, daquilo que se consagrará sobre a forma conhecida, “demiúrgica” (dirá Francisco de Oliveira), de *Casa grande e senzala* e de *Raízes do Brasil*, de um lado, e do samba como símbolo da cultura nacional, do outro, nos anos 30, portanto apenas alguns anos após. Acontecimento que não tem nada de repentino ou novo, saturado de uma história de contatos entre elite (inclusive musical) e músicos populares, que precede de muito a esta “noitada de violão”, e que sem dúvida continuará ocorrendo depois, mas que encontra neste momento específico uma espécie de símbolo, emblema, ou alegoria, frisarà Hermano, “no sentido carnavalesco da palavra”⁵:

Talvez tenha sido isso o que mais me atraiu nessa esquecida noitada de samba: o fato de poder ter sido esquecida, de ser apenas um encontro a mais, relegado à terrível banalidade de um acontecimento qualquer, desses que nunca passarão à História. [p. 36]

E é precisamente a banalidade deste acontecimento perfeitamente anódino que interessa, ao demonstrar, de fato, a importância e a constância destes contatos entre intelectuais de elite e músicos populares, a valorização de coisas brasileiras etc., que serão os personagens principais da invenção do samba. Apenas o fato de ser perfeitamente comum explicaria o lapso do esquecimento, comprovando paradoxalmente, pela irrelevância, a profunda relevância, para a história da constituição do samba, desta sistemática tradição de contatos, tema estruturante do livro. Algo que lembra a hipótese de Borges sobre o nacionalismo: o que é verdadeiramente nativo prescinde de cor local, o que explica a ausência de camelos no *Alcorão*.⁶ O encontro, um de muitos, “descoberto” e reconstituído pelo pesquisador atento, não tem absolutamente nada de excepcional, e a descoberta não descobre propriamente nada que lá antes não estivesse, jazendo invisivelmente nesta importância desimportante.

O baile, em *O mundo funk carioca*, ou o encontro, em

O *mistério do samba*, constituem o que Mauss chama de fato social total⁷, mas relido e modificado por Hermano: um sob a forma da série, e o outro sob a da variação. No baile *funk*, o modelo é a série: a “eterna repetição do mesmo”⁸, que a cada semana leva os dançarinos do *funk* a irem aos mesmos locais, encontrarem-se com os mesmos amigos, dançarem as mesmas coreografias, ao ritmo de praticamente as mesmas músicas, por um prazer quase inútil, se não fora a “utilidade” do encontro dos amigos, o prazer da “sociabilidade”, como dirá Hermano, citando a Simmel. E no caso do samba, o que estrutura o livro é a variação, no sentido musical do termo: o encontro de elite e populares, de brasileiros e estrangeiros, de brancos e negros, consiste na matriz ou modelo constitutivo do samba como símbolo da identidade nacional, e será objeto, ao longo do livro, de tantas outras variações deste encontro, que repetem a sua estrutura básica, modificando ou modulando alguns elementos.

Ambos os estudos partem da premissa básica da heterogeneidade constitutiva das sociedades complexas, conceito colhido por Hermano de Gilberto Velho. Enquanto nas sociedades simples “os indivíduos participam de uma única visão de mundo, de uma única matriz cultural”⁹, nas sociedades complexas há “coe-

xistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.”¹⁰. Mas as coisas não são tão simples, protocolo programático da complexidade do objeto: há uma tensão curiosa entre a heterogeneidade do complexo e uma tendência interna à homogeneização. Tensão ainda entre uma coexistência harmônica das heterogeneidades e o seu contrário, a violência na coexistência, que contém sempre a virtualidade da sua própria dissolução, mas que é condição de toda e qualquer heterogeneidade. A festa tradicional, tal qual estudada por Durkheim, por exemplo, é um “importante fator de homogeneização da sociedade, colocando de lado as diferenças e enfatizando o sentimento de unidade”¹¹, mas já a festa metropolitana contemporânea, caso dos bailes *funk*, é necessariamente atravessada por fluxos de sociabilidades distintas, e não unificáveis. Nos bailes a tendência à homogeneização do ritmo, do som cada vez mais intenso e alto, das coreografias que levam os funkeiros ao delírio, é constantemente espreitada pelo perigo da violência: briga das galeras, às vezes seguida de morte (embora Hermano não tenha nunca visto nada parecido em sua pesquisa)¹². É sempre a homogeneização que pode ser interrompida pela heterogeneidade da briga; ou vice-versa, a heterogeneidade dos

grupos e indivíduos pode ser temporariamente fundida em massa, criando-se o que Elias Canetti chama de “descarga”¹³

Esta heterogeneidade/homogeneidade, violência/harmonia do objeto, corresponde a uma perspectiva metodológica análoga. O pesquisador é sistematicamente cético a respeito de respostas já prontas, inclusive as suas, que são paulatinamente examinadas e refutadas, à luz do campo. No capítulo teórico, repassa ecleticamente toda a tradição de leituras antropológicas da festa, contrapondo-as entre si e impondo-lhes o tratamento estrito da complexidade, que elegantemente recusa todo e qualquer preconceito teórico. Para sempre retornar ao ponto fundamental: é no próprio objeto que se encontra, antes de mais nada, a heterogeneidade. Ou, como conclui Hermano: os bailes têm “muitas contradições”¹⁴. De fato, o DJ, com sua equipe, é uma figura central no baile, mas nem tanto, já que “uma minoria presta realmente atenção ao que o DJ está fazendo”¹⁵. As pessoas freqüentam o baile não propriamente pela música, mas pelo ambiente. Não há fetiche de colecionador de discos: há uma quase indiferença à música em si, o essencial é que ela seja boa para dançar¹⁶. No que toca às roupas e à coreografia, idêntica complexidade. O modelo de indumentária é o surfista de classe mé-

dia, mas as danças são imitadas das piruetas de Michael Jackson. Os bailes não produzem propriamente uma identidade de grupo: as pessoas saem dos bailes depois dos fins-de-semana e continuam suas vidas absolutamente desligadas de *funk*. O puro divertimento é sempre assombrado pelo perigo da deflagração de violência, mas esta violência tampouco explica integralmente o baile, que de maneira nenhuma se reduz a ela, como queriam (e ainda querem, às vezes) as autoridades e a mídia carioca. A maior parte dos funkeiros sente-se inclusive insultada quando se diz que o baile que freqüenta é violento. A violência é a “parte podre dessa succulenta maçã que é o baile”, e não pode ser extirpada¹⁷: é impossível ter um sem o outro. Há sexualidade e erotização das danças, mas este elemento tampouco determina o que seja o baile. Há drogas, como em qualquer lugar, mas nada além da medida: poucas vezes Hermano vira uso ostensivo de droga em bailes.

A tese frankfurtiana também não funciona: não há “compêlo da indústria fonográfica multinacional que deseja impor o consumo de música negra norte-americana nos subúrbios do Rio”¹⁸. Os bailes demonstram, pelo contrário, que a indústria cultural não apenas homogeneiza, mas é capaz de produzir diferenças inelutáveis, conforme seus produtos são utilizados por grupos culturais di-

ferentes¹⁹. Como explicar um imperialismo que exportasse os comportamentos de uma minoria marginalizada nos próprios Estados Unidos²⁰, e que, na verdade, não vendesse disco quase nenhum (o consumo de discos era restrito às equipes e aos DJs; os freqüentadores não compravam discos)? A “importação” não obedece aos parâmetros conhecidos e estudados: via de regra, os objetos de consumo da indústria cultural entram no Brasil pelas classes médias cariocas e paulistas, sendo em seguida “exportados” para o resto do Brasil, via TV Globo. Ora, nada disso ocorre em relação ao *funk*: a pesquisa comoum todo é pautada pela constatação surpreendente de que no Grande Rio, na época (1985-1987), eram realizados em torno de setecentos bailes todos os fins de semana, em que se calculava a presença de mais ou menos um milhão de funkeiros, sem que na zona sul do Rio se tivesse a mais mínima idéia do que fosse o fenômeno²¹.

O hip hop corta as etapas e intermediários. A importação cultural é feita diretamente e o modelo escolhido para ser copiado nada tem a ver com o modelo “*new wave*” venerado pelos surfistas zona-sulistas.²²

● *hip hop* carioca é fruto de “contatos clandestinos” entre duas culturas diferentes, que só se tornaram possí-

veis mediante novas tecnologias de informação e de transporte, e que driblam os canais hegemônicos dos meios de comunicação.

Não há portanto “controle” “imperialista” do consumo cultural. Pelo contrário, a existência destes bailes é um ato de desobediência às determinações do consumo. Mas desobediência “inconseqüente”, que não “resiste” a nada, que não forma “identidades” contestatórias de grupo, nem muito menos étnicas. “Quem está louco de alegria não está interessado em produzir definições sociológicas ou princípios de identidade”²³. Conclusão:

Nos bailes, nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores, como dizem haver no carnaval. Quais são os valores dominantes da “nossa” sociedade? Até a liberalidade sexual que se vê nos bailes não é nenhuma transgressão. Gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão. [*O mundo funk carioca*, p. 106]

● baile é, portanto, “puro gasto de energia”. Mas tampouco é avesso ao “espírito do capitalismo”, já que se pode perfeitamente ganhar (e ganha-se) muito dinheiro nos bailes (contraposição à tese durkheimiana/batailliana da inutilidade absoluta, do puro desperdício da festa).

Observe-se como a obediência à regra da complexidade (obediência à regra da desobediência) e da heterogeneidade é implacável. Esgueirando-se no intervalo de todas as definições, identidades e sentidos, sistematicamente negando todas os pré-conceitos teóricos sobre o seu objeto, o pesquisador afirma afinal: “A festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido nenhum”²⁴.

A mesma isomorfia entre objeto heterogêneo e heterogeneidade metodológica aparece em *O mistério do samba*. Aqui também os caminhos descontraídos do heterogêneo/homogêneo são ligados a uma convivência harmônica ou violenta entre conjuntos díspares, com uma ênfase, no entanto, bem maior no lado harmônico da equação. O equilíbrio desequilibrado do complexo parece precisar aqui se cristalizar em uma fórmula harmônica do equilíbrio, desequilibrando a paradoxal e precária ligação do heterogêneo, o que não deixará de suscitar questões, como veremos adiante. O processo narrado pelo livro, de transformação “misteriosa” de uma cultura subalterna local, o samba nascido no centro da cidade do Rio de Janeiro, em símbolo da nacionalidade, pode ser resumido da seguinte maneira:

[...] a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas — e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [*O mistério do samba*, p. 151]

A primeira parte do trecho retoma os temas clássicos da heterogeneidade constitutiva brasileira e aproveita, resumindo aspectos desdobrados no livro, para desmistificar muitas crenças, como a de que o “samba de morro” nasceu no morro, e só posteriormente “desceu” para a cidade; como a de que o samba fora basicamente criação das classes negras e pobres, havendo quando muito apropriação pelas classes altas e brancas. Não: o samba é criação radicalmente coletiva, resultado de vastas “redes

cooperativas”, como diria Becker, de que participaram muitos grupos e indivíduos, em múltiplas trocas equidistantes e horizontalmente dispostas. Mas a questão não pára aí. Se atentarmos para a parte final do trecho, observaremos que o cerne do problema se encontra em outro lugar. O livro descreve, na verdade, dois processos distintos, mas inseparáveis: o do simultâneo nascimento do samba e sua paralela transformação em música nacional. A diferença dos “muitos grupos sociais”, a heterogeneidade dos participantes, coexiste e é irresistivelmente ligada a um processo de homogeneização e unificação, que simboliza a diversidade nacional, “fixando-a”, e associando inelutavelmente uma forma artística (um *ethos*, uma atitude...) à nacionalidade. Portanto, dois processos constitutivos, contraditórios e fundidos em um: de heterogeneidade e homogeneidade.

A proposição da convivência intensa e pacífica entre heterogeneidade e homogeneidade parte, na verdade, de Gilberto Freyre. É de fato o modelo étnico culturalista freyriano que estrutura o livro, ao fornecer, segundo Hermano, pela primeira vez, o mote do mistério do samba, como símbolo da cultura brasileira. Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* terá antes de mais ninguém realizado a “façanha” de valorizar e imprimir caráter positivo ao que era antes desprezado²⁵, descobrin-

do a singularidade brasileira precisamente naquilo que o evolucionismo geneticista e a eugenia do século XIX haviam visto como a fórmula mesma da degenerescência, e explicação para o nosso atraso irreduzível: a miscigenação²⁶. A mestiçagem é precisamente o homogêneo heterogêneo. A operação realizada por Freyre retoma a transposição da categoria étnica para a cultura, mas positiva as “coisas brasileiras”, como positivava o mestiço, o mulato, o moreno, identificando-os a nós e ao que é nosso. Vejamos como define a mestiçagem Ricardo Benzaquem de Araújo, em uma fórmula importante para Hermano: trata-se de um “processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura”²⁷. O que Hermano parafraseia nos seguintes termos: “A dissolução no arco-íris de todas as raças não significa o apagar das diferenças, mas sim o convívio, sem separação entre diferenças, com infinitas possibilidades de combinações entre elas”²⁸. Na miscigenação ocorre um “precário equilíbrio dos antagonismos”, que permite a convivência pacífica e intensa das diferenças constitutivas em uma medida sutil a meio caminho entre a proximidade e a distância. Nem propriamente dissolvidas em “uma nova figura”, nem distantes a ponto de se configurarem autonomamente.

A singularidade luso-brasileira, a “plasticidade” tolerante e empática da colonização portuguesa, sua maior abertura à diferença e à indefinição, reside no fato de ela achar uma medida ótima entre a distância e a fusão integral, que permite que as diferenças constitutivas interajam sem se dissolverem integralmente. Se as diferenças se afastam em demasia e deixam de interagir, ocorre o perigo multicultural, de uma segmentarização minoritária (associada por Gilberto Freyre, na época, à propaganda alemã), uma precipitação indesejável a ser evitada. É paradoxalmente o isolamento colonial brasileiro, rompido pela abertura dos portos, e pela chegada da família real, que determinará a dissolução das diferenças da forma miscigenada na liga típica entre casa grande e senzala. Tema de *Sobrados e mucambos*. A re-europeização do Brasil destrói o “equilíbrio dos antagonismos”, a fusão aristocrática parcial mas sempre fecunda da casa-grande com a senzala, e inicia um processo de gradual ilhamento e exclusão do lado pobre do binômio: os “mucambos, gradualmente expulsos para zonas cada vez mais longínquas e insalubres”²⁹ Ciclo de proximidade e separação que se repetirá no momento precário e fugidio em que o “encontro” entre grupos sociais distintos, que dá origem ao samba carioca, é possibilitado pela estrutura permeável e mista

das moradias do centro do Rio de Janeiro (os cortiços etc.), e que “subitamente” já não o é mais, após a série de reformas urbanísticas “sanitarizantes” por que passa a cidade no início do século xx, espalhando os seus habitantes: os pobres são expulsos para os morros e subúrbios, e os ricos mudam-se para a orla marítima (Copacabana, Ipanema, Leblon...). Ciclo que, mais uma vez, se repetirá a cada vez que a cultura brasileira reproduzir-se a si própria, a cada vez que ela (re-)criar o que a notabiliza, e que, como tal, não tem absolutamente nada de repentino, ou de súbito.

Freyre considera uma felicidade não termos no Brasil uma “poesia africana” como a norte-americana, “poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão”³⁰. Aqui se cristaliza o paradoxo freyriano: a diferença luso-brasileira, sua peculiar abertura e inclusão de diferenças, seu caráter essencialmente indefinido, define-se por uma única e sistemática exclusão: a exclusão do excludente³¹. Daí a preferência pela dissolução das tradições culturais étnicas singulares (a poesia negra ou ameríndia) em uma tradição mulata, que se definiria pela indefinição, radicalmente amorfa e aberta à perpétua absorção de outras culturas. Note-se, no entanto, como se insinua para, em seguida, desaparecer a sombra de uma violência incipiente e ocul-

tada, no “crispamento” da “defesa” agressiva, que apontaria para uma paradoxal e ambivalente inclusão excludente ou violenta. Violência que a dissolução homogênea escamoteia, ao projetá-la na espacialização das diferenças distantes e segmentarizadas, mas que ocorre sempre também em qualquer mistura, que nunca é homogênea, ou melhor, que é sempre, apenas tendencialmente (irreduzível e violentamente), homogeneização. Acompanhemos ainda, no entanto, por ora, a argumentação do Gilberto Freyre de Hermano: o paradigma assimilacionista defendido por Freyre consiste, precisamente, na escolha de um modelo cultural homogêneo como símbolo do Brasil, onde as heterogeneidades fossem tensionadas pela coexistência umas com as outras, não sendo, contudo, desejável (ou permissível) que elas se individualizassem em tradições autônomas.

A discussão é antiga, e remete ao balancear equívoco entre o mesmo e o outro. A diferença mestiça é espreitada pelo perigo da mesmice, ao rejeitar as diferenças distanciadas e não-dissolvidas. A defesa etnográfica do “afastamento diferencial” das culturas (indígenas e outras), como “reservas” de diferença, consiste em ver na manutenção destas ilhas de singularidades um requisito essencial à criatividade social da humanidade, per-

mitindo “saltos” evolutivos a um mundo do contrário reduzido a um “gênero de vida único”, petrificado³². Embora, mais uma vez, o espaçamento das diferenças ilhadas em reservas oculte as zonas porosas de contato — precisamente o contato que interessa a Hermano e à tradição matricial do samba —, em que as singularidades se multiplicam e dividem, produzindo-se e desfazendo-se, em um processo de criatividade destrutiva, essencialmente violenta. É mais uma vez a violência das zonas intermediárias, da proximidade que não é nem fusão (dissolução), nem afastamento, mas ocupação do mesmo espaço, superposição, que a fórmula parece tentar escamotear. O tema, no entanto, continua Hermano, se presta a uma tradução em termos da lei da entropia: todo sistema tem uma parcela de desordem embutida. À medida que a desordem aumenta, mais o sistema se torna homogêneo, aproximando-se de um equilíbrio mortuário. A heterogeneidade está ligada à ordem sistemática, essencial para a criatividade e para que o “sistema possa produzir algo de interessante”³³.

Tudo se reduz assim a encontrar a justa e difícil “medida” entre a diversidade necessária e criativa e a perigosa entropia do homogêneo. Gilberto Freyre, explica Hermano, é fundamentalmente antientrópico, progra-

maticamente avesso a qualquer estabilização marmórea que fixasse a cultura, bloqueando a sua constante metamorfose³⁴. Nesta definição indefinida, em que tudo o que permanece é a impermanência, onde o mesmo é a metamorfose, portanto, o perigo entrópico aparece dos dois lados da equação: o excesso de homogeneidade e o excesso de heterogeneidade podem produzir uma indesejável marmorização cultural. De um lado, a desordem do excesso heterogêneo: o ilhamento multiculturalista; e de outro, a desordem simétrica do excesso homogêneo: a mesmice mulata. Silenciado entre os dois, no entanto, está o perigo da desordem intrínseca à própria homogeneidade mulata, a violência constitutiva da mistura. “O elogio da mestiçagem não pode deixar de estabelecer algum diálogo com esse (quase) todo-poderoso “paradigma” da diferença”³⁵ Diálogo, no entanto, *ma non troppo*: a fórmula da inconstância constante parece assombrada pelo perigo da deflagração da violência da heterogeneidade, que a liga da dissolução equilibrada mas pacífica dos antagonismos precisa excluir.

A heterogeneidade é primeira. A homogeneidade é um projeto, uma tendência (fortalecida artificialmente), um acontecimento raro, sempre às voltas com uma prová-

vel rebelião da heterogeneidade (no caso brasileiro, *Sobrados e mucambos* pode ser pensado como uma dessas “rebeliões”). Gilberto Freyre teme a tendência exclusivista da heterogeneidade e acaba correndo o risco de inventar uma homogeneidade (elogiada, não paradoxalmente, por ser aberta e indefinida, podendo abarcar qualquer diferença) também exclusivista. [*O mistério do samba*, p. 151]

Há um privilégio do heterogêneo sobre o homogêneo. A heterogeneidade é principal e a homogeneidade um acidente raro, um projeto (nacional) inventado ou imaginado (Hermano elabora a noção de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson): um acontecimento. Mas a homogeneidade é quem faz com que as diferenças interajam, quem coloca “em contato mundos que pareciam separados”³⁶ Sem ela, portanto, não há sociedade, ou realidade. A homogeneidade é que sistematiza ou simboliza as diferenças. O que não quer dizer que as heterogeneidades constitutivas não sejam elas próprias também construções simbólicas. Este é o reparo sutil que Hermano faz à transculturação de Ortiz: não esquecer que as culturas transculturadas e reciprocamente alteradas são elas próprias, desde sempre, e de antemão, misturadas, não existindo nenhuma cul-

tura pura “anterior” ao processo de mistura. Neste sentido toda cultura é originalmente transculturada: fabricação inautêntica. Ou autenticamente inautêntica. Tensão e contradição constitutivas que retornarão constantemente à cultura brasileira sob a forma de polêmicas que deliberam sobre o ponto legítimo da pureza da mistura ou da pura impureza estrutural da cultura que tudo pode assimilar, mas até um certo ponto. Onde a pura mistura extrapola e transgride os limites estreitos de uma brasilidade essencialmente reconstruída? Hermano palmilha esta repetida polêmica que retoma sempre a matriz da construção retrospectiva de uma autenticidade do samba “de morro”, e que não é do morro. Assim, nos exemplos mais acabados da modernidade musical brasileira — de Carmen Miranda a Tom Jobim, a Caetano Veloso e Gilberto Gil, chegando até o *rock* brasileiro nos anos 80 e aos blocos afro-baianos —, houve sempre crise de identidade e acusações de não-brasilidade, americanização, jazzificação, ou alienação (cf. o capítulo “Lugar nenhum”). Todos os debates são argutamente reduzidos por Hermano a sua matriz inicial: a autenticidade é um falso problema verdadeiro, cuja cena originária é posta pelo “samba de morro”, que apenas alguns anos após a sua criação já reconstruía retrospectivamente a sua fal-

sa pureza como argumento de autenticação e demonstração de sua singularidade³⁷. A apologia do falso originário, a retomada da “linha evolutiva”, ou a acusação de falsidade com relação a um modelo de pureza igualmente inventada, constituem duas faces de um falso problema, que é preciso transcender, mas que permanecem verdadeiras à medida que se coloque a questão da música popular brasileira. Apesar de falso, o problema continua a ser colocado nestes termos: Paulinho da Viola se queixará sempre, e a cada vez terá razão, da perda do vínculo comunitário que caracterizava até há pouco tempo a relação entre sambistas etc.³⁸ Um dos méritos não pequenos do livro consiste precisamente em deslocar de maneira irrefutável o problema da autenticidade, afirmando, ao mesmo tempo, que é este o cerne inescapável que estrutura a música brasileira como um todo.

Toda cultura se constitui no ponto sutil em que a heterogeneidade se homogeneiza, precariamente afastando o perigo da diferença rebelde que move e inicia o processo, e sempre o assombra como ameaça de dissociação e distância, permeando-o de cabo a rabo. Os “mediadores transculturais” são as figuras que “encarnam” este duplo papel de homogêneo/heterogêneo,

pondo em contato mundos diferentes, sendo eles próprios, ao mesmo tempo, diferentes e homogêneos a cada contexto homogêneo que interligam. São eles, portanto, que efetuam a síntese assintética ao realizar no acontecimento improvável a união desunida do heterogêneo e do homogêneo³⁹

A mediação, no entanto, não é nunca um processo pacífico, ou nunca exclusivamente um processo pacífico, ao contrário do que poderia, quem sabe, imaginar Freyre, ou pelo menos o Freyre tal qual reconstruído por Hermano⁴⁰. A heterogeneidade está para a violência assim como a pacificação está para a homogeneidade. Lembremo-nos da premissa básica sobre as sociedades complexas, formulada por Gilberto Velho: nelas há “coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.”⁴¹. No entanto, parece-me que Hermano oculta ou minimiza este aspecto não-harmonioso da coexistência de tradições plurais, por assim dizer, extirpando “a parte podre da maçã”. É portanto em torno da questão da violência ou da pacificidade da mediação que se realiza uma pequena imensa torsão em Gilberto Freyre, no Gilberto Freyre de Hermano, ou no Brasil de Gilberto Freyre tal qual reconstruído por Hermano.

Senão vejamos. Hermano está extremamente consciente do problema, e afirma, de fato, logo de início, que não pretende negar a existência da violência no encontro, ou de encontros violentos que mancham a “tradição secular de contatos” pacíficos que define a cultura brasileira:

Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão. [*O mistério do samba*, p. 34]

O projeto do livro é extremamente limitado. Não nega a existência da violência, tão somente afirma a coexistência da violência com outra coisa, com outras formas de interação social: a louvação, por exemplo. O “mistério” que Hermano expressamente não pretende

desvendar consiste precisamente nesta transformação nada repentina, nem quem sabe misteriosa, de uma tradição vilipendiada, reprimida, violentada, em símbolo mais do que aceito, louvado, motivo de orgulho, de brasilidade⁴². O que teria ocorrido? Como explicar esta translação tão radical? A explicação encontra-se no encontro como símbolo, ou exemplo, de uma “tradição secular de contatos” que teriam no complexo casa grande e senzala o seu primeiro modelo. A identidade brasileira tal qual expressa na cultura popular, e no samba em particular, seria o coroamento desta tradição do encontro. Formulada por “mediadores transculturais” por exemplo, todos aqueles presentes no encontro do Catete: os “demiúrgos” Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre; Gallet e Villa-Lobos, tradutores eruditos da forma musical popular; Prudente de Moraes Netto, neto de presidente, cicerone ou propiciador contumaz destas noitadas; e, do outro lado da equação, Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, músicos populares que completam a síntese “brasileira”, pelo viés negro e pobre. Mas não só estes. O livro variará o tema em todas as suas formas e tons: os encontros estimulantes dos e com *outsiders* estrangeiros: Franz Boas e Gilberto Freyre; Blaise Cendrars e os modernistas; Darius Milhaud e a música popular brasileira;

a fusão sem síntese entre cosmopolitismo e regionalismo e entre cultura popular e erudita, em Freyre etc. Os personagens se multiplicam: Noel, Afonso Arinos, Mário Reis...

A construção da fórmula do encontro “intenso e pacífico” dos grupos heterogêneos como forma da brasilidade é expressa por estes mediadores e pela tradição do encontro, que homogeneízam as diferenças ao fixar a forma de uma cultura popular brasileira. Mas sem excluir a violência e a repressão, embora, de fato, nada disso ocorra no encontro descrito, e em nenhum dos encontros estudados no livro. A afirmação enfática de Hermano parece neste ponto um pouco com uma denegação, no sentido freudiano do termo:

não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão.

Ou, no final do livro, reafirmando mais uma vez o caráter colaborativo, coletivo, do processo de construção do símbolo brasileiro, em que necessariamente atuam vários grupos e não apenas, por exemplo, os negros:

Não estou querendo negar o importantíssimo papel dos afro-brasileiros na invenção do samba. Também (reafirmo uma vez mais) não quero negar a existência de uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira, repressão que influenciou decisivamente a história do samba. Minha intenção é apenas complexificar esse debate, mostrando como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de “miscigenação”. [*O mistério do samba*, p. 152]

A heterogeneidade / homogeneidade, violência / harmonia do processo de construção, aparecem sob a égide da “complexificação” e da teoria das sociedades complexas. Tudo bem: o trânsito misterioso entre vilipêndio e louvação, desprezo e orgulho, paralelamente à generalização da “destabuzação” da forma-samba, é o objeto do livro. É este, de fato, o mistério do título. Portanto, não caberia excluir a repressão, e a influência da violência, como momentos anteriores à louvação e à nacionalização. Um pouco adiante, a mesma complexidade social será confirmada pelo paralelo teórico:

O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. Essa nova maneira não exclui todas as outras possíveis formas de lidar com os mesmos problemas. O racismo continua existindo; uma enorme e bem policiada distância continua separando a elite das camadas populares; o repúdio pela cultura popular continua dominando o “gosto artístico” de vários grupos da elite. Ao mesmo tempo, outros grupos dessa elite valorizam o popular e combatem o racismo. Essa multiplicidade de visões de mundo, estilos de vida, políticas/práticas sociais contrastantes e discursos contraditórios é uma característica incontornável da complexidade social. [*O mistério do samba*, p. 154]

Nada, portanto, mudou. Tudo, ou quase tudo, continua igualzinho a antes: a mesma violência e repressão, o mesmo racismo, o mesmo repúdio, apesar da forma-samba e sua celebração dos contatos pacíficos. Apostemos, portanto, nesta nova maneira, que não exclui nada, inclusive não exclui a interpretação violenta da mestiçagem.

O paradigma da complexidade define-se pela noção de “coexistência”, “ao mesmo tempo”, de “visões de mundo” contrastantes, pela inclusão nunca exclusiva da multiplicidade em um mesmo espaço-tempo, de vários mundos em um mundo. A premissa do pesquisador é claramente marcada: o que descrevo aqui não exclui outras visões. Trata-se de apenas “uma” visão, de “uma nova visão”. Não nego as outras, como a que demonstra a violência, a repressão como constitutiva do “encontro” entre grupos sociais distintos, a começar pela violência e repressão contra negros. Longe de mim afirmar aqui que não haja racismo, que a distância “bem policiada” entre elite e camadas populares não continue existindo, apesar do samba e das possibilidades de encontro que ele atualiza. “Ao mesmo tempo” — tudo depende de aceitarmos a chance da coexistência complexa — existe uma outra visão, uma outra maneira da própria elite lidar com as diferenças, que não só não é violenta, como passa pela louvação, pelo orgulho.

No entanto, o problema é que a “nova” visão, a “outra” visão, dentro do escopo limitado do livro, não tem absolutamente nada de nova, e de outra, e, hoje em dia (ou em 1995), constitui precisamente a mesma velha visão, a defesa homogênea e pacificadora de uma cultura que é muito mais vital e terrível do que o livro deixa entrever. Qual

seria a utilidade de, a esta altura dos tempos, não exatamente negar, mas ocultar (negar dizendo que não nega) a violência como, pelo menos, um elemento tão importante na constituição destes contatos quanto a pacificidade “harmônica” do encontro? Onde estaria aqui a dimensão não menos essencial do desencontro, da violência, da dor, de um ou outro genocídio que povoam de maneira não desimportante a história do Brasil, e que, de fato, os historiadores contemporâneos das relações raciais brasileiras não deixam de frisar?⁴³

É verdade que Hermano em nenhum momento nega a violência e a repressão da cultura negra. Ele o diz expressamente. Mas estas inscrições denegativas, na verdade escassas (cito todas neste artigo), não fazem mais do que aumentar ainda mais o fosso da realidade que a síntese homogeneadora da cultura brasileira oculta. A leitura que faz da matriz freyriana do Brasil do samba é hábil: diz-se tão somente o estudo do processo de construção do samba como símbolo da nacionalidade, como um antropólogo leria um mito, não pretendendo, em nenhum momento, refutá-lo a partir do confronto com o real. Este é o mito que nós brasileiros nos contamos uns aos outros, explica ele. Neste sentido, diríamos que o que ele realiza aqui é uma paciente genealogia do mito⁴⁴. Mas não teríamos outros mitos a nos contar? E qual seria o interesse de

repetir agora, mais uma vez, este mito, e não outro? Aqui me parece que Hermano desrespeitou o protocolo estrito da complexidade que no entanto pauta programaticamente o seu estudo. Tudo bem, concede ele: Gilberto Freyre corre “o risco de inventar uma homogeneidade (elogiada, não paradoxalmente, por ser aberta e indefinida, podendo abarcar qualquer diferença) também exclusivista”⁴⁵. Risco de carregar demais o lado homogêneo da equação heterogêneo / homogêneo. Homogeneidade, por certo “paradoxal” — Hermano comete aqui um lapso — já que aberta à diferença e indefinida. Mas não estaremos honrando em nada o projeto freyriano ao homologar este risco da homogeneidade.

Em sociedades complexas, projetos homogeneizadores existem simultaneamente a projetos heterogeneizadores, não estando necessariamente em oposição entre si, e adquirindo — cada um deles — maior ou menor relevância dependendo de inúmeros fatores históricos, políticos, sociais, culturais. [*O mistério do samba*, p. 155]

Explica-se desta forma o sucesso e a relevância do projeto homogeneizador freyriano. Ele existe ao mesmo tempo que outros projetos heterogeneizadores, talvez de menor sucesso, sem dúvida de menos interesse para

Hermano no livro que acabamos de ler. Nova afirmação da heterogeneidade complexa, desta vez para explicar a coexistência da homogeneidade com a heterogeneidade e assim, aparar as arestas, aliviar as tensões e contradições, que possam porventura aparecer entre projeto heterogeneizador e homogeneizador. Não há oposição, não há violência. Ou seja: há lugar para tudo. Não pretendo explicar a totalidade da realidade, mas apenas dar conta de uma parte, a parte do encontro pacífico, da submissão freyriana (tal qual lida por mim) da heterogeneidade à homogeneidade. Não pretendo, de maneira nenhuma, insinuar que esta seja a única maneira de ver as coisas — complexidade *oblige* — mas assim pelo menos ficamos tranquilos e devidamente... pacificados.

A tese de 1995 parece retroceder com relação à de 1988, ao delinear o contorno de um objeto — o encontro — cristalizado como tradição a ser preservada, e, como tal, não admitindo o acréscimo, a violência de uma nova interpretação. O paradigma do encontro não pode ser um paradigma histórico, “marmorizado” nostalgicamente no tempo, o que implica um tratamento simples do problema da autenticidade, categoria que, por outro lado, o livro minuciosamente desconstrói. É preciso que o encontro seja atualizável, que possamos “mexer” nele, já

que o que o caracteriza é precisamente a violência heterogênea do real. Foi isso sem qualquer dúvida que experimentaram os gaiatos presentes no encontro de 1926, no Catete. Em *O mistério do samba* sentimos falta da salutar reticência a todos os pré-conceitos metodológicos, esta verdadeira hibridez de abordagens, contida em *O mundo funk carioca*. Argumentarão, sem dúvida, e com razão, que os projetos são diferentes e que o samba desenha um motivo histórico, submetido a variações no tempo, para retomar esta metáfora musical. Mas, precisamente, a vitalidade do samba, como de qualquer forma cultural — Hermano sabe disso melhor do que ninguém —, reside na possibilidade de absorver novos modos e formas, inclusive formas violentas que rejeitam radicalmente a forma tradicional da homogeneização absorvente. A variação enquanto leitura retrospectiva deverá sempre, no presente, admitir a possibilidade da errância do motivo, que transgride os limites da repetição, situando-se necessariamente — condição da vida — no limite de sua dissolução. Retomar a “linha evolutiva” freyriana (se isso é possível ou desejável) implicaria, necessariamente, não marmorizar a cultura brasileira, fechando-a a heterogeneidades indesejáveis. Na tese sobre a festa que não faz sentido, em que todos os vetores possíveis de diferenças violentas e alegres fazem parte e integram essencialmente o acontecimento-baile,

tematizava-se de fato uma heterogeneidade real. Submeter as suspeitas pré-concebidas e interpretações homogeneizantes à prova dos nove da pesquisa de campo — é esta a lição imensa da antropologia (do amor, da escrita, da poesia, da música). Mas, na tese sobre o encontro, o nacional-popular obriga a uma dieta de sentido: tudo deve fazer sentido. Assim, descolamos do real e desrespeitamos a heterogeneidade principal, que teoricamente programaria a pesquisa. Todo o contrário, portanto, ocorre com a tese de 1988, que se propõe programaticamente a subverter as categorias clássicas, de objeto, autenticidade, informante, observação participante etc. Apenas um exemplo para terminar: logo na primeira página, a “primeira cena” propõe uma espécie de falsa cena originária (e cena originária da falsidade) da antropologia: o antropólogo que pesquisa o *funk* carioca presenteia o amigo e informante, DJ Malboro, com uma bateria eletrônica, extrapolando assim qualquer limite aceitável da participação em seu objeto de estudo, ao alterá-lo, por assim dizer, de maneira “definitiva”. (Esta é sem dúvida mais uma história que o pesquisador se conta: uma ilusão do acontecimento.) A comparação, feita pelo orientador Gilberto Velho, entre o gesto e “dar um rifle para um chefe indígena”⁴⁶, dá, no entanto, a justa medida da transgressão. O gesto não é apenas iconoclasta, mas contém uma eventual ameaça de morte do

objeto antropológico. A morte literalizada pela possibilidade de violência mecânica e serializada do rifle contém simbolicamente, do ponto de vista da antropologia clássica, o drama da constituição de seu objeto⁴⁷. É, no entanto, esta intervenção por assim dizer originária que desenha a especificidade de um novo objeto de pesquisa (o *funk* carioca), poroso e infinitamente aberto a interferências, que se define mesmo por esta abertura e constante absorção inautêntica de novas formas, e traduções de si mesmo em outros. É desta morte iminente que ele vive, é isto que define a sua alegre vida.

1 A noção é exposta em *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), que faz para a cultura cubana o que *Casa grande e senzala* fez para o Brasil. Explica-se, portanto, de muitas maneiras a sua presença no livro de Hermano. A oposição clássica entre uma cultura hierarquizante e dependente do sistema escravista (o engenho de açúcar) e uma cultura associativa e horizontalizante (a do tabaco), com favorecimento da última, onde se encontraria fórmula de uma cultura nacional mestiça, é essencial para a compreensão da cultura cubana. O conceito de transculturação descreve o “processo transitivo de uma cultura à outra”, sem ser uma simples troca de uma por outra (neste sentido, opõe-se ao conceito norte-americano de *acculturation*). A *transculturação* é um processo não-linear que implica que tanto a cultura adotada quanto a original são transformadas. De forma análoga a Gilberto Freyre, o conceito implica uma transposição

da metáfora genético-sexual: “No final, como bem sustenta a escola de Malinowski [que prefacia o livro], em todo o abraço de culturas sucede o mesmo que na cópula dos indivíduos: a criatura sempre tem algo dos dois progenitores, mas também é distinta de cada um dos dois” (ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1991, p.90).

2 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 173.

3 Idem. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 95.

4 Idem. *O mistério do samba*. Op.cit., p. 35

5 Ibidem, p. 20.

6 “Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiro nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei esta confirmação na *História do declínio e queda do império romano* de Gibbon. Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no *Alcorão*, não há camelos; creio que se houvesse qualquer dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão*, bastaria esta ausência de camelos para provar que é árabe”. BORGES, Jorge Luis. “*El escritor argentino y la tradición*”. In: *Discusion* (1932). *Prosa completa*. Barcelona / Buenos Aires: Brugera / Emecé, 1979, vol I.

7 O conceito é formulado no *Ensaio sobre a dádiva*. Na explicação de Lévi-Strauss: “[...]O social só é real quando integrado em um sistema”. O procedimento sociológico consiste em analisar e abstrair os dados, mas é preciso, em seguida, recompor a totalidade dos fatores em jogo. Não se pode compreender o fato social a partir de apenas um as-

- pecto da sociedade, no entanto, é verdade que o fato social não pode consistir na simples recomposição de aspectos descontínuos, mas deve ser apreendido em uma experiência singular concreta (LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Trad. Felicity Baker. London: Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 25-6).
- 8 *O mundo funk carioca*. Op. cit., 106.
- 9 VELHO, Gilberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65.
- 10 VELHO, Gilberto. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65.
- 11 VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., p. 64-5.
- 12 *Ibidem*, p. 84-9.
- 13 *Ibidem*, p. 60-1.
- 14 *Ibidem*, p. 106.
- 15 *Ibidem*, p. 94.
- 16 *Ibidem*, p. 104.
- 17 *Ibidem*, p. 89.
- 18 *Ibidem*, p. 101.
- 19 *Ibidem*, p. 108.
- 20 *Ibidem*, p. 103.
- 21 *Ibidem*, p. 13.
- 22 *Ibidem*, p. 103.
- 23 *Ibidem*, p. 108.
- 24 *Ibidem*, p. 108.
- 25 Embora, como em tudo o mais, Machado tenha visto antes. Cf. a respeito do Pestana de "Um homem célebre"; nesta mesma *Teresa*, o ensaio de José Miguel Wisnik.
- 26 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 63.
- 27 ARAÚJO, Ricardo B. de. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 87.
- 28 *O mistério do samba*. Op. cit., 91.
- 29 ARAÚJO, Ricardo B. de. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 89.
- 30 FREYRE, Gilberto. Apud Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 91.
- 31 *O mistério do samba*. Op. cit., 148.
- 32 LÉVI-STRAUSS, Claude. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 150.
- 33 *O mistério do samba*. Op. cit., p. 150.
- 34 Hermano cita aqui uma passagem do belo texto de Eduardo Viveiros de Castro, "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem", que parte da dicotomia estabelecida por Vieira, no *Sermão do Espírito Santo* (1657) entre as culturas que são como estátuas de mármore (as européias) e as que são como estátuas de murta (as indígenas).
- 35 *O mistério do samba*. Op. cit., 150-1.
- 36 *Ibidem*, p. 155.
- 37 "Mas o fato é que a luta pela preservação do autêntico ganha mesmo terreno logo depois da formação das primeiras escolas de samba. E a 'autenticidade' ganha apoio oficial". *Ibidem* p.124).
- 38 *Ibidem*, p. 123.
- 39 Sobre tudo isso ver: "À quoi reconnaît-on le structuralisme?" de Gilles Deleuze. Ou, sobre os mediadores, o ensaio do mesmo autor, cita-

do por Hermano, "Les intercesseurs"; além da coletânea editada por Gilberto velho e Karina Kuschnir, *Mediação cultural e política*.

40 Sou testemunha, a propósito, de uma experiência curiosa. Certa vez, escrevendo um artigo sobre Gilberto Freyre, reli *Casa grande e senzala* inteiro procurando as marcas dessa "pacificação"; e encontrei, para minha "decepção", e surpresa, um livro implacável sobre a discriminação racial, onde abundam descrições de tortura de escravos etc. Que apenas um lado da equação tenha sido mantido — o lado da harmonização — é uma operação da qual sem dúvida não está inocente o próprio Freyre, o que é até certo ponto compreensível. Mas é menos compreensível que esta idealização retrospectiva seja perpetuada, às vezes, até hoje em dia.

41 VELHO, Gilberto. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65 [grifo meu].

42 "O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da "nacionalidade" no orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos". (*O mistério do samba*. Op. cit., p. 152.)

43 Por exemplo, dentre outros, os estudos de Lilia Moritz Schwarz.

44 Peter Fry, na revisão de seu artigo seminal "Feijoada e *soul food* 25 anos depois", um dos pontos de partida do livro de Hermano, diz algo de análogo a respeito do mito da "democracia racial": "Vista dessa maneira, a democracia racial é um mito no sentido antropológico do termo: uma afirmação ritualizada de princípios considerados fundamentais à constituição da ordem social. E, como todos os mitos e leis, não deixa de ser contrariado com uma frequência lamentável. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG,

Miriam (Orgs.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 52.

45 *O mistério do samba*. Op. cit., p. 151.

46 *O mundo funk carioca*. Op. cit., p. 9.

47 O objeto se constitui na precariedade de sua decomposição iminente, para a qual contribui o próprio antropólogo, que o destrói involuntariamente, ou pelo menos modifica-o irremediavelmente, no mesmo gesto de construí-lo, por uma necessidade, digamos, epistemologicamente trágica. Cf. a cena famosa de *Tristes trópicos*, "Aula de escrever"; em que a escrita é supostamente introduzida entre os Nambikwara ("a escrita havia portanto feito a sua aparição entre os Nambikwara..." [LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955, p. 353.]), que traçam linhas sinuosas em papéis, imitando o gesto que viram o antropólogo fazer. Por outro lado, muito mais cético quanto à possibilidade deste "incidente extraordinário" (da introdução da escrita na tribo "ainda na idade da pedra" pelo antropólogo), ver o ensaio de Jacques Derrida, "A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau".

João Camillo Penna é professor de Literatura Comparada e Teoria Literária do Depto. de Ciências da Literatura da UFRJ. Publicou entre outros artigos: "Marcinho UP: ensaio sobre a construção do personagem". In: *Estética da crueldade* [Atlântida, 2004].