



Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações*

Guilherme Carréra Campos Leal¹

University of Westminster: Centre for Research and Education in Arts and Media
Email: guilhermecarrera@gmail.com

*** Unveiling the urban samba:
notes on origins, conflicts
and appropriations**

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar a origem, os conflitos e as apropriações relativas ao samba urbano, desenvolvido no Rio de Janeiro do início do século XX. Nosso ponto de partida é o pensamento do sociólogo Hermano Vianna (2010), que entende a transformação do gênero musical em símbolo da identidade brasileira como um dos pilares da compreensão da formação da cultura nacional. Em diálogo com o pesquisador, mobilizamos apontamentos de Carlos Sandroni (2001), José Ramos Tinhorão (2010) e Felipe Trotta (2011). A análise coloca em paralelo a trajetória do samba e a trajetória de uma ideia de Brasil, entendendo a música como agente fundante.

Palavras-chave:

Samba, Mercado Fonográfico, Identidade, Cultura Brasileira.

Abstract

This article aims to analyze the origin, conflicts and appropriations related to the urban samba, developed in Rio de Janeiro in the early twentieth century. Our base is the thought of the sociologist Hermano Vianna (2010), which meant the transformation of the genre into a symbol of Brazilian identity as one of the pillars of the understanding of the formation of national culture. In dialogue with the scholar, there are notes on the work of Carlos Sandroni (2001), Jose Ramos Tinhorão (2010) and Felipe Trotta (2011). The analysis put in parallel the history of samba and the trajectory of an idea of Brazil, understanding music as a founding agent.

Keywords

Samba, Music Industry, Identity, Brazilian Culture.

¹ Doutorando no Centre for Research and Education in Arts and Media da University of Westminster, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e jornalista pela mesma instituição.

Não só no território nacional, mas internacionalmente, o samba é considerado um dos principais símbolos associados a uma certa ideia de brasilidade. Embora sua base tenha sido fermentada no Nordeste do Brasil, mais especificamente no estado da Bahia, o samba tal qual o conhecemos hoje (ou tal qual ele se disseminou pela primeira vez) é resultado de uma série de fatores acontecidos no Rio de Janeiro do início do século XX. Entre esses fatores, inclusive, figura a própria imigração de baianos em busca de uma nova vida na então capital federal, trazendo junto consigo canto, dança e batuque. Neste artigo, propomos uma viagem aos primeiros anos do samba em solo fluminense, passando pelos conflitos e pelas apropriações que sofreu. A ideia de bastidor invocada no título deste mesmo artigo diz respeito a atenção que depositaremos às justificativas, aos obstáculos e aos facilitadores que fizeram do samba nosso elemento sonoro por excelência.

Contexto sociomusical

Por entender o samba como parte de um complexo cultural mais amplo do que a música em si, o pesquisador Hermano Vianna (2010) se debruça sobre o gênero musical pelo viés sociológico em *O mistério do samba*, resultado de sua tese de doutorado. Seu olhar se propõe a investigar em que contexto uma manifestação cultural considerada marginal conseguiu se transformar em um dos símbolos da identidade brasileira. A investigação em torno do que o autor considera um dos mistérios para se entender a formação do Brasil teria no samba urbano carioca seu ponto de partida. Ao contrário de outras abordagens que colocam o ritmo seja como soberano intocável, seja como vítima rechaçada, sua contribuição está em revelar como o diálogo que se estabeleceu entre classes sociais heterogêneas no Rio de Janeiro do início do século XX consolidou o samba Brasil afora. Em outras palavras, o descortinamento de Vianna (2010) a respeito do samba andaria de mãos dadas com o descortinamento da própria identidade brasileira.

De certa forma, a hipótese de que o samba como o conhecemos hoje é resultado de uma troca recorrente entre diferentes segmentos sociais faz referência ao que Renato Ortiz (2012) entende por identidade: “(...) não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (p. 8). No caso da brasileira, ela seria consequência de uma reinterpretação do popular por esses mesmos grupos sociais e da própria construção da ideia de Estado. Ao nos determos à ideia de Estado, estamos considerando como nosso contexto os últimos anos do século XIX, quando a República Federativa do Brasil foi proclamada, destituindo a monarquia e instalando um governo presidencialista provisório. O golpe contra o Imperador Dom Pedro II encontrava respaldo em correntes teóricas europeias que deixavam o pensamento romântico para trás. Do Positivismo de Auguste Comte, passando pelo Darwinismo Social, até o Evolucionismo de Herbert Spencer, nos lembra Ortiz (2012), o mundo parecia se apoiar em novas verdades. E a criação do Estado brasileiro logo recairia sobre elas. O que o autor adverte, no entanto, é que havia um inegável abismo entre essa teoria desenvolvida na Europa e a realidade no Brasil: “o dilema dos intelectuais desta época é compreender a defasagem entre teoria e realidade, o que se consubstancia na construção de uma identidade nacional” (p. 15). No Brasil que se tentava construir, o esmiuçamento de nossas especificidades sociais nos conduziria a conceitos basilares, como meio e raça, ambos determinantes à essa pretendida construção.

Autores como Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Nina Rodrigues, citados por Ortiz (2012), trabalham o condicionamento do homem ao meio em que ele vive. Todos desenvolvem modos de ser, sentir e agir, de acordo com o sertão, a mata ou o litoral. Como se a história do país pudesse ser “apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato” (p. 16). Intimamente atrelado às questões geográficas, o debate em torno da raça é ainda mais relevante. O trajeto percorrido da colonização portuguesa à Proclamação da República

escancara a superioridade do branco, a opressão ao negro e a fragilidade do índio. A absorção de códigos europeus, a retaliação à cultura afro e a dizimação indígena reiteram o problema da disparidade racial no Brasil. Desde sempre, presente; até hoje, problematizada. “Do equacionamento deste problema decorre a necessidade de se sublinhar o elemento mestiço. (...) O mestiço é, para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta, ele representa (...) a elaboração de uma identidade nacional” (p. 20-21).

Hermano Vianna (2010), preocupado em decifrar os mistérios para além do samba, entende que o mistério em torno da mestiçagem segue em consonância com o do gênero musical. Para o autor, este súbito reconhecimento do papel do mestiço na cultura brasileira se assemelha ao enaltecimento que o samba passaria a ter na primeira metade do século XX. Como se tudo fizesse parte de um interesse repentino pelas coisas brasileiras – hipótese reforçada, inclusive, por intelectuais como Gilberto Freyre, que gostava de ressaltar essa tomada de consciência como algo súbito, descontínuo, isolado. Obviamente, a presença do mestiço não poderia ter sido notada de maneira aleatória, mas como um processo histórico que, já sabemos, parte da superação do Romantismo em detrimento da análise das especificidades sociais de um determinado ambiente. Como consequência desse processo histórico, há que se admitir que a mestiçagem teria passado a ser considerada, de fato, “a única coisa que o Brasil tinha de original, embora essa originalidade não significasse necessariamente vigor ou riqueza” (VIANNA, 2010, p. 68). Um feito que alterou o modo como se enxergava o panorama social daquele momento histórico, ecoando, inclusive, na produção cultural.

No rol da literatura, por exemplo, não podemos escantear o estudo que José Miguel Wisnik (2004) faz da obra do escritor Machado de Assis, detendo-se à leitura de *Um homem célebre*, publicado em 1896. Para o autor, o escritor “foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente, no apagar das luzes do Império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo” (p. 79). A partir daí, entende Pestana, o protagonista da história em questão, como aquele perdido entre o erudito, já que tem como objetivo composições de inspiração europeia, e o popular, pois invariavelmente o resultado de seu empenho é, na verdade, dançante, humorístico, massivo. Machado parte da polca para comentar as implicações socioculturais do gênero musical – as mesmas que circundariam o maxixe, já em vias de se popularizar, e, mais adiante, o samba. Em princípio, Pestana é o flagrante abissal de dois mundos musicais (e sociais). Ao mesmo tempo, no entanto, é ele mesmo a ponte secreta entre essas duas searas. Wisnik (2004) argumenta que esse intercâmbio passaria a ser natural na sociedade brasileira que nascia: músicos e intérpretes se revezariam no teatro e na rua, entoando de óperas a lundus, tais quais intelectuais e sambistas, em apresentações formais e rodas de samba.

Tanto Ortiz (2012) como Vianna (2010) creditam a Gilberto Freyre o novo ângulo adotado à análise sociológica do Brasil. Se a mestiçagem acabou se tornando responsável pelo atraso socioeconômico brasileiro, “(...) foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço” (VIANNA, 2010, p. 63). Graças ao lançamento de *Casa-grande & senzala* no ano de 1933, “a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade” (p. 76). Natural do Recife, já em seu primeiro livro, o sociólogo desencadeou uma mudança na forma de se enxergar a questão da mestiçagem no país, rechaçando a ideia de atraso relacionada ao determinismo. Sua ruptura, no entanto, não foi uma epifania. Seu interesse pela cultura brasileira, em particular pela nordestina, vinha desde a infância. Seu distanciamento geográfico, por conta dos estudos nos Estados Unidos, também teria influenciado a maneira com que se ateu ao nacional. Em linhas gerais, o sociólogo sublinha a capacidade brasileira de se relacionar com o diverso, sendo essa a “nossa grande originalidade como experiência civilizatória, justamente por estarmos mais abertos à diferença e podermos incluir o indefinido em nossa definição de identidade” (VIANNA, 2010, p. 88).

A análise de Ortiz (2012), no entanto, é mais ácida. Entende a contribuição de Freyre como fundamental ao debate, mas questiona sua originalidade. Afirma que ele reedita uma

temática já trabalhada no passado, a exemplo da obra da já citada Nina Rodrigues, mas substituindo o termo “raça” pelo termo “cultura”. Para Ortiz (2012), essa substituição “elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade” (p. 41). Além da predisposição intelectual de Freyre ao tema, Ortiz (2012) lembra que o contexto político era também favorável àquela abordagem. “(...) A sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças” (p. 41). A releitura freyriana, segundo Ortiz (2012), libertaria as ambiguidades das teorias racistas, “ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol” (p. 41). O chamado mito das três raças, envolvendo a branca, a negra e a indígena, vai ao encontro da urgente necessidade de se unificar uma República ainda fragmentada, mas vai de encontro à resolução dos conflitos raciais ao optar por, de alguma maneira, encobri-los.

Para o bem e para o mal, Freyre prega o discurso do “contato entre mundos diferentes, a volta da miscigenação, a volta da mistura de culturas”, como descreve Vianna (2010, p. 90). Em certo sentido, esse apregoamento seria um primeiro grito contrário à divisão de classes, à censura às manifestações afrodescendentes, à repressão militar às chamadas coisas de negros. Em Freyre, há o elogio à mestiçagem, bem como o elogio à dissolução. Não é contraditório e o próprio Vianna (2010) explica. “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” (p. 91). Dentre essas combinações, “não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador” (p. 61). O samba caminhava para encontrar seu protagonismo não só na então capital federal, mas país adentro.

Nasce o samba urbano

Posto isso, podemos nos voltar ao primeiro capítulo do livro-manifesto de Vianna (2010), no qual comenta o encontro entre intelectuais e músicos. Aliás, entre jovens brancos, bem-nascidos e com estudos no exterior e negros e mestiços da periferia do Rio de Janeiro, pobres e sem escolaridade. O capítulo, assim como o restante da obra, personaliza esses dois grupos nas figuras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, de um lado, e de Donga e Pixinguinha, do outro. Se Freyre fez história com a publicação de *Casa-grande & senzala*, Holanda, outra jovem promessa das letras, iria pelo mesmo caminho com *Raízes do Brasil*, a ser publicado em 1936. Sem maiores entraves, o tal mito das três raças parecia acontecer diante dos olhos da população carioca. O encontro, diz Vianna (2010), chegou, inclusive, a ser registrado na coluna social Noticiário Elegante, da Revista da Semana, em 1926. “Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga” (FREYRE, 1975, p. 189). Quando o jovem sociólogo, sete anos antes do lançamento de seu primeiro livro, desembarcou na então capital, ressecada dos mandos e desmandos do ex-prefeito Pereira Passos (1902-1906), ele já percebera uma voraz perseguição à cartilha da modernidade. Esta, desde o princípio, dualista: enquanto os ricos iam se espalhando pelas praias da Zona Sul, os pobres passavam a habitar novos bairros na Zona Norte. Na visão de Freyre, resquícios do Velho Rio só poderiam ser vistos nos morros, onde se reorganizavam os antigos cortiços e seus moradores. Uma vez nesse Novo Rio, amigos, como o próprio Holanda, levaram Freyre a assistir à primeira apresentação teatral brasileira realizada apenas por artistas negros: o espetáculo Tudo preto, da Companhia Negra de Revista. Entusiasmado com o ritmo de Pixinguinha, maestro do tal espetáculo, Freyre quis conhecê-lo.

Integrante do icônico grupo Oito Batutas, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, foi um dos maiores músicos populares do Brasil. Seu trabalho teve início na

segunda década do século XX, ao lado de Donga e João Pernambuco, no grupo Caxangá. A partir de 1919, no entanto, passou a se apresentar com o Oito Batutas, tocando de choros a maxixes. Na década de 1920, caiu no gosto da elite carioca, indo parar em Paris. As apresentações na capital francesa duraram cerca de seis meses, transformando, além de Pixinguinha e Donga, China, Jacó Palmieri, José Alves, J. Thomaz, Luís de Oliveira, Nelson Alves e Raul Palmieri em personalidades influentes. A Freyre e a outros intelectuais da época, como Prudente de Moraes Neto e Rui Barbosa, interessavam as manifestações da cultura popular que surgiam às vésperas da Revolução de 1930. O desejado encontro, finalmente, aconteceu. E foi registrado pelo próprio em diário freyriano: “O Rio de Pixinguinha e Patrício. O Rio ainda de violões, de serenatas, de mulatas quase coloniais que à autenticidade brasileira acrescentavam (...) uma graça que eu não vira nunca (...). Era a graça carioca. Era o Rio de Villa-Lobos” (CARVALHO, 1988, p. 94).

Desse modo, o Rio de Janeiro ia se tornando o estado e, sobretudo, a cidade brasileira mais representativa no cenário nacional – por ser, claro, a capital do país, mas, sobretudo, por arregimentar a cultura negra, materializada em dança, canto e batuque, além de gastronomia, artesanato e religião, e influências europeias que atracavam no porto fluminense, a serem assimiladas pela elite carioca. Chamados de mediadores culturais, de Gilberto Freyre a Villa-Lobos, intelectuais da época cumpriam esta nobre função: aproximar uma certa intelectualidade da cultura marginalizada, periférica, popular. A esta altura da argumentação, já podemos afirmar que essa movimentação em torno do samba não era à toa, despropositada. “Podemos mesmo interpretar a transformação do samba em música nacional (e a de uma determinada cultura popular em cultura nacional) como uma dessas respostas no plano cultural” (VIANNA, 2010, p. 56) à procura por uma unidade de pátria. Afetada desde quando a Coroa Portuguesa resolvera deixar o Brasil, a nação percorreu todo o século XIX e chegou à Proclamação da República, no entanto, sem láureas. Em parte, pelo tamanho descomunal do território da ex-colônia portuguesa, o que dificultava uma política homogênea mais incisiva, mas em parte, também, pela ausência de um projeto de unificação nacional. Os fazendeiros do café paulista e do leite mineiro, por exemplo, sucumbiram à Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas foi alçado a um governo provisório, que, na verdade, ficaria conhecido como os primeiros anos da Era Vargas (1930-1945).

À parte suas manobras políticas, o presidente Vargas incitou o desenvolvimento no campo cultural, e não só no que diz respeito à música popular, também como forma de se fortalecer politicamente. A música erudita de perfume folclórico de Villa-Lobos e a literatura regionalista de Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz foram cruciais à ideia de nacionalismo que se fortalecia. Desde a Semana de Arte Moderna de 1922, na verdade, a classe artística já havia se voltado à busca de um ideário nacional-popular em detrimento do que pregavam as correntes europeias. Um trajeto que nos leva de volta a Gilberto Freyre, a Pixinguinha. Ao encontro entre a elite e o povo, entre a universidade e o samba. Este, já não mais aquele que nasceu lá na Bahia e que subiu os morros do Rio de Janeiro. Mas o samba do Oito Batutas, dos desfiles das escolas de samba, das emissoras de rádio, das gravadoras multinacionais, da indústria cultural. Um novo samba para, enfim, um novo Brasil.

Se lançarmos mão de uma cronologia do samba, a gravação de *Pelo telefone* pode ser considerada uma virada na história do gênero. De autoria de Donga, a música recebeu do próprio autor o rótulo de samba carnavalesco, na ocasião do registro da gravação na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esse registro teria acontecido no final do ano de 1916, tendo sido a composição gravada em 1917. É claro, dizem os pesquisadores, que outros sambas ditos carnavalescos já teriam sido gravados anteriormente, mas o fato é que *Pelo telefone* foi o primeiro a alcançar uma repercussão maior. A música foi o grande sucesso do carnaval daquele ano. Para se ter uma ideia, segundo levantamento de Flávio Silva, comentado por Carlos Sandroni (2001), no carnaval de 1916, a imprensa carioca teria mencionado o termo “samba” apenas três vezes. No ano seguinte, esse número teria subido para 22 vezes. Desde então, seu uso ascendeu continuamente. Em seu discurso, Sandroni (2001) atribui letra e melodia da canção à uma noite musical na casa da baiana Tia Ciata. Ela e outros músicos presentes, no entanto, questionaram a autoria de Donga, bem como a de Mauro de Almeida, quem,

oficialmente, assinou a composição oficialmente. Anos mais tarde, ambos, inclusive, acabariam considerando o questionamento, assumindo que teriam se apropriado de temas melódicos já conhecidos, porém desenvolvendo uma narrativa particular.

Na simples anedota contada acima, podemos perceber três características que contribuiriam ao surgimento do samba urbano. Primeiramente, a questão do autor. Se, antes, a arte do improviso era a mola propulsora na confecção de um samba, naquele momento, a preservação dos direitos autorais via Biblioteca Nacional era o primeiro passo à profissionalização da profissão sambista. Agora, havia letra, melodia, partitura. Em segundo lugar, o advento da gravação. Ao invés de divulgar os sambas apenas nos espetáculos em casas noturnas, o samba gravado ampliava o alcance de todos àquele tipo de manifestação cultural. O surgimento de gravadoras e rádios fazia valer esse investimento. Por fim, a parceria com um mediador cultural. No caso, Donga, negro, pobre e periférico, e Mauro de Almeida, destaque do bloco carnavalesco Clube dos Democráticos no Rio de Janeiro. Tanto no ambiente musical, como fora dele, em parcerias com Gilberto Freyre, por exemplo, essa ponte entre os sambistas e os intelectuais foi uma estratégia de inserção no mercado. Por outro lado, Pelo telefone não é uma unanimidade. Embora seja largamente conhecido como o primeiro samba gravado, muitos consideram os sambas gravados até os anos 1920 como falsos sambas. Esses estariam mais ligados ao universo do maxixe, ainda popularíssimo. Enxergamos *Pelo telefone*, no entanto, como o prólogo necessário à ruptura sonora que aconteceria na aguardada década seguinte.

Das últimas décadas do século XIX até sua gravação, tínhamos um samba como resultado do encontro dos mundos rural e urbano, um samba fruto da fofa, do lundu, do maxixe, um samba de origem africana, nascido na Bahia e recém-chegado ao Rio de Janeiro. Como em um período de maturação, este foi se alastrando pela zona portuária fluminense, pela Praça Onze, pelo Morro da Favela. Sobrevivia entre a repressão policial, contrária às manifestações afro-americanas, e a insistência dos músicos, dançarinos e colaboradores. Era o samba das tias baianas e de Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô. Com a gravação de *Pelo telefone* e o sucesso estrondoso do Oito Batutas, era o bairro Estácio de Sá que se posicionava como polo disseminador do nascente samba urbano. A mudança geográfica trouxe outros sambistas aos holofotes, como Ismael Silva, um de seus expoentes. As distinções entre o que Donga e Silva faziam colocavam em xeque o conceito de samba verdadeiro, uma discussão que vai além do nosso propósito. Um clássico depoimento a respeito do assunto é reproduzido por diversos autores, incluindo José Ramos Tinhorão (2010). Questionados sobre suas canções, para Silva, Pelo telefone não passa de um maxixe; para Donga, *Se você jurar*, de autoria do companheiro, é uma típica marcha. De uma maneira geral, a crítica especializada passou a considerar samba as gravações que foram surgindo no decorrer da década de 1920, embora este seja apenas um tipo de samba. O samba urbano, o samba carioca, que, invariavelmente, viria a se tornar o samba nacional.

Apogeu e queda

Para potencializar essas transformações, se consolidavam as gravadoras musicais no Rio de Janeiro. A Casa Edison, pioneira no segmento desde 1902, teve seu repertório aumentado, principalmente depois do lançamento de Pelo telefone, na voz de Manoel Pedro dos Santos, o Baiano. Havia, até então, gravações com duração mais curta, o uso de motivos folclóricos na canção e uma simplicidade harmônica. A partir da década de 1920, não só a Casa Edison, mas Brunswick, Columbia, Parlophon, RCA, entre outras que foram surgindo, aqueceram o mercado fonográfico. Os sambas da Estácio, com novo paradigma rítmico, não mais uma quadra, mas duas quadras de versos heptassilábicos, e a inserção de novos instrumentos chamaram a atenção da dita cultura oficial. Segundo Sandroni (2001), o alto número de gravações fez com que músicos eruditos, diretores artísticos e público consumidor passassem a identificar o samba da Estácio como o verdadeiro samba. Em paralelo, as rádios acompanhavam esse movimento. Em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi

inaugurada. Aos poucos, rádios comerciais, como a Mayrink Veiga, fundada em 1926, e a Educadora, de 1927, instigariam a concorrência. A Era do Rádio, respaldada pela Era Vargas (1930-1945), foi determinante à disseminação do samba pelo país. “Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (...), a música popular brasileira iria dominar o mercado” (TINHORÃO, 2010, p. 314-315).

Sem dúvida, um dos fatores que ajudaram a cristalizar a imagem desse samba no imaginário nacional foi a formação das escolas de samba. A Deixa Falar, considerada a primeira delas, teria surgido no ano de 1928, realizando seu primeiro desfile em 1929. Entretanto, a escola localizada na Rua Estácio, ao lado de uma Escola Normal (daí a intitulação “escola de samba”, dizem), não foi adiante. Em 1932, quando aconteceu o primeiro concurso para eleger a melhor escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar já não desfilava. Em 1935, o disputado desfile já integrava o programa oficial do carnaval carioca, idealizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Dois anos depois, o Estado Novo de Getúlio Vargas solicitava que os enredos das escolas tivessem todos um caráter patriótico. Rapidamente, a mídia comprava esse nacionalismo triunfante propagado pelo governo, que tinha como aliada A Hora do Brasil, criada pelo então presidente e transmitida em todo o país. “O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional. (...) Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba” (VIANNA, 2010, p. 127).

Além da Deixa Falar, outras duas agremiações surgidas nos anos 1920 colaboraram para a sedimentação do samba urbano. Suas datas de fundação divergem, mas tanto o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, como o Estação Primeira de Mangueira são consideradas as duas mais antigas escolas ainda em atividade. Na página oficial da Portela na internet, está grafado como ano de fundação o ano de 1923 (G.R.E.S. PORTELA, 2014). Já no livro *A Velha Guarda da Portela*, de João Baptista M. Vargens e Carlos Monte (2004), por sua vez, o ano mencionado é 1926. Quanto à Mangueira, o próprio site levanta duas datas possíveis: 1923, se considerarmos o Bloco dos Arengueiros como sua semente, e 1928, se considerarmos a reunião de todos os blocos do Morro da Mangueira para desfilar no carnaval (ALVES; PEIXE; SANT’ANNA, 2014). Mais do que a data exata, importa a força com que ambas as escolas, junto à Deixa Falar, naquele momento, se inseriram na sociedade carioca, servindo de modelo a agremiações em outros estados do país.

Nos anos 1950, a parceria que se estabelecia entre Brasil e Estados Unidos não se limitou às relações diplomáticas com o fim da Segunda Guerra Mundial. A sociedade deixava os ditames franceses de lado e passava a assimilar o jazz, o whisky e a calça jeans norte-americanos. A deterioração da produção nacional e a abertura econômica aos artigos estrangeiros se intensificariam, como consequência direta do estreitamento político, embora a volta de Getúlio Vargas (1951-1954) ao poder insistisse em soluções nacionalistas. Onde antes se consumia música de grupos heterogêneos de compositores, o público passou a ser bombardeado com versões em português de canções em inglês, além de se habituar a ouvir as próprias gravações originais. “O samba-canção florescente das décadas de 1930 e 1940 aboliu-se (...), a produção dos compositores das camadas mais baixas – considerada ‘música de morro’ não chegava mais aos discos (exceção feita aos sambas de enredo das escolas de samba (...)), remarca Tinhorão (2010, p. 325). Contra essa aparente decadência, um grupo de jovens da classe média carioca ensaiaria um movimento de música popular que viria a romper com os acordes do samba, maior representante da música popular até então. “Quando a bossa nova surgiu, no final, dos anos 50, muitos defensores da ‘verdadeira brasilidade’ do samba atacaram essa nova música como se fosse uma traição à pátria” (VIANNA, 2010, p. 131).

Nascida no bairro de Copacabana, no coração da Zona Sul do Rio de Janeiro, a bossa nova de João Gilberto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, entre outros, substituiu o caráter improvisado da música brasileira por um esquema cerebral. A fórmula deu certo. Ela dialogava com os referenciais do que se convencionava chamar de música boa, apesar do generalismo do termo. “(...) A legitimidade de categorias musicais tende a aumentar quando são empregados alto teor de individualização do autor, grande complexidade

harmônico-melódica, sofisticação poética e sonoridade de arranjo rica em contrapontos e variações de texturas instrumentais” (TROTТА, 2011, p. 106). Ou seja, essa legitimidade tende a aumentar, quando os critérios utilizados para valorar a música popular são critérios derivados da música erudita, deixando de lado a emoção e a participação corporal como critérios da música popular que são.

O pesquisador Felipe Trotta (2011) traz à discussão o que existe para além do samba tradicional, ou dos sambas tradicionais, se considerarmos distinções entre o samba baiano e o samba carioca, por exemplo. Em *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz”* nos anos 1990, o autor enquadra a busca pela modernidade no que diz respeito ao samba. Quando se debruça sobre os anos 1950, entende o movimento da bossa nova como o primeiro momento na história da música popular brasileira em que se persegue uma ideia de modernização. No entanto, à parte as inovações melódicas, a bossa nova foi a responsável por demarcar outra vez o espaço geográfico e, conseqüentemente, simbólico do samba. “Produzida por jovens da classe média altamente preocupados em ‘atualizar’ a música brasileira – leia-se o samba –, a bossa nova colabora para estabelecer uma distinção no consumo musical de acordo com a ‘situação econômico-social dos diferentes públicos a quem se dirigia (...)’” (TROTТА, 2011, p. 107). A bossa nova destinando-se à elite; o samba, à massa. Essa distinção seria reforçada com o invento da sigla MPB, cujo significado, Música Popular Brasileira, escantearia ainda mais o samba do centro produtor. A música que agora era chamada de tradicional “seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de Carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, baiões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral” (TINHORÃO, 2010, p. 329). Um conflito que se alastrou pela segunda metade do século XX em virtude da influência estrangeira e da inovação tecnológica, como veremos a seguir.

Apropriações da modernidade

Como efeito colateral dessa procura por uma modernidade importada, sobretudo, dos Estados Unidos, o que era consumido como música popular passou a ocupar um fosso cultural. A modernidade que se tentava embutir em uma nova música popular pautava-se cada vez mais pelas ideias de vanguarda e de mercado, distante desse fosso baseado na tradição e nas relações pessoais. No quesito vanguarda, a modernidade veste-se de elementos estéticos legitimados, espelhados da música erudita e compartilhado por uma elite, afastando-se, como podemos perceber, de tudo aquilo que remete ao samba. No quesito mercado, por sua vez, a música moderna estaria totalmente associada à digitalização, a instrumentos eletrônicos, a representações do universo internacional-popular. Sem hesitação, “o samba, então, se estrutura como um contraponto à modernidade de ambos os lados: tanto pelo viés estético, pois está associado ao passado e à recorrência de elementos, quanto pela área mercadológica, pois funda suas simbologias em valores comunitários essencialmente antimercado” (TROTТА, 2011, p. 114).

O desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa, no entanto, expôs o samba em mídias pulverizadas, como antes não havia sido possível devido à limitada tecnologia. Nas palavras de Ortiz (1999), “o lado objetivo da sociedade nos indica a realidade concreta das empresas de cultura: agências de publicidade, rádio, jornal, televisão, cinema; dados que apontam para a emergência de uma sociedade urbano-industrial” (p. 94). Essa exposição fez com que elementos característicos do samba inevitavelmente se aproximassem de cantores, compositores e músicos da própria MPB, abrindo espaço para parcerias e fusões musicais no mesmo ambiente urbano que viu o samba nascer. O melhor exemplo desse contato, sempre verticalizado, a MPB como superior e o samba como inferior, talvez seja a obra de Jorge Ben da primeira metade da década de 1960. O cantor carioca propôs uma nova apropriação do samba, resultando no que, anos mais tarde, viria a ser chamado música pop brasileira. Une rock, soul e funk norte-americanos ao samba, além de beber das influências africanas. “Em sua música, a categoria samba é utilizada como demarcadora de um signo nacional, mas não

elimina um diálogo musical intenso com a cultura internacional popular” (TROTТА, 2011, p. 114). Os títulos de seus discos lançados naquela época reiteram seu posicionamento: *Samba esquema novo* (1963), *Sacudin Ben samba* (1964) e *Ben é samba bom* (1964).

Na década de 1970, um caso ainda mais emblemático envolvendo o samba e a MPB veio à tona em voz, letra e melodia de Paulinho da Viola. Também carioca, o músico conseguiu, e vem conseguindo, a façanha de circular entre a tradição do samba e o prestígio da MPB, ao longo de sua carreira. Fortemente associado à escola de samba Portela, Paulinho da Viola, ao mesmo tempo, possui o status mercadológico de um músico da MPB. Seu disco, lançado em 1970, exemplifica a dualidade: no lado A, traz *Foi um rio que passou em minha vida*, uma homenagem portelense; no lado B, a premiada canção Sinal fechado, vencedora do V Festival de Música Popular Brasileira, em 1969. Apesar dessa aparente livre circulação, Trotta (2011) rememora um episódio que vale a pena retomarmos em nossa argumentação. No Réveillon de 1996, a Prefeitura do Rio de Janeiro organizou um show em homenagem a Tom Jobim, falecido em 1994. Na ocasião, cantaram, além de Paulinho da Viola, os medalhões Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento. O prestígio de Paulinho da Viola foi posto à prova, quando foram divulgados os valores dos cachês de cada participante: todos os outros teriam embolsado R\$ 100 mil, enquanto ele teria recebido R\$ 35 mil. O desdobramento do episódio revela ainda mais sobre a dicotomia entre um músico de samba e outro de MPB: à época, procurada pelo Jornal do Brasil, a empresária cultural Gilda Mattoso teria dito que a culpa pelo discrepante cachê era do próprio Paulinho da Viola e “da forma com que ele trata sua carreira, trabalhando no ‘fundo de quintal’, em oposição a outros artistas que ‘têm escritórios e dão empregos a assessores e empresários’” (TROTТА, 2011, p. 121).

Para desdobrarmos essas distinções, chegamos ao nome de Zeca Pagodinho, o terceiro carioca nesse rol encabeçado por Jorge Ben e Paulinho da Viola. A visão de que o sambista para ser sambista não pode ensaiar, deve saber improvisar e estar alheio à profissionalização de sua função (resquícios do início do século XX) perdura na fala de Gilda Mattoso, perdura na postura de Zeca Pagodinho, analisado por Trotta (2011). No final da década de 1990, quando o cantor já havia alcançado um lugar privilegiado no mercado, ainda se ouvia dele um discurso do improviso. Há a consciência de que o mercado não funciona tendo como base essa informalidade, mas há também uma consciência sobre o que o mercado pede e o que o artista gostaria de preservar como genuíno. Supomos que essa postura jamais viria de um artista da bossa nova, da MPB, da música pop brasileira (todos esses corroborando o star system da indústria cultural), enquanto Zeca Pagodinho, como se em uma versão moderna, envergasse uma atitude remanescente dos tempos de Donga ou Ismael Silva. Não há como negar: a reverência aos novos estilos musicais insiste em manter o samba no reduto do periférico, de onde ele parece nunca conseguir sair.

Cadê o samba que estava aqui?

Nos anos 1980, alguns músicos, aliados a produtores musicais, se dispuseram a procurar uma forma de conciliar os polos da tradição e do mercado. Deslocados do ambiente das escolas de samba, a cada ano mais e mais rendidas à indústria que se ergueu em cima dos desfiles na Marques de Sapucaí, esses músicos resolveram voltar a produzir música nos fundos de quintais. Inevitavelmente, em uma situação análoga àquela já vivida por sambistas no início daquele mesmo século. O principal representante dessas rodas improvisadas talvez tenha sido o grupo Fundo de Quintal, seguido de Almir Guineto, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra e o próprio Zeca Pagodinho. O termo empregado ao som dessa trupe, no entanto, não era samba, mas pagode. Diferentemente da ruptura consciente da bossa nova e da MPB, o pagode se autodenominava uma ramificação do samba. Em termos musicais, tinha como eixo sonoro o banjo, o tantã e o repique de mão. Mais adiante, o teclado e outros instrumentos eletrônicos seriam adicionados aos arranjos – os sambistas rigorosos, claro, reprovando essa assimilação tecnológica. Além disso, mudava também a indumentária: não havia mais necessidade para

chapéu de bamba, linho branco e sapato bico fino. De certa forma, a medida acabou por ajudar a desconstruir uma imagem estereotipada de quem faz samba. O maior diferencial deste grupo de pagodeiros em relação aos músicos tradicionais está no desejo midiático do primeiro. Dispostos a fazer parte da indústria cultural, transformariam o “pagode”, inicialmente sinônimo de festa, reunião informal, fundo de quintal, em um gênero que ganharia força, quando acompanhado do sobrenome “romântico”.

A essa altura, damos mais um passo na direção contrária ao que se convencionou chamar de samba de raiz, termo cunhado na década de 1970, para demarcar tradição, informalidade e simplicidade versus a pompa dos carros alegóricos dos desfiles carnavalescos que despontavam. A temática do amor, também chamada lírica-amorosa, principal motivo da música popular, ganhava outras nuances. Nos anos 1930 e 1940, o amor que não se realiza, o amor impossível e o amor sofrido eram o conteúdo da maioria das composições. Fruto de um ambiente machista, a mulher como personagem, ora era idealizada, como meta a ser alcançada, ora era evitada, como culpada dos infortúnios. Dos anos 1980 em diante, muda o amor. Vale mais a felicidade do que o sofrimento. Com o surgimento dos grupos de pagode romântico, essa tendência se solidifica. Ladeado pelo sertanejo e pelo axé, o pagode seria o terceiro vértice de maior penetração no cenário nacional. Bandas como Raça Negra, Negritude Júnior e Só Pra Contrariar encabeçariam esse segmento. Fora do Rio de Janeiro, os dois primeiros grupos naturais de São Paulo e o terceiro natural de Minas Gerais, os três se tornaram o maior fenômeno comercial do samba recente, frequentando programas de auditório e produzindo videoclipes. Adotando o amor feliz como assunto, se aproximavam ainda mais do ideário internacional-popular, algo oposto ao que cantava o samba de raiz (TROTТА, 2011).

Essa divisória nos traz de volta à concepção de moderna tradição brasileira trabalhada por Ortiz (1999), quando o mesmo situa seu leitor entre duas correntes que pensam o nacional-popular. A primeira seria aquela que carrega a pecha do tradicional, folclórico, secular. Aquela em que Gilberto Freyre retoma a historiografia do Brasil, procura por uma unidade de pátria, valoriza as manifestações afro-americanas. Aquela que tenta construir o imaginário nacional-popular ao mesmo tempo em que tenta descobrir o que se pode considerar nacional e popular. A segunda seria aquela da emergência da indústria cultural, imersa no ideário da modernidade. Automaticamente, o nacional-popular passa a ter outra dimensão, por estar condicionado ao consumo do mercado de bens simbólicos. Ou seja, a hierarquia sendo definida pela popularidade dos produtos ofertados. No linguajar do mercado fonográfico, funciona como uma atualização do imaginário nacional-popular. Abre-se para a diversidade.

Considerações finais

A palavra “diversidade”, por sua vez, é sintomática para o debate em torno do samba. Na releitura histórica de Tinhorão (2011), diversidade de canto, batuque, dança. De quando africanos desembarcavam, trazendo manifestações culturais de suas terras de origem, manifestações que se fundiriam no contato com a cultura brasileira. De ritmos como fofa, polca, lundu, maxixe, samba. Diversidade na ode à mestiçagem em Vianna (2010), quando a heterogeneidade se tornou nossa originalidade. Quando a multiplicidade de herança cultural, foi, enfim, assimilada como algo positivo. Na análise do teórico, foi o Brasil o primeiro dos países a galgar sua nacionalidade no orgulho de ser mestiço, plural, diverso. Diversidade também na visão agregadora de Trotta (2010), conciliando o samba de raiz e o pagode romântico, o primeiro como prólogo de tudo, o segundo como desdobramento inevitável na circunstância da consolidação do mercado da música. Diverso e adverso, o samba, para além do gênero musical, como integrante de uma cultura poderosa, incorporando pluralidade e resistência. É de Muniz Sodré (1998) a frase-síntese: “(...) o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (p. 56).

Ao passearmos pelos bastidores do samba urbano, revelando o contexto sociomusical em que ele nasceu, os encontros que mudariam sua trajetória e os conflitos derivados de sua

expansão rumo à modernidade, acreditamos apresentar esse gênero como uma pista de quem somos. Como se peça de um emaranhado histórico, a música se equilibra entre a manifestação cultural que é e o objeto de disputa que se tornou. Como se sua sonoridade estivesse em consonância com o Brasil que, no passado, se tentava construir e que, no presente, se tenta reconstruir. Do terreiro à Sapucaí, da rádio ao videoclipe e do pandeiro ao sintetizadores pós-modernos.

Referências bibliográficas

- ALVES, H.; PEIXE, F. A. G.; SANT'ANNA, R. **História da Mangueira**. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/historia-da-mangueira/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- CARVALHO, H. B. **O canto do pajé**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- FREYRE, G. **Tempo morto e outros tempos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- G.R.E.S. PORTELA. **História**. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/historia/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar: Editora UFRJ, 2001.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TROTTA, F. **O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VARGENS, J. B.; MONTE, C. **A Velha Guarda da Portela**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar: Editora UFRJ, 2010.
- WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.