

# O CORAÇÃO NEGRO DO SAMBA: BATIDAS ENTRE SÍNCOPAS E DESCOMPASSOS, ENTRE O LAMENTO E A FESTA

*Geni Rosa Duarte*\*

**RESUMO:** Este artigo procura abordar como a questão da cultura popular negra e a articulação da figura do negro pode ser apreendida dentro do processo de constituição do samba como música popular nacional. Contrariando as concepções de que esse processo decorre de um “encontro” entre grupos distintos, procura-se situar as questões a partir de conflitos tanto por autenticidade quanto pela definição da posição do negro na sociedade e na história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música popular. Samba. Identidade nacional.

**ABSTRACT:** This article analyses the question of the black popular culture and the figure of the black people apprehended inside the process of constitution of the samba as the national popular music. Contradicting conceptions about this process elapsing of a “meeting” between distinct groups, it is focused in conflicts for authenticity and for the definition of the position of the black people in the society and History.

**KEYWORDS:** Popular music. Samba. National identity.

*Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração...*  
(VINICIUS DE MORAES, 1963)

Os versos citados acima são antológicos. Num poema que é um verdadeiro testamento popular das sonoridades brancas e negras que constituíram a música popular, Vinicius fez duas afirmações, ambas polêmicas e discutíveis, mas que o alçaram ao universo da reflexão sobre o samba, mais do que ao fazer musical:

---

\* Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade de São Paulo, professora do Colegiado de História e do Programa de pós-graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Campus de Marechal Cândido Rondon. geni\_rosaduarte@yahoo.com.br.

a primeira consiste em afirmar que o samba carioca provém do samba de roda baiano; a outra é que, submetido às rodas mais intelectualizadas das cidades, conservou do negro o ritmo, mas permitiu a essas outras categorias sociais escrever e cantar os seus versos. Em outras palavras: depois de uma longa evolução, o samba saiu dos terreiros, deixou de ser simplesmente transmitido a partir de tradições orais, tornando-se também *texto*, e como tal, sofreu mudanças -- claro, sem perder a originalidade de continuar negro na sua “essência”. Sem contestar o direito do poeta de fazer poesia, poderíamos perguntar: teria sido realmente assim?

Traçando uma linha evolutiva que vai do *batuque* das populações africanas ao *partido alto*, Nei Lopes apontou, na origem, o *lundu bailado*, origem do ritmo dançado nos salões e da forma campestre, bem como dos sambas rurais de São Paulo e Bahia. Depois, a *chula*<sup>1</sup> do samba baiano, ganhando status de autonomia, teria dado origem ao *samba* da “Pequena África” do Rio de Janeiro; o *samba amaxiado* produzido nesse espaço teria culminado no chamado *samba de morro* que, dicotomizado, originou o *samba urbano* e o *partido-alto* (LOPES, 1992, p. 47).

Com base em aspectos técnicos do registro musical, alguns pesquisadores buscaram apontar origens e elaborações a partir de uma *síntese* de elementos provindos das chamadas “*raças formadoras*” da nacionalidade<sup>2</sup>. Contrapondo-se a essas perspectivas, outros autores acentuaram as experiências do viver urbano das camadas populares como definidoras dos vários caminhos, deslocando o foco para essas manifestações musicais. Embora tendo como referência o folclore e, nesse sentido, preocupado em discriminar manifestações culturais “autênticas” das “contaminadas” pela exploração comercial, Almirante (1977) enfatizou o relacionamento dos músicos populares cariocas, como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho), Donga (Ernesto Joaquin Maria dos Santos), Caninha (José Lins de Moraes) e outros, com migrantes nordestinos, como João Pernambuco, exímio violonista formado no contato com os músicos de feira da sua região de origem, bem como com músicos de tradição erudita, como Jorge Orvalle e Villa-Lobos. Isso propiciou fusões do samba e do choro com o cateretê, toadas nordestinas, jongos, etc.

Pensar o samba nessa perspectiva possibilitaria compreender algumas cisões decorrentes de processos vivenciados pelas classes populares nas primeiras décadas do século, como as intervenções urbanísticas na então capital federal, definindo deslocamentos nesse espaço. Outra cisão foi representada

---

<sup>1</sup> Lopes identifica, a partir de Câmara Cascudo, a *chula* como dança, existente tanto no Brasil setentrional quanto no sul, no primeiro caso, seria *canto*, no segundo, mais *dança*.

<sup>2</sup> Poderíamos citar, nesse sentido, os autores ligados ao movimento de modernização da música nas primeiras décadas do século XX, como Mário de Andrade, Luciano Gallet e Renato Almeida, entre outros.

pela entrada do samba enquanto gênero musical na mídia. Embora não seja adequado falar em “indústria cultural” ainda nessa época, alguns autores identificaram nesse processo uma “contaminação” ou mudança da essência do popular, presentificadas nos ritmos trazidos ao rádio e ao disco, e que teria transformado essa música (antes autêntica) numa mercadoria.

Analisando questões relativas à cultura popular, e mais especificamente à cultura popular negra, Stuart Hall (2003) assinalou a impossibilidade de se encontrar formas puras, enfatizando o papel exercido pela apropriação, cooptação e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições européias e do patrimônio africano, com o que se tinha necessariamente a produção de formas híbridas. Isso conduz necessariamente ao entendimento do espaço da cultura popular, e mais ainda, da cultura popular negra, tomada como um espaço contraditório, impossível de ser captado a partir da busca de uma *essencialidade* popular ou negra, de uma suposta *autenticidade* (p. 323-4), justamente porque não pode ser vivida (e apreendida) fora da representação.

Sodré (1998), assinalando a entrada dessa produção musical no sistema de produção capitalista, destacou a continuidade do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro a partir dos redutos negros, bem como da sua representação no espaço urbano através dos ranchos e cordões carnavalescos, convivendo com o tempo do rádio e do disco. Esses ranchos e cordões, espaço de representação dos sambistas, se valiam das festividades de origem européia, como o carnaval, para retomar “a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano”, afirmando “através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra”. Isso consistia no que Sodré definiu como:

Um movimento ‘selvagem’ de reterritorialização (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra. (1998, p. 36).

Esse movimento de ocupação dos espaços “não negros” teria possibilitado que artistas negros e mulatos (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres, entre outros) passassem a ter maior visibilidade, e como tal, começassem a atuar profissionalmente, compondo e participando de orquestras, conjuntos, em gravações e apresentações as mais diversas. Sodré acrescenta que a comercialização do samba passou a privilegiar o indivíduo, “abolindo seus laços com o campo social como um todo integrado” (1998, p. 40). Ou seja, o compositor passou a apresentar-se como *autor*, mesmo que essa música trouxesse no seu seio claros indícios de produção coletiva (o que por tantas vezes ocasionou conflitos por autoria, assim como a prática de venda de sambas).

Por outro lado, o terreno discográfico não era um campo virgem para artistas populares. Bahiano (Manuel Pedro dos Santos) desde 1902 já se destacava como intérprete de lundus, cateretês, marchas, modinhas, canções, além de números humorísticos, atuando ao lado de inúmeros outros artistas populares, muitas das gravações com indicação de autor. O próprio Donga, antes mesmo do registro do *Pelo Telefone*, já tinha tido composições suas gravadas. Atendo-se apenas ao que foi conservado, em termos das gravações pioneiras da Casa Edson do Rio de Janeiro (depois Odeon), e consultando o acervo de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi no Instituto Moreira Salles, em São Paulo<sup>3</sup>, notamos, por exemplo, uma quantidade significativa de lundus, alguns com letras jocosas, fazendo comentários sobre acontecimentos e personagens da época. Poucos vinham com indicação de autor, a maioria cantados por Bahiano, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Cadete, ou K.D.T. (Manuel Evêncio da Costa Moreira), João Barros, Pepa Delgado e outros. Eduardo das Neves, por outro lado, aparece quase sempre cantando suas próprias composições. Esse artista, atuando como palhaço, ator e cantor, percorria o Brasil apresentando-se em circos, a partir do que constituiu um dos maiores repertórios em gravações pela Casa Edson.

Não resta dúvida, porém, de que expansão da atividade radiofônica, junto com uma intensificação de gravações de discos, especialmente a partir do advento da gravação elétrica, abriu novos caminhos para a profissionalização de muitos artistas populares, muitos dos quais negros. Formas de cantar coletivas das festas populares e das rodas de samba passaram a conviver com composições de novo formato, adaptadas a um tamanho que possibilitasse a posterior reprodução em disco. A musicalidade e a facilidade de compor levaram muitos compositores a vender seus sambas, antes mesmo de se integrar nesse mercado discográfico / radiofônico e firmar seu nome nele. Ao mesmo tempo, essas novas formas de cantar foram sendo incorporadas ao gosto popular, abrindo caminho para compositores de outros estratos sociais, que podiam estabelecer novas trocas de influências a partir de outros modos de vida. Espaços de lazer – bares, cinemas, rodas de samba, festas, como a Festa da Penha – propiciavam contatos e ricas parcerias.

Conseqüentemente, as letras do samba foram se tornando mais elaboradas, distinguindo-se a partir dos estilos particulares de cada um de seus autores. Referindo-se aos sambistas populares que faziam letras, Muniz Sodré distinguiu nas produções musicais duas formas de discurso: *transitivo*, quando o indivíduo referia-se às suas próprias experiências, ou seja, *falava* a existência, na medida em que a linguagem aparecia “como um meio de trabalho direto, de transformação

---

<sup>3</sup> As peças analisadas neste artigo provém dos referidos acervos, disponibilizados digitalmente a partir do site <<http://www.ims.com.br>>.

imediate ou utópica (...) do mundo – em seu plano de relações sociais”, e *intransitivo*, quando o compositor proferia um discurso *sobre* o popular. Mas ele não colocou essas questões na dependência da incorporação à indústria cultural, da possível transformação do samba em mercadoria, ou como decorrência de uma posição de classe, mas como resultante de uma

*posição cultural*, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas.

Ou seja, essa transitividade se colocaria nas próprias características intrínsecas à música negra, na sua capacidade “de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 44-45).

Todavia, essa transitividade / intransitividade percorre um caminho escorregadio: o autor contrapõe, nesse sentido, Chico Buarque, cuja transitividade só se expressaria nos sambas que se referissem a aspectos político-sociais da classe média, a sambistas como Noel Rosa, Mário Lago, Paulo Vanzolini e outros, cujos sambas demonstrariam uma operacionalidade com relação ao mundo, inteligível no universo do autor e do ouvinte. Com relação a Noel e Mário, poderíamos destacar que talvez essa inteligibilidade decorresse do fato de que ambos tiveram como parceiros sambistas negros. Por seu turno, Noel estabeleceu separações entre modos diversos de se fazer samba, contrapondo-se a algumas formas mais “populares”, ao mesmo tempo em que justificava a inserção de elementos de um universo mais erudito nas suas composições, como transparece em *Rapaz Folgado*, gravado em 1938 por Aracy de Almeida<sup>4</sup>:

*Deixa de arrastar o teu tamanco  
Pois tamanco nunca foi sandália  
E tira do pescoço o lenço branco  
Compra sapato e gravata  
Joga fora esta navalha que te atrapalha  
Com chapéu do lado deste rata  
Da polícia quero que escapes  
Fazendo um samba-canção  
Já te dei papel e lápis  
Arranja um amor e um violão*

---

<sup>4</sup> Gravação pela Victor, álbum nº 34368

*Malandro é palavra derrotista  
Que só serve pra tirar  
Todo o valor do sambista  
Proponho ao povo civilizado  
Não te chamar de malandro  
E sim de rapaz folgado.*

Noel estava evidentemente criticando um universo no qual fugir da polícia ou valer-se de expedientes para escapar das suas redes era lugar comum, e onde ser analfabeto (ou quase) não era exatamente um grande problema. Por outro lado, a abordagem de temáticas mais intelectualizadas (veja-se *Positivismo, Filosofia*), especialmente em se tratando de um estudante de medicina (como aparece em *Coração*), uma crítica ácida a certos modismos (*Não tem tradução*, por exemplo) e a certas práticas e costumes, até mesmo mazelas políticas (*Quem dá mais?* - também conhecido como *Leilão do Brasil*, ou *Coisas Nossas*, ou *Onde está a honestidade?*) trazem a produção de Noel a um nível de diversidade que dificilmente possibilita classificá-lo através de rótulos.

A *transitividade / intransitividade*, entretanto, poderia ser pensada não a partir da obra integral de cada autor, mas dos processos vividos por eles. Noel vivenciava, no Rio de Janeiro de então, um processo de mudança com contornos diferentes do vivido, por exemplo, por Chico Buarque, diferente do vivenciado por Pixinguinha, por Sinhô. Assim, pensar a música popular não enquanto produto pronto e acabado, mas enquanto prática social permite-nos perceber tensões e conflitos, captar o individual no coletivo, e vice-versa.

Por outro lado, a música popular se constitui um campo de disputas, nela se expressando solidariedades e contendias. Para citar um exemplo: as questões entre Sinhô, considerado o estilizador do samba, e os remanescentes da casa da Tia Ciata, um dos centros irradiadores da música popular carioca a partir de espaços como a Cidade Nova, expressam disputas que emaranham tradições de origem com rivalidades na busca de espaços de expressão. Vamos a alguns exemplos. A composição de Sinhô, *Quem são eles?*<sup>5</sup>, sucesso do carnaval de 1918, parecia provocação à turma de Pixinguinha e Donga:

*A Bahia é terra boa  
Ela lá e eu aqui - Yayá  
Ai, ai, ai  
Não era assim que meu bem chorava*

---

<sup>5</sup> Apresentado pela samba carnavalesco, gravado para a Casa Édson por Bahiano e coro; álbum n° 1214452.

*Não precisa pedir eu que eu vou dar  
Dinheiro não tenho mas vou roubar  
(...)  
Quem são eles? / Quem são eles?  
Diga lá e não se avexe, Yayá  
Ai, ai, ai  
São peixinhos de escabeche  
Não precisa pedir que eu vou dar  
O resto do caso  
pra que cantar*

Pixinguinha, em parceria com seu irmão China, “respondeu” com a provocativa *Já te digo*<sup>6</sup>, que, aliás, também o projetou com compositor de carnaval, fazendo grande sucesso no ano seguinte. Nela, faziam-se referências provocativas ao modo de trajar de Sinhô, bem como ao seu físico:

*Um sou eu, e o outro não sei quem é  
Ele sofreu pra usar colarinho em pé  
Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo  
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio  
Não tem medo de perigo  
Um sou eu, e o outro não sei quem é  
Ele sofreu pra usar colarinho em pé  
Ele é alto, magro e feio  
É desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
E já está avacalhado no Rio de Janeiro.*

Não eram mais simples disputas entre um compositor que freqüentava a casa famosa da tia Ciata e seus remanescentes. Tratava-se da constituição de campos novos para expressão de tensões, tais como as que se fizeram presentes quando Donga registrou, em 1917, o “coletivo” *Pelo Telefone* no seu nome<sup>7</sup>. No ano seguinte a situação se repetia, com a composição *Fala meu louro*<sup>8</sup>, em que Sinhô estabelecia uma crítica ao senador Rui Barbosa:

---

<sup>6</sup> Samba carnavalesco gravado por Bahiano para a Casa Édson – álbum nº 121535; nos anos 1920 foi gravado também pelos Oito Batutas.

<sup>7</sup> Gravado por Bahiano para a Casa Edson, com corpo de coro; álbum nº 121322.

<sup>8</sup> *Fala meu Louro* foi gravado por Francisco Alves e Grupos dos Africanos pela gravadora Popular, e regravado em 1951 por Mário Reis pela Continental, com orquestra de Radamés Gnattali.

*A Bahia não dá mais coco  
Para botar na tapioca  
Pra fazer o bom mingau  
Para embrulhar o carioca  
Papagaio louro  
Do bico dourado  
Tu falavas tanto  
Qual a razão por que vives calado?  
Não tenhas medo  
Coco de respeito  
Quem quer se fazer não pode  
Quem é bom já nasce feito.*

Embora trouxesse claramente expressa uma crítica política, a referência à Bahia foi tomada pelos baianos da Pequena África novamente como provocação. Hilário Jovino Ferreira respondeu com um samba-revide, *Entregue o samba a seus donos* (conf. ALENCAR, 1968, p. 16-7)

*Entregue o samba a seus donos  
É chegada a ocasião  
Lá no norte não fazemos  
Do pandeiro profissão  
Falsos filhos da Bahia  
Que nunca pisaram lá  
Que nunca comeram pimenta  
Na moqueca e vatapá,  
Mandioca mais se presta  
Muito mais que tapioca.  
Na Bahia não tem coco  
É plágio de um carioca*

Numa situação em que os cantos e folguedos eram realizados sem a intermediação do mercado musical – discográfico, radiofônico, ou qualquer outro – ser melhor que o companheiro tinha como “juízes” os próprios parceiros de execução, mesmo que a composição fosse apresentada no espaço público por blocos ou cordões. No caso acima, a disputa transcendia os lugares de produção original, e tinha como “juízes” o próprio público. Todavia, ainda havia resistências, como se pode perceber na resistência dos “baianos”, evidentes nas tentativas de *espinafrar* o concorrente, definindo os lugares da autenticidade, bem como dos que estavam autorizados a falar por um grupo ou tradição.

Disputas sobre autorias, com evidente aproveitamento de temas populares,

levaram Sinhô a se justificar comparando o ato de compor ao de apresar um passarinho – o samba seria do primeiro que lhe pusesse a mão. Nesse campo novo, vão se expressar novas sínteses e novas articulações, lançando mão de tradições as mais diversas, rearticuladas em novos produtos musicais lançados para serem usufruídos por novos estratos sociais, que incorporavam essas produções ao seu cotidiano. Um exemplo que pode ser citado nesse sentido é a composição *Batuque na cozinha*, cujos versos iniciais – *Batuque na cozinha Sinhá não quer* – aparecem na composição de João da Bahiana, gravado em 1972 por Martinho da Vila, mas também num lundu cantado por Zeca entre 1911 e 1913<sup>9</sup> e no batuque de Nassara e Rubens Soares do mesmo nome gravado por Joel e Gaúcho em 1937<sup>10</sup>.

Disputas por autenticidade eram constantes. Afinal, qual seria o núcleo originário do samba? Quem o constituiria? No seio das disputas, isso seria difícil de determinar, tendo em vista que o Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século havia se tornado centro de migrações, atraindo grupos populacionais os mais diversos, bem como artistas provindos das diferentes regiões do Brasil. Disputas entre os baianos, os “verdadeiros baianos”, com outros compositores, acrescentaram peças ao cancionero.

A disputa pela definição das raízes do samba ia mais além, e envolvia também intelectuais interessados na nacionalização da produção cultural voltando-se para os valores populares, considerados matéria prima para elaborações mais eruditas<sup>11</sup>.

Em um estudo mais recente, Hermano Vianna, considerando a heterogeneidade da cultura brasileira, que impedia que se abordasse a questão do samba a partir de grupos culturalmente fechados, e tendo em vista essas disputas em torno da definição das raízes nacionais, considerou “a existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas medições são implementadas” (1995, p. 41), abrindo a possibilidade de repensar dessa forma a trajetória dos compositores populares. Nela, podiam expressar-se as questões - e contradições - a partir dos vários lugares sociais dos quais estes passavam a falar. Como tal, construía-se novas redes de relacionamentos, no interior das quais esses artistas incorporavam outras experiências, assumindo muitas vezes discursos heterogêneos que poderiam dar a impressão de que “traíam suas raízes”, mas na realidade traziam para o campo da música as novas tensões do vivido.

---

<sup>9</sup> Álbum n° 1455157, da Favorite Record.

<sup>10</sup> Álbum n° 11518 da Odeon.

<sup>11</sup> Ver, a esse respeito: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Estático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1989; ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989, entre outros.

A partir dessas mediações, poderíamos falar na elaboração de várias sínteses. A transformação do samba em música identitária nacional poderia ser contada a partir dessas fusões, mas não pode ser explicada apenas a partir da imposição de uma unidade rítmica. As primeiras gravações de Bahiano para a Casa Edson, por exemplo, foram identificadas a partir de muitas denominações – lundu, batuque, batuque sertanejo, cateretê, samba carnavalesco, maxixe, com referências explícitas nas letras ao Rio e à Bahia, como pontos de origem das populações negras.

Todavia, a denominação *samba* já começava a se impor a partir do registro das composições por seus autores, o que frequentemente demandava em conflitos por autoria, muitos dos quais envolveram Sinhô (ALENCAR, 1968, p. 57-63). Apesar disso, muitas das composições desses músicos tornavam-se sucessos no carnaval e no teatro de revista, espaço privilegiado para a apresentação delas, uma vez que a atividade radiofônica ainda era incipiente. Com o desenvolvimento desse meio de comunicação e sua popularização, como já acentuamos, outros campos de trabalho se abriam.

Hermano Vianna situa num outro patamar a questão, tendo como ponto de partida a descrição de um “encontro” entre intelectuais e músicos populares, a partir da qual se “gestava” a idéia de uma identidade nacional miscigenada. Discutindo o que ele denomina “mistérios do samba”, ligado a uma valorização do que era “nosso”, relaciona-os a outros tantos “mistérios”, quais sejam: “O que eram essas coisas brasileiras? Quem definia o que era realmente brasileiro e, portanto, digno de interesse? Como uma elite que até então ignorava o brasileiro passa a se interessar e, mais do que se interessar valorizar ‘coisas’ como o samba, a feijoada (...) e a mestiçagem (principalmente entre brancos e negros)?” E mais, pergunta ele citando Peter Fry: “por que é que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados?”. Rebatendo as teses do próprio Fry e de Roberto da Matta segundo as quais essa aceitação por parte da elite impedia o conflito racialmente expresso, Vianna expõe a questão em termos mais cadentes: “Uma coisa é a aceitação – no meio dessa autenticidade – do samba, outra é o culto do samba, valorizado como símbolo de nossa originalidade cultural”(1995, p. 30/2).

A proposta de Hermano Vianna consistia em discutir os caminhos pelos quais se deu a transformação do samba em marca identitária da nacionalidade, pensando-a não enquanto *conflito*, mas decorrente de uma série de “encontros”. Partia da seguinte idéia: a transformação do samba em música nacional não foi ato repentino, “mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira”, mostrando “como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão” (p. 34). O autor discute como a imposição do samba, principalmente a partir do

projeto da revolução de 1930, colonizando o carnaval, impôs um também projeto de mestiçagem ou de hibridização do ponto de vista cultural, para concluir:

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba (p. 127).

Frente a essas questões, uma primeira pergunta que se pode colocar é: estariam os grupos populares, através de contatos com os demais estratos sociais, empenhados em *inventar* “a identidade e a cultura popular brasileira”? Ou seja, teria havido um movimento partindo das classes populares (ou também delas) no sentido de constituir a idéia do samba como símbolo da nacionalidade - mesmo que intermediado por alguns produtores musicais que propiciaram contatos entre grupos sociais até mesmo extremos? Em que sentido as classes populares teriam respondido a essas propostas identitárias? Em outros termos, a questão que se coloca é: como brotou (se brotou) no seio das classes populares a idéia de nação?

Um primeiro ponto que se poderia discutir é justamente a junção de dois termos: *cultura e popular*. De acordo com Stuart Hall, qualquer estudo sobre a cultura popular, tanto das suas bases como das suas transformações, deve considerar as lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares – a tradição popular constituindo um dos principais locais de resistência às imposições feitas sobre o povo, seja no sentido de “reformá-lo”, moldá-lo, discipliná-lo. Luta e resistência, apropriação e expropriação – esse duplo movimento possibilita entender oscilações e disputas em torno do popular, entendendo que “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas”. (HALL, 2003, p. 232).

Nesse sentido, podemos nos perguntar até que ponto a idéia de mestiçagem (ou do seu *elogio*) tinha origem nas classes populares, ou se ela surgia como um processo de civilização do samba, das formas musicais populares e, por extensão, do próprio popular. Adalberto Paranhos aponta, nessa direção, a atração de termos como “samba” e “batucada” para um mesmo campo semântico, e, ao mesmo tempo, para o espaço de influência oficial – nem sempre com êxito, como ele demonstra ao analisar as muitas “quebras” nesse processo. Para ele, uma quebra do padrão nacionalista/ufanista de uma composição como *Onde o Céu Azul é mais Azul*, de João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho pode ser entrevista nos arranjos do maestro Radamés Gnattali, onde a conjugação

de metais, contrabaixo e bateria remetem ao som das *big bands* americanas (PARANHOS, 2002). Ao mesmo tempo, se pensarmos nesse espaço de imposição de padrões também como contraditório, podemos entrever nos sambas-exaltação uma tentativa de construir uma imagem do país dirigida especialmente para o exterior, na qual os elementos populares nacionais deveriam aparecer como “civilizados”.

O coroamento desse processo parece ter tido expressão máxima no samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, ele próprio transformado em bandeira pela qual ainda hoje muitos identificam o país no exterior. Significativamente lançado em evento patrocinado pelo DIP<sup>12</sup>, foi composto, conforme Ary Barroso confidenciou a Marisa Lira, num momento em que foi “acometido não só de inspiração, mas também de um sentimento patriótico inarredável”. Sérgio Cabral cita as palavras de Ary Barroso a Marisa Lira, publicadas no *Diário de Notícias* de outubro de 1958:

Senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra, ‘gigante pela própria natureza’. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um canglor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma só vez. (p. 179)

Apresentado como “cena brasileira”<sup>13</sup>, *Aquarela do Brasil* foi gravada por Francisco Alves em 1939, dividida nas duas faces do disco de 78 rpm (1ª e 2ª partes), com acompanhamento de orquestra (exigência do autor) dirigida por Radamés Gnattali. Dessa forma, a peça musical, embora reivindicando o popular, ia além dele, tornando-se quase uma suíte: compondo uma página da história brasileira, voltando-se para o passado e recuperando os quadros formadores da nação.

Em 1942 foi gravada também por Silvio Caldas, já então denominada *samba*.

---

<sup>12</sup> A composição foi inscrita num concurso de músicas carnavalescas (que o compositor entendeu de outro modo, uma vez que a divulgação se referia a *música popular*) promovida pelo DIP em janeiro de 1939. A música não foi classificada, sob a alegação de Vila-Lobos de que “carnaval não é festa para manifestações patrióticas ou de civismo”. CABRAL, p. 185.

<sup>13</sup> Outras composições também foram apresentadas como *cena brasileira*, entre elas *Canta Brasil*, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, gravada em 1941 por Francisco Alves (também em duas partes).

Em 1947 foi *samba* na gravação dos Anjos do Inferno, e *samba fantasia* na gravação do Quatro Ases e Um Coringa. Chegou a ser gravado também como fox-trot, e mesmo como fox-rumba, dentro do processo de divulgação da idéia de América Latina a partir dos padrões norte-americanos, ou melhor, hollywoodianos. Não seria exagero afirmar que essa composição passou a identificar o Brasil no exterior, tanto quanto a feijoada, o futebol e o carnaval.

*Aquarela do Brasil* expressa, de forma magnífica, o projeto de construção da identidade nacional tendo como ponto de partida a recuperação de um passado histórico que tem o negro como contribuidor, do ponto de vista cultural, mas não como sujeito. Ele é recuperado como *produto cordial* provindo das relações de escravidão: enquanto *mãe-preta* e enquanto *Rei Congo* – ou seja, subjugado na docilidade da servidão e reduzido ao papel desempenhado na festa, mesmo sendo “festa de preto”. A referência à casa-grande, com a sinhá caminhando e arrastando pelos salões o seu vestido rendado, situa a lugar de produção dessa identidade: o mundo dos brancos. Isso fica ainda mais reforçado com a afirmação do Brasil como terra de Nosso Senhor – acrescentando como outro eixo da afirmação da identidade o catolicismo.

Outra composição de Ary Barroso tece um quadro em que se alinham duas outras imagens: a do negro (escravo, ex-escravo, forro, liberto, livre) e do valor do trabalho. Foi gravada em 1943 pelo conjunto Quatro Ases e Um Coringa. Em 1944 a versão gravada por Deo e coro do Apiacás, com orquestra, foi apresentada em duas partes, nas duas faces do disco de 78 rpm. Com a repetição, ao longo de toda a música, do estribilho (*Trabalha, trabalha, nego*) pelo coro, a letra constrói a imagem de um negro trabalhador, numa visão romantizada, que “pede licença” para parar de trabalhar, tendo em vista a chegada da velhice:

*(Trabalha, trabalha, nego)(bis)*

*Nego tá molhado de suor*

*As mãos do nego tá que é calo só*

*Ai, meu senhor*

*Nego tá veio, não agüenta esta terra tão dura, tão seca, poeirenta*

*Nego pede licença prá parar*

*Nego não pode mais trabaiaá*

*Quando o nego chegou por aqui*

*Era mais vivo e ligeiro que o saci*

*Varava estes rios, estas matas, estes campos sem fim*

*Nego era moço e a vida, um brinquedo prá mim*

*Mas esse tempo passou e esta terra secou, o, o, o*

*A velhice chegou e o brinquedo quebrou,*

*Sinhô, nego véio tem pena de ter se acabado*

*Sinhô, nego véio carrega este corpo cansado*

Uma série de outras músicas abordando a questão do negro foi gravada no período (refiro-me às décadas de 1930 e 1940). Tal como a precedente, construindo uma idealização de um outro - do negro - no qual a diferença resultaria em aproximação, em acordo – menos pela letra em si mesma, e mais pelo uso de orquestra, coro, repetições, canto e contra-canto, aliados à percussão. Um exemplo significativo é *Festa de Preto*<sup>14</sup>, de Humberto Porto, gravação de Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco (então constituindo o Trio de Ouro) com orquestra. Apresentada como “lamento negro”, a letra é bastante simples, mas permite, através de repetições variadas dos seus versos, do uso do canto e contra-canto, a elaboração de uma peça musical que se distancia muito das suas raízes populares:

*Xangô, Xangô, meu pai  
Valei-me, valei-me  
Xangô vem em festa de preto  
Proteja seu filho  
Pra que o branco não caçoe  
Do seu ritual  
Em festa de preto branco não vai  
Com medo de Xangô*

Numa marcha de Castro Barbosa gravada em 1939, *África*, a interpretação de Dalva de Oliveira e da Dupla Preto e Branco propõe um jogo (elaboradíssimo, do ponto de vista musical) com palavras como África, Congo, jongo, Babalaô, para construir uma proposta de conciliação e assimilação – agora, entre o jongo africano e o samba brasileiro. A letra é bem simples, mas de uma interpretação primorosa, com arranjos extremamente sofisticados, nos quais o viés erudito é claro:

*Babalaô  
África  
Congo  
O nosso samba gostoso parece que é  
Jongo  
Nele há mistério também  
Mas não faz mal a ninguém  
Vamos dançar nosso samba  
E ter jongo também  
Vamos fazer a mistura*

---

<sup>14</sup> Gravação de 1942 pela Odeon, álbum nº 12185.

*De nossas danças iguais  
E vamos ver quem apura  
Todos gritam, todos gritam  
Quero mais.*

Em 1943, com uma letra que identifica saudade como fazendo parte da própria natureza do negro, decorrente da situação de ter sido escravo, foi lançada a composição de Áureo Alves Pineschi e Humberto Porto, *Sina Triste*<sup>15</sup>. A gravação inicia-se com a repetição, quatro vezes, pela Dupla Preto e Branco, do verso *Negro, sina triste*. Entra então a voz de Dalva de Oliveira:

*Negro, sina triste  
Sina amarga de escravo  
Quem mandou essa tristeza  
Quem mandou foi a saudade.*

Entra a orquestra (dirigida por Radamés Gnattali), e a percussão bem clara, continuando a voz de Dalva:

*Foi num dia escuro  
Me botaram num negreiro  
Viajei um dia inteiro  
Mais um dia, dias sem fim  
Já cansado de esperar  
Não tinha esperança de chegar  
Foi então que a saudade  
Começou a apertar meu coração  
A saudade que é irmã da tristeza  
E foi assim que a tristeza começou  
Na minha natureza.*

Para então concluir, fechando a idéia inicialmente proposta:

*Negro, sina triste,  
Sina amarga de escravo  
Quem mandou essa tristeza  
Quem mandou foi a saudade...*

Poderíamos até citar outras composições, mas nas acima colocadas estão contidas as questões básicas que queremos salientar: a idéia da mestiçagem ligada à condição de escravo, portanto, relegada ao passado, e às referências

---

<sup>15</sup> Álbum n° 12379, pela Odeon.

aos aspectos da cultura negra apresentados como exóticos – as danças, os orixás, as festas. Outras composições seguem esse caminho, e é significativo que as gravações assumissem um padrão bastante erudito, afastando-se exatamente das raízes populares que tanto reivindicavam.

O fato é que o próprio samba-exaltação produz quebras dentro desse terreno movediço da produção da música popular. Um outro tom é assumido pelo samba (também exaltação) composto por Assis Valente e gravado em 1941 pelos Anjos do Inferno – *Brasil Pandeiro*. A referência ao negro caminha numa outra direção – da festa, da alegria, mas não necessariamente do exótico. Faz referência aos espaços de sociabilidades populares. Referindo-se à difusão do samba no exterior, o compositor trouxe a ação para o presente, relacionando os elementos de interesse do *Tio Sam*: batucada, cuscuz, acarajé, abará, pimenta, etc., numa situação de festa. Nada de gemidos, dores e saudades, mas uma conclamação à alegria<sup>16</sup>.

*Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor  
Eu fui à Penha e pedi à padroeira para me ajudar  
Salve o Morro do Vintém, pendura a saia que eu quero ver  
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar  
O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada  
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato  
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará  
Na Casa Branca já dançou a batucada de Ioiô e Iaiá  
Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros  
Que nós queremos sambar  
Há quem cante diferente, noutras terras, outra gente  
Um batuque de matar  
Batucada, reuni vossos valores, pastorinhas e cantores  
Expressões que não tem par, oh meu Brasil, Brasil  
Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros  
Que nós queremos sambar...*

Outro compositor, também negro, merece ser lembrado nesse processo. Ataulfo Alves construiu parcerias que produziram sambas referenciais, como *Ai que saudades da Amélia* (com Mário Lago), *Oh, seu Oscar* e *O bonde de São Januário* (com Wilson Batista). Autor de sambas apontados como alinhados à

---

<sup>16</sup> A conclamação à alegria, presente no samba também denominado *Alegria*, de Assis Valente e Durval Maia, por sua vez, serviu de mote para a composição *Festa Imodesta*, de Caetano Veloso, gravado por Chico Buarque no LP *Sinal Fechado*, fazendo, o samba e o LP, referência à ação da censura sobre o compositor popular: *Minha gente era triste, amargurada Inventou a batucada Pra deixar de padecer Salve o prazer, salve o prazer...*

ideologia do Estado Novo, como *É negócio casar! e mais especificamente, Nós das Américas* (onde proclama: *há um gigante nesse continente que tem um chefe que mora no coração do seu povo*), em *Geme Negro*, gravado no período pós-guerra (1946), ele utiliza a referência ao passado escravo não para construir uma identidade nacional da qual o negro seria participante, mas para reivindicar um lugar que pertenceria, de direito, a ele:

*Geme negro, geme negro  
Geme negro na viola  
Recordando negro velho  
Que veio escravo d'Angola  
O mar parecia protestar  
Em ver o negro  
Todo acorrentado  
navegar  
Sem saber onde parar  
Negro sempre foi martirizado, coitado  
E não podia reclamar  
Hoje ele morre por este céu de anil  
É um bravo sentinela do Brasil.*

Em contraposição ao tom ufanista dentro do qual o negro era muitas vezes referido, outros compositores procederam a uma recuperação dessa figura, nem sempre pensando-a a partir do trabalho disciplinado, distante, portanto, do modelo idealizado pelo Estado Novo. Reivindicava-se para ele um outro lugar: no caso, ser defensor da Pátria, sentinela do Brasil, redefinia seu papel, compreensível frente à situação de pós-guerra que se vivia. Essa construção não deixa de ser transgressiva, mesmo porque ela se apresentava não como *possibilidade*, mas como *afirmação de algo frente àquilo que se tinha passado*.

Em 1933, Carmen Miranda já havia gravado a marcha *Elogio da raça*, de Assis Valente. O compositor, também negro, não falava na terceira pessoa: assumia, com o pronome *nossa* (*a nossa raça tão falada*), o lugar do articulador do discurso, situando a questão no âmbito legal. A referência à história é feita de forma até jocosa (a expressão *descobriu* é trocada por *puxou a cobertura*), e a referência à cor é expressa como decorrência do sol e da falta de roupa. A letra é bastante significativa, portanto, tecendo um *elogio*.

*Autoridade tem que dar  
Carta branca para o negro vadiar  
Pois ele é um cavalheiro  
E basta ser um brasileiro  
Pra saber se comportar.*

*O navegante puxou a coberta  
E descobriu a nossa raça tão falada  
O sol queimava tanto  
E roupa não havia  
Por isso é que o negro  
Tem a pele tão queimada.  
Eu hei de ver o negro vencendo  
Negro bamba nos ataques do fuzil  
Negro bronzado, bronze que tem alma,  
Alma de guerreiro pra defesa do Brasil.*

No mesmo espírito, em *Recenseamento*, gravado em 1940 por Carmem Miranda, Assis Valente aborda a situação do casamento não oficializado, mas também a indagação do agente sobre a posição do “moreno”, vindo então à resposta de que o mesmo era fuzileiro:

*Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento  
E o agente recenseador esmiuçou a minha vida, foi um horror  
E quando viu a minha mão sem aliança  
Encarou para a criança que no chão dormia  
E perguntou se meu moreno era decente  
E se era do batente ou era da folia  
Obediente, sou a tudo o que é de lei  
Fiquei logo sossegada e falei então  
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro  
E é quem sai com a bandeira do seu batalhão  
A nossa casa não tem nada de grandeza  
Mas vivemos na pobreza sem dever tostão  
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim  
Um reco-reco, um cavaquinho e um violão  
Fiquei pensando e comecei a descrever  
Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu  
Um céu azul, um Pão-de-Açúcar sem farelo  
Um pano verde-amarelo  
Tudo isso é meu  
Tem feriado que pra mim vale fortuna  
A Retirada de Laguna vale um cabedal  
Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia  
Um conjunto de harmonia que não tem rival*

Assis Valente, nessa composição, fala de um cotidiano popular negro a partir de outros elementos. A referência à história se coloca num contexto escolar

- a Retirada da Laguna, como algo veiculado nas seletas escolares - e, portanto, relegada a um papel secundário com relação à definição de uma identidade nacional. Pernambuco, São Paulo e Bahia aparecem como referências esparsas, desconstruindo o discurso de unidade nacional veiculado pelo Estado Novo. A idéia de feriado ultrapassa a idéia da comemoração. O tom jocoso com que se descreve a natureza, objeto privilegiado dos sambas-exaltação alinhados com a ideologia oficial, “*um Pão de Açúcar sem farelo*” levanta dúvida até mesmo sobre a exata profissão do “moreno”, como assinala Paranhos (2002, p. 93). Todavia, fosse ou não fuzileiro, destoava com o modelo pretendido de ser “do batente”: boêmio, não casado oficialmente, pai de filhos que o Estado Novo, certamente, não premiava. Certamente com *licença para vadiar*...

## Referências

ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. (org: Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (Música e trabalho no “Estado Novo”). **ArtCultura**. Uberlândia, n. 4, v. 4, 2002.

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

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; editora da UFRJ, 1995.