

Fabiano Thomaz Lacombe

SAMBAS METALINGÜÍSTICOS: dualidades

Monografia apresentada à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Liv Sovik

Rio de Janeiro  
2006

L142s Lacombe, Fabiano Thomaz.  
Sambas Metalingüísticos: dualidades / Fabiano  
Thomaz Lacombe. Rio de Janeiro, 2006.  
vii, 60 f.: il.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Comunicação, 2006.

Orientadora: Liv Sovik

1. Música popular. 2. Metalinguagem.  
3. Comunicação Social – Monografias.  
I. Sovik, Liv (Orient.). II. Universidade Federal do  
Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 780.14

Fabiano Thomaz Lacombe

SAMBAS METALINGÜÍSTICOS: dualidades

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo.

Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2006

---

Prof<sup>a</sup> Liv Sovik, Doutora em Comunicação Social,  
ECO / UFRJ

---

Prof. José Henrique Ferreira Barbosa Moreira, Mestre em  
Comunicação Social, ECO / UFRJ

---

---

Prof<sup>a</sup> Fátima Sobral Fernandes, DSc, ECO / UFRJ

Para meu pai.

Obrigado a todos que me ajudaram a finalizar esse trabalho. Em especial ao meu segundo pai, Sandro, pelo incentivo; à minha mãe, Rosana, pela cobrança; e à minha orientadora, Liv, pela paciência e atenção.

## RESUMO

LACOMBE, Fabiano Thomaz. **Sambas metalinguísticos: dualidades**. Monografia (Graduação em Comunicação Social), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Estudo de sambas metalingüísticos através dos dualismos apresentados nas auto definições do gênero. A partir da historicização do tema, que tem como pano de fundo a história da população negra no Brasil, é traçado um perfil de como o samba é visto na poética daqueles que o produzem. A questão mercadológica, a discussão sobre autenticidade do gênero e a análise dos personagens que criam os discursos são a base para traçar um panorama amplo da autodefinição do samba desde sua consolidação como gênero, o início de século XX, até os questionamentos das fronteiras desse mesmo gênero, nos anos 2000.

MÚSICA POPULAR, METALINGUAGEM, COMUNICAÇÃO SOCIAL.

## ABSTRACT

LACOMBE, Fabiano Thomaz. **Sambas metalinguísticos:** dualidades. Monografia (Graduação em Comunicação Social), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

This paper studies sambas that comment on the nature of samba through the binaries presented in these metalinguistic commentaries. In historical perspective, with the black population of Brazil as background, a profile is drawn of how the samba is seen in the poetics of those who produce it. Questions of market, authenticity of the genre and analysis of the characters that give voice to these discourses are the basis for tracing a broad panorama of self-definition of samba from its consolidation as a genre at the beginning of the 20th century to the questions about its borders or limits since the year 2000.

POPULAR MUSIC, METALINGUISTIC, SOCIAL COMMUNICATIONS.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	08
<b>2 TRADICAO E RENOVACÃO</b>	11
<b>3 MORRO E CIDADE</b>	32
<b>4 ALEGRIA E TRISTEZA</b>	43
<b>5 CONCLUSÃO</b>	56
<b>REFERÊNCIAS</b>	59



## 1 INTRODUÇÃO

A idéia dessa monografia surgiu a partir da idealização de um show. O repertório seria formado por canções em ritmo de samba que fossem metalingüísticas. Ou seja, as letras tinham que definir a essência do samba, dizer como ou do que ele é feito. As canções deveriam conter, por fim, alguma resposta para a pergunta: "o que é e de onde vem, afinal, o samba?".

Na pesquisa pelo repertório foram ouvidas mais de cem músicas em coleções particulares e em arquivos públicos como o Museu da Imagem e do Som e a Biblioteca Nacional. Ao analisar esse material, notou-se uma tendência, um tanto óbvia, na recorrência de certos temas, como a luta pela manutenção do samba tradicional ou a associação desse ritmo aos morros cariocas. Em igual número, foram encontradas canções que dizem o contrário: que o samba é (ou pode também ser) do asfalto, e não do morro, ou ainda que o samba deve ser modificado e não preservado em estado puro.

Ainda na organização do repertório do show, 27 músicas foram então selecionadas e divididas em blocos que indicavam as dualidades encontradas: morro e asfalto; tradição e renovação; tristeza e alegria.

Esse trabalho parte das idéias já organizadas pelo roteiro do show. No entanto, uma outra seleção foi feita. Se no show os critérios de escolha das canções levavam em conta a beleza artística das melodias, aqui são analisados preferencialmente os textos das composições. Dessa forma, foi feita a lista final de 22 canções que integrariam o trabalho, descartando as canções cujas letras tinham pontos de vista já considerados em outras músicas, buscando assim evitar redundâncias e o agigantamento do trabalho. As canções

foram distribuídas tematicamente, como no show, em três blocos (três capítulos). Cada bloco trata de uma das dicotomias encontradas.

É importante frisar que esse trabalho não tem a ambição de descobrir todas as canções feitas acerca dos temas aqui analisados. Devido ao seu caráter monumental (tendo em vista a enorme quantidade de sambas produzidos desde o início do século XX até os dias de hoje), essa pesquisa deve ser sempre considerada incompleta e aberta a novas descobertas. De fato, durante o processo de escrita deste trabalho, com as músicas já selecionadas, foram encontradas muitas outras canções (tanto previamente gravadas, quanto registradas e lançadas durante o período de feitura desse trabalho).

No trabalho, busca-se saber como o samba vê a si próprio. Nesse caminho, percebe-se que as dualidades nem sempre se traduzem em antagonismos, pois podem também ser entendidas como complementos, ou seja, dois lados de uma mesma moeda. Quando, no primeiro capítulo, se analisa sambas que falam sobre a preservação da tradição ou a renovação do gênero samba, as nuances do som serão o foco da análise que tentará compreender e contextualizar a discussão a respeito dos limites do gênero samba. A questão mercadológica, a discussão sobre autenticidade do gênero e a análise dos personagens que criam os discursos serão temas que também serão abordados nesse capítulo. De uma forma geral, os temas presentes no primeiro capítulo, bem como essa linha metodológica (historicista), permearão todas as outras partes do trabalho. No capítulo que trata especificamente do par morro e cidade, a monografia tenta ir além de uma mera discussão geográfica, procurando enxergar outras camadas de dualismos por trás dessa primeira: classes abastadas versus classe trabalhadora e brancos versus negros. No terceiro capítulo, as letras que falam de alegria e tristeza no samba revelam mais que apenas o universo sensorial dos indivíduos que compõe samba. A investigação desse trabalho

mostra, através da historicização do tema, que o pano de fundo dessas as letras de samba é a história da população negra no Brasil.

Deste modo, o trabalho apresenta um panorama amplo da autodefinição do samba desde sua consolidação como gênero, o início de século XX, até os questionamentos das fronteiras desse mesmo gênero, nos anos 2000. Assim, os capítulos não devem ser entendidos como discussões estanques, independentes, pois o trabalho aponta inúmeras inter-relações entre os três dualismos.

Partindo das letras das canções, além de examinar necessariamente os períodos históricos e seus autores, o trabalho também deve colher informações de textos acadêmicos que embasem as interpretações apresentadas. Em alguma medida, a contextualização dos discursos teóricos também é feita, na busca da elucidação dos motivos pelos quais aquele discurso foi criado.

## 2 TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO

Para avaliar a discussão entre defensores da tradição do samba e os que batalham por sua renovação, temos que saber que esse debate localiza-se na esfera da estética musical. Então, quando alguém diz ser defensor de um samba autêntico, ou de um "samba-raiz", por exemplo, essa pessoa está patrulhando por um determinado padrão estilístico associado ao samba.

Bem como os outros gêneros musicais, o samba está fadado a seguir uma linha evolutiva (não no sentido de melhora qualitativa, mas no sentido de mudança relacionada ao contexto histórico) em seu padrão estilístico. Seja por motivos artísticos ou mercadológicos, por influência exógena ou endógena, sempre há, de tempos em tempos, alterações que causam reações de agentes mais conservadores. Este capítulo do trabalho aborda os discursos em torno dessas mudanças, analisando a discussão em torno da autenticidade estética do gênero samba.

O samba "É Batucada" de Caninha e Horácio Dantas, de 1933, foi a canção mais antiga encontrada por este trabalho apontando uma diferença de gêneros ligados ao samba.

A música diferencia samba de batucada:

É Batucada (Caninha / Horácio Dantas)

Samba de morro  
Não é samba é batucada  
É batucada, é batucada, oi

Lá na cidade  
A escola é diferente  
Só tira samba  
Malandro que tem patente

Nossas morenas  
Vão pro samba bonitinhas

Vão de sandálias  
E saio de preguinhas

É importante notar que Caninha era estilisticamente ligado aos compositores do início do século XX, como Donga, dito compositor de "Pelo Telefone". Analisam-se algumas características de "Pelo Telefone" para entender melhor "É Batucada".

"Pelo Telefone" é, por si só, um marco na história da música brasileira por dar início a "criação do 'samba carioca'" (SANDRONI, 2001, p. 97). O pesquisador Carlos Sandroni explica que a palavra "samba", até o advento do sucesso desta música, determinava, no Rio de Janeiro,

"uma prática festiva, musical e coreográfica restrita a certos grupos, principalmente de negros e mestiços, e como tal submetida a uma série de interdições. A composição de Donga, ao contrário, empolgou a cidade inteira e tornou-se "a canção do carnaval de 1917". (...) Desde então, "samba" se torna um sinônimo de sucesso popular: um gênero de canção comercial destinado ao disco, ao rádio, ao consumo geral" (SANDRONI, 1996, p. 1).

A canção, no entanto, não é de autoria de Donga, mas de criação coletiva. Segundo Sandroni, muitos pesquisadores "atribuem a criação de 'Pelo Telefone' a uma noitada na casa de Tia Ciata. Com efeito, pelo menos uma parte significativa dessa composição é fruto direto do samba folclórico tal como praticado (...) nas salas de jantar das tias baianas" (SANDRONI, 2001, p. 118).

A coletividade era um traço marcante do processo de feitura de sambas no início do século. Para a pesquisadora Claudia Matos, o processo de criação do samba, em sua origem, remete a brincadeiras, a jogos lúdicos de conagração comunitário. Além disso, e principalmente, o ritmo funcionava como elemento de identificação social. "Não somente pelo divertimento que proporciona, mas sobretudo pelo seu papel de agente unificador e

mantenedor de identidade sócio-cultural do grupo que o pratica, o samba ganha um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultuado e preservado" (MATOS, 1982, p. 31).

Mas na década de 30, quando "É Batucada" foi composta, esse quadro de criação do samba já deixava de existir, dando espaço para as produções individualizadas de sambas e indicando uma adequação da produção de canções à indústria cultural nascente. Levando-se em conta que Caninha era um sambista do início do século XX, e compunha antes até do sucesso de "Pelo Telefone", pode-se dizer que, embora tivesse se feito a canção "É Batucada" individualmente, o autor certamente era freqüentador de ambientes de criação coletiva e provavelmente tirava destes a inspiração para seus sambas. Seguindo o mesmo raciocínio, também é provável que tenha vindo dessa atmosfera das casas das tias baianas, a referência, na letra da canção, à "batucada".

Segundo testemunho de Pixinguinha, um outro compositor do início do século XX a freqüentar as casas das tias baianas, citado por Roberto Moura, "em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro". (MOURA, 1983, p. 83 apud SANDRONI, 2001, p. 102). Pixinguinha revela em seu depoimento os preconceitos (quicá assimilados até por ele mesmo) em relação aos gêneros musicais samba e batucada, pois estes não participavam do "baile civilizado" que acontecia na sala de visitas. Nota-se ainda que o samba não ocupava o grau máximo nessa hierarquia, mas ainda estava um nível acima da "batucada", por ainda se localizar dentro da casa.

Ainda quanto ao termo "batucada", segundo Sandroni, a palavra

"faz referência a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, que foi popular no Rio de Janeiro. Pode ser considerada também como uma variante do samba-de-umbigada (...) pois consistia numa roda com os usuais cantos responsoriais e palmas dos participantes,

onde a umbigada era substituída pela pernada, golpe com a perna visando derrubar o parceiro" (SANDRONI, 2001, p. 103).

Portanto, em 1933, quando compara "samba" à "batucada", ele está comparando um "gênero de canção" à uma variação primitiva do samba (identificado como um samba-de-umbigada por Sandroni). Tendo em vista o caráter "violento" da batucada, associada à pernada, e levando em conta ainda a sua posição hierárquica em relação ao samba, pode-se ter a noção exata da depreciação feita por Caninha à "batucada" do morro.

Dito isto, deve-se notar que a diminuição do gênero batucada por Caninha tem o conflito social como contexto. Na letra, isso fica claro quando Caninha compara as vestimentas e as patentes do morro e da cidade: "Lá na cidade / A escola é diferente / Só tira samba / Malandro que tem patente / Nossas morenas / Vão pro samba bonitinhas / Vão de sandálias / E saiote de preguinhas". O fato de ter origem humilde não impede Caninha de ter sua visão preconceituosa da classe trabalhadora que começava a ocupar os morros cariocas.

Essa depreciação do samba feito no morro deve, por fim, ser inserida no contexto de uma grande transformação da batida do samba, originada no Rio de Janeiro, a partir do fim da década de 20, que foi fundamental para a consolidação do gênero. Tema central da tese de doutorado de Carlos Sandroni, a mudança segundo o próprio pesquisador observa, "tem sido sublinhada por diversos autores" (SANDRONI, 2001, p. 131). Até a década de 20 existia no Rio o samba de compositores ligados às casas das tias baianas. Sandroni (2001) diz que dentre esses sambistas estavam Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha. Já o tipo de samba que surge na virada da década, está associado aos sambistas do bairro carioca do Estácio, dentre eles Ismael Silva, Nilton Bastos e Bidê.

A questão analisada do ponto de vista dos pesquisadores tende a tomar partido do samba do Estácio, pois não há consenso de que o tipo de samba associado às casas das tias baianas, possa ser classificado como representante do gênero. Segundo Sandroni, a "opinião dominante na crítica brasileira, pretende que tal designação [samba] é imprópria até o final dos anos 20". (SANDRONI, 2001, p. 133). Já os sambistas representantes do samba do início do século XX, têm opinião divergente, como mostra a declaração de Sinhô, transcrita por Sergio Cabral:

"Numa entrevista ao Diário Carioca, em janeiro de 1930, perguntado sobre a evolução do samba, o compositor Sinhô reagiu: 'A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem nas músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba.'" (CABRAL, 1996, p. 36)

Cabral cita ainda um diálogo entre artífices dos dois tipos de samba: Donga e Ismael Silva. Aqui Donga defende, como Sinhô, o samba de sua geração ao mesmo tempo em que condena as inovações surgidas no fim da década de 20:

"DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: 'O Chefe da Polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta para se jogar'.  
ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.  
DONGA – Então, o que é samba?  
ISMAEL SILVA – 'Se você jurar / Quem me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar'.  
DONGA – Isto não é samba, é marcha". (CABRAL, 1996, p. 37)

Mas não eram só os sambistas do início do século XX que faziam a defesa de sua música como representante do gênero samba. Nei Lopes, importante pesquisador da área e sambista renomado, dirá que tanto o samba da década de 10, quanto o seu sucessor, são paradigmas do gênero:



"Na pequena África e, mais especificamente, na Cidade Nova, foi que ocorreu, entre o samba rural baiano e outras formas musicais (...), a mistura que veio dar origem ao samba urbano carioca. Esse samba só começou a adquirir os contornos da forma atual ao chegar ao Estácio, a Osvaldo Cruz, aos morros, pra onde foi empurrada a população". (LOPES, 2003, p. 41)

Faz-se importante esclarecer nesse ponto qual era exatamente essa diferença estética entre esses dois tipos de samba que duelavam. Grosso modo, pode-se dizer que todo samba é caracterizado como tal basicamente pelo uso da síncope (utilização do efeito de prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte). A síncope, no entanto, não fica restrita a um só padrão rítmico, podendo ser usada em diferentes contextos. Segundo Sandroni, "o padrão antigo apresenta uma 'síncope', enquanto o 'novo' apresenta, dependendo da maneira de sua realização, de duas a quatro 'síncopes'" (SANDRONI, 1996, p. 1).

É importante notar ainda que as diferenças estéticas não caminhavam isoladas de um contexto social. Aliás, nunca caminham. Claudia Matos lembra que "a diversificação do samba no início da década de 30 não estava certamente dissociada de sua apropriação pelas classes política e economicamente dominantes, enquanto instrumento de propaganda e produto comercializável". (MATOS, 1982, p. 45)

O samba de Donga era então um representante do samba malandro, coletivo e ainda não plenamente cooptado pela indústria cultural nascente (nesta época surgia a difusão da música pelo rádio e crescimento da indústria fonográfica). Já o tipo de samba defendido por Ismael, embora esse tivesse origem humilde (trata-se de um morador dos morros cariocas), acabou associado ao mercado, à produção individualizada e ao homem civilizado (trabalhador).

Uma outra polêmica, surgida no fim da década de 30, criaria novas discussões e divide em dois grupos os compositores de samba: os defensores e opositores das influências

estrangeiras. Segundo Hermano Vianna, as críticas pioneiras aos estrangeirismos da canção brasileira surgem nos últimos anos da década de 30 com crítica à "americanização" da canção "Carinhoso", de Pixinguinha, e a acusação de "falsa baiana" dirigida à Carmen Miranda.

Hermano Vianna (2002) explica que, a partir da década de 30, quando começa a se transformar em produto da indústria cultural, o samba já é considerado gênero representante de brasilidade. Segundo Vianna, uma articulação entre diversas classes sociais e governo elege o gênero para representar o espírito brasileiro<sup>1</sup>:

"Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter "eficácia simbólica", precisa ser encarado como natural (...). O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (...) com o intuito de se preservar também a "alma" brasileira" (VIANNA, 2002, p. 152).

Ainda segundo Vianna, na década de 40 surge um movimento que defendia a correta utilização dos novos símbolos nacionais: "a mistura do samba com a música norte-americana (...) não podia ultrapassar determinados limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira" (VIANNA, 2002, p. 130).

Vem dessa época então a defesa da preservação de um determinado gênero ligado ao samba ("samba de morro", no caso) como forma musical cristalizada, representante genuína da nacionalidade brasileira. Mais uma vez, surge a tentativa de cristalizar o gênero, torná-lo intocado. A diferença, na década de 40, é que o samba já era um produto amplamente

---

<sup>1</sup> A tese de Vianna de negociação em torno da escolha do samba como gênero nacional vai de encontro com afirmações como a da pesquisadora Cláudia Matos que diz em determinado momento da década de 30, dá-se, na verdade, a apropriação do samba pelas classes política e economicamente dominantes. Carlos Sandroni identifica nesse debate duas posições extremadas: "Quanto mais se enfatiza a cultura negra como 'lugar', o *topos* por excelência do samba, mais a relação deste com a cultura branca será encarada pelo prisma da repressão. Chega-se assim a uma versão em 'alto contraste', no sentido fotográfico, da história do samba. A versão simetricamente oposta, para a qual tende o livro de Vianna, veria ali uma forma neutra, despida de marcas culturais potencialmente conflitivas". (SANDRONI, 2001, p. 114)

difundido e assimilado como definidor da cultura nacional (o que explica em parte a militância contra os estrangeirismos).

Voltando ao caso precursor de Carmem Miranda, analisaremos uma canção encomendada por ela justamente para minar as críticas de que, na volta ao Brasil, depois de anos trabalhando em solo americano, estaria ficando americanizada. A canção "Brasil Pandeiro", de Assis Valente, acabou sendo rejeitada pela cantora, que preferiu "Disseram que voltei americanizada", de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, que falava mais diretamente (na primeira pessoa) de sua associação com o samba e com os valores brasileiros. Ainda assim, a ufanista canção de Assis Valente foi lançada pelos Anjos do Inferno, em 1941, com grande sucesso.

#### Brasil Pandeiro

Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor  
 Eu fui na Penha, fui pedir ao Padroeiro para me ajudar  
 Salve o Morro do Vintém, Pendura a saia 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 cuzcuz, acarajé e abará  
 Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá

Brasil, esquentai vossos pandeiros  
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar  
 Há quem sambe diferente noutras terras, outra gente  
 Num batuque de matar  
 Batucada, batucada, reúne nossos valores  
 Pastorinhas e cantores  
 Expressão que não tem par, ó meu Brasil

Brasil, esquentai vossos pandeiros  
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar  
 Ô ô, sambar, ô ô, sambar

A música faz uma engenhosa mudança de valores, pela qual os EUA, ao invés de exportar sua cultura, estaria importando da nossa, não resistindo aos encantos da comida e

da música brasileira. "O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada / Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato / Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará / Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá".

Está nas entrelinhas uma resposta à crescente influência da cultura americana (não só com a música, e sim com todo o *american way of life*). Mas o produto brasileiro de destaque na canção, que poderia inverter o jogo de influências, é o samba. Mais especificamente o vindo do "Morro do Vintém".

Mas embora Carmen não tenha gostado das críticas ao estrangeirismo, e tenha encomendado até uma resposta, havia quem não se importasse e até brincasse com a influência da cultura americana. Em 1945, Denis Brean lança "Boogie-woogie na Favela":

Chegou o samba minha gente  
Lá da terra do tio Sam com novidade  
E ele trouxe uma cadência que é maluca  
Pra mexer toda a cidade  
O boogie-woogie  
Boogie-woogie, boogie-woogie  
A nova dança que balança  
Mas não cansa  
A nova dança que faz parte  
Da política da boa vizinhança

E lá na favela toda batucada  
Já tem boogie-woogie  
Até as cabrochas já dançam  
Já falam do tal boogie-woogie  
E o nosso samba  
Foi por isso que aderiu  
No amazonas, Rio Grande  
São Paulo e Rio  
Ao boogie-woogie  
Boogie-woogie, boogie-woogie

Denis Brean (pseudônimo adotado por Augusto Duarte Ribeiro) era um compositor paulista e "Boogie-woogie na Favela" foi seu primeiro sucesso. A naturalidade do compositor já é um reflexo da nacionalização do samba, que rompia as fronteiras da então

capital federal (Rio de Janeiro). Os versos fazem chacota com a americanização da canção brasileira, brincando com o contexto de aproximação política do Brasil com os EUA.

Há ainda uma interessante interpretação da abrangência do samba. Embora ele se refira ao "Boogie-woogie na Favela" no título, localizando o novo gênero nos morros, nos versos da canção ele dirá que a cadência é "Pra mexer toda a cidade". Na segunda parte da canção, há ainda a referência ao samba em todo o território nacional: "No Amazonas, Rio Grande / São Paulo e Rio". Pode-se interpretar aí uma analogia com a trajetória do samba, que teria, na década de 30, saído dos morros cariocas para ganhar vulto em todo o Brasil, assumindo assim a condição de gênero definidor da nacionalidade brasileira.

Outra canção que admitia uma relação de troca com a cultura norte-americana (país cuja pujança econômica já se fazia sentir até na exportação de produtos culturais, como a música) é Chiclete com banana de Gordurinha e Almira Castilho, já no fim da década de 50. Nesta, no entanto, há uma postura mais crítica quanto ao estrangeirismo, exigindo uma contrapartida para a americanização do samba:

Chiclete com banana

Só ponho bebop no meu samba  
Quando o Tio Sam pegar num tamborim  
Quando ele pegar no pandeiro e na zabumba  
Quando ele entender que o samba não é rumba  
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana  
Chiclete eu misturo com banana  
E o meu samba vai ficar assim

Um batuqueiro raro  
Um batuqueiro raro  
Um batuqueiro raro  
Quero ver a grande confusão  
Um batuqueiro raro  
Um batuqueiro raro  
É o samba rock meu irmão

Mas em compensação  
Quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão  
Quero ver o Tio Sam de frigideira

Numa batucada brasileira

O samba, sucesso de 1959, admite a possibilidade de misturar ritmos e até define o gênero híbrido de "samba rock". No entanto, para que a fusão se concretize, os americanos teriam que provar da nossa cultura: "Quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão / Quero ver o Tio Sam de frigideira / Numa batucada brasileira". Aliás, a letra já inicia mostrando as intenções: "Só ponho bebop no meu samba / Quando o Tio Sam pegar num tamborim".

A crítica ao estrangeirismo aqui fica clara quando sabemos que, de fato, a música brasileira ainda não conseguira se impor em território americano (conseguirá com bossa nova, na década de 60, que será analisada a seguir), como cobra a canção. A contrapartida para a nossa abertura à cultura norte-americana não existia e, portanto, o samba-rock, como parece indicar os autores, nasceria e morreria ali mesmo. Mas a história mostra que os autores erraram na previsão.

É interessante notar como o samba continua sendo tratado na letra (fim da década de 50) como gênero genuíno brasileiro. O samba e seus instrumentos característicos (tamborim, pandeiro e violão) aparecem como a máxima representação da alma brasileira, assim como a banana (símbolo solidificado por Carmen Miranda na década de 40).

Os sambas que têm a internacionalização como tema mostram que há diferentes vozes entre os compositores quanto à influência estrangeira. No campo teórico, também há divergências. Caetano Veloso, citado por Vianna, argumenta que não há como defender um samba puro, pois este sempre esteve em mutação: "se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, podemos

nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca" (VIANNA, 2002, p. 132).

Já José Ramos Tinhorão, famoso crítico dos estrangeirismos na canção brasileira, dirá que o samba da década de 40, que apresenta influência estrangeira, representa o início da separação social entre as classes pobres e abastadas, e a degradação do gênero.

"Esse divórcio, iniciado com a fase do samba be bop (...) de meados da década de 40, atingiria seu auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo" (TINHORÃO, 1974, p. 222).

Tinhorão refere-se acima à nova grande polêmica a respeito de influências estrangeiras no samba que toma vulto com o surgimento e a popularização da bossa nova, nas décadas de 50 e 60.

Não obstante a opinião de Tinhorão sobre o papel perverso da bossa nova para a tradição popular da música nacional, seus compositores acreditavam, ao contrário, que a bossa nova era responsável pela salvação da tradição. A canção bossa nova "Tem mais samba", de Chico Buarque (a ser amplamente analisada no capítulo 3), por exemplo, foi composta para celebrar a defesa do samba, contra a influência estrangeira de um outro movimento musical da época, calcado no rock norte-americano: a Jovem Guarda.

Tinhorão argumenta ainda que a bossa nova "não constitui um gênero de música, mas uma maneira de tocar" (TINHORÃO, 1974, p. 221). Nei Lopes, também famoso por sua defesa da tradição do samba, diz sobre a bossa nova que "é importante reforçar que a denominação diz respeito menos a um gênero musical do que a um estilo de compor e interpretar" (LOPES, 2003, p. 104).

No entanto, não se pode dizer que há uma unanimidade quanto ao tema. A Enciclopédia da Música Brasileira diz que em 1959, com o sucesso das apresentações dos jovens músicos de classe média, "a expressão bossa nova (...) já era conhecida como a designação para a música e os integrantes desses shows". (pág. 108). O Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira explica que "inicialmente este termo referia-se a um jeito de cantar e tocar, até tornar-se sinônimo de um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo" (ALBIN, 2002, p. 1).

Gênero ou não, é inegável a proximidade da bossa nova com o samba. Nei Lopes, argumentando contra a existência da bossa como gênero, enumera várias canções da bossa nova que têm a palavra "samba" em seu título, balizando sua tese. A canção "Influência do Jazz", de Carlos Lyra, lançada em 1961, não tem samba no título, mas também serviria como argumento da tese de Lopes e Tinhorão.

#### Influência do Jazz

Pobre samba meu  
 Foi se misturando se modernizando e se perdeu  
 E o rebolado cadê? Não tem mais  
 Cadê o tal gingado que mexe com a gente  
 Coitado do meu samba mudou de repente,  
 Influência do jazz

Quase que morreu  
 E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu  
 Que o samba balança de um lado pro outro  
 O jazz é diferente, pra frente pra trás  
 E o samba meio morto ficou meio torto  
 Influência do jazz

No afro-cubano vai complicando vai pelo cano vai  
 Vai entortando, vai sem descanso  
 Vai, sai, cai do balanço

Pobre samba meu  
 Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu  
 Pra não ser um samba com notas demais  
 Não ser um samba torto pra frente pra trás  
 Vai ter que se virar pra poder se livrar



Da influência do jazz

Apesar da defesa do samba de morro e da posição crítica em relação a internacionalização do gênero (focando justamente o gênero norte-americano no qual a bossa nova se alimentou: o jazz), a canção tem em seus elementos musicais (harmonia e melodia) influências claramente jazzísticas, como afirma Tinhorão: "a música de Influência do Jazz indicava ela mesma o quase mimetismo a que chegara a bossa nova na incorporação de células musicais e recursos particulares da música norte-americana" (TINHORÃO, 1974, p. 228). A postura paradoxal de Carlos Lyra nos faz perguntar se a intenção é a ironia ou se ele está sendo sincero.

Para saber qual era então a posição de Carlos Lyra é importante situá-lo na história da bossa nova. Violonista vindo da classe média carioca, Lyra foi pioneiro da Bossa Nova. No início da década de 60 foi responsável por uma aproximação entre os compositores de bossa nova, oriundos de classes abastadas e os compositores do samba dito tradicional, de origem humilde. Deste modo, pode-se dizer que Lyra parece realmente querer efetuar a confluência entre os dois gêneros, sublinhando suas interseções. Em "Influência do Jazz", portanto, Lyra estava sendo irônico e sincero ao mesmo tempo.

Para Tinhorão a explicação da intenção de Lyra está ligada ao fracasso comercial (em um primeiro momento) da bossa nova:

"Iniciada dentro de uma linha de preocupação internacionalista, à custa de assimilação de recursos culturais da música popular norte-americana e da música erudita (o que correspondia no plano econômico, à tentativa de industrialização do país com uso de tecnologia importada), a bossa-nova, não tendo conseguido impor-se no mercado internacional como produto brasileiro (...), procurou no plano nacional aproximar-se do povo" (TINHORÃO, 1974, p. 227).

A observação de Tinhorão soa deslocada hoje, pois mesmo após ter conseguido sucesso internacional, a bossa nova não se afastou do flerte com o samba de morro. Dois dos maiores nomes do movimento, Vinicius (autodenominado como "o branco mais preto do Brasil") e Tom Jobim (homenageando e sendo homenageado tantas vezes a escola de samba Mangueira, localizada em morro homônimo) e suas obras após o triunfo internacional da bossa nova comprovam facilmente a falha na observação do teórico. Esse trabalho ainda analisará, com outro enfoque, no capítulo 2, essa questão da relação da bossa novo com o samba do morro.

Mas o samba dito tradicional, com ligação direta com os sambas feitos no Estácio da década de 30 não parou de ser feito. Como nota Tinhorão, havia, no entanto uma divisão de classes entre os que faziam a bossa nova e o samba tradicional: "Dividida assim em duas grandes tendências, a partir da década de 1960, a música popular urbana passou a evoluir numa perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia" (TINHORÃO, 1974, p. 227).

Paulinho da Viola, representante do samba de ascendência suburbana, lança em 1975 a canção "Argumento" e diz também estar preocupado com alterações no samba:

Argumento (Paulinho da Viola)

Tá legal, eu aceito o argumento  
Mas não me altere o samba tanto assim  
Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim

Sem preconceito ou mania de passado  
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar  
Faça como um velho marinheiro  
Que durante o nevoeiro toca o barco devagar

A interpretação do crítico musical Tárík de Souza sobre a obra de Paulinho da Viola faz crer que a prática (como compositor) segue o mesmo preceito estabelecido na teorização contida em "Argumento": "Através de onze LPs (e três compactos) gravados entre 1968 e 1979 (...) Paulinho da Viola dilatou os limites do samba sem transfigurar sua essência" (SOUZA, 2003, p. 129). Ou seja, a estética da música de Paulinho condizia com o que era cantado na letra da canção aqui transcrita, pois o compositor apesar de zelar pela tradição do samba ("Mas não me altere o samba tanto assim"), foi responsável por modificações (mas não muitas, pois faz como o "velho marinheiro / Que durante o nevoeiro toca o barco devagar") na estética do gênero.

A preocupação de Paulinho, na década de 70, parece antever as grandes modificações que acontecerão com o samba no fim do século XX. Mesmo com a sobrevivência do samba dito tradicional, com grande militância em sua defesa (por parte de um grupo heterogêneo, em termos de camada social), há vários artistas que tentam mesclar o gênero com outros, na tentativa de criar algo novo ou de buscar a expansão de seu mercado consumidor.

Nos anos 2000, dois artistas se destacam na tentativa assumida de transformar o samba: Marcelo D2 e Fernanda Porto. Enquanto Fernanda tenta encaixar o samba na música eletrônica, Marcelo utiliza a batida do hip hop. Fernanda Porto lança em 2002 a canção "Sambassim".

Sambassim (Fernanda Porto - Alba Carvalho)

Comecei um sambassim  
Sem pandeiro ou tamborim  
Como quem não sabe nada de samba  
Mas sempre ouviu tocar um bamba

Eu nunca fui numa roda de samba  
Dessas de partido alto, quintal e varanda

Mas meu samba tem repique, tem batuque  
 Vou samplear reco-reco e agogô

Esse samba é meu groove da vez  
 Com guitarra e drum n bass  
 Só pra ver como é que fica  
 Eletrônico coro da cuica

Samba assim assado de bit acelerado  
 Será que é sambassim  
 Samba assim assado de bit acelerado  
 Será que é sambassim

Sambassim, sambassim, samba

Sim ficou um sambassim  
 E com pandeiro e tamborim  
 E já penso que sei tudo de samba  
 Vou sampleando, sambando sou bamba

A música, grande sucesso nas pistas de dança brasileiras, fala explicitamente que o que se faz ali (ou que se tenta fazer) é samba. Na letra Fernanda brinca com os fonemas, hora querendo dizer que a canção é um "samba assim", hora querendo dizer que a música é "samba sim". Também explica, quase que didaticamente que sua instrumentação é outra ("sem pandeiro ou tamborim"), e que há miscigenação, quando cita o drum n bass, um gênero musical nascente.

Fernanda também ousa dizer que não é do meio do samba ("Eu nunca fui numa roda de samba / Dessas de partido alto, quintal e varanda"), mas que por tentar (e conseguir) fazer o gênero soar diferente, já pode se considerar bamba ("Vou sampleando, sambando sou bamba"). Fernanda testa, com a letra de sua canção, os limites da autenticidade do samba e do sambista.

Outro a flertar com o samba de forma explícita é Marcelo D2, que tenta mesclar hip hop ao gênero. Em diversos versos de suas longas letras (comuns no hip hop), D2 fala sobre a mistura com o samba. O título da canção aqui analisada, de tão semelhante, parece

até uma citação de Fernanda Porto. Mas não é só o título. A letra nos mostra mais afinidades que diferenças entre as visões dos artistas:

Meu Samba é Assim (Marcelo D2 / DJ Martins)

Quem é que mistura o rap com samba?  
Eu disse samba  
E pega um Dj e um tamborim  
Então vem comigo

Meu Samba é assim  
Tá bom pra mim  
Dois toca-discos e um tamborim  
A calça é larga, o boné pro lado,  
Quatro por quatro, mas sincopado

Aperta o play, aumenta o som  
E joga na seda aquele do bom  
No batidão, chora cuíca  
Erros e acertos parceiro, coisas da vida  
Mas quem diria? Que engraçado hein!  
Foi pra cadeia e agora bomba no rádio

MD2 de novo, a voz do povo  
Do tiozinho mais velho ao moleque mais novo  
Trago cultura de um jeito simples  
Corpo fechado que não aceita revide  
Você não sabe o que é que rola parceiro?  
Te conto só um tempinho pra mim, tô pronto!

Se eu canto rap é que meu samba não vai parar  
Se eu canto samba é que o meu rap agora tá lá  
Não adianta que o meu rap não vai parar  
Vamo que vamo que o som não pode parar

Meu samba é assim  
Chega e fortalece a corrente  
Vagabundo corre atrás porque eu já tô lá na frente  
Meu samba é assim  
Luto por toda a minha gente  
Tá ligado? RJ, tipo linha de frente

O canetão rodou o mundo  
Assinatura tá lá no muro  
Se eu quero fama? Não  
Pergunte assim:  
O que é que é o samba?  
Meu samba é assim

Minha camisa é manifesto  
33 e um terço  
Quem tem estilo reconhece que já vem de berço

É força e branco  
fica no talento condins  
São as coisas simples da vida  
Que me fazem feliz

Quem tem os beats e sabe o que faz  
Bota a mulhereda sambando e pedindo mais  
Me lembro muito bem de ouvindo João Nogueira  
De um rap junto com samba  
Lá na quadra da Mangueira  
Do samba de primeira esquentando os tamborins

Meu som é assim  
Minha cara é assim  
Minha voz é assim  
Eu sou assim  
E se quiser gostar mim, aê  
Meu samba é assim

Marcelo, como Fernanda Porto, fala explicitamente em seus versos que está praticando uma mistura ("Se eu canto rap é que meu samba não vai parar / Se eu canto samba é que o meu rap agora tá lá"). Fala, também como Fernanda, da mistura na instrumentação ("O toca-discos e um tamborim"). A diferença é que Marcelo D2 diz ter participado ativamente do mundo do samba "Lá na quadra da Mangueira / Do samba de primeira esquentando os tamborins". Além dessa, a outra diferença que se destaca é a parte da letra dedicada a história pessoal do artista, comum em muitos versos de rap.

A mensagem de mistura do samba nos dois artistas parece ser a mesma: de que há plena possibilidade de se mesclar o samba com a cultura pop vigente, sem que com isso haja a necessidade de mudar o nome do gênero. Mesmo modificado, sem os elementos musicais que comumente o caracteriza, o samba continua sendo samba. Essa visão faz com que o questionamento que surge no meio da canção de Marcelo D2 fique (propositalmente, talvez) sem resposta: "O que é que é o samba?".

O questionamento de Marcelo D2 conseguiu até mesmo o aval do samba tradicional. Paulinho da Viola comparou sua música com a de D2 em entrevista ao jornal O

Globo: "não há incompatibilidade entre o que nós fazemos. Com todas as variantes, há um elemento rítmico muito forte, que sensibiliza as pessoas das mais variadas camadas" (PIMENTEL, 2005, p. 2).

O objetivo mercadológico da associação do velho gênero com a música pop atual também é inegável. A estratégia parece ser alargar o público ouvinte aproveitando a onda de retomada do samba dito tradicional (sambas com características estéticas ligadas às canções dos compositores do Estácio na década de 30). O resultado parece mais ter funcionado melhor no caso de D2, que teve o aval da comunidade do samba, mas os dois artistas tiveram grande êxito de vendas de seus discos puxados pelo sucesso da mistura (o CD de Fernanda Porto ainda continha ainda uma tradicional música bossa nova interpretada com elementos de música eletrônica, "Só tinha de ser com você" de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, enquanto que o CD de Marcelo D2, cujo título é homônimo à letra analisada, fez da miscigenação entre samba e hip hop o tema central, pois é explicitado em várias canções).

Se se pensar na influência estrangeira que o samba recebe desde os anos 40, muito já foi realizado antes de Fernanda Porto e Marcelo D2. De lá para cá, outros artistas (como Jorge Ben) ou movimentos musicais (como a Tropicália) mostraram ser influenciados pela cultura pop internacional. Nesses casos variava era o gênero estrangeiro a se associar ao samba (antes havia o boogie, depois o rock e agora o hip hop, mas até o país exportador de cultura pop continua o mesmo) e a intenção de estratégia mercadológica (maior no caso Jorge Ben, pois os artistas estavam também apresentando um projeto político de transformação cultural).

Mas embora ambos afirmem estar fazendo samba em suas letras, é curioso notar que os discos de Fernanda e Marcelo ainda são colocados nas prateleiras de música eletrônica e

hip hop, respectivamente. Portanto não há, pelo menos ainda, um reconhecimento de que a mistura tenha gerado um novo gênero, híbrido, como foi o caso da bossa nova. Mas mesmo que não surjam novos gêneros das misturas do samba com o hip hop e com a música eletrônica, é inegável que os trabalhos de ambos os artistas representam novos caminhos na história do samba. Nesse sentido, observação de Sergio Cabral sobre os debates de diferentes gerações de sambistas é pertinente:

"A polêmica sobre a forma exata do verdadeiro samba, porém, não se encerra com o debate entre duas gerações. Antes do Pelo Telefone, já havia compositores produzindo músicas do gênero que nunca chegaram ao disco. E foram elas que fizeram "o verdadeiro samba", segundo o depoimento gravado de Pixinguinha (...) transmitido durante o show Rosa de Ouro (...). Disse ele: 'O samba, o verdadeiro samba pra mim? O verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário, do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do João da Mata. Esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois, apareceu o Pelo Telefone'". (CABRAL, 1996, p. 37)

Ou seja, o importante é lembrar que a discussão quanto ao que é ou não samba não surgiu agora nem acabará por aqui.



### 3 MORRO E CIDADE

Se uma pesquisa fosse feita para saber qual a região geográfica que está mais associada ao samba, o resultado provavelmente seria o morro. Mas por que será que o senso comum faz essa associação se, de fato, o samba se consolida como gênero, no Rio de Janeiro, antes mesmo de qualquer deslocamento da população para os morros? E o que levaria um compositor, além do obvio fato histórico, a afirmar que o samba veio da cidade? Que conflitos podem estar por trás desse duelo? Esse capítulo tentará responder a essas perguntas além de outras que surgem a partir das letras de sambas que versam sobre esse embate entre morro e cidade.

Se se atentar para a história do samba, ficará claro que o gênero tem suas raízes ligadas à cidade e não ao morro, pois a afirmação do gênero samba acontece mesmo antes do processo de favelização dos morros cariocas. As casas das Tias Baianas, onde foram cunhados os sambas do início do século XX, como o já analisado "Pelo Telefone", localizavam-se na cidade e não no morro. Mais especificamente na Praça Onze, no centro do Rio (com extensão à chamada "pequena África", da Pedra do Sal à Cidade Nova). O depoimento de Heitor dos Prazeres, sambista desse início de século XX, não deixa dúvidas:

"A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescente da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros". (SODRÉ, 1998, p. 86)

Outro famoso compositor de samba dos primeiros anos do século, João da Baiana, também confirma a cidade como a procedência dos primeiros sambas:

"O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. (...) Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levamos, para fugir da polícia que nos perseguia". (MATOS, 1982, p. 28. in Secretaria de educação e Museu da imagem e do som in *As vozes desassombradas do Museu*, n1, Artenova, 1970, p. 63.)

Para entender o porquê da associação do samba aos morros, é preciso analisar a história da cidade do Rio de Janeiro. No início do século XX, a população negra e pobre, responsável pela criação do samba no Rio de Janeiro, foi alvo do radical processo de urbanização da cidade. Com as obras do então prefeito Pereira Passos, essas pessoas foram expulsas de várias localidades do centro da cidade, começando assim o processo de ocupação dos morros cariocas. Nei Lopes explica com detalhes a movimentação de migração:

"Recuando um pouco no tempo, vamos ver que, com as obras do prefeito Pereira Passos, de 1903 a 1906, as comunidades menos aquinhoadas começam a sair da "cidade" e ganhar os morros mais próximos, como o da Favela, próximo à Central do Brasil, e os de Santo Antônio (demolido para dar lugar ao Largo da Carioca) e de São Carlos no Estácio. Em pouco tempo, então, Mangueira, Salgueiro e Borel, na Zona Norte, bem como os morros do Catete, na Zona Sul, já abrigam núcleos populacionais significativos. E o sertão carioca, incluindo a extensa Freguesia de Irajá (que compreendia Irajá, Vaz Lobo, Madureira, Osvaldo Cruz, etc.), através dos trilhos do trem e do bonde, ia também recebendo as comunidades do samba, com suas tradições religiosas e seu carnaval". (LOPES, 2000, p. 28)

A canção "É Batucada", já analisada no primeiro capítulo, também deve ser discutida aqui para elucidar pontos a respeito da significação das associações entre samba, morro e cidade. A canção data de 1933, época em que, o morro já era território ocupado por sambistas, ou, melhor dizendo, já era ocupado pelas classes sociais mais pobres (negros em sua maioria). Estamos também, como já foi dito, em uma fase de ascensão do samba à condição de produto da indústria cultural nascente.

Na primeira parte da música, Caninha desmerece uma determinada forma de fazer e executar o samba localizando-a no morro ("Samba de morro / Não é samba é batucada"). Já foi visto ao que Caninha se referia quanto à estética do gênero. Mas qual o motivo da identificação geográfica?

Caninha, freqüentador das casas das Tias Baianas, via o samba feito nos anos 30, nos morros cariocas, como uma deformação do samba feito no início do século. A crítica de Caninha, portanto, parece focar uma mudança de rumo do samba, pois, como afirma Matos,

"são freqüentes as queixas dos antigos compositores a esse respeito, como se o samba, arrancado de seu território físico-social de origem, perdesse com isso algo de seu vigor e de seu poder de expressão ao mesmo tempo em que se oficializava enquanto cultura nacional turística" (MATOS, 1982, p. 30).

Na última estrofe, quando Caninha faz uma discriminação social, dizendo que o território da "cidade" é mais elegante (onde as morenas "Vão pro samba bonitinhas / Vão de sandálias / E saiote de preguinhas"), vê-se que o autor associa o morro com a pobreza (e conseqüentemente, cidade com riqueza). Essa associação será importante para entender que a ligação entre samba e morro não é meramente geográfica, mas também metafórica.

Apresentam-se a seguir alguns outros exemplos de letras de sambas em que o duelo entre morro e asfalto no samba parece muitas vezes ser traduzido em embate econômico-social e/ou étnico.

A próxima composição a ser analisada poderia também estar no capítulo anterior, por falar da alegria do samba, mas que tem, de fato, um outro enfoque.

A Voz do Morro (Zé Kéti)

Eu sou o samba  
 A voz do morro  
 Sou eu mesmo, sim senhor  
 Quero mostrar ao mundo  
 Que tenho valor  
 Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba  
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
 Sou eu quem leva a alegria  
 Para milhões de corações brasileiros

Mais um samba  
 Queremos samba  
 Quem está pedindo  
 É a voz do povo do país  
 Viva o samba  
 Vamos cantando  
 Essa melodia pro Brasil feliz

A ufanista canção "A Voz do Morro", primeiro grande sucesso de Zé Kéti, de 1954, vem afirmar o papel das camadas pobres como produtoras autênticas do samba.

Há dois personagens possíveis para a canção, composta na primeira pessoa. Em uma, o sujeito da canção é o próprio autor. Na outra, o sujeito é o gênero samba. De uma maneira ou de outra, há na letra uma associação cristalina entre samba e morro. Se ficarmos com a primeira interpretação, no entanto, é necessário saber quem é o autor que se afirma como representante do samba e do morro.

Negro, nascido em 1921, em uma família humilde de Inhaúma, subúrbio do Rio de Janeiro, Zé Kéti começou a compor sambas na década de 40, quando o gênero já estava estabelecido como produto e já começava a descer do morro, sendo criado e executado por classes sociais mais abastadas, e saindo do gueto em que se achava desde o início do século. Claudia Matos constata que "à medida que ganhava a cidade, o samba deixava de ser fundamentalmente um acontecimento no qual se promovia uma integração ativa de um

grupo social com características próprias - negros, proletários, favelados, suburbanos - para ingressar no (...) mercado do consumo cultural." (MATOS, 1982, p. 35)

Portanto, em meados da década de 50, quando "A Voz do Morro" foi composta, o samba já não era feito apenas pelos negros de classes menos abastadas, ou seja, já havia descido o morro, voltando à cidade. Mas agora, na forma de produto da indústria. Daí a preocupação de reivindicar a propriedade do samba na canção. O samba como reação ao processo de expropriação. Essa briga pela paternidade e legitimidade do samba está aqui no cerne da discussão entre morro e cidade. Disputa essa que, aliás, perdurou, como nota Claudia Matos em texto escrito em 1982:

"Mesmo hoje em dia, quando o mundo do samba parece ter dissolvido quase completamente suas fronteiras e se descaracterizado enquanto formação sócio-cultural ligada a uma comunidade especificamente proletária e negro-mestiça, o impulso de autopreservação cultural dessas classes que o samba representa e veicula ainda se pode verificar. Ainda existem os redutos de samba nos morros e nos subúrbios, formas de resistência se organizam, o significado do samba para a determinação de uma identidade coletiva continua vivo." (MATOS, 1982, p. 36)

Outro ponto pertinente a ser notado é o fato de que, na década de 50, época do lançamento da canção, o samba já havia se consolidado como o gênero musical definidor da nacionalidade brasileira. Zé Kéti já canta, portanto "para milhões de corações brasileiros".

O processo de invenção da genuína música brasileira, como foi visto no capítulo anterior, acontece na década de 30, época em que a camada social responsável pela feitura do samba, até então, já havia sido movida para as nascentes favelas. Daí vem a associação entre o "genuíno ritmo brasileiro" e o morro, preterindo, assim, o samba feito anteriormente (início do século XX) na cidade. Desta forma o morro ganharia também vulto como

metáfora para lugar natural do samba (ou local natural dos pobres, negros que fazem o samba dito tradicional, de raiz).

A canção "Gente do Morro", de Getúlio Macedo, Manuel Santana e Bené Alexandre, sucesso na voz de Marlene em 1953, é mais um exemplo de defesa da autenticidade do samba do morro. Tendo o mesmo contexto histórico que "A Voz do Morro", esta canção trata mais diretamente do embate entre morro e asfalto.

Gente do Morro (Getúlio Macedo / Manuel Santana / Bené Alexandre)

Vai, vai lá no morro ver  
A diferença do samba do morro  
Para o da cidade  
Vai depois venha me dizer  
Se não é lá no morro  
Que se faz um samba de verdade

A criança lá do morro  
Nasce com pinta de bamba  
Tem o ritmo na alma  
Meu Deus como tem  
A cadência do samba

Se você não acredita  
Vai lá em cima apreciar  
Veja que coisa bonita  
A gente do morro sambar

A disputa entre morro e cidade aqui se traduz, provavelmente, como um embate sócio-econômico de sambistas, pois o tal "samba da cidade", na década de 50 era representado por compositores de classes mais abastadas. Getúlio Macedo, Manuel Santana e Bené Alexandre, de origem humilde, estariam então fazendo uma defesa de seus pares, reivindicando para o morro a autenticidade do gênero.

Desde a consolidação de sua condição de produto, nos anos 30, o samba passa a ser composto em larga escala por vários segmentos da sociedade. É exatamente na década de 30 que surgem os primeiros compositores de classe média, como Noel Rosa e Ary Barroso.

Já nesse tempo, os sambistas "originais" (do morro) e os de classe média (da cidade) já debatiam sobre a autenticidade do samba feito fora da classe trabalhadora. Em 1938, por exemplo, Noel compõe, com Vadico, "Feitio de oração", que tentava legitimar sua arte ao fim da canção: "o samba na realidade / não vem do morro nem lá da cidade / e quem suportar uma paixão / sentirá que o samba, então / nasce do coração"<sup>2</sup>.

Nos anos 50, portanto, o samba já está, há muito, sendo criado e executado fora de seu nicho natural (a classe trabalhadora negra) localizado geograficamente, desde o início do século, nos morros. A tentativa de desmerecer as composições "da cidade" e a busca pelo samba de raiz dos compositores de "Gente do Morro" representa, portanto, uma rixa com os compositores de origem abastada, que estariam se apropriando do samba. Reforça-se a solidificação da metáfora: o morro é o local onde o samba é feito com autenticidade, pois lá ele é composto por aqueles que o criaram.

Caminhando até a década de 1960, encontramos mais uma música canção que indica o morro como reduto genuíno do samba. Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ambos brancos e representantes da classe média carioca, lançam, em 1963, "O Morro Não Tem Vez":

O Morro Não Tem Vez (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)

O morro não tem vez  
E o que ele fez já foi demais  
Mas olhem bem vocês  
Quando derem vez ao morro  
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem

---

<sup>2</sup> Noel compôs, também na década de 30, vários sambas em um duelo com o sambista de origem humilde Wilson Batista. Embora não tratem explicitamente de morro versus asfalto, as associações (de Noel com a cidade e de Wilson com o morro) são nítidas o suficiente para classificar as músicas dessa polêmica ("Lenço no pescoço" e "Mocinho da Vila", de Wilson; "Rapaz Folgado" e "Palpite Infeliz", de Noel; dentre outras) como uma ótima representação do embate entre morro e asfalto.

Morro quer se mostrar  
Abram alas pro morro  
Tamborim vai falar

É um, é dois, é três  
É cem, é mil a batucar  
O morro não tem vez  
Mas se derem vez ao morro  
Toda a cidade vai cantar

Tom e Vinicius têm aqui um papel duplo e, de certa maneira, contraditório nessa canção. Apesar de creditar ao morro a glória da canção, os autores o fazem na forma de uma bossa nova. Ou seja, fazem samba sem serem os "autênticos sambistas" e sem seguir a cartilha estética do samba do morro.

Segundo o historiador José Ramos Tinhorão, a Bossa Nova, é calcada em acentuações rítmicas do jazz norte-americano e "marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares" (TINHORÃO, 1974, p. 221). Mas apesar desse afastamento estético, os compositores de "O Morro Não Tem Vez" assumem para si a causa de defesa do morro, iniciando a música com uma denúncia da miséria à qual estão entregues os seus moradores ("O morro não tem vez / E o que ele fez já foi demais") e encerrando a canção em um enaltecimento da qualidade da arte lá criada ("Mas se derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar"). Esse engajamento político da classe média seria muito comum na década de 60, como explica Tinhorão:

"No início da década de 1960, como a realidade da política desenvolvimentista iniciada durante o governo de Juscelino Kubitschek se revelava incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários, a falta de perspectiva de ascensão sócio-econômica levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia inapelavelmente ao campo da política" (TINHORÃO, 1974, p. 228).



Ainda segundo Tinhorão, essa "ternura paternalista pelo povo sofredor" (Ibid., p.230) tem início em 1962, com a peça "A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar", de Oduvaldo Viana Filho, musicada por Carlos Lyra. Segundo o historiador, os compositores associados ao movimento da Bossa Nova (todos de classe média, como Tom e Vinicius) sentiram a necessidade de procurar contato direto com a cultura popular, para, dessa forma, "encontrar uma fórmula de nacionalização e popularização para a Bossa Nova" (Ibid., p.231).

Para o bem ou para o mal, com êxito ou não, a intenção de Tom e Vinicius era aproximar morro e asfalto, ricos e pobres. Mas a bossa nova, como veremos a seguir, não se atém apenas ao discurso de reverência ao samba de morro. A canção "Samba do dom Natural" nos mostra a luta pela autenticidade do samba de asfalto na década de 60, ou seja, de classe média. Fica mais nítido do que nunca aqui o contraste entre a produção do morro e a do asfalto.

Samba do dom Natural (Marcos Vasconcellos / Pingarrilho)

Não é som marginal  
 Branco faz samba assim social, é igual.  
 Dentro da lei do samba é legal  
 Se a moral do samba é tudo que tem pra contar  
 Pra cantar, pois que cantar é lei  
 Samba é dom natural  
 Sem preconceito ou tipo racial  
 Não faz mal se vem do peito ou nasce cerebral  
 Preto e Branco também

Pois eu tenho som, tenho sol  
 Eu tenho fê e fã, si bemol  
 Tenho o dom da casa branca carioca em flor  
 Tanto amor eu tenho tudo que se faz canção  
 Coração e tudo quanto amei  
 Não é só morro não  
 Gente do asfalto também faz canção popular  
 Gente que sente que tem que pensar  
 Intelectual, também pode sambar  
 E tem pé pra sambar

Marcos Vasconcellos e Pingarrilho eram ligados à chamada "segunda geração da bossa nova", ao lado de Marcos e Paulo Sérgio Valle, Dori Caymmi e Edu Lobo, entre outros e eram, portanto, representantes da classe-média carioca. Compuseram "Samba do dom Natural" em meados da década de 1960, no auge do movimento.

É interessante comparar essa letra com a defesa do samba na cidade de Caninha em "É Batucada". O compositor da década de 30 estava, como foi visto, falando em defesa do samba original, genuíno. Marcos Vasconcellos e Pingarrilho, defendem também o território da cidade fazendo um discurso que é o oposto do que queria Caninha, pois pregam a transformação do samba. Reivindicam a autenticidade de seus sambas e o reconhecimento como sambistas, mesmo não fazendo parte do nicho dos criadores do samba (não são negros, nem pobres, nem do morro). Desta forma, se distanciam também de muitos de seus pares (compositores da bossa nova), como Carlos Lyra, que não assume seu samba branco.

Os autores parecem dar voz ao comentário de Paulinho da Viola: "cultura e aprendizado não tiram a autenticidade do compositor e não é autêntico só quem faz música de morro" (Tinhorão, p. 235). Mas não escapam (da mesma forma que os autores do morro, aliás) de esbarrar na estereotipação, associando "tipo racial" (branco) à criação "cerebral".

"O morro não engana", de Luiz Melodia, em parceria com Ricardo Augusto, lançada em 1978 é a última canção metalingüística encontrada por este trabalho a falar sobre morro ou asfalto. A música consolida a associação entre morro pobreza:

O morro não engana (Luiz Melodia e Ricardo Augusto)

Subi o morro, subi cansado  
Pobre de mim, pobre de nada  
Morro do medo  
Morro do sono

Morro do sonho  
Morro do asfalto  
Morro do clima lá em cima  
O morro é de morar  
Cá no terraço cada espaço  
Claro quero tocar  
Cadência morta paciência  
Inda chego até lá, subi  
A estrela d'alva ilumina  
Soneto numa casa pequenina  
O samba de roda tem mais clima  
Na dança fluvial de uma menina

A canção faz parte do disco em que Luiz Melodia gravou, não por acaso, "A voz do morro", de Zé Kéti. Negro e de origem humilde como Zé Kéti, Luiz Melodia faz a seu modo e em seu tempo (fim da década de 70) o mesmo que fez o compositor de "A voz do morro": identifica o morro como reduto do samba autêntico, onde "o samba de roda tem mais clima". No entanto, não há mais a associação entre samba e nação, como havia na canção de Zé Kéti. Há de se pensar que a força do samba como símbolo nacional já não é a mesma na década de 1970. A ênfase da letra é outra: a associação entre o morro e a pobreza, fazendo um jogo entre palavras de mesma grafia: morro (o substantivo e a conjugação do verbo morrer na primeira pessoa do singular do presente do indicativo).

O fato de que esse trabalho não encontrou nenhuma canção citando morro ou asfalto além da década de 70 pode demonstrar que o morro está perdendo força como metáfora de reduto de samba. Fica aqui a sugestão para trabalhos futuros de uma averiguação de qual seria a localização (geográfica e/ou metafórica) do samba a partir da década de 80.

#### 4 ALEGRIA E TRISTEZA

As canções analisadas nesse capítulo versam sobre estados de espírito associados ao gênero samba. A dicotomia encontrada nos textos dessas músicas é marcada por sentimentos opostos: alegria e tristeza. No entanto, como será visto, é comum que os dois sentimentos apareçam juntos nos sambas.

A relação entre a cadência do samba e a tristeza ou a alegria pode ser notada muito além dos limites impostos por esse trabalho, ou seja, o samba não precisa ser metalingüístico para provar que serve muito bem como canal que ecoa esses sentimentos. No entanto, essas canções (as não metalingüísticas) não indicam necessariamente que a melancolia ou a felicidade seja intrínseca ao samba. Quando Nelson Cavaquinho compõe um de seus sambas que tem a morte como tema, por exemplo, ou quando Zeca Pagodinho canta versos descontraídos e bem-humorados, estão simplesmente expressando suas visões de mundo através do samba e não comentando o gênero em si. Quando entramos no âmbito dos sambas metalingüísticos, no entanto, vemos que muitos autores acreditam que o samba é mais do que um veículo pelo qual se fala da tristeza ou alegria: ele é, ou deveria ser, produto destas.

De fato, não é difícil notar que a reprodução de um samba costuma gerar uma atmosfera alegre. Afinal, não há nenhuma festa brasileira tão alegre quanto o carnaval, cuja trilha sonora é tradicionalmente, em sua maior parte, composta de sambas. Uma razão para tal fato é apontada por Muniz Sodré. O autor, quando fala da importância da demarcação do tempo e do ritmo no samba, diz que o som leva a "um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do

movimento induzido" (SODRÉ, 1998, p. 21). Sodré afirma então que deve existir uma distância entre a essência temática melancólica do samba e sua execução festiva e alegre.

Claudia Matos também ressalta a relação entre a alegria e a prática festiva do samba:

"se atentarmos para o objetivo mais imediato e manifesto do acontecimento-samba, veremos que se trata antes de mais nada de uma brincadeira, de uma fonte de prazer lúdico para os que dele participam. Diversamente do ritmos diretamente ligados aos cantos de trabalho e ao culto religioso, o samba vincula-se essencialmente ao prazer e ao ludismo. É nessa chave que ele congrega parte da massa proletária: para criar alegria e vigor coletivos". (MATOS, 1982, p. 31)

Claudia Matos foge da associação étnica, presente no trabalho de Sodré, identificando a comunidade do samba em termos sócio-econômicos, (ela fala em "proletários"). No entanto, sua conclusão, quanto ao efeito coletivo de produção de alegria na execução do ritmo, é a mesma de Sodré.

Há inúmeros sambas, de diferentes épocas, que louvam a alegria, como ingrediente do samba. A canção de Luis Bandeira "Na Cadência do Samba (Que Bonito é)", de 1956, por exemplo, depois de exaltar a beleza de cenários ligados ao samba, conclui na última estrofe que "O samba é alegria". "Alegria Continua", composta em 1974, por Mauro Duarte e Noca da Portela, com seus versos "Mas enquanto houver samba / A alegria continua", é outro exemplo da relação entre samba e felicidade. Em 1996, Paulo César Pinheiro escreve, para uma melodia de Wilson das Neves, a letra de "Som Sagrado" em que, logo nos primeiros versos, afirma que "Quem samba não fica infeliz".

Mas a associação entre samba e tristeza também é bastante presente. Segundo Ricardo Cravo Albin, a palavra samba já leva em si a associação com a infelicidade. A palavra que dá nome ao gênero é provavelmente corruptela da palavra 'semba', que, por sua

vez, tem origem africana (Angola e Congo), e "pode significar umbigada, ou seja, o encontro lascivo dos umbigos do homem e da mulher na dança do batuque antigo, ou também pode significar tristeza, melancolia" (ALBIN, 1992, p. 26).

A canção "Alegria" (1937) é a mais antiga encontrada por esse trabalho a versar sobre estados de espíritos ligados ao samba. De autoria do baiano Assis Valente, em parceria com Durval Maia, a canção já oferece pistas a respeito de onde brotaria a tristeza associada ao samba, mesmo dando uma certa ênfase à associação do samba com o estado alegre. Para os autores, o samba atuaria como uma ferramenta pela qual o estado de espírito do sambista seria modificado.

Alegria (Assis Valente / Durval Maia)

Alegria, pra cantar a batucada  
As morenas vão sambar  
Quem samba tem alegria  
Minha gente, era triste, amargurada  
Inventou a batucada  
Prá deixar de padecer  
Salve o prazer, salve o prazer

Da tristeza não quero saber  
A tristeza me faz padecer  
Vou deixar a cruel nostalgia  
Vou fazer batucada  
De noite e de dia, vou cantar

Esperando a felicidade  
Para ver se eu vou melhorar  
Vou cantando, sentindo alegria  
Para a humanidade  
Não me ver chorar

Apesar de tratar do sentimento de felicidade do ato de sambar, há, em alguns versos um indicativo de que a alegria não é intrínseca ao sambista, mas sim o contrário. Quando analisa a coletividade ao seu redor ("Minha gente, era triste, amargurada / Inventou a batucada / Prá deixar de padecer") ou quando é fala de si ("Vou cantando, sentindo alegria /

Para a humanidade / Não me ver chorar") o texto deixa claro qual seria o sentimento anterior ao gesto de fazer e cantar o samba.

Assis Valente, autor da letra, dissocia então o estado de espírito do sambista (triste), do da canção (alegre), com se esse fosse forjado para sublimar aquele. Fica claro que a melancolia de Valente tem relação com a discriminação racial, quando se analisa o quarto verso da música, em que o autor, que era negro, fala do trágico passado dos afro-brasileiros: "Minha gente, era triste, amargurada / Inventou a batucada / Prá deixar de padecer". O verso "As morenas vão sambar", também indica a divisão racial presente no público do samba.

Escrita na década de 30, quando o samba já começava a ser produzido como produto de consumo, fora de seu nicho (a classe pobre e negra), a canção tem também o papel de reivindicar para essas classes a autenticidade do samba, tal qual "A voz do morro", transcrita no capítulo 2. Nesse sentido, a alegria citada na canção pode ser entendida também como sentimento orgulho dessas classes por ter sua manifestação cultural reverenciada por várias outras classes. A tristeza citada, por sua vez, pode ser vista como conseqüência da expropriação do gênero samba.

Tal qual "Alegria", "Samba da Benção" versa sobre tristeza e alegria no samba, associando o gênero à raça negra.

Samba da Benção (Baden Powell / Vinicius de Moraes)

É melhor ser alegre que ser triste  
Alegria é a melhor coisa que existe  
É assim como a luz no coração  
Mas pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão não se faz um samba, não

Fazer samba não é contar piada

Quem faz samba assim não é de nada  
O bom samba é uma forma de oração  
Porque o samba é a tristeza que balança  
E a tristeza tem sempre uma esperança  
De um dia não ser mais triste não

Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba não  
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

"Samba da Benção" foi composto no início da década de 1960 junto com uma série de canções que tinham em comum a influência da cultura negra e africana, seja no texto ou na forma rítmica e melódica: os afro-sambas. No texto da canção pode-se notar claramente a associação entre samba e negritude: "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".

Como consequência, o gesto de fazer samba, segundo Vinicius (autor da letra), não pode ser dissociado da tristeza e nem deve ser comparado à uma brincadeira, ou piada (mas sim à uma oração). Não há espaço para regozijo na marcante na trágica história da raça negra no Brasil.

Ao mesmo tempo há a esperança "De um dia não ser mais triste não", indicando, mais uma vez que o samba tem a função de sublimar a carga de tristeza que pesa nas costas de seus criadores. É importante lembrar, mais uma vez, que Vinicius de Moraes tinha a pele branca, mas cultivava uma íntima relação com a cultura negra, a ponto de se autodenominar "o branco mais preto do Brasil".

Em um contexto mais abrangente, "Samba da Benção" pode ser vista como uma canção dentro do movimento da bossa nova. Essa produção artística estava situada, como já foi dito, em um cenário de constante crítica social em letras de músicas (década de 60).



Deste modo, e tendo em vista o intuito de Vinícius de aproximação entre pobres e abastados (abordado no capítulo 2), pode-se pensar na tristeza de "Samba da Benção" como uma certa culpa pelo fardo carregado pelo povo pobre e negro.

Segundo Muniz Sodré, o lamento racial através do samba tem origem antiga, ainda na escravatura, em forma de resistência cultural. O autor explica em seu livro "O dono do Corpo", um estudo sobre o samba e "seus donos", que

"nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano". (SODRÉ, 1998, p. 12)

Uma outra hipótese étnica para a tristeza no samba, que deriva da mesma causa apontada por Sodré (a escravidão), seria o banzo. O vocábulo banzo, que deriva de uma expressão do quimbundo (língua banta dos bundos ou ambundos da região onde hoje está Angola), significa a tristeza causada pela saudade da terra natal. É bastante provável que mesmo os negros que tentavam resistir ao escravismo através da produção artística, como afirma Sodré, deviam sofrer de banzo, e assim, isso era conduzido ao samba.

Paulo Prado, intelectual do início do século XX, deu, em seu tempo, uma visão mais abrangente, porém racista, sobre o sentimento triste no Brasil. Em seu estudo "Retrato do Brasil – Ensaio Sobre a Tristeza", escrito no fim da década de 1920, Prado defende que o povo brasileiro é, por condições históricas, propenso à tristeza: "no Brasil o véu da tristeza se estende por todo o país" (PRADO, 1962, p. 104).

Segundo o estudo de Prado, a tristeza nacional era, em parte, culpa da escravidão dos negros: "a vida dissoluta do africano e do mestiço invade a melhor sociedade. Tudo se

fazia nesse abandono, desleixado e corrompido que é a praga da escravidão" (Ibid., p. 116), pois, segundo ele, "um dos horrores da escravidão é que o cativo, além de não ter a propriedade do seu corpo, perde também a propriedade da sua alma". (Ibid., p. 162). Esse espírito desalmado agiria na sociedade, junto com outras características dos portugueses e dos índios (fundamentalmente a cobiça e a luxúria), para fomentar a tristeza dos brasileiros.

As observações de Paulo Prado, por serem racistas, abrangentes e taxativas, têm pouca consistência. Sua análise é por demais unilateral, não dando margem a nenhum aspecto alegre da sociedade brasileira, pois já parte da premissa de que o brasileiro é triste. Não há questionamento desse fato. No entanto é curioso notar que a tristeza seja tema de sua tese. Ou seja, a percepção de que a tristeza pairava é fato relevante, embora Prado tente atribuir culpa à raça negra e não ao regime (branco) escravocrata.

Uma outra canção que versa sobre alegria e tristeza é "Tem mais samba", do início da carreira de Chico Buarque (1964), com contexto histórico semelhante ao de "Samba da Benção". No entanto, não há aqui associações diretas entre samba e a etnia negra (embora haja uma referência à classe trabalhadora em um dos versos).

Composta sob encomenda para um musical em que a Bossa Nova e a nascente Jovem Guarda (vista por muitos como ameaça à música brasileira) duelavam no palco, a canção deveria encerrar o espetáculo, dando cores a vitória consagrada da bossa nova. A música deveria apresentar então a moral da história: a defesa do samba, contra a americanização alienante da Jovem Guarda. No entanto, como vemos na letra, Chico não faz apenas associações positivas ao samba.

Tem mais samba (Chico Buarque)

Tem mais samba no encontro que na espera

Tem mais samba a maldade que a ferida  
Tem mais samba no porto que na vela  
Tem mais samba o perdão que a despedida  
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos  
Tem mais samba no chão do que na lua  
Tem mais samba no homem que trabalha  
Tem mais samba no som que vem da rua  
Tem mais samba no peito de quem chora  
Tem mais samba no pranto de quem vê  
Que o bom samba não tem lugar nem hora  
O coração de fora  
Samba sem querer

Vem que passa  
Teu sofrer  
Se todo mundo sambasse  
Seria tão fácil viver

A intenção do artista parece mesmo ser a de deixar o samba em uma encruzilhada, utilizando palavras de conotação positivas (perdão, encontro) ou negativas (maldade, pranto), entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, entre a alegria e a tristeza. Chico nos indica assim a dificuldade de definir o estilo, apontando as mais diversas imagens, às vezes opostas, que poderiam ser associadas ao samba.

Com relação especificamente ao nosso binômio alegria e tristeza, pode-se notar que na primeira parte da música, quando Chico lista imagens associadas ao samba, sempre através da frase "tem mais samba...", há um verso que faz uma relação com a tristeza: "tem mais samba no peito de quem chora". Na parte conclusiva da canção, porém, os versos dão a impressão inversa: "Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver". Pode-se dizer assim que a conclusão da música dá ao samba uma conotação mais alegre que infeliz, ou seja, que a canção tende mais à associação com a felicidade do que com a tristeza, dada a função que ela teria no musical para qual foi encomendada.

Nota-se também nos versos conclusivos da canção, mais uma vez, a imagem do samba como ferramenta através da qual se sublima a dor. Aqui, no entanto, sem referências claras ao sofrimento negro.

Em 1993, Caetano Veloso aparece cantando, no disco *Tropicália 2*, a canção "Desde Que o Samba É Samba" (composta por ele em parceria com Gilberto Gil). Na letra pode-se observar novamente uma relação clara entre a tristeza no samba e a presença da raça negra. No entanto, o autor vai além, tentando achar um meio-termo na discussão entre as definições de alegria e tristeza no samba. Caetano explicita em sua letra o que já estava sendo suposto por este trabalho a respeito do papel de ambos os sentimentos no samba.

Desde que o Samba é Samba (Caetano Veloso)

A tristeza é senhora  
 Desde que o samba é samba é assim  
 A lágrima clara sobre a pele escura  
 À noite a chuva que cai lá fora

Solidão apavora  
 Tudo demorando em ser tão ruim  
 Mas alguma coisa acontece no quando agora em mim  
 Cantando eu mando a tristeza embora

O samba ainda vai nascer  
 O samba ainda não chegou  
 O samba não vai morrer  
 Veja, o dia ainda não raiou

O samba é pai do prazer  
 O samba é filho da dor  
 O grande poder transformador

Solidão apavora  
 Tudo demorando em ser tão ruim  
 Mas alguma coisa acontece no quando agora em mim  
 Cantando eu mando a tristeza embora  
 Cantando eu mando a tristeza embora

Quando Caetano canta nos primeiros versos que "A tristeza é senhora / Desde que o samba é samba é assim / A lágrima clara sobre a pele escura", já fica nítida a relação que

faz entre a presença do samba e o sofrimento da raça negra, cuja cultura musical deu origem ao ritmo. Temos aqui então uma semelhança com o samba de Baden Powell e Vinícius de Moraes aqui já analisado.

Nos versos da penúltima estrofe ("O samba é pai do prazer / O samba é filho da dor / O grande poder transformador") e na frase em que diz que a tristeza se dilui no ato de cantar ("Cantando eu mando a tristeza embora"), Caetano dá a entender que, apesar de a tristeza fazer parte do processo de criação do samba, ela se transforma em alegria redentora quando a música é cantada.

Essa diferenciação de Caetano entre o processo de criação da música e sua execução surge então como uma tentativa de resposta à presença paradoxal dos dois sentimentos que são tema desse capítulo.

Em 2003, Paulo César Pinheiro (que já foi citado nesse capítulo fazendo uma associação entre samba e felicidade) compõe um samba que representa uma nova visão, pois, pela primeira vez, a alegria é renegada em favor da tristeza. Na canção, o autor diz que no samba não há lugar para a alegria: o gênero é (ou deveria ser) apenas triste. No entanto, há uma visão positivista da tristeza.

#### O Lamento do Samba (Paulo César Pinheiro)

Eu tenho saudade  
Dos sambas de antigamente  
Quando o samba deixava  
Uma vaga tristeza  
No peito da gente  
Não era amargura  
E nem desventura  
E nem sofrimento  
Era uma nostalgia  
Era melancolia  
Era um bom sentimento

Nos dias de hoje

O samba ficou diferente  
 Não tem mais dolência  
 Mudou a cadência  
 E o povo nem sente  
 Sua melodia  
 É uma falsa alegria  
 Que passa com o vento  
 Ninguém percebeu  
 Mas o samba perdeu  
 Sua voz de lamento

Quando eu canto na roda de samba  
 Um samba que é mais antigo  
 A moçada se cala, escuta, aprende,  
 E ainda canta comigo

O que falta pra quem faz um samba  
 É a tristeza que vem de outro tempo  
 Quem não sabe a ciência do samba  
 Vai fazer o que pede o momento  
 O segredo da força do samba  
 É a vivência do seu fundamento  
 O que faz ser eterno um bom samba  
 É a beleza que tem seu lamento

"O Lamento do Samba" trata de um sentimento nostálgico e lamurioso que seria, segundo o autor, intrínseco ao "bom samba". Para Paulo César Pinheiro, existiu, em um outro tempo, uma forma de compor sambas que estaria se extinguindo nesse início de século XXI. Esses sambas "de antigamente" teriam como maior virtude a melancolia.

É difícil precisar o período histórico do qual seriam esses "sambas tristes de antigamente", pois, como já foi visto nesse trabalho, o samba seguiu diferentes caminhos (dentro e fora da classe trabalhadora negra), consolidando diferentes vivências ao longo de um século de existência. Nos últimos versos, porém, o autor conclui que a tristeza do samba está associada aos fundamentos do ritmo. É de se supor então que Paulo César Pinheiro esteja querendo associar seu samba àquele composto pela classe trabalhadora negra. Desta forma, o autor (que não é nem negro nem pobre, mas que sempre manteve relações íntimas com este universo) estaria reivindicando a autenticidade do samba negro-proletário.

É curioso notar que o autor transforma uma emoção de conotação negativa, a melancolia, em "um bom sentimento". Nos primeiros versos, quando tenta descrever o sentimento triste como uma benesse dos sambas antigos, Pinheiro descarta definições como "amargura", "desventura" e "sofrimento" para fazer um elogio à palavra "nostalgia", que significa justamente, apego ao passado. Deste modo, tendo em vista a associação do autor entre o "bom samba" e a classe trabalhadora negra, essa valorização da tristeza pode remeter a uma chamada pela consciência. Paulo César pode estar se referindo ao lado positivo da melancolia justamente porque essa tristeza nos remeteria à história do samba e, por conseqüência, sua ligação com a história de seus criadores.

A defesa da melancolia do "bom samba" também se faz pela crítica aos sambas feitos nos anos 2000, justamente por estes não apresentarem os traços de melancolia dos sambas antigos. Quando fala da "falsa alegria" dos novos sambas, Paulo César parece estar se referindo ao apelo comercial dos sambas, que ignoram a história do samba e de seus criadores para apostar numa fórmula alegre e dançante, mais rentável<sup>3</sup>. As canções de Marcelo D2 e de Fernanda Porto analisadas no primeiro capítulo se encaixam bem com o que parece ser o alvo da crítica de Paulo César.

O samba de Pinheiro parece inaugurar uma nova militância pela retomada do samba tradicional (outras já existiram, como foi mostrado no capítulo 1) não só no que diz respeito à parte musical, mas também (e talvez principalmente) ao engajamento do compositor, ou seja, uma postura política frente a alienação dos novos sambas. Resta saber qual será a

---

<sup>3</sup> Como já foi visto, o próprio Paulo César Pinheiro, na letra de "Som Sagrado" considera a presença da alegria no samba. Não é difícil supor que esta alegria referida em "Som Sagrado" esteja ligada ao samba da classe trabalhadora negra. Essa seria então a alegria genuína do samba a que se referem Claudia Matos e Muniz Sodré, em contraposição à falsa, dos novos sambas.

reação a essa crítica de Pinheiro. Fica a sugestão para que outros estudos acompanhem mais esse capítulo do processo de mutação do samba.



## 5 CONCLUSÃO

Esse trabalho procurou traçar um panorama das composições metalingüísticas de samba, tentando enxergar como os sambistas vêem o gênero do qual fazem parte. Esse panorama da autodefinição do gênero, feito a partir da organização em pares (dualidades), foi organizado cronologicamente em cada capítulo, para, a partir disso, adotar uma linha metodológica historicista de análise das canções.

A divisão em dualismos pode levar a crer que o trabalho trata de paradoxos, de contradições nos sambas metalingüísticos. De fato, o primeiro título dessa monografia foi "Sambas metalingüísticos: paradoxos". Mas o entendimento da lógica dos pares foi sendo modificada a medida que o trabalho avançava. De fato, há bem menos contradições nos pares que são temas dos três capítulos da monografia do que complementaridades.

O primeiro capítulo abordou o par tradição e renovação, tendo com foco as mudanças do gênero musical samba. Pode-se notar nessa parte do trabalho a importância decisiva do surgimento de uma indústria cultural e a marca nítida que esta deixa nas letras das canções. Este capítulo, de certa forma, antecipa a discussão abordada no capítulo seguinte, que trata do dualismo morro e cidade, pois, como alerta José Ramos Tinhorão, não há como discutir as mudanças no gênero, sem falar sobre o afastamento do samba de seu nicho (a classe negra trabalhadora), que tem como símbolo maior o morro. No entanto, ao contrário de Tinhorão, esse trabalho não buscou julgar esse afastamento nem mitificar do samba em seus primórdios.

O segundo capítulo revela que a discussão sobre morro e cidade trata do conflito e das associações entre a classe negra trabalhadora e as classes mais abastadas. A partir do momento em que a música se torna mercadoria, o samba passa a ser produzido amplamente

por diversas classes, que reivindicam o direito e a legitimidade de fazer samba fora de seu nicho original, o morro. Deste modo, o capítulo também revela a força do morro como metáfora para o espaço da classe responsável pela criação do samba. Mesmo não sendo ali o local geográfico onde a classe trabalhadora negra fez seus primeiros sambas, como demonstram os depoimentos colhidos por Sergio Cabral, o morro acaba se consolidando como símbolo.

O terceiro capítulo, que trata do par alegria e tristeza, mostra que os estados de espírito associados ao samba são comumente ligados à história da classe trabalhadora negra no Brasil. Desta forma, a tristeza em compor o samba seria reconhecimento da história dos negros no Brasil, enquanto que a alegria do gesto de sambar seria uma forma de sublimar aquela melancolia.

Apesar das particularidades das discussões de cada capítulo, existe uma linha que perpassa todos os capítulos do trabalho: a associação do samba com a classe negra trabalhadora e a posterior expropriação (sem que se faça um juízo de valor desse percurso). Em todos os dualismos, o samba é analisado como uma produção artística que, em um primeiro momento, é feita por um determinado grupo social marginalizado (os negros recém libertos de sua condição de escravos do início do século XX), para depois ser fabricada e consumida por todas as classes.

Por fim, é importante ressaltar que nem todos os sambas metalingüísticos estão contidos nos pares propostos aqui nesse trabalho. Mesmo levando-se em conta que uma parte significativa desses sambas estão aqui representados, seria tolo pensar que não há sambas que escapem a essas classificações. A relação entre samba e malandragem, amplamente analisada por Claudia Matos, é um exemplo. Mas há outros que ficam como

sugestão de futuros estudos, como a relação entre samba e sexo (e/ou amor) e entre samba e as suas diferentes vertentes nas diversas regiões do Brasil.

## REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB, a história de um século**. Rio de Janeiro, Funarte, São Paulo, Atração Produções limitadas, 1992.

BOSSA NOVA. In: ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, 2002. Disponível em: <[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_C&nome=Bossa+Nova](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Bossa+Nova)> Acesso em: 21 jan. 2006, 22:10:30.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

DUARTE, Paulo Sergio & NEVES, Santuza Cambraia. **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

PIMENTEL, João. **A maldição do samba**. O Globo, Rio de Janeiro, 24 abr. 2005. Segundo Caderno, p. 2.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1962.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937.** Revista Transcultural de Música, 1996. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2005, 21:30:30.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985.** São Paulo, Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957.** São Paulo, Editora 34, 2002.

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

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica.** São Paulo, Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da Música Popular: da modinha à canção de protesto.** Petrópolis, Editora Vozes, 1974.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2002.