

Esse danado do samba

Academia tenta entender como gênero transformou-se no mais importante da música brasileira no século 20

GONÇALO JUNIOR



FOTOS REPRODUÇÃO/BRASIL RITO E RITMO

Anunciaram e garantiram que o samba ia se acabar. Assim diria Assis Valente (1911-1958), numa paródia moderna à sua famosa composição sobre o fim do mundo, cantada por Carmen Miranda nos idos de 1930. Disseram até que o gênero fora morto pela bossa nova e, mais adiante, pelo tropicalismo. Décadas depois, nos anos 1990, o carrasco teria sido o pagode romântico de estúdio feito com sintetizadores. Embora tenha enfrentado a concorrência de vários modismos nos últimos vinte anos e apareça pouco na mídia hoje, o samba é o mais popular e duradouro ritmo musical brasileiro do século 20, além de uma das mais

expressivas manifestações culturais do país – indissociável do Carnaval.

Assim como o *jazz* e o *blues* na América, o samba atravessou um século com mutações, fusões, adesões e experimentos. Um ritmo que se reacende a cada ano na folia de momo e nos discos de seus mais vigorosos representantes hoje: Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre ou Luis Carlos da Vila, entre outros. Como explicar tantas mortes anunciadas e renascimentos e compreender tamanha popularidade que ainda desfruta? Ou por que o samba se impôs nos primórdios da indústria fonográfica e radiofônica ou foi adotado por Getúlio Vargas para estabelecer uma identidade cultural?

Esses e outros temas são discutidos em três teses de doutorado das mais

importantes porque ajudam a redimensionar os papéis histórico e cultural do samba. O curioso é que os autores são todos paulistas, fato que parece ter ajudado a dar um útil distanciamento para que fossem feitas leituras coincidentemente complementares e reveladoras de uma música tão marcante como sendo carioca, embora tenha vindo da Bahia e se instalado também em São Paulo.

Em *Abençoado e danado do samba*, Ricardo José Duff Azevedo recorreu a um extenso acervo de 7 mil letras de samba para mostrar valores da tradição oral brasileira. Ele explica por que canções do gênero fazem parte do imaginário popular. Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do



Samba elegante: cultura popular desprezada pela elite, mas fonte de criação erudita

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, a dissertação partiu do princípio de que as letras de samba representam um extraordinário acervo de algo que poderia ser chamado de “discurso popular”.

Azevedo destaca que as culturas populares e suas manifestações tendem a se processar por meio de “padrões de longa duração”. O fenômeno seria contrário ao das culturas moderna, de massa e erudita, que seguiriam “padrões de curta duração” – quase mecanicamente em busca do “novo”, da “nova forma” etc. Assim, nos sambas, por estarem vinculados aos processos de longa duração, os procedimentos com a linguagem e muitos temas seriam recor-

rentes no decorrer de todo o século 20 até hoje. Alguns deles: a família, o trabalho, a festa, o envelhecimento, a morte, a religiosidade, o “nós”, entre outros assuntos ligados à vida concreta e cotidiana.

Malandro - A tese de fôlego de Azevedo – ainda sem editor – reúne cerca de 500 letras de samba, recolhidas de um universo de mais de 7 mil músicas, das quais fez uma pré-seleção de 4,8 mil. Em vez de recortar períodos históricos, ele procurou demonstrar recorrências num espectro amplo, o que permitiu uma outra compreensão da importância do samba. O autor considera um equívoco, por exemplo, o fato de muitos estudos localizarem o “malandro” nas décadas de 1930 e 1940 e falarem de

seu “desaparecimento”. O que pode ter desaparecido, explica, é uma certa versão do malandro. “O samba fala de malandragem e adota um ‘tom malandro’ desde o primeiro samba gravado até agora.” Na verdade, o malandro nunca existiu, isso sim, num discurso mais culto, também presente nas letras da música popular brasileira.

Ao mesmo tempo que as culturas populares costumam ser solenemente desprezadas pelas elites culturais, têm marcado e sido fontes de parte significativa da cultura erudita brasileira através de todo tipo de apropriação. “Defendo a idéia de que as letras de samba só podem ser compreendidas e avaliadas quando vistas como expressão de um determinado modelo de consciência. No âmbito da música po-

pular brasileira vejo o tropicalismo como a representação mais acabada e nítida de um modelo que chamei de ‘oficial.’” O autor utilizou várias letras tropicalistas de forma comparativa para ressaltar as características das letras de samba.

Enquanto as composições tropicalistas tendem a pressupor leitura, releitura e interpretação da realidade vista por seus autores, as de samba costumam ser criadas para o compartilhamento, a comunicação imediata e a memorização, sempre por meio de temas amplos, capazes de gerar grande identificação entre as pessoas. Daí sua popularidade e massificação. Dentro dessa lógica, trata-se de uma produção para a qual a música convida a comunidade a participar, “uma vez que sua função como espectador não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmo”.

No caso do tropicalismo, por exemplo, esses temas tendem a desaparecer do discurso escolarizado e oficial, que optou por temas mais específicos de uma forma muitas vezes distanciada, analítica e impessoal, como se propusesse uma “teoria”. “Não pretendo criticar o tropicalismo, dizer que o samba é melhor ou pior, mas, sim, ressaltar que as letras do tropicalismo foram criadas a partir de um modelo construtivo e de padrões éticos e estéticos diferentes daqueles utilizados pela maioria dos sambistas, sejam eles alfabetizados ou não.”

Indústria - Cada vez mais o samba deixou de ser, nas primeiras décadas do século 20, uma música tradicional para se tornar um produto da assim chamada indústria de diversões. A possibilidade de profissionalização do músico popular, a chegada do rádio comercial – em busca de novidades – e o projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas mostraram o envolvimento de boa parte da sociedade brasileira na criação do “samba nacional”, um misto de tradição e modernidade. Essa é a síntese da tese de José Adriano Fenerick, *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural* -

1920-1945 – também defendida na FFLCH da USP.

F

enerick viu na modernização do Rio de Janeiro nos primórdios do século passado, em sintonia com o surgimento de novos meios de comunicação, um cenário

propício para que o samba sofresse inúmeras transformações. Assim, a partir da década de 1920, com a difusão da indústria fonográfica, o ritmo começou a se transformar e a se modernizar. Deixou de ser apenas uma festa feita em casas de mães-de-santo para ganhar outros significados. Num primeiro momento tornou-se gênero musical, identificado com a população negra do Rio de Janeiro. Logo após passou a ser um misto de música e dança, identificado com o Brasil. “O samba se acariocava e tomava a frente pelo fato de o Rio ter sido pensado, na época, como uma espécie de ‘cartão-postal’ do país”, explica o pesquisador.

A indústria do disco teve grande influência no surgimento desse novo tipo de música, que Fenerick denomina de “samba moderno”. O samba de pagode, praticado como partido-alto, que era composto de improvisos a partir de um tema, podia durar um dia inteiro. Com sua gravação em disco não se pôde mais improvisar, ao menos na letra, pois se estabeleceu uma versão definitiva, registrada em acetato e que passou a ser difundida pela sociedade também através do rádio para todo país. Além disso, o sambista ganhou *status* de músico profissional, principalmente os cantores, já que os compositores tiveram inúmeros problemas para se estabelecer.

Nesse aspecto, um dos tópicos tratados por Fenerick foi a ainda pouco investigada venda de sambas – quase sempre abordada como folclore por biógrafos e historiadores de música popular. “A necessidade de mostrar a música em um mercado tacanho gerou o ‘jabá’ ou, pior ainda, a famosa ‘compra e venda’ de samba.” O aspecto sociológico do

samba foi investigado também. Se no imaginário popular ficou a lembrança de Francisco Alves e Carmen Miranda, entre outros, a do morro estava associada a algo ruim – representado como lugar de negro, de malandro, de vadiagem e de violência. Tudo de modo muito pejorativo. Essa imagem viria a se perpetuar desde, pelo menos, o fim da escravidão.

O rádio também foi visto pelo governo, e por boa parte dos intelectuais, como um meio “nobre” de “educar o povo”. Segundo o pesquisador, o discurso era potencializado, enfatizando o perfil ideológico que intelectuais e mesmo o governo Vargas queriam levar a cabo. Não por acaso, veio desse período a invenção do samba-exaltação, cujo maior símbolo foi *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (1903-1964). Criou-se uma mitologia de que o “samba puro” vinha do morro, mas Fenerick concluiu que, tanto o samba do morro como o do asfalto (da cidade) estiveram, e ainda estão, interligados. “O sambista de rádio ia até o morro para comprar um samba para gravar, do mesmo modo que o sambista da escola descia até a cidade para desfilar no Carnaval.”

Varguismo - O aspecto político destacado por Fenerick aparece de modo mais aprofundado no estudo do músico e historiador Magno Bissoli, autor de *Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas – impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial: 1916-1945*, outra tese sobre o tema defendida na FFLCH da USP. Bissoli afirma que Getúlio Vargas, enquanto estava no poder, pegou uma carona na aceitação popular desse gênero musical e deu um impulso considerável à sua difusão e afirmação como ícone do país. “O processo de popularização do samba era iminente, mas certamente a política de Vargas contribuiu para a sua consolidação no panorama nacional”, explica.

A exemplo das doutrinas fascistas da Europa, o governo pós-1930 sempre se caracterizou pela exaltação ao nacionalismo. Mas como difundir, pergunta o pesquisador, uma identidade nacional num Brasil com apenas quatro séculos de história e cuja maior parte da população era composta de descendentes de escravos e pessoas marginaliza-



Sambando sob o olhar de Gegê: usando artifícios semelhantes a Mussolini



Emoção pura: música que convida a comunidade a participar ativamente

das, principalmente negros e mestiços? O varguismo então teria tentado forjá-la com bases na cultura, ao lançar mão de artifícios semelhantes aos usados por Benito Mussolini na Itália. Seus métodos iam desde a projeção de filmes em paredes de casas e a instalação de autofalantes em praças interioranas e em favelas à estatização de veículos de comunicação e censura da imprensa.

O Estado Novo, deflagrado por um golpe em 1937, investiu nesse propósito por meio do controle cultural e midiático. Na verdade, já em 1931, o presidente Vargas criou o Departamento Oficial de Propaganda, que depois seria transformado no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, que se tornou responsável pela censura à imprensa e pela propaganda ufanista da ditadura. Com seu crescente e promissor poder de influência, o rádio se tornou fundamental nesse processo. Em 1940, a Nacional passou a ser controlada pelo Estado e a apresentar programas musicais de conteúdo popular.

Um destaque dessa onda ufanista que tomou conta do país foi o compositor e radialista Henrique Foréis Domingues (1908-1980), o Almirante. Conhecido como “a maior patente do rádio brasileiro”, ele se tornou “uma figura importante para a propagação, pelo rádio, da idéia de uma nacionalidade”. No mesmo período foi criada a Orquestra Brasileira, com o maestro Radamés Gnattali (1906-1988), que, na onda nacionalista, interpretava a música brasileira com o mesmo tratamento destinado à estrangeira. Nessa época, narra Bissoli, surgiram diversas composições, algumas de sambistas famosos, que apoiavam Vargas e o Estado Novo. Nomes como Ataulfo Alves, João de Barro (Braguinha) e Moreira da Silva compuseram e interpretaram algumas dessas composições, num claro exemplo de que o samba estava, cada vez mais, atingindo a grande massa.

Outro ponto levantado pela pesquisa foi o de que para ser aceito pela sociedade, principalmente pela elite, o samba devia “embranquecer” – ao ser adotado por cantores e compositores brancos. Como Noel Rosa, cuja obra deixou a certeza de que o samba não morreria nunca. Mais que isso, seria eterno. •