



QUEM É O DONO DO SAMBA? - DISCURSOS SOBRE LEGITIMIDADE, TRADIÇÃO
E FRONTEIRAS

Katia Gomes da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Etnicorraciais.

Orientadora:

Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro

Dezembro/2013

QUEM É O DONO DO SAMBA? - DISCURSOS SOBRE LEGITIMIDADE, TRADIÇÃO E FRONTEIRAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Etnicorraciais.

Katia Gomes da Silva

Aprovada por:

Presidente, Prof.^a Liv Rebecca Sovik, Doutora (orientadora)

Prof. Sérgio Luiz de Souza Costa, Doutor

Prof. Felipe da Costa Trotta, Doutor (UFF)

Rio de Janeiro

Dezembro/2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S586 Silva, Katia Gomes da
Quem é o dono do samba? Discursos sobre legitimidade,
tradição e fronteiras / Katia Gomes da Silva.—2013.
viii, 106f. + apêndices ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação
Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2013.

Bibliografia : f. 104-106

Orientador : Liv Rebecca Sovik

1. Samba. 2. Música popular - Brasil. I. Sovik, Liv Rebecca
(orient.). II. Título.

CDD 784.500981

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à Liv, que foi fundamental em todo esse processo do mestrado. Com ela, pude aprender muitas coisas. Suas orientações foram valiosas. Ela me apoiou em momentos que eu nem sabia se era capaz de dar conta. Por isso, lhe serei eternamente grata. Também agradeço aos meus pais, que mesmo sem entenderem muito bem o que eu estava pesquisando e estudando, nunca me desestimularam. Ao Marcelo Rodrigo, que foi, por vezes, meu assistente de pesquisa, pela compreensão e apoio importantes para essa jornada. Aos amigos Francisco de Assis e Roberto Eduardo pelo incentivo de sempre. Às amigas Sonia, Janaina, Tatiane, Claudia e Luciana, que me auxiliaram em várias etapas da minha vida e neste trabalho. Aos colegas e professores de mestrado pelas ótimas e calorosas discussões, que muito me ajudaram a refletir e a repensar as relações raciais brasileiras. Em especial, ao Jorge e à Patrícia, que foram meus companheiros mais próximos, me guiando e me dando o suporte necessário em tantas crises, que surgem, normalmente, no desenrolar de uma pesquisa.

“(...) estamos tratando de um objeto onde a ‘lenda’ substitui qualquer outro valor, (...) esse mundo mágico, onde o irreal e o imaginário sempre tiveram maior peso.” (ARAUJO, 1978, p.61).

RESUMO**QUEM É O DONO DO SAMBA? - DISCURSOS SOBRE LEGITIMIDADE, TRADIÇÃO
E FRONTEIRAS**

Katia Gomes da Silva

Orientadora:

Liv Rebecca Sovik

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Etnicorraciais.

Há no samba uma disputa simbólica sobre seu pertencimento. Existem autores que dizem que o samba pertence a certo setor social, definido em termos de classe ou raciais, a exemplo de Sodré, Matos, Lopes, Araujo, Rodrigues, Magno Siqueira, e outros que afirmam que o samba não possui fronteiras, pois ele seria de todos os brasileiros, como Guimarães, Vianna, Sandroni, Caldeira. As letras de samba também contêm sinais mais ou menos evidentes dessa disputa. Diante disso, problematizamos os discursos dos autores aqui citados e das letras dos sambas na coleção de DVDs *Samba Social Clube*, realizando uma análise das relações discursivas do samba. Além disso, refletimos sobre algumas especificidades do samba. Examinamos as tensões e negociações envolvidas na afirmação da origem do samba. Nossa proposta é mapear os discursos de apropriação, verificando como eles são construídos e confrontados.

Palavras-chave:

Samba; Expropriação do samba; Integração do samba.

Rio de Janeiro

Dezembro/2013

ABSTRACT**WHO IS THE OWNER OF SAMBA? - SPEECHES ON LEGITIMATE, TRADITION AND BARRIERS**

Katia Gomes da Silva

Advisor:

Liv Rebecca Sovik

Abstract of dissertation submitted to Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais (Ethnic-racial Relations Program of Postgraduation) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, as partial fulfillment of the requirements for the degree of the Master in Ethnic-racial relations.

There is a dispute over who samba belongs to. Some authors say it is the property of a certain social sector, defined in terms of class or race, like Sodré, Matos, Lopes, Araujo, Rodrigues, Magno Siqueira; others claim that samba has no boundaries, that it belongs to all Brazilians, such as Guimarães, Vianna, Sandroni, Caldeira. Some samba lyrics also contain more or less obvious signs of this dispute. We discuss the discourses of the authors cited here and the lyrics of sambas in *Samba Social Club*, a collection of DVDs, in order to analyse the discursive relations of samba. In addition, we reflect on some specificities of samba and we examine the tensions and negotiations involved in assertions about the origin of samba. Our aim is to map the discourses of appropriation, checking how they are constructed and relate to each other.

Keywords:

Samba; Expropriation of samba, Samba integration.

Rio de Janeiro

December/2013

Sumário

Apresentação		1
Introdução		3
I O que é samba?		9
I.1 As Várias Formas do Samba – Festa, Música e Dança		11
I.2 O Samba e Algumas Questões Pertinentes – o Malandro, os Morros, o Samba de Roda ou Roda de Samba e o Samba Gravado		15
II A Quem Pertence o Samba? – o Discurso Bibliográfico		27
II.1 Afirmações de Origens do Samba – os Pressupostos que Justificam Certas Identidades Como Originárias Enquanto Representatividade		34
II.2 Discursos Sobre as Apropriações do Samba: Identidades em Tensão		42
II.3 Considerações Finais		54
III A Quem Pertence o Samba? – o Discurso Musical		61
III.1 O Samba Canta suas Origens, Tradições e Fronteiras		63
III.2 A Perspectiva do “Samba Social Clube”		69
III.3 Considerações Finais		98
Conclusões		101
Referências Bibliográficas		104
Apêndice – Lista das canções (com ano da composição)		107

Apresentação

A decisão de estudar o samba primeiro partiu do meu afeto por ele. Segundo, foi por conta da relação com o contexto atual. Há dez anos foi instituída a Lei 10639/03, que obriga o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira. Além disso, o multiculturalismo possibilitou uma releitura do passado brasileiro, especialmente quanto à formação da cultura nacional, como nos indica SIQUEIRA (2012). O samba está dentro desse contexto, podendo ser observado nos eventos acadêmicos e informais sobre cultura negra e em propagandas midiáticas de cunho nacionalista, em que o samba é representado como um dos símbolos. Por isso, ele é emblemático, tanto para uma análise pela perspectiva da cultura negra, como da cultura nacional.

A partir do contato com os recentes estudos sobre branquitude no Brasil, como o de CARDOSO (2011), CARONE & BENTO (2002), SOVIK (2009) e ALVES (2010), pensei, inicialmente, em pesquisar o branco no samba e sua relação com a cultura negra. Entretanto, algumas obras do samba, como SODRÉ (1979), RODRIGUES (1984) e VIANNA (2004), me levaram a ampliar a análise. Além do branco no samba, seria, então, interessante examinar ainda o negro e o mestiço no samba, isto é, verificar as relações raciais presentes no samba. Lembrando que:

“Falar-se de ‘raça’ só é admissível como noção culturalmente (e jamais biologicamente) marcada, donde [vem] a possibilidade da ‘relação racial’, isto é, aquela caracterizada por dissimetria nas relações hierárquicas e simbólicas entre seres humanos em virtude de diferenças fenotípicas.” (SODRÉ, 1999, p.194).

Encontrei essa possibilidade também em letras de canções, como os trechos que citaremos como ilustração:

*“Tereza é branca na cor
Mas isso deixa pra lá
Porque Tereza enturmou
Porque ela sabe sambar”*
 (“Tereza sabe sambar”, Francis Hime / Vinicius de Moraes);

*“No samba branco se escangaia
No samba nêgo bom se espaia
No samba branco não tem jeito, meu bem
No samba nêgo nasce feito”*
 (“O nego no samba”, Ari Barroso / Luiz Peixoto / Marques Porto);

*“Samba do partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Dotô formado de ané de oro
Branca cheirosa de cabelo louro, olé
Também vai nêgo que é gente boa
Crioula prosa, gente da coroa
Porque no samba nêgo tem patente
Tem melodía que maltrata a gente, olé”*
 (“Samba de fato”, Pixinguinha / Baiano)

Essas canções, especialmente a última que fala “porque no samba nêgo tem patente”, e a argumentação dos citados autores quanto à origem do samba, em que há tanto a afirmação de que seria por um grupo étnico (SODRÉ, 1979; RODRIGUES, 1984) – as discussões sobre expropriação, de Rodrigues, foram particularmente importantes - quanto à negação dessa afirmação (VIANNA, 2004), me auxiliaram a organizar o problema da pesquisa. Ajudaram-me a pensar a pesquisa de outra forma e, com isso, optar por investigar os discursos de origem do samba, pois me intrigou a forma como os autores e as canções apresentavam uma apropriação do samba em seus discursos.

Introdução

O trabalho se propõe a inverter a equação do título do livro de SODRÉ (1979), *Samba, o dono do corpo*, para perguntar quem seria o dono do samba. Essa ideia de dono do samba também está presente no trecho da canção “Entregue o samba a seus donos”:

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

Para isso, não realizamos uma busca das origens do samba para respondermos objetivamente quem seria o dono. Assim já o fizeram muitos autores. Também não é o caso de tomar partido dos discursos existentes de quem se diz dono do samba. A intenção da pesquisa é apontar e analisar as diferentes vozes que se apoderam e se julgam legítimos donos do samba. Partimos dessa perspectiva de samba como campo de disputa identitária, para demonstrar como as apropriações são construídas. Nesse sentido, a investigação consiste em examinar essa construção e realizar um diálogo entre autores e letras de samba. Portanto, trata-se de verificar os discursos sobre o samba.

Quem se dedica a estudar o samba, logo percebe que ele é um assunto diverso. Pode ter muitos significados e tipos. SANDRONI (2001) explica que, inicialmente, mesmo quando o samba já designava um tipo de música, não havia uma definição exata que exprimisse o que ele era ou o que o diferenciava de outros tipos de músicas. Existem várias discussões sobre a definição do samba, principalmente entre sambistas. Uma delas, famosa na bibliografia, é de Donga e Ismael Silva (*apud* CABRAL, 1974), em que eles questionam a música um do outro, ao serem perguntado pelo pesquisador CABRAL (1974) sobre qual é o verdadeiro samba:

*“Donga: Ué. 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: Isso é maxixe.

Donga: Então, o que é samba?

*Ismael: ‘Se você jurar
Que me tem amor*

*Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir mulher
A orgia assim não vou deixar.'*

Donga: Isso não é samba. É marcha.” (CABRAL, 1974, p.21-22).

Provavelmente, por uma necessidade de melhor definição, até pelo desenvolvimento histórico do samba, categorizações mais específicas se tornaram marcas reconhecidas e veiculadas por seus praticantes, como samba de partido-alto, samba carnavalesco, sambacação etc. No entanto, não vimos o termo samba ser abandonado por essas especificidades. Ele continuou a ser utilizado, seja por leigos que não são da área de música, seja porque seu sentido generalizante, que permaneceu como forma de agrupar a diversidade de tipos, lugares e grupos que o praticam.

A união dessa diversidade trazida na palavra samba é constantemente colocada pela sincopa. “A carta do samba”, redigida por CARNEIRO (1962) após o I Congresso nacional do samba de 1962¹, diz: “Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da sincopa” (CARNEIRO, 1962, p.8). Essa carta também menciona a diversidade do samba:

“O samba, coreografia e música, assume formas e nomes diversos no território nacional. Esta variedade demonstra (...) que o samba (...) se encontra num processo de adaptação que está longe de se ter estabilizado em constâncias definitivas ou finais.” (CARNEIRO, 1962, p.7).

Em várias passagens da carta, percebemos que sua finalidade foi exprimir a necessidade de preservação da “autenticidade” do samba e de que existisse uma “fidelidade às suas origens”. É dito: “Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a sincopa.” (CARNEIRO, 1962, p.8). Mas isso é conversa para os estudiosos da área de música. O importante é pensarmos que é possível refletir sobre o samba como uma palavra em sentido amplo, assim como indica DINIZ (2008):

“(...) samba no sentido amplo da palavra, da forma como aparece no imaginário brasileiro. Samba com respeito à tradição, mas sem tradicionalismo, aquele lado perverso do discurso que circunscreve a qualidade cultural a passados longínquos e intangíveis.” (DINIZ, 2008, p.229).

Este trabalho, portanto, não apresenta um único estilo específico de samba, nem define limites de tipos de samba para análise, embora alguns discursos de apropriação se legitimem pela afirmação de um tipo. Esse não é o critério utilizado, pois, por não ser da área de música, não saberia precisar informações técnicas que demarcariam a sua particularidade. Além disso, cada tipo de samba, lugar ou época em que o samba foi e é praticado, assim como quem o compôs, toca ou canta, tem uma bibliografia própria. O critério aqui utilizado é o de lidar com a noção de samba como um conceito que agrupa os diversos tipos, pois a intenção é perceber como esse termo pode ser utilizado de maneira generalizante e mesmo assim ser disputado.

^[1] Edison Carneiro foi incumbido de escrever a Carta do Samba no dia 2 de dezembro, tornando este o dia nacional do samba, comemorado especialmente no Rio de Janeiro e em Salvador.

Como o objetivo do trabalho foi mapear os discursos de apoderamento simbólico do samba, foram eles que serviram de critério de seleção para análise e não o tipo de samba abordado.

Por conta da preocupação em analisar os discursos de apropriação do samba, isto é, de quem é colocado como dono do samba, a relação com as origens está aqui presente. Sobre as origens na música popular brasileira, em especial o samba, NAPOLITANO & WASSERMAN (2000) explicam que há uma corrente historiográfica que busca as origens e outra que critica as origens. É que como GUIMARÃES (1978) comenta: "(...) o samba provoca estudo de eruditos, de gente que se enfronta nos seus meandros, discutindo suas origens, sua formulação (...)" (GUIMARÃES, 1978, p.5). Essa busca e essa crítica são observadas aqui pela noção de apropriação e expropriação. Diante disso, a questão de samba tradicional e moderno aparece como argumento dos discursos que selecionamos, pois legitimam as apropriações e expropriações. NAPOLITANO & WASSERMAN (2000) ainda informam que, em meados da década de 1930, autores ligados à imprensa tinham como problema central determinar as origens da música popular brasileira. Isso teria sido retomado em outras décadas, tendo existido uma particularidade, em abordar as origens, nas seguintes décadas:

"A produção ensaística ligada ao meio acadêmico, que se iniciou nos anos 70 e se consolidou nos anos 80, procurou enfatizar os novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram, na medida em que foram configurando-se como músicas para consumo, voltadas para o mercado urbano." (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.182)

Mais recentemente, a partir dos anos 1980, como esses autores apontam, o eixo central da análise se torna a crítica às origens.

Essa temporalidade foi importante para a escolha dos livros. Antes disso, foi feito um mapeamento das obras sobre samba disponíveis nas bibliotecas das principais universidades do Rio de Janeiro. Primeiro, excluímos os livros que tratavam de um único estilo, grupo, músico ou escola de samba. Segundo, separamos as obras clássicas do samba que tratassem pela perspectiva racial de alguma maneira, do samba pela origem ou pela sua história. Só então que afunilamos as obras pela temporalidade. Seguindo as orientações de NAPOLITANO & WASSERMAN (2000), das décadas iniciais do século XX, foi selecionada a obra de um jornalista para percebermos o problema central de marcação do lugar das origens. Depois, foram selecionados livros das décadas de 1970 e 1980, por conta da mudança no trato com as origens, e das décadas de 2000 e 2010, para mostrar os recentes estudos da crítica às origens.

Um equilíbrio entre os discursos de apropriação foi buscado, com três obras para cada representação discursiva, que estruturamos em: 1) Os que valorizam o papel criador do negro (SODRÉ, 1979; MATOS, 1982; LOPES, 2003); 2) Os que partem do samba como cultura negra e analisam a expropriação do samba (ARAUJO, 1978; RODRIGUES, 1984; SIQUEIRA, 2012); 3) Os que defendem o samba como cultura nacional, sem fronteiras de raça ou de classe (VIANNA, 2004; SANDRONI, 2001; CALDEIRA, 2007). Nesse percurso, nos confrontamos com

outros discursos que são referência na bibliografia do samba: um de origem nordestina (SIQUEIRA, 1978) e outro relacionando o samba aos morros (GUIMARÃES, 1978). Este último foi informado por NAPOLITANO & WASSERMAN (2000) como um dos autores ligados à imprensa que marca o lugar das origens.

Já a seleção das canções, seguiu outros critérios. Os sambas da Era Vargas foram bem estudados por conta da sua representatividade como origem do samba registrado. MATOS (1982) e PARANHOS (2010) são exemplos desses estudos e serão retomados para o panorama musical sobre o assunto. Entretanto, o plano era investigar a relação de um determinado tempo com o passado, isto é, perceber uma relação de apropriação com uma pretensa “tradição” do samba. Isso poderia ser possível por meio da análise de uma coletânea de sucesso da atualidade que apresentasse uma diversidade de artistas e estilos de samba. Essa diversidade era importante para identificarmos diferentes discursos presentes nas temáticas das letras do samba. Assim, seria possível examinar a questão discursiva de quem é o dono do samba das décadas iniciais do século XX, com MATOS (1982) e PARANHOS (2010) fundamentalmente, e também das décadas finais do século XX, com uma coletânea.

Como essa questão remete a um passado de sucesso e de representatividade para o universo do samba, optamos por uma coletânea que fosse referência. Encontramos isso na série de DVDs *Samba Social Clube*, que é um projeto decorrente do programa de mesmo nome da rádio MPB FM. BENZECRY (2012), que está estudando programas de rádio de samba, informa que esse nome “remete ao documentário de sucesso *Buena Vista Social Club*, que tem como mote a música cubana ‘de raiz’, ligada à tradição daquele país e à cultura negra” (BENZECRY, 2012, p.8). Além disso, ela explica que esse programa é o mais popular dentre os que ela está analisando². Esses DVDs são simbólicos, pois eles procuram expor o samba por um viés de “tradição”, como aponta BENZECRY (2012), conhecido como “samba de raiz”, sem obrigatoriamente situá-lo como samba negro. Os produtores dos DVDs dizem no extra do primeiro DVD lançado:

“A gente procurou fazer um programa onde se reunisse os grandes nomes, os grandes artistas do samba.” (Adriano De Martini, Gerente Artístico MPB FM).

“Refletir toda essa democracia étnica que o samba tem que ter.” (Ricardo Moreira, Gerente de Conteúdos e Programação da MPB FM).

“Final dos anos 70, nas rádios FM, havia muitíssimo preconceito de se tocar samba. O Martinho da Vila não era igual ao Chico Buarque. Muito menos a Beth Carvalho igual à Elis Regina.” (Ricardo Moreira, Gerente de Conteúdos e Programação da MPB FM).

“Um clube virtual, mas que consegue unir esse mundo do samba e unir o patrimônio cultural que é o samba hoje.” (Adriano De Martini, Gerente Artístico MPB FM).

“A gente apostou não só nos nomes consagrados, mas também dando oportunidades aos novos.” (Ariane Carvalho, presidente MPB Brasil).

^[2] Os outros programas são: *Eles têm história para contar*, *Nossa Raiz*, *Samba de raiz*.

“É do Tom e Dito da Bahia, é enfim, é do Chico da Silva que é amazonense, é do Zeca Pagodinho que é de Irajá. O samba na verdade é tudo isso. O samba não tem papel assinado, o samba é meu, o samba é teu, o samba é de todo mundo.” (Ricardo Moreira, Gerente de Conteúdos e Programação da MPB FM).

“Todo mundo faz samba. O branco faz samba, o negro faz, o mulato faz samba.” (Ricardo Moreira, Gerente de Conteúdos e Programação da MPB FM).

As falas não explicitam que se trata de um “samba de raiz”. A menção é samba como diversidade étnica e como patrimônio cultural de todos. Quem faz essa referência é a BENZECRY (2012). TROTTA (2011) ao relacionar “samba de raiz” e pagodes românticos da década de 1990, explica que essa é uma categoria que não há precisão quanto ao seu surgimento, mas que ela teria partido de uma necessidade de “um maior refinamento na classificação da categoria samba.” (TROTTA, 2011, p.209). O importante para nós é pensarmos nessa categoria a partir desta citação do autor:

“A noção de raiz evoca a ideia de um mito de origem, uma vez que a raiz é uma ‘base’ sobre a qual algo brota ou cresce. (...) O conceito que permeia a categoria ‘samba de raiz’, portanto, procura estabelecer um vínculo com o passado, que seria formador de uma base musical, ideológica, estética e afetiva para o desenvolvimento do samba. O ‘samba de raiz’ seria um samba que procura se referir a esse passado, estabelecendo sua legitimidade por esta ‘tradição’.” (TROTTA, 2011, p.209-210).

Por isso, tivemos o cuidado de escolher uma coletânea de DVDs que parte do reconhecimento pelo sucesso, com artistas e repertório importantes do meio do samba. Apesar de mesclar artistas novos aos antigos, são sambas famosos na história do samba e que possuem uma relação com o passado a partir de elementos que TROTTA (2011) destaca como pertencentes ao chamado “samba de raiz”:

“(...) a referência nas letras ao universo semântico do samba, ao amadorismo das rodas, à dinâmica do fundo de quintal e uma certa abordagem da temática do amor como ‘sentimento perdido’³.” (TROTTA, 2011, p.210)

A estrutura do trabalho é composta por três capítulos. Como a intenção é pensar quem é o dono do samba, discursivamente, começamos refletindo sobre o que é samba para depois examinarmos os discursos de apropriação dos livros e das canções. Os discursos serão analisados apenas em seu conteúdo, pois o objetivo da pesquisa é mapeá-los com algumas considerações, por isso não será detalhado quem disse ou o seu contexto histórico, os quais ficam como próxima etapa do desenvolvimento desta presente pesquisa. Privilegiamos os discursos registrados, embora eles sejam diferenciados, sendo os livros pertencentes ao universo letrado e as letras próximas do universo oral. Os capítulos foram organizados da seguinte forma:

- O capítulo 1 apresenta uma discussão sobre o termo samba, assim como também as práticas e os tipos de samba para podermos compreender as discussões apontadas nos capítulos subsequentes.

^[3] Em nota, o autor informa que esse é o nome de um samba de Paulinho da Viola.

- O capítulo 2 traz o debate de quem pertenceria o samba pelos livros. Nele, apontamos quais são os discursos e identidades envolvidas e, após, problematizamos a partir do diálogo entre eles.
- O capítulo 3 traz a mesma estrutura de debate do capítulo 2, sendo que pelas letras de músicas. Iniciamos com a análise das letras e depois discutimos as relações discursivas, por meio das temáticas expostas.

Capítulo I – O que é samba?

*“Cantem o samba de roda,
O samba-canção e o samba rasgado.
Cantem o samba de breque,
O samba moderno e o samba quadrado.
(...)
Quem canta seus males espanta
Lá em cima do morro
Ou sambando no asfalto.
Eu canto o samba-enredo,
Um sambinha lento e um partido alto” (“Canta Canta,
Minha Gente”, Martinho da Vila).*

Nos extras do DVD Samba Social Clube 1, alguns artistas falam o que o samba significa para eles. Dona Ivone Lara diz que “o samba é que dá alegria ao ambiente, tanto faz na roda de samba ou samba de roda”. Para Leci Brandão, “o samba é a música da alegria”, mencionando uma canção de Martinho da Vila. Já Alcione diz que “o samba é tudo pra nós. O samba é nossa vida, é nossa música, é nosso feijão com arroz, é o nosso hino nacional. O samba é nossa reza. O samba é nossa família. É nossa razão de viver. É família.” Segundo Arlindo Cruz, “o samba é a música mais popular do Brasil, é a música mais popular brasileira”. Por fim, Almir Guineto: “É ganha-pão, é família, é clinica geral”. Como pudemos ver cada um tem uma representação acerca do samba. O que garante ao samba uma multiplicidade de significados particulares.

Mas o que é samba? Aparentemente, uma pergunta simples, se o assunto não fosse tão complexo. É que o samba pode ter sentidos e usos diversos. Além disso, cada especificidade do samba possui uma variedade de formas. A partir dessa perspectiva, não dá para se ter a pretensão de esgotar todas as possibilidades do samba em um único trabalho. Por conta disso, será exibido, neste capítulo, um apanhado do universo do samba sem a pretensão de esmiuçá-lo. O objetivo é realizar uma rápida apresentação do samba, demonstrando sua abrangência, para nortear o leitor quanto às discussões presentes nos capítulos seguintes. Por isso, antecipo que, para mais detalhes, é necessário buscar o devido aprofundamento por meio da bibliografia do samba.

A pluralidade do samba é visível na própria palavra *samba*. SIQUEIRA (1978), ao investigar de onde veio o samba rural, realizou um estudo sobre o significado desse termo para o grupo indígena Cariri e verificou as seguintes correlações: *Ambé*, paga; *Sambé*, sua paga; *Sâmbá*, Cágado; *Sambudo*, barrigudo; *sembé* e *sambe*, festa, regozijo, alegria. Para SIQUEIRA (1978), “o nome samba ficou indissolúvelmente ligado às festividades coletivas dos brasileiros.” (SIQUEIRA, 1978, p.97). É que “por toda a parte o samba é nota obrigatória das alegrias do povo.” (SIQUEIRA, 1978, p.136). Já para SANDRONI (2001), *samba* é uma palavra encontrada em diferentes lugares das Américas, “quase sempre em ligação com o universo

dos negros.” (SANDRONI, 2001, p.84). Com exceção de SIQUEIRA (1978), no geral, os autores fazem menção a samba como uma palavra de origem africana.

Mesmo os autores que partem da origem africana, ainda há divergência da procedência da palavra. GUIMARÃES (1978), explica que a palavra samba, de acordo com um conto afro-brasileiro, foi originada de duas outras palavras iorubás: *sam* significaria *pague* e *ba*, *receba*. LOPES (2003) contesta essa informação, afirmando que samba vem do vocabulário banto, sendo um verbo que denotaria cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito, para os quiocos (chokwe) de Angola. Já para os bacongos angolenses e congueses, samba seria uma dança, cujo dançarino bate contra o peito de outro. Esses dois sentidos da palavra *samba* partiriam da raiz *semba* - que significa rejeitar, separar, - e que teriam dado origem à *umbigada*, em quimbundo, *di-semba*. SODRÉ (1979) também compartilha dessa ideia, ao dizer que “O ‘encontrão’, dado geralmente com o umbigo (*semba* em dialeto angolado) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: samba.” (SODRÉ, 1979, p.18). SIQUEIRA (1978), porém, se opõe a definição de que o samba viria de *embigada*⁴. Para ele, embigada, assim como também as palmas, podem ser encontradas “em danças e folguedos gerais” desde a primeira parte do século XIX.

A bibliografia não fornece exatidão sobre o aparecimento do samba antes do seu registro fonográfico. Lembrando que, dos primeiros sambas gravados, o mais circulado na bibliografia é “Pelo Telefone” de Donga, de 1917, pois foi o primeiro a ser registrado em disco, como nos informa CALDEIRA (2007). Segundo SANDRONI (2001), “É a partir da década de 1870 que a palavra ‘samba’ começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro.” (SANDRONI, 2001, p.90). SIQUEIRA (1978) chega a encontrar a palavra em alguns poucos jornais anteriores ao século XX. Mas é na literatura do século XIX, particularmente os romances, que os autores vão investigar e mapear como o samba era antigamente, em que se destaca a Bahia e as zonas rurais como lugares de origem do samba. Como exemplos, citaremos as obras consultadas por SIQUEIRA (1978): *O Sertanejo* e *Til* de José de Alencar, *A Carne* de Júlio Ribeiro, *O Matuto* e *Lourenço* de Franklin Távora, *Cantos Populares do Brasil* de Sílvio Romero, *Os Sertões* de Euclides da Cunha; e LOPES (2003): *Maria Bonita*, de Afrânio Peixoto, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Fernando SALES (*apud* SIQUEIRA, 1978), na introdução do livro de SIQUEIRA (1978), resume os significados de samba na literatura brasileira:

“A nossa literatura, desde a fase colonial, registra o vocábulo, quase sempre com significado de forma de dança em povoados, vilas, terreiros de fazenda ou como manifestações de caráter folclórico em festas típicas, tradicionais, principalmente nos períodos natalino e junino e, até mesmo, no eito, como canto de trabalho.

A partir do século XIX o samba passa a figurar nas páginas de nossos ficcionistas, descrevendo, alguns deles, seu movimento coreográfico, de forma a assinalar a primitiva sensualidade da dança, seus meneios, a beleza melódica em seus ritmos.” (*apud* SIQUEIRA, 1978, p.11).

^[4] Termo assim utilizado pelo autor.

Os autores frequentemente partem de estilos anteriores para dar conta da história do samba. SANDRONI (2001) e VIANNA (2004) destacam o lundu, a modinha e o maxixe, já MATOS (1982), o choro. GUIMARÃES (1978) explica que “o samba, é irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo.” (GUIMARÃES, 1978, p.29) ARAUJO (1978) fala das rodas de batuque como sinônimo de batucada e partido-alto. No entanto, o mesmo ARAUJO (1978) critica a ideia de samba como desdobramento musical. Para ele, o samba não seria uma evolução de outros ritmos e rebate ao dizer que essa perspectiva seria, por vezes, uma simplificação preconceituosa.

I.1 As várias formas do samba – festa, música e dança.

Primeiramente, é preciso analisar o samba a partir de um critério geográfico, assim nos ensina LOPES (2003), observando sua feição rural ou urbana, embora ele explique que o samba urbano tenha vindo do samba rural. SANDRONI (2001) também confirma essa herança no seguinte trecho: “segundo o consenso dos estudiosos, (...) o samba folclórico foi introduzido no Rio em fins do século XIX, não existindo pois ali como tradição autóctone.” (SANDRONI, 2001, p.141). No entanto, o samba urbano vem a se diferir do anterior samba rural. LOPES (2003) informa que as transformações do samba urbano foram maiores, com criação de novas formas, apesar de algumas terem sido pontuais, diferente do rural, em que as variações são mais de denominação, de acordo com as regiões.

A feição rural, de acordo com LOPES (2003), se apresenta por um solo curto, com a pergunta, e o refrão forte, com a resposta. A dança é geralmente a de roda, com a característica da umbigada ou algo próximo. Já a feição urbana, tem o Rio de Janeiro, ex-capital federal, como símbolo, em que a modalidade mais tradicional é o samba de partido-alto. O partido-alto consiste em canto na forma de desafio por, no mínimo, dois participantes, dividido por coral e solo. O improviso era uma das marcas dessa modalidade de samba e as letras traziam episódios amorosos, sobrenaturais ou façanhas guerreiras. Resumidamente, o autor diz que:

“O samba urbano (...) nasceu na praça Onze, de Sinhô, ganhou forma no Estácio de Ismael Silva, lapidou-se em torno da Vila Isabel de Noel Rosa, e se consolidou em duas vertentes principais: a de Ary Barroso e a de Ataulfo Alves.” (LOPES, 2003, p.44).

SIQUEIRA (1978) traz detalhes sobre a feição rural, especialmente as danças, demonstrando suas transformações e misturas. Ele diz: “Em todos os casos, porém, o samba é função dançante pouco característica; perde-se nas semelhanças coreográficas e musicais refugindo à configuração precisa.” (SIQUEIRA, 1978, p.67). Ele ainda destaca que o samba, antigamente, por vezes, foi tratado como um motivo de festa e não necessariamente um gênero musical:

“Focaliza o fato de ser o samba um divertimento popular e não, propriamente, uma expressão coreográfica ou musical de caráter estável. Até hoje, de fato, é essa a índole da função diversiva denominada samba rural.” (SIQUEIRA, 1978, p.123).

Ainda nesse sentido, ARAUJO (1978) informa que geralmente as pessoas dizem que vão a um samba ou a uma brincadeira quando vão a uma festa no Norte ou no Nordeste, onde toca outros ritmos musicais que não apenas o samba. Por isso, samba e brincadeira estão ligados, sendo o “verdadeiro sentido do samba” (ARAUJO, 1978, p.35).

Do samba urbano, a grande festa se consolida pelo carnaval. Entretanto, nem sempre o carnaval foi desfile de escolas de samba. No passado brasileiro, ele foi organizado de outras maneiras. Existiram as práticas do entrudo, do Zé Pereira, dos ranchos carnavalescos e blocos. Algumas dessas práticas ainda existem na atualidade. ARAUJO (1978) informa que o entrudo era a prática do carnaval em meados do século XIX. Segundo Tinhorão (*apud* ARAUJO, 1978), o entrudo consistia pela saída dos negros escravizados às ruas em correria, se sujando com farinha de trigo e polvilho. Já os brancos, ficavam em casa, comendo, bebendo e derramando tinhas de água pelas janelas sobre os que passavam pelas ruas.

Ainda em meados do século XIX, havia o Zé Pereira, de provável iniciativa do português e sapateiro José Nogueira de Azevedo Paredes, que tinha como manifestação os rufos de tambores e batidas de bumbos com acompanhamento de sinos e cornetas. Mais para o fim do século XIX, apareceram os ranchos carnavalescos, com negros baianos residentes no Rio de Janeiro. Os ranchos eram reconhecidos pela riqueza das fantasias e pela luta simulada com o totem correspondente das organizações. Por fim, os blocos, assim como os cordões, são ainda mais antigos e se diferem dos ranchos na maneira de se apresentar e pelas fantasias que não possuem luxo.

O nome escola de samba, de acordo com as informações dos estudiosos, como LOPES (2003), teria aparecido por conta do *Bloco Deixa Falar* se situar próximo da antiga Escola Normal, no Estácio, Rio de Janeiro. Seus integrantes fizeram um paralelo com o nome *escola* para mostrar que o Estácio tinha professores de samba, se intitulando *Escola de Samba Deixa Falar*. Isso é contado por Ismael Silva em entrevista ao CABRAL (1974). GUIMARÃES (1978), em crônica publicada em livro na década de 1930, faz essa menção de professor de samba ao Eduardo Sebastião das Neves, como podemos conferir nesta passagem: “Também era figura de destaque nos sambas na casa da *Bambata* e fazia parte como ‘docente’ da Escola de Samba do Estácio de Sá.” (GUIMARÃES, 1978, p.75). ARAUJO (1978) explica que o nome escola logo se fixou:

“Esta iniciativa foi imediatamente seguida e, um ano depois, 1930, já podem ser apontadas mais cinco Escolas de Samba: Cada Ano Sai Melhor (São Carlos), Estação Primeira de Mangueira (Mangueira), Vai como Pode (Oswaldo Cruz), Para o Ano Sai Melhor (também Estácio) e Vizinha Faladeira (Praça Onze).” (ARAUJO, 1978, p.53).

A comparação do samba às escolas esteve presente em letras. O entendedor de samba, conhecido como bamba, se coloca como instruído pela academia do samba, se tornando bacharel. “Doutor em Samba” é uma dessas letras que fala do sujeito que se formou em samba, conseqüentemente se tornando “doutor” no quesito, e que, por isso, teria que receber seu anel de profissão, assim como os outros bacharéis:

*“Sou doutor em samba
Quero ter o meu anel
Tenho esse direito
Como qualquer bacharel”* (“Doutor em Samba”, Custódio Mesquita).

O primeiro carnaval oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro aconteceu em 1935, fazendo, então, parte do calendário oficial do departamento de turismo da cidade. Já o concurso entre as organizações de carnaval existiam antes. LOPES (2003) fala do concurso do ano de 1929, que ajudou a estabelecer as cores de algumas agremiações. O desfile chegou a acontecer na Praça Onze, Avenida Rio Branco, Presidente Vargas, Presidente Antonio Carlos e Marquês de Sapucaí. Atualmente, tem um espaço definitivo que é chamado de Sambódromo. É importante ressaltar que as escolas de samba não estão apenas no Rio de Janeiro. LOPES (2003) informa que há também em São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Pará e Amapá.

Samba e carnaval são tratados por vezes como sinônimos, mas há diferenças. GUIMARÃES (1978) explica que há analogia entre o samba e o carnaval, tanto que “o maior sucesso do Samba, é no Carnaval e o maior sucesso do Carnaval, é o Samba!” (GUIMARÃES, 1978, p.103). A diferença é porque o samba vai além do carnaval, pois existem sambas de sucesso pelo resto do ano, e o carnaval também vai além do samba, pois possui outros tipos de músicas e danças embalando a grande festa. ALENCAR (1980) diz, para exemplo da discussão de carnaval além do samba, que “A marchinha é uma das cinco modalidades da cantiga carnavalesca do Rio. É mais de Momo do que o samba, que surge a qualquer tempo. Fora do carnaval, a marchinha é rara.” (ALENCAR, 1980, p.47). Entretanto, os dois estão intimamente ligados, pois, como GUIMARÃES (1978) informa, foi oficializando o carnaval que o samba também foi oficializado.

Das escolas de samba, o samba-enredo é a modalidade do samba praticada. Sendo que:

“Não se pode precisar exatamente a data em que teria surgido o primeiro samba-enredo. Mas com a oficialização do carnaval em 1935, foi regulamentado o desfile das escolas de samba. E em meio às normas a que se obrigariam estava a de versarem seus enredos na História do Brasil. É, pois, a partir daquele ano que aparece a nova modalidade de samba. Diga-se, entretanto, que de início tais sambas permanecem quase desconhecidos. Não são gravados nem editados e apenas a Escola os executa e canta nos seus desfiles. Parece que o primeiro samba-enredo que consegue sobreviver ao carnaval é Tiradentes (1955), de Estanislau Silva, Décio Carlos e Penteado.” (ALENCAR, 1980, p.51).

Devemos ter em mente que o samba não se resume a samba-enredo das escolas de samba. Ele vai além, como podemos verificar por meio da lista de tipos de samba informada por LOPES (2003). Em seu livro, o autor detalha, mas aqui iremos apenas citá-las para percebermos a sua variedade: samba-amarrado, sambalada (sambolero), sambalanço (ou samba de balanço), sambandido, samba-batido, samba de breque, samba-canção, samba carnavalesco, samba-de-chave, samba-choro, samba-chulado, samba-corrido, samba-duro, samba de embolada, samba-enredo, samba-exaltação, samba de gafeira, samba-jazz, sambalenço, samba-de-matuto, samba de meio de ano, samba de morro, samba de palma, samba de parada, samba de partido-alto, samba de primeira, samba de quadra, samba de raiz, sambareggae, samba-rock, samba-de-roda, samba santo-amarense, samba sincopado, sambatrançado, samba de terreiro e samba de viola.

O samba enquanto música pode ser observado historicamente, como aponta MATOS (1982) na citação, a seguir, sobre o surgimento e fixação de alguns estilos:

“Em meados dos anos 30, o samba-canção ou samba-de-meio-de-ano fixa-se como modalidade diversa do samba carnavalesco. Através das emissões radiofônicas, o novo gênero rapidamente conquista grandes contingentes do público urbano. Na mesma época, surge o samba-choro, produto híbrido que não chegou a se constituir como um estilo definido e duradouro. E um pouco mais tarde, o samba ‘Jogo proibido’ lançado em 1936 na voz de Moreira da Silva, inaugura o gênero que viria a ser conhecido como samba-de-breque.” (MATOS, 1982, p.45).

Ainda sobre o aspecto histórico do samba, para SANDRONI (2001), o samba tem dois paradigmas, que ele chama de *paradigma do tresillo* e *paradigma do Estácio*. Paradigmas que possuem toda uma especificidade instrumental e jeito de cantar. SANDRONI (2001) aponta que é também temporal, sendo o *paradigma do Estácio* o que predominou como forma tradicional do samba. SANDRONI (2001) explica que os musicólogos cubanos identificaram o *paradigma do tresillo*, em que a dita síncopa brasileira é uma das suas variantes, enquanto sentido rítmico. Já o *paradigma do Estácio* faz parte de outro momento, que é posterior. Ele é uma transição da forma de fazer samba em comparação com o anterior, que o pesquisador chama de *paradigma do tresillo*. Para fácil entendimento, o *paradigma do Estácio* se constitui de sambas como “Se você jurar” de Ismael Silva, diferente de sambas como “Pelo Telefone” de Donga. SANDRONI (2001) comenta da permanência do paradigma do Estácio como característico do samba, deslocando temporalmente sua referência de tradição. TROTTA (2011) ainda acrescenta:

“É fato que o paradigma do Estácio é o ritmo característico do samba. Qualquer experiência musical em torno do gênero pode confirmar isso com facilidade. Esse padrão é reconhecido por qualquer músico e sua simples execução produz imediatamente uma identificação notória com o samba e suas simbologias.” (TROTTA, 2011, p.72)

Ao longo da história do samba, outros estilos também surgiram. Um deles é o samba moderno conhecido como bossa nova. DINIZ (2008) explica que trata-se de um movimento específico surgido no Rio de Janeiro, em 1958, por jovens universitários, que modificaram a

temática das canções: “Esses jovens estavam substituindo a dor-de-cotovelo de ‘Ninguém me ama’ por ações afirmativas como ‘Eu sei que vou te amar’.” (DINIZ, 2008, p.155). Ainda segundo o autor, a palavra “bossa” teria sido usada por Noel Rosa, mas “bossa nova” teria se popularizado assim a partir da canção “Desafinado” de Tom Jobim e Newton Mendonça: “Isto é bossa nova/ Isto é muito natural”. Outra peculiaridade da bossa nova é que ela teve influência da música popular norte-americana. Mais recentemente, outros estilos surgiram a partir de novas misturas, tais como a do samba com o rock, o pop, o hip-hop etc. É que, como comenta DINIZ (2008): “Aliada à forte raiz, a antena não pára de girar. Gira na diversidade de estilos e na tendência cada vez maior a misturar os gêneros.” (DINIZ, 2008, p.231).

Além de festa e música, o samba pode ainda ser dança e possuir variadas formas. LOPES (2003) indica, para aprofundamento do assunto, o livro *Dança do samba, exercício do prazer*, de José Carlos REGO (*apud* LOPES, 2003), que listou 172 nomes de passos de samba. Citaremos as danças que LOPES (2003) destacou: a roda, em que o participante entra sozinho fazendo meneios de corpo e depois convida o par, por meio de uma umbigada ou leve toque de perna; par enlaçado, originado provavelmente do maxixe, bem presente nos salões de gafieira; as alas e mestre-sala com porta-bandeira, existente nos desfiles de carnaval como herança dos antigos ranchos carnavalescos, os primeiros, em marcha em fila indiana, e o segundo, caracterizado pelo prosseguimento em cortejo de mãos-dadas, com paradas de rodopio da dama e com volteios do cavalheiro, em resposta, podendo ter outros movimentos do corpo.

LOPES (2003) fala ainda de quatro passos básicos do samba tradicional de roda. São eles, o corta-jaca, separa-o-visgo, apanha-o-bago, miudinho:

“No corta-jaca, o dançarino cruza alternadamente uma perna à frente da outra e vai dançando em rápido ziguezague, como se escovasse o chão. No separa-o-visgo, ele levanta uma das pernas, em geral a direita, e flexiona o pé, a partir do tornozelo; na sequência, a ponta do pé no ar, ele executa o apanha-o-bago, retornando, então, à posição fundamental. O miudinho, de início executado exclusivamente pelas mulheres, consiste no avanço e recuo dos pés, sem tirá-los do chão, acompanhado do meneio dos quadris. Dançado por homens, ele ganhou, em terra carioca, a graça de uma coreografia em que o sambista, de tempos em tempos, executa letras e cruzamentos de perna, encerrando a sequência de movimentos com um pequeno salto, caindo na atitude de plantar, característica do jogo da pernada.” (LOPES, 2003, p.28).

Ele soma a esses passos, as variações e incorporações de sambistas, em especial o machucadinho, algo como um sapateado, desenhando a batucada dos instrumentos.

I.2 O samba e algumas questões pertinentes – o malandro, os morros, o samba de roda ou roda de samba e o samba gravado.

Do samba podemos levantar várias questões. Há inúmeras relações existentes na história do samba, no entanto, nesta seção, abordaremos brevemente algumas delas.

Selecionamos os seguintes temas, pela sua presença nos debates dos outros capítulos: a figura emblemática do malandro; os morros como lugar de referência; o samba de roda ou roda de samba e o samba gravado que são relativos à questão da produção do samba.

Iniciaremos pelo malandro. A figura do malandro e o próprio samba malandro são marcas literárias do samba carioca. Por vezes, malandro e sambista serão confundidos, devido a uma associação realizada pela interpretação de canções, em que o narrador malandro está presente. MATOS (1982) explica que a poética do samba malandro é de dialogia, não se reduzem ao otimismo ou pessimismo somente. O que esse personagem do samba busca é sair da hierarquia de dominantes e dominados. É por essa razão que ele é um ser da fronteira, estando à margem da sociedade. MATOS (1982) diz que o lugar do malandro não é:

“(...) nem o morro e nem os bairros de classe média, mas os lugares de passagem como a Lapa e o Estácio. Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema.”
(MATOS, 1982, p.54).

O malandro não seria alguém fora das regras. Ele teria regras próprias, um código interno de valores, que não é o mesmo da sociedade burguesa, mas que consegue ser visto, positivamente, pela comunidade em que vive, por não ser um bandido ou criminoso comum. Por isso não utiliza a violência por qualquer razão. Resumidamente, o malandro não seria quem não trabalha, mas sim quem não pega no pesado, como nos diz MATOS (1982).

MATOS (1982) nos conta que o malandro teve diferentes fases e maneiras de se mostrar nas letras de samba. “Lenço no Pescoço”, de Wilson Baptista, é uma das mais famosas, apresentando indumentária e atitude corporal de um malandro identificado com a marginalidade, além de criticar o trabalho, que não traz melhora de vida:

*“Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio
Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção”* (“Lenço no Pescoço”, Wilson Baptista).

Poucos anos depois do lançamento dessa canção, Noel Rosa deu início a uma disputa musical com Wilson Baptista, combatendo essa específica imagem de malandro retratada em “Lenço no Pescoço”, com “Rapaz Folgado”:

*“Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália*

*E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora esta navalha
 Que te atrapalha
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo samba-canção
 Eu já te dei papel e lápis
 Arranje um amor e um violão
 Malandro é palavra derrotista
 Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado” (“Rapaz Folgado”, Noel Rosa).*

Observem que a letra de Noel faz uma crítica à indumentária do malandro, dizendo que ele tem que usar sapato e gravata, substituindo o tamanco e o lenço, respectivamente. Assim, buscando transformar essa figura de malandro num indivíduo ocidental pela vestimenta. Há também a crítica a palavra malandro, que pela narração, se dá pelo envolvimento com a marginalidade, já que é dito sobre a polícia. Em seguida, ele convoca o tal povo civilizado que não o chame de malandro, mas sim de rapaz folgado, tentando, dessa maneira, negar que esse seja o malandro idealizado por Noel. Wilson o responde com esta letra:

*“Você, que é mocinho da Vila,
 Fala muito em violão,
 Barracão e outros fricotes mais.
 Se não quiser perder o nome,
 Cuide do seu microfone,
 E deixe quem é malandro em paz.
 Injusto é seu comentário,
 Fala de malandro quem é otário,
 Mas falando não se faz.
 Eu, de lenço no pescoço,
 Desacato
 E também tenho o meu cartaz
 Modéstia a parte, eu sou rapaz” (“Mocinho da Vila”, Wilson Baptista)*

Em “Mocinho da Vila”, Wilson contesta a crítica de Noel, falando que o comentário dele é injusto e que ele deveria deixar quem é malandro em paz. Isto é, ele deveria cuidar do próprio trabalho e não dos outros, como pode ser percebido na parte que ele deveria cuidar do próprio microfone. Por fim, ele termina dizendo que fala de malandro quem é otário e que ele continuará com sua posição, com seu lenço no pescoço, tendo o seu sucesso, já que tem o seu cartaz.

Noel depois escreve uma canção, que não chega a se dirigir ao Wilson diretamente, como antes, porém mostra sua afirmação e de Vila Isabel no samba, dizendo que não tem medo de bamba, porque é bacharel, generalizando isso para os outros habitantes da Vila. Ele acrescenta que o samba de Vila Isabel, bairro que tem o nome da Princesa responsável pela assinatura da Lei Áurea, que aboliu a escravidão no século XIX, tem feitiço que cativa as pessoas, mas sendo um feitiço decente, um feitiço sem farofa. O que pode ser entendido como

referência às religiões afro-brasileiras, que, em oferendas e rituais, usam os tais “feitiços com farofa”. Até porque, um pouco depois, ele menciona Deus, demonstrando sua filiação religiosa cristã:

*“Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos
Do arvoredo
E faz a lua nascer mais cedo!
Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba
São Paulo dá café,
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba!
A Vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de Princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente
O sol da Vila é triste
Samba não assiste
Porque a gente implora:
Sol, pelo amor de Deus,
Não venha agora
Que as morenas vão logo embora!
Eu sei tudo que faço
Sei por onde passo
Paixão não me aniquila
Mas tenho que dizer:
Modéstia à parte,
Meus senhores, eu sou da Vila!”* (“Feitiço da Vila”, Noel Rosa / Vadico)

Wilson, provavelmente, entendendo que ainda havia uma indireta de Noel, ou simplesmente por querer responder a essa afirmação no samba do jeito ele que fez, constrói esta letra que pretende desmenti-lo:

*“É conversa fiada
Dizerem que o samba
Na Vila tem feitiço.
Eu fui ver pra crer
E não vi nada disso.
A Vila é tranqüila,
Porém eu vos digo cuidado:
Antes de irem dormir,
Dêem duas voltas no cadeado.
Eu fui na Vila ver o tal do arvoredo se mexer
E conhecer o berço dos folgados.
A lua nessa noite demorou tanto,
Me Assassinaram um samba.
Veio daí o meu pranto.”* (“Conversa Fiada”, Wilson Baptista)

Wilson diz que a Vila não tem esse feitiço no samba. Que ele mesmo foi conferir e não viu nada disso. Ainda aproveita para cutucar o adversário musical dizendo que a Vila é o berço dos folgados, lembrando o que Noel dizia antes sobre a música “Lenço no Pescoço”. Ele propõe

relacionar o folgado não ao malandro que desacata de “Lenço no Pescoço” e “Mocinho da Vila”, mas sim aos folgados de vida tranqüila que precisam dar duas voltas no cadeado para terem segurança, isto é, para garantirem o patrimônio que possuem. Afinal, são os bacharéis que Noel informa em “Feitiço da Vila”.

Até aqui fica evidente, nessa disputa musical, a posição discursiva de afirmação do malandro e a outra, o discurso contrário, que traz os elementos da classe média. Mas a disputa não se encerra aqui. Noel ainda compôs “Palpite Infeliz” procurando reafirmar a posição de destaque de Vila Isabel no cenário do samba. Porém, estrategicamente, o compositor diz que a Vila não quer abafar ninguém com seu samba, não quer passar por cima dos outros redutos. A Vila apenas quer mostrar também o seu valor de fazer samba, que ele diz que chega a ser fácil, como um brinquedo ou prazeroso como a brincadeira, como podemos perceber a seguir:

*“Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do céu, que palpite infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila não quer abafar ninguém,
Só quer mostrar que faz samba também.
Fazer poema lá na Vila é um brinquedo,
Ao som do samba dança até o arvoredor.
Eu já chamei você pra ver,
Você não viu porque não quis
Quem é você que não sabe o que diz?”* (“Palpite Infeliz”, Noel Rosa)

Wilson continua a disputa com Noel pelas canções, mas, nesta, ele apenas menciona sobre a falta de beleza dele:

*“Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém,
Que até parece o ‘Frankenstein’.
Mas, como diz o rifão,
Por uma cara feia,
Perde-se um bom coração.
Entre os feios és o primeiro da fila,
Todos reconhecem lá na Vila
Esta indireta é contigo,
E depois não vás dizer
Que eu não sei o que digo.
(Eu sou teu amigo)”* (“Frankenstein da Vila”, Wilson Baptista)

Ainda teve outra música feita por Wilson direcionada ao Noel, que ele rebate a afirmação de samba dele, criticando o seu diploma no samba, pois seria sim o abafa da Vila, que ele tentou negar em “Palpite Infeliz”. Também fala que ele não deve apelar para um barulho à mão, pois não fica bem para um bacharel brigar, mas que ele pode em versos desabafar. Ou seja, mais uma vez vemos o bacharel aparecer como posição discursiva contrária ao papel de malandro, que Wilson exerce nas narrações. Além disso, o diploma no samba nos lembra sobre a questão da comparação do samba às escolas, que comentamos mais acima neste capítulo. Eis a referida canção, “Terra de Cego”, de Wilson Baptista:

*“Perde a mania de bamba
 Todos sabem qual é
 O teu diploma no samba.
 És o abafa da Vila, eu bem sei,
 Mas em terra de cego
 Quem tem um olho é rei.
 Pra não terminar a discussão
 Não deves apelar
 Para um barulho à mão.
 Em versos podes bem desabafar
 Pois não fica bonito
 Um bacharel brigar.”* (“Terra de Cego”, Wilson Baptista)

Seja por falta de outros argumentos ou inspiração, seja como estratégia para terminar essa discussão musical, Noel propõe uma composição em parceria com Wilson, aproveitando a melodia de “Terra de Cego”. Eles então fazem uma canção sobre um amor de parceria, que segundo dizem, como no CD “Samba Carioca de Wilson Baptista”, com interpretação de Claudia Ventura e Rodrigo Alzuguir, seria de um amor que ambos nutriam por uma moça da Lapa:

*“Deixa de ser convencida
 Todos sabem qual é
 Teu velho modo de vida.
 És uma perfeita artista, bem sei,
 Também fui do trapézio,
 Até salto mortal
 No arame eu já dei.
 E no picadeiro dessa vida
 Serei o domador,
 Serás a fera abatida.
 Conheço muito bem acrobacia
 Por isso não faço fé
 Em amor, em amor de parceria”* (“Deixa de Ser Convencida”, Noel Rosa / Wilson Baptista)

A disputa que começa em torno da figura do malandro e que se encerra falando de amor, embora seja um amor ridicularizado, numa composição em parceria de Wilson Baptista e Noel Rosa, nos mostra um dos “capítulos” da história do samba, em que o fazer samba se mostra como algo dialógico nas narrativas. Mas, vamos voltar ao malandro, que além de personagem se torna gênero do samba, como explica MATOS (1982), conhecido como samba malandro. O samba malandro, segundo a pesquisadora, tem como característica a linguagem de um ideal, mais do que a descrição de uma realidade concreta, em que há críticas às normas, à ideologia do sistema capitalista pelo esforço individual para a melhoria de vida e à mobilidade econômica que não se concretiza. Ela informa:

“O que se pode verificar em parte da criação musical daquela época – essa criação a que chamo samba malandro – é um manejo especial de linguagem que põe em questão, ainda que sorrateiramente, os valores essenciais da ideologia pequeno-burguesa, bem como pontos importantes do credo trabalhista-nacionalista.” (MATOS, 1982, p.91).

Em meio ao auge do samba malandro, MATOS (1982) e CALDEIRA (2007) nos conta que com o patrocínio e controle do Estado ao carnaval e com a própria censura do governo de

Getúlio Vargas, os temas dos sambas passam por uma padronização imposta de fora. O carnaval mesmo acaba tendo a obrigação de cantar sambas-enredos históricos, didáticos e patrióticos, e o narrador malandro é atacado por conta dos seus ideais de crítica ao trabalho. É quando o malandro se reinventa. MATOS (1982) explica que é o tal malandro regenerado, que troca sua crítica para reclamar da vida afetiva, por conta da censura. MATOS (1982) entende que essa transformação está mais próxima da condenação do que do desaparecimento da figura do malandro e SANDRONI (2001) informa que é quando o malandro e o sambista são desassociados em certas letras. MATOS (1982) diz:

“O malandro dos anos 30 não é o mesmo nem se veste da mesma forma que o dos anos 40. Sob a pressão das diretrizes estadonovistas, o malandro que era moda, o malandro anti-herói, transforma-se no ‘malandro regenerado’.” (MATOS, 1982, p.54).

“Senhor Delegado”, de Antoninho Lopes e Jaú, é um exemplo que trata do malandro regenerado:

*“Senhor delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci mas foi por distração
Comigo não
Sou rapaz honesto
Trabalhador, veja só minha mão”* (“Senhor Delegado”, Antoninho Lopes / Jaú).

O malandro regenerado, na letra, é agora trabalhador, mas ainda confundido na polícia, sendo um suspeito criminoso.

Não só os malandros são marcas do samba carioca, os morros são também, como lugar referencial do samba. Lugar em que os malandros podem circular mais à vontade. No entanto, como apontam alguns autores, os morros não são o lugar de origem do samba, mas ali ele teria se desenvolvido. OLIVEIRA & MARCIER (In: ZALUAR; ALVITO, 2006) diz:

“Tal associação que na verdade se faz entre samba e morro, de tão forte e recorrente na produção musical, tende a ser tomada como elemento constituinte da própria definição de favela. No imaginário da música brasileira, o samba é acionado para representar simultaneamente meio de identificação e de valorização do lugar (...). É interessante observar, no entanto, que a estreita vinculação entre ambos esconde, em seu desenvolvimento, as origens verdadeiras do samba, favorecendo a criação de uma versão mitológica que elege a favela como lugar de nascimento do samba.” (OLIVEIRA; MARCIER In: ZALUAR; ALVITO, 2006, p.82).

GUIMARÃES (1978) explica que o samba é “Filho legítimo dos morros (...)” (GUIMARÃES, 1978, p.29). É que:

“Antigamente os sambas surgiam na Favela, no Salgueiro, em São Carlos, na Mangueira e no Querosene, que eram os ‘morros-Academias’ (...). Depois desciam à aprovação do povo do Estácio e seguiam à consagração da gente do Catete.” (GUIMARÃES, 1978, p.28-29).

A ligação entre samba e morro é perceptível inclusive na denominação samba-de-morro, que, para SODRÉ (1979), é mais do que dar uma localização exata, é também um modo de significação de oposição à planície, no caso, o asfalto e a cidade. Essa oposição é posta pelo simbolismo do morro como um lugar de refúgio da repressão policial. MATOS (1982) compartilha dessa ideia, como podemos observar nesta citação:

“(...) se no morro o samba não nasceu, foi aí que ele se desenvolveu, paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba. (...) Tal ligação se dava justamente em função das fronteiras que pareciam existir entre o morro e o ‘lá-fora’, ‘lá-embaixo’, de maneira que ‘cá-em-cima’ e ‘cá-dentro’ se podia escapar às pressões sociais e policiais.” (MATOS, 1982, p.28).

A partir dessa diferenciação geográfica simbolizada pelo refúgio do samba nos morros, o samba então se afirma pela alegria e liberdade, conforme nos informa MATOS (1982):

“Quando a polícia persegue os sambistas no início da história do samba, estes vão fazer do morro o seu reduto. E o morro passa a representar para sambistas e favelados em geral um domínio com lugar reservado à alegria e à liberdade, onde tem lugar o rito do samba e onde o sujeito se liberta das pressões cotidianas, da falta de dinheiro, da imposição do trabalho.” (MATOS, 1982, p.31-32).

Samba e morros também se ligam pelo processo histórico, como aponta MATOS (1982):

“(...) Um confronto entre a cronologia do desenvolvimento do samba e a do processo de favelização dos morros cariocas reforça a associação entre samba e morro/favela. O samba nasce na virada do século, mas só começa a ser veiculado pelo rádio no início da década de 30. As favelas já existiam desde o final do século passado, mas apenas a partir dos anos 40 integram-se oficialmente ao complexo urbano carioca. Ambos portanto surgem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade global em movimentos mais ou menos paralelos.” (MATOS, 1982, p.28).

OLIVEIRA & MARCIER (In: ZALUAR; ALVITO) também comenta essa sintonia no processo histórico dos morros e do samba:

“Poderíamos dizer que o desenvolvimento do samba ocorre paralelamente à diversificação e ao crescimento das favelas e, nesse processo, a importância da Cidade Nova como espaço do samba foi sendo suplantada pela dos morros.” (OLIVEIRA; MARCIER In: ZALUAR; ALVITO, 2006, p.82).

TROTTA (2011) nos diz que essa relação do samba com os morros é algo que permeia o imaginário até os dias atuais:

“O ambiente comunitário que marcou profundamente a origem do samba no seio da população de baixa renda nos morros e periferias cariocas é até hoje característico de seu imaginário” (TROTTA, 2011, p.81).

Além do malandro e dos morros, como figura e lugar emblemático do samba, há também o samba de roda ou roda de samba, comumente vistos como práticas tradicionais do samba. Samba de roda geralmente é em referência ao samba rural, já roda de samba, aos redutos do samba urbano. Ambos são marcados pela informalidade decorrente de ser uma festa e pela prática coletiva.

Como festa, historicamente, há a referência às das tias baianas, moradoras da região central da cidade do Rio de Janeiro, como símbolo do momento inicial do samba no Rio de Janeiro, antes do registro fonográfico. SODRÉ (1979) informa que ali o samba era tratado como entretenimento social, mas que também tinha seu aspecto religioso. A casa da tia Ciata (Aceata, Asseata) é a mais citada pelos estudiosos. GUIMARÃES (1978) nos diz que:

“Os sambas na casa da tia Asseata, eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa delas é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do ‘tabaque’.” (GUIMARÃES, 1978, p.88).

Como lugar de prática coletiva, para GUIMARÃES (1978), o samba vive quando passa de boca em boca, se popularizando pela roda de samba, sendo que: “Quando o samba é bom mesmo e merece consagração popular, fica anos e anos na memória de toda a gente e é sempre lembrado, sempre cantado com alegria e entusiasmo.” (GUIMARÃES, 1978, p.30). Para o autor, o samba de roda tinha essas características:

“ANTIGAMENTE, o samba era quase sempre o estribilho, constituído de uma quadra ou dois versos apenas e o resto era feito a la minuta... Era ali no momento e quando não entrava o improviso ou o desafio, batiam uma quadra conhecida. Muitas vezes, o samba (música e letra) era feito no calor da festa, no meio do entusiasmo.” (GUIMARÃES, 1978, p.79).

Agora, se o samba vive na roda de samba, com o boca a boca, para GUIMARÃES (1978), ele morre quando “passa da gente da roda, para o disco da vitrola.” (GUIMARÃES, 1978, p.31), isto é, quando ele passa a ser samba gravado. Essa é uma questão muito discutida na bibliografia do samba, que envolve os temas da real ou venda da autoria, assim como da comercialização de sambas e arrecadação dos direitos autorais, pois, como observa ARAUJO (1978), traz um caráter individual a uma criação coletiva.

Essa individualidade trazida a uma criação coletiva não se refere apenas à questão da composição. TROTTA (2011) explica que o cantor é uma construção midiática que por vezes nos faz confundi-lo com o papel de compositor, ao agregar todo um aparato profissional e tecnológico na figura do que canta:

“O ‘artista’ é uma construção simbólica do mercado de música realizada principalmente na etapa de divulgação e representa um determinado perfil estético, visual e comportamental do indivíduo que canta, somado à música em si. A intensa promoção que as gravadoras fazem da imagem do artista faz com que ele se torne uma espécie de mito midiático, respondendo por uma série de representações extraídas da música, da sonoridade e do ambiente afetivo de seu disco, que refletem toda uma gama de atitudes, vestuário, posturas corporais, modos de ser, de falar e de se relacionar com os significados simbólicos de sua música. O caráter individualizante da canção popular midiaticizada e toda essa promoção passam a ideia de que o artista é inteiramente responsável pelo resultado final de seus discos. A noção de autonomia favorece credibilidade ao artista, colaborando para que a canção possa ser interpretada por seu público como manifestação individual deste personagem-cantor. Por este motivo é tão comum confundirmos a autoria de uma canção com sua interpretação, por meio de frases como ‘a música de

fulano', mesmo quando se sabe que o tal fulano não compõe. A imagem estética dos produtos canção e disco se baseia na crença e na verossimilhança do artista como personagem-criador desses produtos. Sendo assim, constrói-se no público a (falsa) impressão de que o disco é resultado da criatividade e capacidade técnica do artista, fazendo desaparecer todo o aparato profissional e tecnológico que envolvem sua produção.” (TROTТА, 2011, p.29).

Após a entrada do samba no sistema de produção capitalista, novas transformações ocorreram. SODRÉ (1979) comenta que a comercialização do samba e a profissionalização do músico trouxe uma nova lógica, o individualismo. Por isso que a questão da autoria se tornou algo polêmico depois, pois os valores do samba eram de ordem coletiva. Além disso,

“É verdade que ele [o compositor] o fazia [a venda de autoria] por motivos financeiros e pela dificuldade de acesso à produção fonográfica. Mas também ainda não havia essa concepção de samba como obra de arte – acompanhada, portanto, de todos os mitos ocidentais de criação artística.” (SODRÉ, 1979, p.42).

MATOS (1982) também enfatiza, assim como o faz SODRÉ (1979), que a produção do samba tinha uma realidade comunitária e que por isso fica difícil saber exatamente quem são os verdadeiros autores de diversos sambas, pois além da venda e compra de autorias, ainda tinha o ato de presenteá-las.

Segundo SODRÉ (1979), foi nesse período que aconteceu a grande mudança na produção do samba, sendo por meio do sistema de mercado, com a questão do trabalho, pela produção em massa e pela indústria do espetáculo. Isso alterou o samba dividindo-o em produção e consumo, em que:

“Paradoxalmente, por mais que o samba se diga de massa (atingindo públicos cada vez maiores), torna-se cada vez menos social, porque a estratégia industrial de produção é visceralmente dessocializadora. A individualização em grandes proporções é o seu efeito principal.” (SODRÉ, 1979, p.40).

TROTТА (2011) comenta a tensão existente entre samba e mercado:

“Grande parte da literatura disponível sobre samba aborda direta ou indiretamente a relação entre o gênero e o mercado, ou, se preferir, a indústria cultural. Quase sempre as duas categorias são tratadas como espaços simbólicos opostos, vivendo em um ambiente comum de constante tensão.” (TROTТА, 2011, p.19).

Essas duas categorias, samba e mercado, são entendidas como roda de samba e samba gravado, respectivamente. TROTТА (2011) entende o processo de ambos como formas distintas de experiência do samba:

“(…) desde o início de sua consolidação como gênero de música popular, a prática do samba conservou uma existência em duas esferas que, apesar de intercambiáveis, representavam em um primeiro momento duas formas distintas de experiência musical: a roda e o mercado.” (TROTТА, 2011, p.85).

São formas distintas, tanto que o ambiente das rodas de samba pouco aparecia nas gravações de samba, como nos diz TROTТА (2012). Inicialmente o samba era gravado com o acompanhamento de orquestras ou grupos instrumentais variados, tendo os instrumentos de percussão uma maior presença a partir da década de 1960. Depois dessa década e

especialmente na década de 1970, curiosamente, “(...) há uma explícita intenção de transpor para o ambiente do estúdio a informalidade das rodas de samba caseiras.” (TROTТА, 2011, p.65)

Para o autor, essas duas formas de fazer samba coexistem, sendo o samba gravado, o profissional, e as rodas de samba, o fazer musical amador. O primeiro com contrato entre as partes. Já o segundo é informal, resultado do encontro de amigos e parentes, no espaço simbólico do “fundo do quintal”, onde os instrumentistas têm liberdade de improvisar e realizar variações. Uma das diferenças entre essas duas formas e o que gera discussão sobre o samba enquanto mercado é no que tange à comercialização da música, a qual TROTТА (2011) nos informa que faz parte de algo mais geral:

“Apesar do importante mercado de comercialização de partituras, até o surgimento do fonógrafo não era possível ‘trocar’ músicas ou estabelecer qualquer relação mercantil diretamente com os sons musicais. As gravações eliminaram parte da imaterialidade da música, podendo enfim ser diretamente comercializadas em mercado, graças à distribuição de um suporte material concreto. O disco possibilitou a transformação da música em produto – com direito à posse e uso doméstico indiscriminado – e, com isso, permitiu a consolidação de um mercado voltado para sua produção, distribuição e venda. Explorando este mercado, grandes empresas internacionais estruturaram-se e passaram a controlar uma parte crescente da circulação de músicas pela sociedade com a venda da produção dos discos.” (TROTТА, 2011, p.26).

Sobre o mercado brasileiro, SIQUEIRA (2012) nos conta que os primeiros fonógrafos chegaram aos anos finais do século XIX. Já no início do século XX, aconteceram as primeiras fabricações de chapas musicais com artistas brasileiros, por meio da Casa Edison e a fábrica Odeon, ambas no Rio de Janeiro. Esse período ficou conhecido como fase mecânica das gravações, depois trocadas pelo sistema elétrico na década de 1920. O rádio que possibilitou uma maior distribuição e conhecimento das músicas produzidas foi lançado oficialmente em 1922.

Para CALDEIRA (2007), a consequência de apresentar o samba gravado para o grande público traria uma inevitável transformação para o samba de roda. Daí que se Noel Rosa cantou que “o cinema falado é o grande culpado da transformação” sobre as influências culturais estrangeiras no Brasil, CALDEIRA (2007) afirma que “o samba gravado foi o grande culpado da transformação”. (CALDEIRA, 2007, p.11). Essa transformação é revelada na própria história do samba, ao se modificar o modo social de fazê-lo. É que, com a gravação, o samba se torna impessoal, em que o improvisado, o movimento do corpo e a festa do samba de roda estariam separados do samba gravado: “a simples transcrição para o disco já elimina todos os elementos coreográficos, religiosos e de convívio social.” (CALDEIRA, 2007, p.59). CALDEIRA (2007) ainda diz que “(...) a gravação se tornou uma forma de transmissão daquilo que tinha de mais rico, sua rítmica recriada a cada interpretação, que não era captada pela partitura (...)” (CALDEIRA, 2007, p.68). Por isso, que ele diz que “parodiando Mário de

Andrade, poderíamos falar em sambas, recriado a cada gravação, mas não em samba.” (CALDEIRA, 2007, p.69).

Afinal, o que é samba? Se o samba pode ter vários significados, variadas formas e se particularizar em cada situação, ele, de fato, é múltiplo. Com o passar do tempo, o samba ainda se renova, se atualiza, se recria, como nos explicou CALDEIRA (2007), se revelando não ser samba, mas sambas. Samba no plural, pela sua polissemia, mas que mesmo assim é disputado, em seu nome amplo *samba*, por diferentes grupos, como discutiremos nos próximos capítulos. Além disso, e pra terminar, sua multiplicidade dificulta a sua própria limitação do que é ou não é. TROTTA (2011), ao analisar pagodes românticos comparados com os “de raiz”, comenta da dificuldade em afirmar o que é ou não é samba, por conta dessas disputas internas:

“Instaurou-se então um intenso debate sobre o próprio gênero, suas características, seus elementos, seu quadro hierárquico de valores, suas referências estéticas, suas simbologias, seu imaginário e, principalmente, sobre as suas fronteiras. A demarcação dos pontos limítrofes da prática do samba estava sendo questionada, abrindo espaço para incorporação de elemento exógenos e/ou fronteiriços, diminuindo as certezas sobre a divisão entre o que é e o que não é samba.” (TROTTA, 2011, p.20).

Capítulo II – A quem pertence o samba? – o discurso bibliográfico

"De todos os gêneros da nossa música popular, o samba, por certo, é aquele que tem atraído maior número de estudiosos em sucessivas pesquisas quanto às suas raízes." (SALES In: SIQUEIRA, 1978, p.11).

Dentre os discursos sobre a origem do samba, não é possível verificar um consenso sobre quem o criou. Existem diferentes argumentos, que, pela bibliografia selecionada, se resumem basicamente a estes eixos: o ponto de vista étnico-racial confundido com questões socioeconômicas, tendo relevância os negros; e o plural, sem diferenciação étnica ou social, apenas registrado como invenção brasileira. Os discursos também são variados, podendo ser divididos em: 1) os que abordam o samba pela perspectiva da valorização do papel criador do negro (SODRÉ, 1979; MATOS, 1982; LOPES, 2003); 2) os que enfocam a expropriação cultural dos negros ou apropriação cultural pelos brancos (ARAUJO, 1978; RODRIGUES, 1984; SIQUEIRA, 2012); 3) os que trabalham com a noção generalizante de identidade nacional sem definição de grupo étnico ou social na origem do samba (VIANNA, 2004; SANDRONI, 2001; CALDEIRA, 2007); 4) os outros discursos, que escapariam a esses, sendo um que atribui a origem do samba ao nordeste (SIQUEIRA, 1978); e outro, aos morros (GUIMARÃES, 1978). Essa categorização não é totalmente rígida, tanto que, ao problematizarmos os autores, veremos como os discursos são complexos.

Os autores que abordam o samba valorizando o negro não afirmam que somente os negros cantaram e tocaram sambas, até porque outros grupos étnicos participaram do desenvolvimento dessa música popular brasileira, sobretudo depois que o samba foi posto como símbolo nacional. Pelo menos é assim que esses autores deixam aparentar. RODRIGUES (1984) diz:

"Sem querer afirmar que o samba teve influência somente de raça e de culturas negras, queremos, porém, deixar bem claro que é mérito exclusivo do grupo negro no Brasil o surgimento e o crescimento dessa forma musical." (RODRIGUES, 1984, p.40).

Ou seja, o que está em jogo é a questão da valorização do negro no samba e não necessariamente a exclusão de outros grupos. Desse modo, reconhecer o papel do negro na criação do samba é indicar a importância dele no universo do samba. Isso está em consonância com a afirmação da identidade negra, ou negritude, que não tem nada a ver com a questão biológica, mas sim com uma construção de um discurso de afirmação ao buscar a solidariedade do grupo, a fim de transformar a condição histórica que tentou desumanizar e destruir as histórias e culturas dos negros. Portanto, é uma tomada de consciência da situação histórica de opressão e exclusão por conta da alienação do seu corpo, de sua cor, cultura e história, assim como da inferiorização e baixa autoestima imputados aos negros (MUNANGA, 2009).

Os livros: *Samba, o dono do corpo* de SODRÉ (1979); *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* de MATOS (1982); e *Sambeabá: o samba que não se aprende*

na escola de LOPES (2003), adotam essa perspectiva de valorização do negro no samba. No caso de SODRÉ (1979) e LOPES (2003), há uma defesa do samba como cultura negra, já MATOS (1982) coloca isso como uma constatação. Nesse sentido, temos então duas formas de encarar a criação do samba pelo negro: uma é argumentar em prol da comprovação dessa afirmativa e a outra, partir disso como já posto. Além disso, devemos comentar que SODRÉ (1979) e LOPES (2003) falam da história do samba até o período de lançamento dos livros, já MATOS (1982) compreende especificamente o período do governo Vargas, de 1930 a 1945.

Samba, o dono do corpo é um trabalho do sociólogo SODRÉ (1979) que pretendia responder à seguinte questão: “Qual o sentido do samba no interior da sociedade brasileira?” (SODRÉ, 1979, p.12). Ele esclarece que a resposta em forma de livro parte da cultura negra como fonte geradora de significação do samba. Para isso, ele destaca a resistência cultural como afirmação da identidade negra. No final desse livro, como adicionais, há entrevistas com os músicos Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres, sobre suas vidas e seus trabalhos, publicadas anteriormente pela imprensa.

Acertei no milhar é decorrente da dissertação do mestrado em Letras de MATOS (1982). O livro aborda a figura do malandro e a malandragem no tempo do governo de Getúlio Vargas. Além da bibliografia do samba, a autora destina atenção às composições dos negros Geraldo Pereira e Wilson Baptista. Ela aponta várias fases do discurso malandro, de acordo com a época em questão, assim como também marca o lugar do malandro, como um ser que vive na fronteira entre as classes sociais e sendo um porta-voz de um ideal de vida, que não necessariamente seria a descrição de uma realidade concreta.

Sambeabá é derivado da vivência no samba pelo autor LOPES (2003). Ele esclarece que pretende contar a história do samba, porém não necessariamente a história do carnaval com as escolas de samba:

“Não falo do samba das escolas, que vem hoje dando preocupantes sinais de esgotamento. Refiro-me a esse que corre – subterrâneo, mas caudaloso – nos catálogos dos independentes e fora da grande mídia; que só tem como palco os botequins, os fundos de quintais e os redutos alternativos. E que, entretanto, é o traço mais marcante da identidade carioca e um dos mais valiosos patrimônios da cultura nacional.” (LOPES, 2003, p.12).

O segundo grupo discursivo são os estudiosos que focam a expropriação ou apropriação do samba e que também comentam o seu embranquecimento⁵. Entretanto, não é o embranquecimento pela miscigenação, como alguns pesquisadores brasileiros tratam quando trabalham com as relações raciais brasileiras, mas sim o de troca de indivíduos negros por brancos. Isso tem a ver com o conceito de branquitude, isto é, quando há uma valorização das pessoas brancas, que não é pela coincidência do merecimento, e sim por uma mera questão de fenótipo. Lembrando que branquitude é diferente de negritude, como explica SOVIK (2009):

^[5] Ou *desenegrecimento*, um conceito apresentado por SIQUEIRA (2012) como uma ideia de retirada/substituição dos negros.

“Conceber a branquitude como espelho da negritude pressupõe uma ficção de igualdade racial: eu me valorizo, como você se valoriza. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros. Mede a falta dessas pessoas: elas não têm uma senha de acesso às camadas superiores.” (SOVIK, 2009, p.55).

As obras que fazem parte desse grupo discursivo são: *As escolas de samba – um episódio antropofágico* de ARAUJO (1978); *Samba negro, espoliação branca* de RODRIGUES (1984); e *Samba e identidade nacional – das origens à Era Vargas* de SIQUEIRA (2012).

Os dois primeiros livros se referem ao samba pela especificidade das escolas de samba, diferente do último que trata do samba em seu sentido mais abrangente. ARAUJO (1978) conta a história do samba até a década de 1970, RODRIGUES (1984) se detém na década de 1970 e SIQUEIRA (2012) fala do surgimento do samba até o término do período do governo Vargas. ARAUJO (1978) e RODRIGUES (1984) dialogam⁶ quando tratam da década de 1970, o que parece ser o momento “chave” para a questão da expropriação das escolas de samba. Já SIQUEIRA (2012) verifica o fato nas apresentações e gravações da primeira parte do século XX.

As escolas de samba é fruto da vivência no meio dos sambistas pelo autor ARAUJO (1978). Embora o título e a introdução do autor se refiram a “deglutição frenética de uma tradição popular pela pequena burguesia, ávida de novidades capazes de preencher seu vazio ideológico” (ARAUJO, 1978, p.XXXIII), o livro também se dedica a contar histórias sobre o samba e o carnaval, destacando detalhes das suas diversas formações e enfocando a história do negro no Brasil. O livro é um volume com dois trabalhos. Um deles é o de Ari ARAUJO (1978) e o outro é de Erika HERD (1978), intitulado *O amigo da madrugada – o fenômeno Adelzon Alves*. A reunião desses dois trabalhos formou o volume *Expressões da cultura popular – as escolas de samba do Rio de Janeiro e o amigo da madrugada*. No entanto, aqui analisaremos especificamente a parte de ARAUJO (1978).

Samba negro, espoliação branca é derivado da dissertação de mestrado em Ciências Sociais de RODRIGUES (1984), concluída em 1981. O objeto de estudo foram quatro escolas de samba do Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira, a Imperatriz Leopoldinense, a Beija-Flor de Nilópolis e a União da Ilha do Governador, na década de 1970. Seu objetivo foi examinar as transformações impostas pelos brancos, pela espoliação branca, e perceber o nível de conscientização dos negros quanto a essa usurpação. Ela utilizou diferentes metodologias em sua pesquisa. Teve a observação participante nos anos 1975, 1976 e 1977; a realização de entrevistas com os componentes das escolas, jornalistas, radialistas e espectadores; a leitura de notícias de jornais sobre as escolas de samba; e a análise da bibliografia sobre o tema. A socióloga explica que seu trabalho partiu da leitura de livros que tratavam sobre a situação do negro no Brasil, sendo o livro de FERNANDES (*apud*

^[6] Embora eles não estejam um na bibliografia do outro.

RODRIGUES, 1984), *A integração do negro na sociedade de classes*, o precursor que a inspirou, para que ela viesse a estudar como se deu a integração do negro, na cultura nacional, pelo samba.

Samba e identidade nacional veio da tese de doutorado em História Social de SIQUEIRA (2012), concluída em 2004. As fontes foram discos de sambas da época do governo Getulio Vargas e a fita cassete *Candomblé Aché Ilê Obá*, que foi transcrita em partituras pelo autor, além da bibliografia e jornais que trataram sobre o samba. O historiador comenta que a identidade brasileira tem sido relida, como decorrência dos estudos recentes sobre multiculturalismo, e por isso focaliza essa questão junto a outras explicações históricas dos diversos momentos da história do samba, desde o surgimento étnico à expansão como identidade nacional.

O terceiro grupo discursivo são os que trabalham com a perspectiva de samba criado por todos os brasileiros. Eles não negam a existência do grupo negro no momento de formação do samba. Contudo, também não enfatizam isso ou então tentam harmonizar essa criação em conjunto com outros grupos étnicos. Como é reforçada a participação de outros grupos no desenvolvimento do samba, parece que os autores querem fugir do “recorte” racial ou pode ser que queiram diminuir o papel criador do negro no samba. É claro que é possível que os autores desejem discutir outras variáveis do samba que não por esse “recorte”, mas eles não conseguem escapar a esse quesito e o mencionam, nem que seja em poucas seções. Além disso, o samba como criação de todos os brasileiros envolve uma ideia de existência de democracia racial, assim como serve de justificativa para a interpretação do Brasil em virtude do mestiço e do que é misturado. O samba é aí posto como um símbolo de celebração da harmonia racial.

Nessa linha de pensamento, de samba como identidade nacional, analisamos as obras: *O mistério do samba* de VIANNA (2004), 5ª edição; *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* de SANDRONI (2001); e *A construção do samba* de CALDEIRA (2007). Coincidentemente, todos eles trabalham com o momento histórico do governo Vargas, além de terem sido publicados mais recentemente, ao contrário dos outros grupos discursivos.

O mistério do samba é derivado da tese de doutorado em Antropologia Social de 1994 de VIANNA (2004) e sua primeira publicação aconteceu em 1995. O livro se dedica a compreender o mistério do samba em ser reprimido e depois ter sido exaltado como cultura nacional. Também fala sobre o mestiço como originalidade do projeto nacional brasileiro. O antropólogo foi inspirado por uma leitura sobre certo encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto (pseudônimo Pedro Dantas), Heitor Villalobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha. Como argumento de que existia um diálogo entre elite e populares, o autor apresenta comentários sobre esse encontro e de outros da música popular brasileira.

Feitiço decente é fruto da tese de doutorado em Música de 1997 de SANDRONI (2001). Esse livro fala das transformações do samba, com o pessoal do Estácio, em que ele chama de *Paradigma do Estácio*. Dentre essas transformações, ele aborda a questão do samba já aceito, circulado nos botequins com o tema da malandragem sendo exposto para a sua extinção (grande caso do embate musical entre Wilson Batista e Noel Rosa, que mencionamos no capítulo 1), e da mudança de estilo do samba. Essas mudanças, segundo o autor, mostraram a transformação paradigmática do samba, do *tresillo* para o Estácio, como também vimos no capítulo 1, sendo o *paradigma do Estácio* mais afro-brasileiro que a versão amaxixada do samba anteriormente, pelo paradigma do *tresillo*, pois seria mais contramétrico. Com isso, ele não nega a procedência negra, mas critica os que trabalham com a perspectiva de samba dos negros, por conta da existência de brancos participantes da história do samba.

A *construção do samba* é decorrente da dissertação de mestrado em Sociologia de 1988 de CALDEIRA (2007). O livro se divide em dois trabalhos separados: *A construção do samba* e *Noel Rosa de costas para o mar*. A segunda parte foi um trabalho publicado em 1982 e não será analisado aqui porque ele é específico sobre a vida e obra de Noel Rosa. A primeira parte se propõe a analisar o desenvolvimento do samba em dois momentos, o de 1917, com a gravação de “Pelo Telefone”, e 1938 e 1939, com as regravações dessa mesma canção. O sociólogo destaca que o livro reflete os músicos como artistas conscientes das brechas que estavam aproveitando para o reconhecimento do compositor popular, inclusive desenvolvendo um tipo de interpretação própria, e que, portanto, não são vistos em sua exclusão social. Além disso, o texto traz a importância do personagem malandro para a questão do samba como identidade nacional.

Por fim, os trabalhos sobre outros discursos trazem outras propostas de análise sobre o samba. Um deles é *Origem do termo samba* de SIQUEIRA (1978), que procura comprovar uma origem nordestina, com influência indígena; e o outro é *Na roda do samba* de GUIMARÃES (1978), 2ª edição, que relaciona o samba tradicional aos morros. Este último publicado em 1933 pela primeira vez. SIQUEIRA (1978) aborda o surgimento do samba até o primeiro samba gravado e GUIMARÃES (1978) fala da situação do samba em sua época, início do século XX. Ambos têm em comum os primeiros anos do século XX.

Origem do termo samba é derivado do trabalho de investigação do pesquisador SIQUEIRA (1978), o qual SALES (*apud* SIQUEIRA, 1978), na introdução, o chama de “mestre da pesquisa folc-musical” (SIQUEIRA, 1978, p.12). SIQUEIRA (1978) explica que o livro está apoiado na tese defendida por Rodolfo GARCIA (*apud* SIQUEIRA, 1978), que fez o prefácio de *Catecismo Kiriri* em 1942, e que o estudo não está ligado diretamente aos sambas carnavalescos do Rio de Janeiro, mas sim ao significado do termo *samba* no Nordeste brasileiro. Os documentos de base utilizados para verificação foram: *Catecismo da Doutrina Cristã na Língua Brasileira da Nação Kiriri* (*apud* SIQUEIRA, 1978) e *Arte de Grammatica da*

Língua Brasília da Nação Kiriri (apud SIQUEIRA, 1978). O livro apresenta um pouco da diversidade indígena do Brasil, que pode ser percebida com as diferenças entre as línguas tupi e cariri, e diferencia ritmo e métrico, além de explicar que a síncope brasileira pode ser vista num verso cadenciado por uma série de termos paroxítonos.

Na roda do samba é fruto das crônicas do jornalista GUIMARÃES (1978), o *Vagalume* das colunas sobre o carnaval no *Jornal do Brasil* e *A Tribuna*. Ele se explica:

“Quando as idealizei, foi no intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, àqueles que tudo fizeram pela sua propagação.

Não tive outro objetivo, senão separar o trigo do joio.

Hoje, que o samba foi adotado na roda ‘chic’, que é batido nas vitrolas e figura nos programas de rádios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados. (...)

Reuni nestas páginas, o resultado das minhas investigações sobre o samba.” (GUIMARÃES, 1978, p.19).

Além disso, GUIMARÃES (1978) fala um pouco da vida e da história dos morros Querosene, Mangueira, São Carlos, Salgueiro e Favela, separados numa segunda parte do livro.

Antes de prosseguirmos, é importante explicarmos um pouco da metodologia. Como já pôde ser percebido, aqui empreendemos a análise de discurso. SCHNEIDER (2004) explica que “discursos, da mesma forma que símbolos, adquirem poder, eficácia e função por meio do contexto social em que se situam.” (SCHNEIDER, 2004, p.101). ORTIZ (2012) acrescenta:

“A análise de discurso permite compreender como determinados grupos agenciam suas ideias e procuram apreender o mundo tendo como ponto de referência os conceitos centrais que elaboram. No entanto é necessário perceber que todo discurso se estrutura a partir de uma posição determinada, as pessoas falam sempre de algum lugar. Essas situações concretas que dão base material à linguagem não são exteriores ao discurso, mas se insinuam em seu interior e passam muitas vezes a estruturá-lo e constituí-lo. As mesmas falas, em situações distintas, possuem significados diferentes.” (ORTIZ, 2012, p.67)

Ou seja, os discursos partem de um lugar. Lugar esse que não se resume somente à questão geográfica, mas, sobretudo, a um grupo com ideias e conceitos subjetivos por estarem inseridos nesse lugar de enunciação. Há sempre um lugar do discurso ou posição do discurso, que se caracteriza e é caracterizado por esse lugar ou posição. Dessa maneira, o discurso encontra força com adeptos e se torna eficaz pelos sentidos que buscam explicitar ou criar dentro do seu contexto sócio-histórico. Ao pensarmos que os discursos são construções sociais, estruturados e constituídos por meio de situações e relações presentes na sociedade, podemos, então, perceber que não se trata apenas da sua enunciação, mas principalmente das relações sócio-históricas que fazem parte deles. Nesse sentido, os discursos podem então ser somados a outros e pela repetição, trazer um lugar comum, mas também podem ser opostos e, com isso, gerar uma disputa sobre qual é o mais legítimo e aceitável pela sociedade ou qual consegue mais força com adeptos.

É importante salientar que realizar uma análise de discurso é sempre algo complexo, pois nem sempre a interpretação que fazemos corresponderá à intenção exata e direta do

autor. As intenções podem ser muitas, de acordo com as propostas dos textos, até porque são pesquisas variadas em torno do objeto de estudo *samba*. Entretanto, o que está dito tem suas implicações suscetíveis de serem analisadas. Além disso, esse método de investigação nos permite perceber a compreensão de alguns grupos, representados aqui por intelectuais, sobre a história do fenômeno cultural *samba*.

Não podemos dizer que fizemos uma comparação das obras, exatamente pela sua diversidade, principalmente temporal, mas sim um mapeamento e diálogo entre esses discursos. Além disso, foi possível perceber que não é a questão temporal a responsável por diferenciar radicalmente a abordagem dos autores, mas, especialmente, a subjetividade, que pode ter sido atrelada à visão acadêmica, à proposta da pesquisa e ao contexto das relações sociais brasileiras. Tanto que alguns discursos se contrariaram numa mesma época de escrita, assim como outros possuíram correspondência em épocas diferentes. Todavia, a temporalidade dos objetos de pesquisa não foi desrespeitada. Pelo contrário, ela serviu de panorama histórico do *samba* e, com isso, nos aproximamos da “história problema”, que SCHWARCZ (1995) explica num artigo:

“Talvez seja hora de levar a sério o que Marc Bloch chamou de ‘história problema’ ou de ‘história profunda’ e verificar que a história, ou ao menos uma certa história, desde os anos 20 prioriza a ‘longa duração’, que como tal é recortada não por eventos e acontecimentos destacados, mas por questões que articulam, ao mesmo tempo, a diacronia e a sincronia.” (SCHWARCZ, 1995, p.1)

Partindo dessa concepção de tempo histórico, que percebe questões articuladas na “longa duração”, podemos, assim: “(...) reconhecer a existência de valores de permanência, que sobrevivem à infraestrutura mais imediata e dialogam, ressignificados, em outros contextos” (SCHWARCZ, 1995, p.1-2).

Depois dessas considerações iniciais e da apresentação dos livros, vamos então pensar em algumas questões relativas aos discursos dos autores: 1) Quais identidades estão em torno da origem do *samba*? Quais são as estratégias e raciocínios utilizados pelos intelectuais para defender suas teses de origem? Ou, pelas posições e discursos de origem do *samba*, quais são os argumentos? 2) Como os autores alegam a integração do *samba* como elemento nacional ou expropriação do *samba* dos negros? Ou, para eles, como a identidade nacional se relaciona com a identidade negra ou afro-brasileira no *samba*? E vice-versa? De que maneira esses discursos contribuem para as relações étnico-raciais brasileiras? São para obscurecê-las ou manifestá-las?

Na seção a seguir, refletiremos sobre o primeiro bloco de perguntas. Em seguida, trataremos do segundo bloco.

II.1 Afirmações de origens do samba – os pressupostos que justificam certas identidades como originárias enquanto representatividade.

Parte da bibliografia informa que o samba é originado no seio do grupo negro. Um dos argumentos, bem recorrente, é quanto à repressão inicial do samba, assim como ocorreu com outras formas de reunião e batuque dos negros (SODRÉ, 1979; RODRIGUES, 1984). Ou seja, o samba teria passado pela repressão inicial por ser uma atividade cultural dos negros. Outra asserção é em relação à casa da Tia Ciata, lugar que a bibliografia comumente associa ao lançamento de “Pelo Telefone” (Donga) e que foi comentada no capítulo 1. Ela é abordada, nesse sentido, como um local de sociabilidade e afirmação da cultura negra brasileira (SODRÉ, 1979). Também é possível encontrar declarações de que o samba tem um diferencial musical que se assemelha mais às músicas africanas que às europeias (SODRÉ, 1979), demonstrando, dessa forma, ser uma construção cultural afro-brasileira.

O autor LOPES (2003) é um dos que defendem que o samba tem origens africanas. Como comprovação, ele cita que essas origens estão apresentadas já no nome, que teria procedência banto⁷, sendo a cantora Clementina de Jesus um exemplo de “elo perdido entre a ancestralidade musical banta e o samba urbano.” (LOPES, 2003, p.27). Além disso, LOPES (2003) argumenta que o samba rural, historicamente descrito na literatura brasileira do século XIX, apresenta influências dos batuques festivos de Angola e do Congo, como as danças de umbigada presentes em músicas tocadas com instrumentos de percussão.

Dando destaque a essa origem negra, LOPES (2003) lista alguns músicos negros importantes para a memória do samba. Ele fala de Alfredo da Rocha Vianna Filho (o Pixinguinha), comentando que “sua erudição não deformou sua identidade negra.” (LOPES, 2003, p.36). Conta sobre Aniceto do Império e Mano Elói e suas ligações com o candomblé e a umbanda, facilmente conferidas em algumas letras de samba. De Ismael Silva⁸, ele destaca o bairro Estácio de Sá e sua formação, que englobava “São Carlos, Favela, Mangueira e Salgueiro – [que] eram fortes redutos de comunidades negras e, conseqüentemente, de samba.” (LOPES, 2003, p.46). Cita Wilson Moreira. Menciona a importância de Ataulfo Alves para a consolidação do samba carioca. Do Paulo da Portela, explica que ele foi o responsável pela aproximação das escolas de samba às estruturas de poder, sendo, então, “um dos maiores alavancadores do processo de aceitação do samba pela classe dominante.” (LOPES, 2003, p.67). Mesmo Sinhô, ele informa que “em seu repertório incluem-se várias músicas sobre motivos negros.” (LOPES, 2003, p.45).

Esses autores também destacam a importância do samba como ferramenta de resistência negra. LOPES (2003) cita Candeia e o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola

^[7] Seus significados já foram explicados no capítulo 1.

^[8] Conforme dados do autor, Ismael morava na subida do morro de Santos Rodrigues (São Carlos).

de Samba Quilombo, pela sua militância em prol da ligação do samba com a cultura negra. SODRÉ (1979) diz:

“O samba é coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber ‘ler’ ou escutar a história da música negra. (...) O samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros.” (SODRÉ, 1979, p.41).

Já MATOS (1982):

“(...) o que importa é destacar que, não somente pelo divertimento que proporciona, mas sobretudo pelo seu papel de agente unificador e mantenedor da identidade sócio-cultural do grupo que o pratica, o samba ganha um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultuado e preservado. Da mesma maneira, o espaço a ele destinado deve ser preservado. Ele pode ser geograficamente deslocado, mas não suprimido.” (MATOS, 1982, p.31-32)

Nessa passagem, MATOS (1982) fala do samba como afirmação da identidade negra, particularizada por ela pela designação “classes populares” e “favelados”, que explicaremos abaixo.

Outros autores ampliam a origem negra do samba, somando à situação socioeconômica, como faz MATOS (1982):

“A comparação entre lugares reservados ao samba e ao choro ajuda a perceber o enraizamento do primeiro num determinado grupo social, o dos negros e mestiços das classes mais desfavorecidas. Samba era coisa de preto e pobre, e sem dúvida por isso mesmo, socialmente estigmatizada. Donga nos conta que o samba era ‘considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido’.” (MATOS, 1982, p.27)

Isso também fica visível em passagens como estas: “(...) [O samba] é de origem negra e proletária.” (MATOS, 1982, p.25) e “É como sambista, não como trabalhador, que o negro se valoriza e vem participar de uma ‘alta roda’ que se cria no interior de sua própria classe social.” (MATOS, 1982, p.71).

MATOS (1982) também adiciona a questão geográfica. Com isso, demarca, portanto, raça, condição socioeconômica e lugar de moradia:

“Tanto para o estudioso como para os sambistas em geral, o samba está associado, pelo menos nos primeiros tempos de sua história, ao elemento negro, às classes populares, às favelas. Enquanto expressão das vivências desta comunidade, ganha a importância e o sentido de uma criação coletiva que enseja a união e conseqüente fortalecimento do meio social no qual emerge.” (MATOS, 1982, p.30)

Ela se explica:

“[Há o] fato de os favelados manterem entre si também uma associação étnica. No fim da década de 40 e início da de 50, 60, 95% da população das favelas cariocas era constituída de negros e mulatos, contra um índice de apenas 27% de gente de cor na população geral da cidade. A predominância de negros e mestiços nas favelas faz delas redutos de uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e preservar internamente manifestações culturais próprias à etnia negra, uma das quais é o samba.” (MATOS, 1982, p.29)

É possível verificar que ora a autora fala em negros e mestiços, ora em negros e mulatos, o que nos faz concluir que ela se referia aos negros e mestiços próximos aos negros, diferenciando dos brancos.

GUIMARÃES (1978), que se difere dos autores acima, não marca a origem étnica do samba, porém se aproxima de MATOS (1982) quando enfatiza os morros como origem geográfica. Para ele, o samba, que ele se refere às rodas de samba, nasceu nos morros. Entretanto, ele explica que o samba teve um desenvolvimento anterior:

“Os baianos, com justo orgulho, chamam a si a paternidade do samba, que data dos fins do primeiro Império. (...) Da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio (...). O primitivo samba era o RAIADO, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba CORRIDO, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital baiana.” (GUIMARÃES, 1978, p.27).

GUIMARÃES (1978) não explicita a questão racial, mas isso pode ser visto subliminarmente em seu texto, principalmente quando destaca cantores negros como os verdadeiros sambistas ou quando diz que as tias baianas são importantes para a roda de samba, tal como pode ser visto no trecho a seguir:

*“Quando se formava a roda, os seus componentes eram as sumidades e os convidados, gente escolhida, que merecia o tratamento de ‘laiá’ e ‘loiô’.
E as baianas? Mas que baianas tentadoras, com as suas alvas e lindas camisas de cretone bordadas com rendas de linho; belas ‘anáguas’ de grande roda com babados e sandália na ponta do pé!
E tão sedutoras se tornavam, envoltas no pano da Costa perfumado, ostentando custosas jóias e lindos ‘barangandans’, que contavam na roda inúmeros admiradores, gente graúda: ‘seu’ barão, ‘seu’ comendador e o português da venda ou do açougue...
O samba daquele tempo, em que tomava parte a ‘elite’, a alta roda, era o que se podia dizer, uma ‘coisa do outro mundo’!
Muita gente ia às nuvens quando ouvia:*

*Ai, ai, ai
Eu aí
Deixa as cadeiras da nêga
Buli.”*
(GUIMARÃES, 1978, p.78-79)

GUIMARÃES (1978) também conta que o samba tinha ligações com o candomblé. Ele diz que no embalo de festas religiosas, após as obrigações e iniciações, o samba acontecia no final dos rituais. Além disso, muitos sambas recebiam a benção de entidades divinas de religiões afro-brasileiras, o que, segundo ele, ajudava no sucesso das canções. Portanto, depois de falar desse universo de tias baianas que culturalmente estariam mais ligadas à África do que a Europa, da citação da letra “Deixa as cadeiras da nêga buli” e também comentar a ligação do samba com os candomblés, dá pra concluir que ele falava do universo cultural dos negros brasileiros.

GUIMARÃES (1978) não toca na questão da fronteira étnico-racial do samba. O que ele comenta é que o samba é brasileiro, porém menciona isso para demonstrar que o samba nasceu em solo brasileiro e não africano: “samba tão nosso, tão brasileiro, porque o ‘cateretê’,

o 'bataque' e o 'jongo', não são africanos.” (GUIMARÃES, 1978, p.30). Essa parte de seu texto mesmo pode mostrar que ele entendia o samba no seio do grupo negro brasileiro, assim como também deixa isso aparentar em outras passagens do livro, como esta: “sendo ele de origem um tanto africana e tendo ensaiado os seus primeiros passos com a gente do sertão, não é possível confundir o samba com as modinhas (...)” (GUIMARÃES, 1978, p.107).

Nesse sentido, é possível verificarmos que GUIMARÃES (1978) faz uma diferenciação interna na identidade brasileira do samba, quanto ao “nosso, tão brasileiro”. Ele não coloca a origem do samba harmonicamente como de todos os brasileiros, ele faz o inverso, diferencia. Mas sua diferenciação não é, evidentemente, étnico-racial, é geográfica. Afinal, ele indica apenas os morros, com as tradicionais rodas de samba.

Voltando aos autores que enfatizam explicitamente o papel criador do negro no samba, temos SIQUEIRA (2012), que explica que o samba pode ser analisado por duas maneiras: como *samba perene* e *samba derivado*⁹. O samba perene é comprovado pelo autor por meio da similitude com as músicas sagradas do candomblé. Para ele, elas são a preservação da africanidade na nossa cultura, transmitida oralmente e assegurada pela memória como patrimônio imaterial. Diante disso, o samba, então, é uma criação afro-brasileira com ligações diretas com as religiões de matrizes africanas, em que o historiador diz ter constatado após comparar sambas com canções dessas religiões, especialmente o candomblé. Ele acrescenta:

“(...) a estrutura rítmica da música negra religiosa apresenta alto grau de complexidade. E o samba existe desde que o homem africano estabeleceu sua existência para si mesmo, cantou, tocou e dançou para se comunicar com a sua divindade.” (SIQUEIRA, 2012, p.85).

O *samba perene*, portanto, faz parte do circuito cultural afro-brasileiro que foi passado pelas gerações e essa permanência musical pode ser verificada com o Candomblé. Diferente do *samba derivado*, que são as várias derivações do *samba perene* em desenvolvimentos diversos, desdobrado em vários gêneros urbanos no final do século XIX. O historiador explica que ele contém as características do *samba perene*, mas é um derivado dele, criado em momentos diversos por um determinado grupo ou autor:

“Assim tivemos o lundu, o jongo, o maxixe, os sambas, oriundos da prática da religião negra no Brasil criados por diferentes gerações, de diferentes costumes em diferentes épocas. E nas relações sociais de produção da música, tem-se uma submissão da obra a uma dinâmica que a fará evoluir no sentido de se aproximar das formas de entretenimento e lúdicas da população que não é apenas negra, mas também branca, de outros imigrantes. Essas relações se transformarão mais rapidamente do que as que estão subordinadas ao culto ritual, formal, das religiões. Elas evoluem e dão origem ao samba, ao samba de roda, ao maxixe, com melodias da religião deles, que eles têm como fundo mental quando vão produzir variações sobre essas melodias para suas criações.” (SIQUEIRA, 2012, p.97).

Ele continua:

“O samba profano é, assim, a música religiosa que está em uma comunidade híbrida, na rua, em manifestação coletiva, mas fruto de individualidades não

^[9] Conceitos do autor.

organizadas ritualisticamente. É o caso de Sinhô, Donga e todos os demais.” (SIQUEIRA, 2012, p.98).

Agora, se o *samba derivado* veio do *samba perene* e com o *samba perene* pertencendo ao universo religioso afro-brasileiro, fica então confirmada, para o autor, a origem negra do samba. Dessa maneira, as mudanças do samba, no acompanhamento com percussão, na mudança de instrumentos, ou melodia rítmica, não era, portanto, uma ruptura completa do modelo anterior, mas sim transformações do *samba perene*. Nesse sentido,

“A autofagia e o renascimento do samba implicam sua crescente estilização. Abstraído de sua temática inicial, o samba poderia então avançar como forma musical de todos, eminentemente urbana e capaz, portanto, de expressar uma identidade nacional, contraposta a outras metropolitanas. Esse processo de reconhecimento acabou por incorporar um novo samba, forma, com novos autores, novo ideário e novas representações sociais, posteriormente trabalhados e moldados em mass media. A transformação, portanto, do meio cultural onde o samba se expande num mercado capitalista, fazendo do samba mercadoria, implicou em contraparte a identificação dessa forma musical com as necessidades novas de criação de espetáculos e de lazer coletivo, correspondendo a uma convergência e necessidades sociais e desejos individuais. Assim, ocorrem movimentos relativamente independentes dentro do samba.” (SIQUEIRA, 2012, p.160).

Segundo SIQUEIRA (2012), o samba, então, deve ser entendido como tendo uma origem negra religiosa e que depois outros tipos de samba apareceram, avançando para a representatividade como música de todos. Os sambas que surgiram após, derivados desse, foram criados a partir de novas demandas e facilitados pela profanação, ao se abstrair da temática inicial religiosa.

No entanto, há quem diga que o samba tem outras origens ou que pelo menos não tem origem com os negros. Para eles, as misturas existentes no samba demonstram que ele está diretamente ligado a uma identidade nacional, por esse passado cultural comum. VIANNA (2004) é um desses autores. O antropólogo argumenta que as trocas culturais já aconteciam desde o lundu e a modinha, que também tiveram influências de várias nacionalidades. Ele explica que não existe pureza cultural (CANCLINI *apud* VIANNA, 2004), se tratando de uma *invenção da tradição* (HOBSBAWM *apud* VIANNA, 2004) e uma *fabricação de autenticidade* (PETERSON *apud* VIANNA, 2004). Um exemplo disso seria a mudança do samba de *tantantantantan* para *bum bumpaticumbumpruburundum* dita por Ismael Silva numa entrevista para Sérgio Cabral (*apud* VIANNA, p.123), em que VIANNA (2004) comenta: “o interessante é que o ‘autêntico’ nasce do ‘impuro’, e não o contrário (mas em momento posterior o ‘autêntico’ passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos mais próximo das ‘raízes’).” (VIANNA, 2004, p.122).

Ao afirmar o samba como uma criação originada de misturas, o autor então declara que discorda da visão veiculada de que o samba seria uma produção de um único grupo:

“O samba, naquela época [na década de 1920], não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar

como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional.” (VIANNA, 2004, p.120)

Nesta outra passagem, ele também deixa isso claro:

“Também não considero a cultura popular como propriedade ou invenção de um único grupo social. (...) O samba não é apenas a criação de grupos negros moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais.” (VIANNA, 2004, p.35)

Exemplos dessa variedade étnica do samba, segundo o autor, podem ser conferidos com a entrada da turma de Vila Isabel para o cenário do samba, com Noel Rosa, Almirante e Braguinha, assim como os casos de Mário Reis, Sinhô e Ari Barroso.

SANDRONI (2001), que também é contrário ao samba como pertencente a um grupo étnico originalmente, informa que havia elementos europeus nas casas das tias baianas e que, depois, com os botequins, a participação de brancos se amplia, o que atesta a imparcialidade étnico-social do samba:

“Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata. Nesta última, (...) os brancos presentes eram ‘gente escolhida’, que tinha por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente.” (SANDRONI, 2001, p.144).

Para SANDRONI (2001), o samba, por meio dos botequins, serviu de aproximação, ao contrário da realidade, que separava os grupos por conta das diferenças. Isso fica ainda mais evidente quando ele se propõe a analisar a canção “Feitiço da Vila” de Noel Rosa, de 1934:

“A Vila aparece como o espaço utópico de confraternização dos dois [do bacharel, como símbolo da cultura branca letrada, e do bamba, da cultura mestiça carioca], espaço que é logo projetado para o conjunto do país: o samba é apenas um ‘produto’ a mais, mais uma riqueza que se soma ao leite e ao café, principais produções dos estados de Minas e São Paulo. Ele defende seu direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional. Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma. Ao mesmo tempo, suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto.” (SANDRONI, 2001, p.172).

Nesse sentido, o samba tem um papel integrador, com o discurso de mistura. Mas para SANDRONI (2001) não somente o samba, como também a designação “música popular”, que surge como oposição à “música folclórica” e “música negra”, retirando separações internas: “de fato, ela [a ‘música popular’,] tem como exigência a destruição das fronteiras, a começar pelas internas ao próprio país.” (SANDRONI, 2001, p.172).

CALDEIRA (2007), que também compartilha da perspectiva contrária a uma origem étnico-social do samba, não chega a negar a procedência negra ou de classes populares do samba. Sua tese é que o samba, depois de gravado, ultrapassou as barreiras étnicas e sociais da produção em comunidade, se tornando uma mercadoria vendável, assim como SANDRONI

(2001) pensa com o surgimento da designação “música popular”. Ou seja, ele não analisa o samba em sua origem anterior ao samba gravado. Para o autor, com esse marco da gravação, o samba já se torna música de todos ou de ninguém, sendo imparcial, e, por isso, não caberia discussões sobre sua autenticidade, pois já seria naturalmente outra coisa. CALDEIRA (2007) procede assim, demonstrando sua posição contrária aos escritores¹⁰ que pensavam o samba por um espaço criador, explicado a seguir:

“De maneira mais completa, a identificação entre espaço social do criador e validade estética do produto cultural foi retomada numa série de ensaios biográficos, que dominaram a produção na área da música popular durante a década de 1980.” (CALDEIRA, 2007, p.75).

O sociólogo comenta que a imparcialidade do samba gravado ficou ainda mais acentuada com a transição para símbolo nacional, como representatividade simbólica de todos, e que isso foi em grande parte gerenciado pelo presidente Getulio Vargas, num processo que ele chama de *standardização*. Com Vargas, “o samba se tornou também questão de Estado”. (CALDEIRA, 2007, p.40). O processo de *standardização* partiu da organização da radiodifusão, particularmente com o programa *Hora do Brasil*, e incluiu também a censura do DIP (Departamento de Informação e Propaganda) e a imposição do tema *trabalho* de maneira positiva nas composições. Situação que MATOS (1984) também analisou, ao mapear o discurso malandro das canções de samba da primeira parte do século XX.

Com a intervenção do Estado, pelo sistema radiofônico, para a divulgação do samba, “cada vez mais o samba passou a viver em todo país, [e] tornou-se fenômeno nacional. (...) A roda do samba ganhou uma dimensão nacional que nunca mais pôde ser ignorada.” (CALDEIRA, 2007, p.40). Mesmo o rádio e o disco, ainda em desenvolvimento, deram rápido prestígio à música popular, modificando os papéis sociais do músico e do público, tornando o samba o gênero popular de destaque: “o gênero que permitia expressar tanto o desejo de ser ouvidos pelos de cima como a submissão das multidões era um só, o samba”. (CALDEIRA, 2007, p.55). Diante dessa situação, CALDEIRA (2007) afirma que o samba depois de tornado nacional não precisava mais trazer referência ao passado anterior. O samba não teria que passar pelo crivo da comunidade para ser o autêntico samba nacional, não precisava de um “selo da autenticidade social da comunidade”¹¹, por ele se diferir do samba de roda, transformado pelo fato de ser gravado¹², como fica evidenciado a seguir:

“No narrador malandro de Noel¹³, ao jogo de tempos promovido pelo cantor somam-se elementos poéticos que figuram a construção imaginária de um país fantástico, onde há, ao mesmo tempo, modernidade e atraso, favor e mercado, aristocracia e capitalismo, felicidade e miséria. O elemento mágico que permite colar tudo isso é o samba, símbolo do país. E símbolo do país porque não está limitado a um espaço social, a roda da comunidade. Por isso o critério da

^[10] Os autores que ele se refere são TINHORÃO, SODRÉ e GUIMARÃES (*apud* CALDEIRA, 2007).

^[11] Termos utilizados pelo autor, marcando o espaço social dos morros e de moradia populares.

^[12] Conforme discussão sobre samba de roda e samba gravado presente no capítulo 1.

^[13] O autor se refere ao trecho de um samba de Noel Rosa: “malandro que não bebe que não come/ que não abandona o samba/ porque o samba mata a fome”.

autenticidade social não se aplica ao samba gravado.” (CALDEIRA, 2007, p.89).

O samba, portanto, se torna o elemento mágico de integração de mundos temporais diversos, ampliando seu simbolismo para todos, especialmente pela figura do malandro, comentada no capítulo 1. É assim porque não se limita ao espaço da “roda da comunidade” e porque não se limita não precisa da “autenticidade social”.

CALDEIRA (2007) enfatiza a figura do malandro como um símbolo de integração nacional. Primeiro, porque: “O malandro está no centro da narração do samba gravado.” (CALDEIRA, 2007, p.84). Segundo, porque o malandro era uma figura neutra, que transitava nos espaços, trazendo a possibilidade do samba ser aceito por toda a sociedade por meio dele, pois “pode ser sempre parcialmente identificado por todos os participantes do jogo social [e] (...) ao mesmo tempo, podia ser rejeitado parcialmente por todos.” (CALDEIRA, 2007, p.87). Isso acontecia porque o malandro podia “ser confundido com um dominado pelos dominantes e ser visto como alguém que ascendeu socialmente pelos dominados.” (CALDEIRA, 2007, p.86).

Destoante de todos esses pensamentos e argumentos quanto à origem do samba é SIQUEIRA (1978). Isso não é exatamente pela proposta de entender o samba como vindo originalmente do nordeste, já que outros autores apontaram isso, como vimos no capítulo 1 sobre o samba rural e em outras passagens que indicavam a Bahia como sendo esse local do nordeste, mas, porque SIQUEIRA (1978) aponta outra região como marco inicial do samba, que é Pernambuco, e dá ênfase aos indígenas nesse processo. Para isso, ele investiga o significado da palavra samba para os indígenas, como vimos no capítulo 1, e apresenta o contexto do samba no nordeste brasileiro.

Interessante que ele afirma que na época, quando o samba chegara ao Rio de Janeiro, se acreditava que provinha da Bahia: “não aceitaram o gênero ou estilo do samba que se dizia procedente da Bahia (nessa época) mas sustentaram opinião contrária durante a fase seguinte em que se procurou nova dança de caráter nacional.” (SIQUEIRA, 1978, p.104). Nesse trecho, ele ainda comenta o desprestígio do samba que, depois, foi ultrapassado, sendo qualificado como nacional, após ter conquistado a capital do Brasil, no caso o Rio de Janeiro. Entretanto, ele explica que o samba não veio da Bahia, sendo ali apropriado em outro contexto.

Como pudemos observar, as identidades que estão na reivindicação da origem do samba podem ser resumidas em duas: negra e nacional. Sendo que elas agrupam outras características. A negra simbolicamente está relacionada à classe popular e aos morros/favelas, marcada pelos indivíduos negros e mestiço-negros. Já a nacional, às classes mais favorecidas economicamente e à planície/asfalto, pelos brancos. Outra identidade foi mencionada, a indígena ou rural-nordestina, com SIQUEIRA (1978), mas ela se mostrou um discurso único, ao contrário das outras identidades, em que é perceptível a disputa. Outros autores mesmo, como SANDRONI (2001) e LOPES (2003), desqualificam essa tese de SIQUEIRA (1978), porque os exemplos não são suficientes para dar consistência.

Por meio dos discursos sobre a origem do samba, foi possível perceber que a identidade negra buscava uma afirmação de si e a identidade nacional procurava afirmar também outros grupos. Diante dessa situação, identidades são inevitavelmente confrontadas, já que uma não cabe dentro da outra ou não se vê representada pela outra. Por isso que além da afirmativa de origem, elas se posicionam em relação a outros grupos, como veremos na seção seguinte, em que cada uma apresenta uma posição, que pode servir de legitimadora ou não. Mas que não se mostram como exclusão uma da outra, por mais contraditório que isso possa parecer. Elas demonstram uma luta pelo destaque e merecimento do *status* de tradição e de pioneirismo. Se essa tradição é inventada, como HOBBSAWM (2006) nos incita a refletir, não é possível investigarmos aqui, pois cabe a pesquisas que especificamente busquem a origem do samba.

II.2 Discursos sobre as apropriações do samba: Identidades em tensão.

Se há discursos e argumentos antagônicos sobre a origem do samba, como vimos, isso também se prolongará para o entendimento dos intelectuais quanto ao desenvolvimento da história do samba, principalmente sobre os usos do samba e a sua centralidade, isto é, a legitimidade está sendo disputada. Esse embate discursivo, que acaba por gerar uma tensão entre as concepções de identidade do samba, se torna evidente com os discursos de expropriação ou integração. Isso está diretamente ligado com as transformações vivenciadas pelo samba, particularmente a comercialização dessa prática cultural, envolvendo as questões relativas ao destaque e ao retorno financeiro. Entretanto, outras questões também o circundam, são elas as relações raciais e, em certa medida, as sociais, pertencentes a esse debate fronteiriço do samba. Nesse sentido, o samba se localiza numa zona de conflito de discursos e conseqüentemente de identidades, inclusive com movimentos de negociação, em que as posições de afirmação não excluem outros grupos, mas sim, enfatizam, por argumentos, como as identidades podem se correlacionar no samba.

Os autores (VIANNA, 2004; SANDRONI, 2001; CALDEIRA, 2007), que partem do discurso de samba como criação dos brasileiros em geral, acreditam que todos os grupos estão incluídos representativamente no samba como identidade nacional. VIANNA (2004) é particularmente importante nesse debate, pois ele problematiza isso claramente, ao dizer que o samba transposto para o nacional está integrando o negro, valorizando-o. SANDRONI (2001) traz outro enfoque. Por vezes parece valorizar o samba como criação negra, mas logo em seguida esclarece que parte de uma questão cultural de vivência e não racial, dando a entender que quem indica a origem negra está julgando pela questão biológica, isto é, de que os negros que praticavam o samba o faziam como herança biológica e não como patrimônio imaterial. Talvez SANDRONI (2001) não tenha compreendido a mudança do conceito raça, ressignificado como posição político-social ao longo do século XX. CALDEIRA (2007) reflete o

samba numa época em que ele pensa estar com ausência de limite étnico-racial ou social e que, por isso, não deveria ser submetido a categorias do passado¹⁴, devido às transformações ocorridas.

Outros autores (ARAUJO, 1978; RODRIGUES, 1984; SIQUEIRA, 2012), no entanto, criticam esse movimento de integração. É que eles o percebem como uma estratégia de expropriação dos negros, argumentando que brancos estavam se beneficiando disso, ao retirar os negros de vários processos importantes do samba, principalmente os que traziam rentabilidade econômica. Para eles, estava acontecendo uma troca de indivíduos negros por brancos e não necessariamente uma integração, com a valorização do negro. ARAUJO (1978) e RODRIGUES (1984) falam da expropriação no carnaval, já SIQUEIRA (2012), no samba comercializado. Os dois primeiros incitam a tomada de consciência dos negros sobre esse processo. Diferente de SIQUEIRA (2012), que instiga toda a sociedade para o entendimento disso como um racismo decorrente da visão unilateral e eurocêntrica da cultura brasileira.

VIANNA (2004), em seu livro, ora apresenta as relações sociais do samba pelas relações raciais, ora, como elite e populares, mas sempre buscando demonstrá-las como integradoras. Para ele, exemplos dessa integração foram alguns encontros em diversas casas, como a de Francisco Paula Brito, e cita casos de famosos negros, mulatos e morenos que tinham ligações, mesmo que momentâneas com a elite, como, por exemplo, Tinoco. Para que essas situações fossem possíveis, ele destaca algumas pessoas as quais chama de “agentes mediadores” ou “mediadores culturais” que serviram de base para a existência de diálogo entre as camadas sociais da sociedade na procura pelas “coisas brasileiras”¹⁵.

Um desses mediadores foi Afonso Arinos, o qual o autor conta partes de sua história que mostram sua ação de mediação nas questões culturais. VIANNA (2004) afirma que Arinos preconizava que era necessária a união do povo e da elite para a garantia da unidade territorial e que a tendência de valorizar a mestiçagem tinha sido uma solução encontrada para esse projeto de unidade da pátria. Outro exemplo de mediadora é a cantora Carmen Miranda, que para o antropólogo exaltava a música e dança de origem negro-africana (o samba) e a vestimenta da baiana. Além desses exemplos, que demonstram a existência de um diálogo entre elite e populares na produção cultural popular, VIANNA (2004) ainda cita outros casos, mas se concentra no samba para demonstrar a valorização e interesse por essa cultura popular.

Para VIANNA (2004), existiu na época da transição do samba para símbolo nacional uma valorização das “coisas brasileiras”, uma valorização do negro. O antropólogo afirma que aconteceu “um movimento de valorização do negro”¹⁶, no Rio de Janeiro, observados nestas

^[14] Ele escreve em resposta a outros autores, que acreditariam que o samba teria que prestar contas ao seu passado. Passado esse que é descrito resumidamente pelo autor por meio da palavra *comunidade*, agrupando negro, pobre e morador de favelas/morros.

^[15] Aspas do próprio autor.

^[16] Frase de Gilberto Freyre, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, citada por VIANNA, 2004, p.27.

publicações em periódicos: “Existiria, então, para Gilberto Freyre, um Brasil ‘oficial e postiço e ridículo’ que ‘tapa’ o outro Brasil, este real, a ser ‘valorizado’ junto com o preto” (VIANNA, 2004, p.27); e “‘a tendência para a sinceridade’, apontada por Prudente de Moraes Neto em artigo para a revista *Estética*, que ‘está fazendo o brasileiro ser sincero num ponto de reconhecer-se penetrado da influência negra.’” (VIANNA, 2004, p.28). Ainda na defesa desse ponto de vista, VIANNA (2004) argumenta criticamente a posição de Roberto Da MATTA (*apud* VIANNA, 2004), que explicara a necessidade de desconstruir o mito da mestiçagem pela constatação da natureza hierarquizada da sociedade brasileira, em que não foi necessário realizar a segregação, porque a superioridade do branco como grupo dominante estava assegurada por essa hierarquia:

“Eles não elucidam totalmente o forte investimento sociocultural que leva a identificar ‘as coisas brasileiras’ com as coisas mestiças, principalmente aquelas de origem afro-brasileira. (...) Uma coisa é a aceitação – no meio dessa autenticidade – do samba, outra é o culto ao samba, valorizado como símbolo de nossa originalidade cultural.” (VIANNA, 2004, p.32).

O que o autor pretendia defender é que não era toda uma classe ou raça reprimindo e desqualificando a produção cultural da outra, pois havia pessoas brancas da elite que gostavam e defendiam a “cultura popular”¹⁷, as quais eram contra a repressão. Isso está evidente, para ele, pelo fato do samba ter se tornado símbolo nacional, pois se a resistência ou repressão ao samba fossem maiores ou mais que os seus defensores e partidários, o samba não teria ganhado no jogo cultural. Por isso, ele explica:

“(...) a transformação do samba em música nacional nunca será entendida, aqui, como uma descoberta de nossas verdadeiras ‘raízes’ antes escondidas, ou ‘tapadas’, pela repressão, mas sim como o processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista.” (VIANNA, 2004, p.35).

SANDRONI (2001) afirma estar de acordo com a reflexão de VIANNA (2004) descrita na citação acima, que se opõe a ideia de que o samba teria passado por uma descoberta, antes escondido pela repressão. O pesquisador explica que esse pensamento faz parte de dois paradigmas historiográficos sobre o samba: a tese repressiva e a concepção tópica. A tese repressiva é um lugar comum na bibliografia do samba, que acredita que existiu uma perseguição ao samba em seus tempos iniciais. Já a concepção tópica, é a crença de que as práticas relacionadas ao samba sobreviveram, apesar da repressão, pois teriam sido encobertas, como podemos ver a seguir:

“(...) o samba não teria sido inventado, muito menos por ‘vários grupos sociais’; ele já existia, confinado às noites das senzalas, dos terreiros de macumba ou dos morros do Rio de Janeiro, antes de sair à luz do dia e conquistar o Brasil. O ‘lugar’ do samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu.” (SANDRONI, 2001, p.114).

SANDRONI (2001) crítica esses dois paradigmas, indicando que para cada autoridade que reprimia, tinha outra que dava cobertura. Por isso, sua conclusão é de que:

^[17] Aspas do autor.

“(...) o samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos [negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, compositores eruditos etc.] que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional.” (SANDRONI, 2001, p.113).

O que SANDRONI (2001) defende veemente em seu texto é que embora haja uma ligação imaginária entre afro-brasileiro, sincopa, samba e lundu, ele não acredita que essa ligação seja razoável, pois ele parte da noção de raça biológica, de atavismo, como também faz Mário de Andrade, citado por ele, como podemos conferir neste trecho, em que ele critica os já referidos paradigmas:

“Em resumo, o samba seria para este ponto de vista uma propriedade intrínseca da cultura afro-brasileira. Intrínseca em dois sentidos: em primeiro lugar, por não se tratar de uma invenção livre, de uma criação, com todo o componente arbitrário que estas palavras evocam; mas de uma herança, de um atavismo, do que Mário de Andrade chamaria de uma ‘fatalidade racial’. E daí decorre que ela seria intrínseca à cultura negra também num segundo sentido, isto é, por oposição às outras culturas e etnias que compõe a sociedade brasileira.” (SANDRONI, 2001, p.114).

Para VIANNA (2004) essas visões que falam do samba ter sido reprimido tenderiam a ser generalizantes. Para ele, apesar da repressão existente no início da história do samba, provavelmente não teria sido em peso. A prova disso era a integração do samba como símbolo da cultura nacional ao contrário de outros elementos existentes no Brasil, como a modinha:

“Da modinha prova exatamente o contrário, mostrando como um ritmo podia ser sucesso em todo o Brasil (conquistando inclusive repercussão na Europa), mas nem por isso se transformando em gosto hegemônico ou símbolo do que existe de mais brasileiro no Brasil.” (VIANNA, 2004, p.111).

VIANNA (2004) e SANDRONI (2001) apontam para a existência de aceitação dentro da repressão, isto é, de discursos ambíguos sobre o samba. No entanto, nem VIANNA (2004) e nem SANDRONI (2001) desmentem o fato de ter acontecido a repressão. Mesmo no exemplo de SANDRONI (2001) de que para cada autoridade que reprimia, tinha outra que dava cobertura, também nos confirma mais uma vez a repressão, porque a razão de dar cobertura é porque há repressão.

VIANNA (2004) toca abertamente sobre a questão racial no samba. Em certa passagem do livro, ele admite a existência do racismo e da separação de mundos entre elite e as camadas populares. Contudo, ressalta que também existiram vários grupos da elite que valorizaram o popular e repudiaram o racismo. Ele explica que isso era um paradoxo da sociedade, isto é, reprimia a cultura afro-brasileira, ao mesmo tempo em que valorizava a mestiçagem e a cultura popular urbana.

O antropólogo se posiciona na luta antirracista. Ele não acredita que a solução para o racismo se dá na divisão bipolar de negros e brancos, pois explica que não há uma pureza étnica no Brasil. Para ele, a mestiçagem é uma boa proposta de união cultural para o Brasil e o samba cumpre esse papel, de elo integrador, social e racial, da sociedade brasileira, sendo a mestiçagem e propriamente o mestiço, como ele diz no livro, os símbolos máximos da

brasilidade, como valorização das “coisas brasileiras” e conseqüentemente dos negros brasileiros. Como argumento, ele menciona a moda do bronzamento e da não valorização do “branco total” como prova da busca dos brasileiros pela mestiçagem.

Há quem diga que o samba não é uma criação dos negros, mas não no sentido de dizer que não foram somente eles, como outros autores deixam a entender, e sim na razão de que eles teriam se apropriado do samba. Claramente, faz isso SIQUEIRA (1978), que defende que o samba veio do nordeste, com os indígenas e sendo misturado com os brancos dominadores do local. Porém, ele mesmo afirma que sua pesquisa trata de um samba diferente do que se desenrolou com as escolas de samba. Para ele, o samba foi apropriado pelos negros em movimentos que aparentemente são colocados como sincrônicos, ao ser hibridizado com o batuque:

“Como fenômeno de assimilação, temos o desaparecimento desses dois instrumentos tonais [viola-de-aramé e sanfona] por acessórios, bateria, tanto nas cidades como nos lugarejos onde os elementos negros constituíram presença inegável e influência preponderante. Esse fato ocorreu justamente quando o samba começou a absorver o batuque nas suas diferentes formas coreográficas.” (SIQUEIRA, 1978, p.141).

De certa maneira, SANDRONI (2001) também deixa subentendido, na conclusão de seu livro, que o samba poderia ter sido apropriado pelos afro-brasileiros:

“Se aceitamos a hipótese de que o modelo rítmico em questão já era praticado na música afro-brasileira antes de 1930, duas perguntas se impõem: primeiro, por que ele demorou tanto a fazer sua aparição na música escrita e gravada, se o tresillo já tinha aberto o caminho nesse domínio desde o século anterior; segundo, por que, quando o paradigma do Estácio chegou enfim à música popular, sua presença foi tão marcante – muito mais do que sua presença na música folclórica teria permitido supor?” (SANDRONI, 2001, p.221).

Mas ele deixa essa questão no ar, supondo sem respondê-la.

SANDRONI (2001) tenta se esquivar de colocar uma origem exata ao samba, mas acaba argumentando o samba pelo prisma da identidade nacional. Ao analisar o samba pela questão da síncope¹⁸, informa que a rítmica ocidental é divisiva e a rítmica africana, aditiva, e que “neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa” (SANDRONI, 2001, p.25). Ainda nesse sentido, ele diz que “essa insistência das síncopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com ‘Brasil’, com ‘negro’ e com ‘popular’.” (SANDRONI, 2001, p.47). Apesar dessas informações, o autor fala que sua posição quanto à origem do samba não é de afirmação da cultura negra: “note-se que não estou propondo aqui a atribuição de uma origem precisa a uma fórmula rítmica particular” (SANDRONI, 2001, p.26). Em outro momento, ele justifica melhor sua posição:

“Quanto mais se enfatiza a cultura negra como o ‘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

^[18] O autor realiza uma crítica à palavra síncope, que ele explica se tratar de uma contrametricidade.

simetricamente oposta, para a qual tende o livro de Vianna, veria ali uma música neutra, despida de marcas culturais potencialmente conflitivas. Para formular a questão de maneira extrema: se o samba é concebido como exclusivamente negro, é como se a sala de jantar de Tia Ciata (ou, como quer Ramos, para a 'civilização branca') seria zero, e a repressão a que ele seria submetido na sociedade englobante, máxima. Se, ao contrário, a parede entre os dois aposentos desaparecesse sem deixar vestígios – e com ela a 'concepção tópica' -, o samba seria concebido como um gênero a mais ao lado da valsa e da polca a aninhar os bailes de um Brasil onde as diferenças étnicas não encontrariam qualquer expressão musical. Assim, ele seria uma mistura perfeitamente homogênea, em cuja composição interna nenhum grupo seria majoritário; um produto, por assim dizer, completamente artificial – criação arbitrária, isenta de quaisquer heranças, atavismos e etnicidades.” (SANDRONI, 2001, p.114-115).

Seguindo esse raciocínio, então, nenhuma prática cultural deveria ter uma marca originária de um grupo, nem mesmo a brasileira. Assim tudo seria patrimônio da humanidade, harmonicamente, sem nenhum conflito, certo? Ou ainda, o conflito existe porque há a atribuição de uma origem? De qualquer maneira, como o próprio autor menciona, ele está formulando a questão de maneira extrema e, assim, “ambas as posições são unilaterais, simplistas e insustentáveis.” (SANDRONI, 2001, p.115). No entanto, ele menciona que essas posições aparecem “com diferentes graus de atenuação, [sendo que] a primeira tem sido dominante na literatura do samba.” (SANDRONI, 2001, p.115). Ele complementa:

“A atenuação das duas posições às vezes é consciente (...). Mas às vezes ela se faz sem que os autores se dêem conta, o que implicaria esforçar-se por integrar o reverso da medalha ao curso da argumentação. Por exemplo, os historiadores da música popular que desprezaram o samba carioca como “música negra” não puderam deixar de incluir em seus livros uma série de informações que mostram a participação, desde o início, de brancos de diferentes classes e nações na criação dele. (...)
Mas a recíproca é verdadeira: Vianna argumenta em favor da invenção do samba por vários grupos sociais, mas deixa entrever aqui e ali que, como aqueles que critica, também atribui aos negros a predominância no processo.” (SANDRONI, 2001, p.115).

Desse mesmo modo também procede SANDRONI (2001), isto é, “aqui e ali”, também “atribui aos negros a predominância no processo”, nem que seja pra informar o que é dito sobre o samba em sua história. Todavia, o que ele diz sobre os que abordam o samba como música negra incluírem brancos na história do samba, pode ser de fato conferido nesta passagem de LOPES (2003): “Noel Rosa preparou o terreno para o surgimento de um samba ainda mais encorpado e elegante, que viria logo depois, com Ary Barroso.” (LOPES, 2003, p.48). Este último “foi talvez o primeiro representante das classes abastadas a brilhar entre os grandes criadores do samba brasileiro.” (LOPES, 2003, p.48). Contudo, LOPES (2003) explica que esse é um momento posterior, quando o samba começou a dar entrada aos jovens brancos e de carreira universitária, numa tentativa de diálogo entre a música dos morros e da cidade.

O pesquisador LOPES (2003) cita outros brancos, inclusive o pessoal da bossa nova, que ele trata como um movimento de criação de um samba moderno. Para ele, esse pessoal tentou “simplificar o samba tradicional e adequá-lo a certos padrões internacionalizantes.”

(LOPES, 2003, p.102). Crítica também realizada por TINHORÃO (1969), que percebe isso pelo contexto externo ao Brasil. TINHORÃO (1969) explica que a música popular, particularmente o samba, feita pelas camadas populares que possuíam formas próprias de expressão e que estava sendo apropriada pela classe média, se tornara um tipo de música urbana voltada para os interesses internacionais, se transformando num produto menos brasileiro. É que na imposição cultural estrangeira, após o período da 2ª Guerra Mundial, diversos artistas brasileiros teriam abdicado de suas especificidades e se deixado levar pelas influências norte-americanas. Ele explica que isso foi em decorrência da situação econômica do Brasil de país subdesenvolvido com a necessidade de ceder às solicitações externas (“uma letra de música difícil de ser entendida”), que ocasionaram numa produção brasileira de matéria-prima para a grande industrial internacional, embora tivesse a bandeira do patriotismo nesse processo.

Desse samba moderno, LOPES (2003) destaca Tom Jobim e o músico João Gilberto. Para o autor, João Gilberto foi o responsável por ter radicalizado a síncope do samba em cima de sambas tradicionais. Ou seja, ele compreende isso como uma transformação de uma base musical anterior. Dentre suas críticas, ele viu algo positivo com parte desse movimento, pois houve o:

“(...) rompimento com a estética do Barquinho que já se delineara em sambas como Zelão (Sérgio Ricardo, 1961), O morro e Feio não é bonito (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, 1963) e O morro não tem vez (Tom e Vinicius, 1963), entre outros, [que] estabeleceu ou restabeleceu um elo importante entre o samba da classe média, a bossa nova, e o samba das camadas populares. Foi através desse elo que Cartola, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti, entre outros, puderam enfim – a afirmação é do já citado Marcelo Soares – dialogar com um público jovem e universitário, que até então só tinha acesso à música composta pelos artistas de sua classe social. Antes disso, embora desfrutassem de grande prestígio no mundo do samba, esses compositores já estavam alijados do mercado musical.” (LOPES, 2003, p.103).

LOPES (2003) também fala de Baden Powell, criado ao pé do morro do Tuiuti e perto da Mangueira, e Vinicius de Moraes, que se intitulava “o branco mais preto do Brasil”. Juntos teriam criado os *afro-sambas*, que particulariza o samba em seu aspecto afro ou, melhor dizendo, pela temática afro-brasileira, mas feitos por brancos, portanto, numa relação de brancos com a cultura negra. Isso fica claro em versos da canção “Samba de benção”, dos referidos autores:

*“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”* (Baden Powell / Vinicius de Moraes)

SOVIK (2009), ao analisar cantores brancos que se identificam com negros ou que valorizam a negritude, propôs uma inversão do título do livro de Frantz Fanon para “peles brancas, máscaras negras”. Ela diz que “em uma sociedade marcada pela miscigenação, os discursos desses artistas constituem alternativas imaginárias disponíveis aos brancos, em uma relação com a cultura negra e, até, com negros.” (SOVIK, 2009, p.157). Em seu livro, ela

procura examinar as posturas desses cantores e não simplesmente denunciar a branquitude. No entanto, essa suposta contradição do branco se apropriando do samba também revela a branquitude, pois como entender que “a brasilidade do samba curiosamente se deu quando este se apresentou como música de brancos”? (SIQUEIRA, 2012, p.209). Afinal, como explica SIQUEIRA (2012):

“Ainda que houvesse dúvidas sobre a conexão entre a negação do papel da cultura negra na formação da cultura brasileira e o embranquecimento do samba, construído ideologicamente pelos autores citados [Almirante, Noel Rosa, Ary Barroso e Carmen Miranda], com a aceitação pelo status quo, dá-se o uso do samba como elemento que identifica a música nacional. Isso se concretiza quando os principais artistas que a representam são brancos. Ou seja, é inegável que a montagem da usurpação do samba do negro foi fundamental para a satisfação de uma população que ainda o via como problema.” (SIQUEIRA, 2012, p.233-234).

Além disso, mesmo a divulgação de temas afro-brasileiros pelas escolas de samba com os carnavalescos é vista por RODRIGUES (1984) como um movimento de promoção da classe dominante, que explora o popular, colocando o que acreditaria ser uma festa realizada por afro-brasileiros. É diante disso que alguns autores vão denunciar que essa integração trata-se de uma expropriação, uma expropriação estratégica, pois não é evidente, e sim um tanto encoberta.

O processo de expropriação é percebido por alguns autores desde o início da comercialização do samba. Para ARAUJO (1978), a gravação de “Pelo Telefone”:

“Abriu as portas para o novo gênero destinado não mais ao conhecimento exclusivo da população pobre, marginalizada e predominantemente negra, como bem o demonstram suas raízes, mas ao consumo.” (ARAUJO, 1978, p.39)

SIQUEIRA (2012) explica que essa evolução de sujeito das festas para objeto de consumo não traz mobilidade social para os músicos negros, mas apenas o surgimento do samba nos salões da elite, com, no máximo, uma melhoria de vida.

Se, para VIANNA (2004), o samba passa a ser símbolo nacional como prova da valorização do negro, por meio do projeto de mestiçagem do Estado brasileiro, para SIQUEIRA (2012), essa ação é vista de outra forma, isto é, como um *desenegrecimento* ou embranquecimento do samba. O historiador esclarece que esse movimento de *desenegrecimento* ou embranquecimento foi gradual, conforme foi gerando interesse nos intérpretes brancos. Assim, os cantores negros vão perdendo espaço para os cantores brancos, embora ainda continuassem no grupo dos músicos, tocando o samba. Com isso, novas relações de produção do samba vão se estabelecendo, sobre quem produz e quem consome, incluindo compra e venda de autoria e parceria nas composições, num processo de apropriação detalhado a seguir:

“Cantados por brancos e mestiços, atendiam à demanda da classe média carioca. Esta, a partir da condição de desenegrecimento ou mestiçagem, podia aceitar o novo samba. Representou, portanto, a parceria pela compra entre os cantores brancos e os compositores negros, importante papel na penetração

do samba moderno na camada média carioca, que passa então a ter o seu próprio samba. Mais tarde, elaboraria esse setor a bossa-nova. Ao percorrer um longo caminho desde a África até os 'salões elegantes', mesmo sem ter perdido suas características rítmicas, o samba teve que ser 'maquiado', ligeiramente domesticado e interpretado por cantores brancos, como Francisco Alves e Mário Reis.” (SIQUEIRA, 2012, p.161).

Essas novas relações de produção também englobavam os mediadores, os que participavam do processo de gravação, distribuição e divulgação dos sambas, seja pelas empresas fonográficas ou pelas rádios da época, que lucravam bem mais que os sambistas, como explicitado a seguir:

“Se os produtores de samba eram negros ou mulatos pobres que viviam no morro ou no subúrbio, a categoria dos compradores e revendedores de samba encontra-se no outro extremo. Viviam da riqueza gerada pela obra dos primeiros. Eram brancos, europeus ou descendentes destes, que, de uma forma ou outra, apropriavam-se da cultura daqueles e faziam dela um produto para consumo de uma população principalmente de 'classe média'. Eles não dividiam com seus verdadeiros criadores a riqueza que de fato se gerava.” (SIQUEIRA, 2012, p.198).

A apropriação é descrita por SIQUEIRA (2012) como uma transformação do samba “de elemento espiritual da etnia negra, que tem um modo de elaboração próprio, em elemento de reprodução do capital e da ideologia dominante.” (SIQUEIRA, 2012, p.164). Ele ainda explica que:

“Nesse caminho, passou o samba por um processo de branqueamento ideológico e físico, no qual um novo mito, o da música popular urbana, apropria-se dele, que faz sucesso. Ao mesmo tempo, esse novo mito o imobiliza na 'ciência' do folclore, este sim das comunidades negras.” (SIQUEIRA, 2012, p.166).

Devemos recordar que SANDRONI (2001) também menciona essa transição da “música negra” ou “música folclórica” para “música popular”, porém SIQUEIRA (2012) vê isso de maneira diferente, não simplesmente como integração e retirada de fronteiras étnica, como supõe SANDRONI (2001), mas como uma estratégia de branqueamento ideológico e físico, que ele explica nesta passagem:

“O problema do embranquecimento do samba abrange um fator ideológico e outro econômico. O lado ideológico é notado pelo exemplo acima [com o que Herivelto Martins conta que Sérgio Vasconcelos, diretor artístico de rádio, pede para substituir os artistas negros, pois queria embranquecer o grupo,] e também pode ser observado na literatura. A composição 'samba' podia ser apresentada no rádio, mas era considerada inconveniente a presença de muitos negros no estúdio ou no auditório na condição de artistas. Dessa forma, o preconceito mascarava e servia de biombo tanto para manter o estigma de que os negros eram incapazes (substrato ideológico), quanto para eliminar a concorrência de sua mão de obra como artistas.” (SIQUEIRA, 2012, p.167).

Com esses pensamentos expostos, o autor então observa que:

“O embranquecimento do samba dá-se, assim, em contexto de racismo, que não daria ao negro qualquer crédito quanto ao seu papel criador e, portanto, degenera-se ou minimiza-se sua cultura. Como consequência, ocorre o enaltecimento da cultura sua opositora, que toma seus valores para si.” (SIQUEIRA, 2012, p.171).

Isso evidencia que:

“Não há, portanto, do status quo para o samba ou os sambistas, a relação de reciprocidade no sentido de uma retribuição, seja no conhecimento oficial de seu papel pelo discurso seja em atos para a melhoria da vida daqueles. Há uma simples relação de apropriação, com a expropriação do outro.” (SIQUEIRA, 2012, p.237).

Ou seja, o que SIQUEIRA (2012) denuncia é que essa integração do samba com a identidade nacional se deu quando houve uma transformação do samba, quando ele se embranqueceu ou desenegreceu. Desse modo, o samba não estaria sendo posto como valorização da cultura negra e do negro propriamente dito, mas se revelando num processo de apropriação branca, “que toma seus valores para si”.

SODRÉ (1979) também percebe a expropriação nesse momento inicial de comercialização do samba:

“A classe média torna-se, assim, produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do som e da letra, novas significações culturais. Na realidade, tratava-se de um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco).” (SODRÉ, 1979, p.37).

Porém, ele esclarece que essa expropriação não se trata de um roubo deliberado. Ela é decorrente da própria lógica do processo produtivo, em que a classe média tinha o poder aquisitivo para tornar possível uma indústria fonográfica rentável. Nesse sentido, SODRÉ (1979) problematiza a questão de maneira diferente de SIQUEIRA (2012). Para SODRÉ (1979), a expropriação acontece pela questão socioeconômica. Mas como no Brasil as classes sociais se apresentam, de certa maneira, de forma racial, essa expropriação se evidencia como racial. Já SIQUEIRA (2012) entende mais como um roubo deliberado da etnia negra, pois ele observa outros dados, que demonstram a apropriação branca pela questão da aparência e não porque os músicos negros eram pobres.

Além da indústria fonográfica, para alguns autores, a expropriação também se deu no carnaval. ARAUJO (1978) informa que até a década de 1950, as escolas de samba teriam sido fiéis às raízes das culturas originárias do samba. Após esse período, o esquema *espetáculo do povo para o povo* se altera, pois, para o autor, a necessidade de curtir das camadas médias e altas se une ao desejo de ascensão social dos negros. Observem que ARAUJO (1978) deixa entrever que é um processo dinâmico das duas partes, mas ele explica que o negro estaria alienado, como podemos ver em suas críticas:

“E o componente? Quanto é que leva nisso? Até quando irá contentar-se com a satisfação do abraço ou a simples proximidade do ‘Doutor’ desfilando a seu lado e, até ali, socialmente tão distante dele? Até quando continuará botando azeitona na empada dos outros? Até quando permanecerá se sacrificando para fazer uma festa que não é mais sua e ganhando bronca na Avenida, de quem nem ao menos conhece?” (ARAUJO, 1978, p.73)

Para o autor, as escolas de samba iriam se desmantelar no momento em que a burguesia fosse procurar outra novidade, outra manifestação folclórica, para deglutir. É que

isso faria parte de um modismo, porque “passou a ser ‘bem’ misturar-se aos crioulos (apenas no carnaval, evidentemente).” (ARAUJO, 1978, p.70). Essa deglutição é descrita pelo autor como uma ação antropofágica de consumo de bens culturais e só poderia ser detida a partir de uma conscientização de todo esse processo de expropriação:

“A única possibilidade de evitar que isso aconteça consiste na aceleração do processo de conscientização do negro dos valores da cultura negro-brasileira. Consiste em que, sem nenhum modo criar ou alimentar ódios de raça, mas aprendendo a se encarar de frente, o negro decida limpar a casa, assumir sua dignidade e devolver as Escolas de Samba a quem de direito: ele mesmo.” (ARAUJO, 1978, p.78).

Notem que tanto ARAUJO (1978) como SIQUEIRA (2012) deixam claro que o samba é uma legítima expressão do negro e que foi expropriado dele. Desse modo, eles fazem quórum aos outros autores que procuram valorizar a origem negra do samba. RODRIGUES (1984) também compartilha desses pensamentos, questionando como se deu a integração do samba, porque, embora existisse uma enorme rentabilidade, os componentes das escolas de samba e suas comunidades não conseguiam captar essa renda. Ela explica que isso acontece porque há uma hipótese de que os componentes e as comunidades devem participar por amor à escola, diferente dos setores profissionalizados no assunto, em que a relação de trabalho está mais clara. Portanto, os que captam são os setores em que os brancos desempenham a sua participação de controle para a viabilidade da festa sob o referido discurso de profissionalização. A integração do samba como expropriação dos negros para a autora se resume na passagem a seguir:

“A partir da década de 50, percebe-se uma mudança na relação da população branca dominante com o universo dos sambistas, francamente contraditória. Assemelha-se a um processo sutil de branqueamento, que se inicia com duas ações interligadas: a primeira é a constante afirmação de que o elemento negro não é, por direito, responsável pela criação e controle dessas formas de associações lúdico-espontâneas que são as escolas de samba. A segunda é a interferência consciente e constante, cada vez mais aguda, no objetivo principal dessas associações, que são os desfiles das escolas de samba, durante o carnaval.” (RODRIGUES, 1984, p.40).

RODRIGUES (1984) aponta, assim como também faz SIQUEIRA (2012), que o branqueamento se dá, primeiramente, pelo não crédito ao negro como criador do samba. Após, o branqueamento também se apresenta pela interferência no carnaval, com a regulação e organização. Nesse processo, para RODRIGUES (1984), há um grande marco: a entrada da figura do carnavalesco. Sendo, o primeiro, Fernando Pamplona na escola Acadêmicos do Salgueiro, que garantiu o primeiro lugar no desfile em sua aparição. Ele é um dos participantes da festa que tem profissionalização, diferente dos outros componentes. Para RODRIGUES (1984), “os juízes identificaram-se, pela primeira vez, com seus próprios valores culturais, sua realidade social, seu conceito particular de ‘bom gosto’. Não havia porque negar o êxito a esta escola.” (RODRIGUES, 1984, p.47).

A autora informa que o controle das escolas de samba pelo carnavalesco pode ser visto na diretriz da organização do enredo anual. Se antes o Estado obrigava os sambas-enredo a tratarem de temas históricos, agora é o carnavalesco quem definirá o tema. Para mostrar esse controle imposto, RODRIGUES (1984) realiza uma pesquisa com os sambistas para saber quais os temas que eles gostariam de ver nos desfiles. O mais cotado foi o relativo aos problemas sociais.

Os carnavalescos, no entanto, não são os únicos no processo de embranquecimento do samba. Ela comenta que isso também aconteceu após o processo de troca do carnaval de momento lúdico para espetáculo, envolvendo grandes produções e uma indústria cultural, em que os maiores destaques, dados aos personagens importantes do enredo, são de padrões brancos. A população negra fica então representada pelos assistas, assim como na bateria e na ala das baianas. Já as rainhas da bateria são geralmente brancas, mostrando uma diferenciação na apresentação da festa, ao privilegiar as figuras brancas. Situação também observada por SOVIK (2009):

“Os brancos se sobressaem até no carnaval, momento do ano em que mais se celebra a cultura negra. A televisão destaca brancos num aparente paradoxo. (...) O carnaval carioca (...) gera discussão, pois as escolas de samba têm componentes das comunidades da periferia, em sua maioria negra, mas os maiores destaques de carros alegóricos e as rainhas de bateria, convidadas a participar no evento em que mais se ouve pronunciar a palavra ‘beleza’, muitas vezes são louras, como Deborah Secco e Adriane Galisteu.” (SOVIK, 2009, p.36-37).

Dessa maneira, como pudemos refletir com RODRIGUES (1984), o grupo branco se beneficia de diversas maneiras: economicamente, pela profissionalização de alguns setores, principalmente com a entrada do carnavalesco, e acesso aos ingressos; esteticamente, com as artes plásticas acadêmicas dos carnavalescos; e imagetivamente, sendo os destaques na avenida, sem que isso fosse evidenciado como algo explicitamente racial.

Se para esses autores a valorização do negro é importante, não significa dizer que se trata de um exclusivismo do negro. RODRIGUES (1984) mesmo explica isso:

“Não tenciono, como possa aparentemente parecer, estabelecer a propriedade atual do samba, ou querer que exista um fechamento de tais festas a outros segmentos populacionais não negros. Nem quero engrossar a corrente de negros que, aceitando o jogo de estereótipo de inferioridades e superioridades raciais, jactam-se de serem superiores nesta ou naquela atividade.” (RODRIGUES, 1984, p.10).

Valorizar, portanto, não é o mesmo que fechar. Até porque afirmar um exclusivismo do negro por um fechamento racial do samba seria dizer o mesmo que o samba é algo herdado atavicamente pelos negros, que é uma crítica oportuna de SANDRONI (2001). Isso seria também falar que negros só podem se relacionar com a dita cultura negra e que deveriam fazer isso obrigatoriamente. Isso seria tirânico e de cunho racista. Seria racismo na razão de ciência racialista - aquela equivocada que existiu no século XIX -, pois estaria circunscrevendo a questão no sentido biológico. Isso nenhum autor que defende à origem negra fez.

Os autores se divergem discursivamente sobre a origem do samba, mas possuem um ponto em comum, que é não apontar outros lugares ou grupos não brasileiros. Entretanto, internamente essa oposição aparece, seja para dizer que o samba não tem uma origem exata num grupo e nesse sentido apontam que o samba foi criado por diferentes grupos, seja para dizer que os negros tiveram papel preponderante no samba.

A partir de uma origem negra, os autores crêem que essa é uma posição de valorização do negro, ao reconhecer seu papel de criador. Com isso, denunciam a espoliação passada pelo grupo, por meio do discurso de integração nacional. Já numa origem geral brasileira, alguns autores acreditam que o negro está devidamente incluído, mas acabam retirando a preponderância dele no processo. Assim, estes últimos criticam a situação de confronto de identidades como tradição no samba por acharem se tratar de uma tentativa de exclusivismo do grupo negro. Lembrando que a questão socioeconômica e geográfica de origem do samba foi inserida na perspectiva de criação pelos negros. Também teve a indicação de que os negros se apropriaram do samba, porém isso é um discurso único, de SIQUEIRA (1978). Cujo autor explica que sua pesquisa era de um samba diferente do que se revelou com as escolas de samba. Por isso, apartamos esse argumento da centralização da disputa discursiva quanto à origem do samba.

II.3 Considerações finais

Os discursos dos livros mencionaram basicamente a disputa em duas grandes identidades - a identidade negra ou chamada afro-brasileira e a identidade nacional. Internamente é que a disputa se apresenta pelo viés social e geográfico, com a oposição: classes populares de morros/favelas *versus* classe média das planícies/asfalto. O discurso de apropriação dos brancos ou da elite está incluído no lugar discursivo de cultura nacional, já os negros e populares, de cultura negra. O mestiço aparentemente colocado num lugar indefinido é tratado como uma forma de romper a fronteira das identidades raciais. Por isso e para isso ele é posto como símbolo da identidade nacional, misturado com um devir-a-ser pela mestiçagem.

A finalidade da mestiçagem brasileira, no entanto, teve outro papel, que não é a mistura sem ordenamento e hierarquização, como proposta de extinção das identidades raciais. Ela se ancorou no tipo hegemônico branco, como comenta MUNANGA (2008). Particularmente, isso se deu na busca pelo embranquecimento, sendo os outros povos apenas contribuintes, com restrições, ou seja, não foram participantes ativos e valorizados nesse processo de mistura (MUNANGA, 2008). Em conformidade, SILVA (2012) diz que:

“A identidade ‘mestiça’ que propõe a união é a mesma que dilui em seu interior a sua cultura e herança e tende à imitação do padrão sociopolítico hegemônico, pois é esse o padrão idealizado como válido pela sociedade brasileira baseada no paradigma eurocêntrico.” (SILVA, 2012, p.6).

Não há nada de errado em considerarmos os brasileiros misturados racialmente e elegermos o mestiço como símbolo nacional, como faz VIANNA (2004), se as relações raciais brasileiras fossem de fato democráticas.

Devemos lembrar que o mestiço já foi condenado pela sua proximidade com o negro, como nos informa MUNANGA (2008), considerado como uma possível degeneração das raças, por conta da procedência negra. Isto aconteceu ainda no século XIX. Apesar disso, o mestiço ganhou força no discurso nacional, como originalidade brasileira, em que alguns intelectuais viram nele uma possível saída para a questão racial do Brasil, principalmente para o embranquecimento da pátria. VIANNA (2004) mesmo explica que a mestiçagem foi colocada de maneira positiva e vista pelo ângulo cultural a partir do pensador Gilberto Freyre (*apud* VIANNA, 2004); num momento político da Era Vargas em que a nação era construída sob novos símbolos e sendo reelaborada “(...) uma identidade edificada sobre supostos consensos.” (SIQUEIRA, 2012, p.253).

Para TADEI (2002), a mestiçagem veiculada funcionou como dispositivo de poder sob a identidade nacional. Segundo ele, a mestiçagem foi uma forma de integrar e tornar dóceis as etnias que compõem o Brasil. Assim, as pessoas não poderiam requerer sua identidade racial, já que foram construídas subjetividades dóceis, mal delineadas e, com isso, passíveis de manipulação. Nesse sentido, a mestiçagem se confunde com o discurso da democracia racial, aparentando que o Brasil vive numa harmonia e paz entre os povos, numa confraternização das raças.

SOVIK (2009) explica que a mestiçagem foi posta como uma linha de fuga, em que, por meio dela, se nega a existência de negros e esconde a existência de brancos, permitindo a estes últimos brincarem de serem populares. Além disso, ORTIZ (2012) ressalta: “se o mito da mestiçagem é ambíguo é porque existem dificuldades concretas que impedem sua plena realização.” (ORTIZ, 2012, p.38). Assim como acontece com “(...) o mito das três raças [a branca, a negra e a indígena, que] não consegue ainda se ritualizar, pois as condições materiais para a sua existência são puramente simbólicas. Ele é linguagem e, não, celebração.” (ORTIZ, 2012, p.39).

É diante desse contexto de discurso de mistura do samba não realizado plenamente como uma democracia racial, que houve autores que criticaram a noção que o samba seja motivo de uma suposta integração. Para eles, se tratou de uma expropriação. Não foi uma integração do negro ao nacional pela via da valorização, mas sim uma usurpação devido à rentabilidade do samba. Nos livros aqui discutidos, vimos que a questão não se apresenta somente pela perspectiva racial, ela é confundida com a questão econômica. São brancos de classe média e alta *versus* negros e mestiços pobres, numa relação racial histórica que beneficiou os brancos em detrimento dos negros. Essa espoliação branca, informada pelos autores, aconteceu pela situação econômica favorável aos brancos, devido à história brasileira,

que se constituiu enquanto país por meio da escravidão negra e que, logo após a abolição, não teve políticas de reparação histórica. Felizmente, essa situação está sendo revista na atualidade, com políticas de ação afirmativa.

A partir desses pressupostos, podemos então concluir que uma branquitude se revelou presente na história do samba. Uma branquitude que não é sinônimo de embranquecimento, embora o embranquecimento seja uma consequência dela. BENTO (2002) esclarece que ela envolve dois processos. O primeiro é o branco ter a si como próprio modelo; já o segundo, é o branco projetar no outro o que de si não se assume, sendo o modelo de si a perfeição e a coerência. Para ela, trata-se de um pacto narcísico, visando projeção do grupo branco, ao trazer privilégios como o de ser o alvo de preferências e ser seguido como padrão e norma. Com isso, garante o lugar de centralidade e poder, imagética, estética e culturalmente. A autora comenta que esses privilégios são benefícios decorrentes da escravidão, que foram mantidos na sociedade.

No entanto, os brancos não enxergam a branquitude como uma identidade racial marcada, pelo menos é assim que entende PIZA (2002), que constrói a metáfora da “porta de vidro” para explicar a tomada de consciência da branquitude: há sinais da materialidade da porta pela maçaneta e por outros elementos, mas algumas pessoas não percebem e se chocam contra ela. Ou seja, a branquitude existe, mas nem sempre é consciente, especialmente quando o discurso nacional esconde a condição simbólica do que é ser branco, assim como do que é ser negro, no Brasil. Para percebermo-la, devemos tomar conhecimento dessa situação racial histórica. Por isso que a integração nacional brasileira deve ser amplamente analisada e discutida. Não que isso signifique que haja pontos de vistas certos ou errados desse processo histórico do samba. O que isso revela é a complexidade da história racial brasileira. Revela também que há desconfortos e conflitos nas relações sociais, apesar do discurso de nação racialmente democrática por meio do samba. Discurso esse que foi refutado, pois com a força e visibilidade gradativa do movimento negro, essa imagem de democracia racial foi questionada. Foi, assim, afirmada como um mito, já que a realidade brasileira apresentava e ainda apresenta diferentes formas de racismo. É como SILVA (2012) comenta:

“Sair do senso comum do mito da democracia racial é uma das mais importantes batalhas que o movimento negro trava desde a sua institucionalização. (...) Eis o grande desafio do movimento negro: A transformação do pensamento sociorracial brasileiro, visto que é nele que estão enraizadas o princípio de todos os males: o preconceito.” (SILVA, 2012, p.33).

Preconceito esse que se resvala no samba, como aponta LOPES (2003):

“Histórico canal de ascensão social, a expressão artística foi, após o fim da escravidão legal, uma das vias de acesso que os afro-brasileiros encontraram para fugir à marginalização e à exclusão. E, nesse caminho, a música representou um papel fundamental.

Foi assim que, pelas mãos dos negros, a música do povo brasileiro se tornou um dado básico da afirmação da cultura nacional. E foi assim também que, depois de fazerem dela a expressão de sua africanidade e a tornarem o filão mais rentável da indústria cultural brasileira, os músicos negros tiveram de se submeter às regras desiguais do mercado – isso quando não eram obrigados a sair de cena, um a um, para dar lugar aos filhos da burguesia e da classe média, postulantes às novas oportunidades de trabalho.

(...) Mas, apesar de sua importância histórica e mercadológica, o samba é rechaçado, principalmente pela intelligentsia colonizada, que só se ocupa dele quando, sem ousar dizer seu nome, leva alguma assinatura identificada, de uma forma ou de outra, com a elite dominante. E isso faz com que compositores oriundos dos morros e das escolas de samba só sejam focalizados como cult principalmente quando morrem, em geral, na miséria.” (LOPES, 2003, p.51-52).

Entretanto, esses sambistas e esses sambas identificados à identidade negra não foram extintos, apesar do selo de identidade nacional e do embranquecimento, pois:

“Foi através do samba que não só o malandro como todo o mundo negro e proletário urbano se deu a conhecer às classes dominantes. Isso não mudou fundamentalmente nada nas relações de produção, e também não mudou muita coisa na situação econômica daqueles sambistas que despontavam do Estácio por volta de 1930, vendendo suas criações a preço de banana, ou recebendo irrisórios direitos autorais. Mas foi por aí que se abriu às classes populares um inestimável canal de expressão.” (MATOS, 1982, p.125).

Sendo um privilegiado canal de expressão da identidade negra nos meios urbanos, como nos diz MATOS (1982), ainda assim sofreu descaracterização, como acredita RODRIGUES (1984), ao falar do carnaval. Embora ela diga que a espoliação a que ficou submetido o grupo negro não se deu de maneira totalitária e evidente. Isso aconteceu de maneira subliminar pela dominação ideológica do mito da democracia racial, em que ela alerta que com a veiculação do samba como de todos os brasileiros, dar-se-ia legitimidade para a continuidade do embranquecimento cultural e certa exclusão da população negra. Isto é, fornece subsídios para a usurpação do grupo negro pelo grupo branco, mesmo com certa conscientização por parte de alguns sambistas sobre a forma vantajosa da inserção do grupo dominante, pois a própria comercialização da festa dificultava uma maior voz aos negros:

“À medida que a principal preocupação deste grupo minoritário é ser integrado à sociedade maior e ser considerado como cidadão ficará extremamente fácil, com a capa de ‘democracia racial’, espoliá-lo de tudo que possa ser guardado de autêntico ligado à sua cultura.” (RODRIGUES, 1984, p.138).

Isso porque,

“Tanto os sentimentos de rejeição que caracterizam o preconceito racial, como a intenção real de branquear tais festas, explorá-las comercialmente e integrá-las numa ‘cultura nacional’, escapam ao grupo negro, na medida em que são dissimulados, numa prática inerente aos costumes do nosso país e à medida também que tais práticas revelam processos sociais de grupos ideológica e politicamente dominantes, interados num sistema econômico que se caracteriza pela divisão de sociedade em classes sociais e pela exploração das classes menos favorecidas pelas classes dominantes.” (RODRIGUES, 1984, p.108).

Independentemente dessas questões, não se pode alterar o curso histórico do passado, apesar da situação desfavorável do negro com a espoliação denunciada pelos autores que

acreditam que a origem do samba é negra. Contudo, essa irreversibilidade histórica revelou a continuidade da luta pela afirmação da identidade negra, mesmo com o discurso nacional de miscigenação com o samba. Isso inclusive se mostrou ser uma das dificuldades dos movimentos negros, como nos diz ORTIZ (2012):

“Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Á medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem-se insistido muito sobre a dificuldade de se definir o que é negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambiguidades da própria sociedade brasileira. A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. (...) O problema com que os movimentos negros se deparam é de como retomar as diversas manifestações culturais de cor, que já vêm muitas vezes marcadas com o signo da brasilidade. Uma vez que os próprios negros também se definem como brasileiros tem-se que o processo de ressignificação cultural fica problemático.” (ORTIZ, 2012, p.43-44)

HANCHARD (2001) corrobora esse pensamento na passagem a seguir, mas o faz de maneira a entender que a situação é mais socioeconômica que racial:

“Como representantes da unificação das dimensões nacional e internacional na consciência afro-brasileira, esses fenômenos também expressaram o cansaço com os modelos existentes de prática cultural, que tinham sido transformados em mercadoria e, num sentido existencial, arrancados de suas raízes. O samba e a umbanda haviam-se nacionalizado tanto que grandes segmentos da classe média branca haviam saltado sobre eles, reivindicando-os como seus, em contraste com as épocas anteriores do século XX em que o samba era considerado um reduto da classe baixa, tanto negra quanto branca.” (HANCHARD, 2001, p.133)

O autor continua um pouco depois, destacando a questão racial:

“Isso não equivale a sugerir que as escolas de samba e os centros umbandistas se houvessem transformado em enclaves inteiramente brancos, ou que os afro-brasileiros praticantes do samba ou da umbanda tivessem sucumbido ao lento desgaste de seus espaços de autonomia cultural. Compositores como Nei LOPES e Paulinho da Viola, preservadores e inovadores intrépidos das linguagens musicais afro-brasileiras, são duas personificações do papel que os artistas afro-brasileiros podem desempenhar na resistência política e cultural. A influência dominante e quase gravitacional da política e da cultura nacionais, entretanto, fez de inovadores como LOPES e Viola raros agentes da política baseada na identidade dentro das escolas de samba.” (HANCHARD, 2001, p.133-134)

HALL (2003) nos ajuda a compreender a experiência cultural racial brasileira de outra forma, embora ele não estivesse tratando especificamente do Brasil em sua pesquisa. Ele aponta que a diáspora africana gerou comportamentos e estéticas singulares. Além disso, ele diz:

“Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas.” (HALL, 2003, p.323)

Ele continua:

“A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano, (...) conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a forma de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade.” (HALL, 2003, p. 324-325)

GUIMARÃES (2004) elucida essa complexidade sobre a situação brasileira:

“O que se chama de embranquecimento, entretanto, não nos deve fechar os olhos para o fato de que a assimilação à cultura luso-brasileira nunca significou uma simples e pura reprodução da estética e da moral política européias, apartadas do meio mulato, ou seja, uma espécie de esquizofrenia racial; ao contrário, esses artistas e intelectuais tidos como ‘embranquecidos’ foram responsáveis pela introdução, na cultura brasileira, de valores estéticos e de idéias híbridas e mestiças, modificando a vida cultural nacional em direção a um estado em que eles e os meios de onde provieram pudessem se sentir mais confortáveis. De fato, uma estratégia de completo embranquecimento, ou seja, de completa alienação do meio originário, jamais poderia ser bem-sucedida.” (GUIMARÃES, 2004, p. 41).

Dessa maneira, podemos pensar que a experiência antes colonial e atualmente pós-colonial gerou uma hibridação que não é necessariamente um abandono das raízes culturais ou uma transformação em síntese igualitária para todos os grupos raciais. No diálogo entre brancos e negros, em posições de dominantes e dominados, ou entre brancos e brancos de diferentes lugares, como de negros com negros, ocasionou em outras colorações e culturas que estão longe de serem unificadas num ser mestiço. Estão mais para a heterogeneidade, sendo os grupos singularizados pela anterior experiência de dominantes e dominados.

É nesse contexto que a identidade negra ou a negritude vem se firmar como expressão de solidariedade da população negra, por conta da situação sócio-histórica de subalternização imposta, marcando o compartilhamento dessa experiência comum ao grupo negro. Ela é uma tomada de consciência da opressão e exclusão, a fim de que seja possível a transformação dessa mesma condição histórica, que tentou desumanizar e destruir as histórias e culturas dos negros por conta do racismo. Ela também foi construída como reação à supremacia branca e foi caracterizada por uma busca às raízes culturais, que por vezes parece se dirigir a um passado perdido na diáspora, denotando uma ligação com o continente africano, como vimos, de certa forma, com o samba. O que tem sido contestado por estudiosos que afirmam não haver pureza cultural e que essa busca à África seja idealizada e mítica. Porém, essa busca tem sido fortalecida pela perspectiva de herança cultural transmitida pela memória oral como patrimônio imaterial.

HALL (2003) ainda nos auxilia a refletir essa questão racial híbrida do samba por meio da conjunção “e”, ao invés da oposição “ou”, que cria novas possibilidades de interpretação e significado para essa situação histórica. Ele explica que há um ponto de vista que:

“(...) enxerga a diferença como ‘as tradições deles versus as nossas’ – não de uma forma posicional, mas mutuamente excludente, autônoma e auto-

suficiente – e é, conseqüentemente, incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica.” (HALL, 2003, p.326)

É claro que ele escreve em outro contexto histórico e geográfico. Entretanto, no caso do samba como identidade nacional, percebemos que foi realizada a equação somatória do “e”, não necessariamente no sentido de negro e brasileiro, como propõe HALL (2003), mas sim de uma tentativa de rompimento por meio do discurso de mestiçagem. Entretanto, a síntese mestiça, dentro dessa soma, apresenta fronteiras hierarquizadas que colocam os indivíduos em posições diferentes na produção cultural, a partir de uma mentalidade e situação socioeconômica herdadas do período da escravidão. Apropriando-nos das reflexões de HALL (2003), podemos ter a opinião de que a disputa discursiva em torno da origem e do desenvolvimento da história do samba, seja na tentativa de ampliar para o caráter nacional, seja na tentativa de afirmação negra, faz parte do contexto histórico em que essas atitudes estão envolvidas, enquanto relações étnico-raciais. Assim sendo, são desdobramentos ou, melhor dizendo, exemplos do nosso contexto racial brasileiro.

Capítulo III – A quem pertence o samba? – o discurso musical

“Desde que o samba é samba é assim...” (Caetano Veloso, 2000).

A música é um documento de um povo. Uma de suas características é a memória viva. O que garante certa atemporalidade, já que pode transcender seu período de composição, ao ser interpretada e incorporada em outros tempos. Isso acontece pelas regravações ou pelo simples fato das canções se tornarem emblemáticas na vida das pessoas, como em épocas festivas, tais como o carnaval. Além disso, há a repetição estratégica das letras, como nos informa TROTTA (2011):

“As músicas são construídas a partir de uma mistura entre elementos consagrados em outras músicas e combinações menos recorrentes. O ouvinte espera um equilíbrio entre reconhecimento e surpresa. Não há prazer estético se o reconhecimento não ocorre ou se as surpresas se sucedem ininterruptamente. A repetição é o elemento estrutural da criação musical, responsável pelo reconhecimento de estilo, de motivos, de ideias musicais, que funciona também como eixo de inteligibilidade e compreensão simbólica da obra musical.” (TROTTA, 2011, p.43)

Elas são então lembradas e eternizadas em lembranças musicais, se tornando trilhas sonoras de diferentes vidas ou mesmo sendo apropriadas como trilha sonora de diferentes mídias de entretenimento. Como fazem parte da experiência e vivência dos grupos identitários, podem servir de componente para nacionalismos ou regionalismos. Portanto, elas são expressões privilegiadas de sociabilidade. Por ser uma situação em que é possível viver a(s) identidade(s), acaba sendo um fator de coesão social. TROTTA (2011) explica que:

“Ao circularem na sociedade pelos meios de comunicação, discos, show-biz, internet e também via difusão ‘boca a boca’, as músicas carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e grupos sociais. As formas pelas quais esses atores se apropriam dos códigos musicais, os interpretam e transformam em pensamentos e emoções compartilhadas são variadas e ocorrem por meio de um complexo processo de interpretação e utilização desses ‘signos’ musicais.” (TROTTA, 2011, p.35)

Além disso, ele ainda diz:

“Seja pela audição de uma estação de rádio, de um disco, de um programa de televisão, ou em festas, shows, boates, feiras, saraus, no teatro ou no cinema, ouvir música significa participar de um ‘sistema simbólico’ e associar-se a determinadas representações.” (TROTTA, 2011, p.55)

Por trazer valores, em suas mensagens, a música tem função pedagógica. Com as narrativas, um universo é apresentado a partir do contexto social cuja música esteja inserida, seja do ato da composição, seja da comunidade que a canta e faz ecoar seus significados. Nesse sentido, as canções são representações de uma dada realidade, mesmo que não sejam absolutamente reais. São representações simbólicas feitas pelo compositor que ganham vida com a adesão do público. SOVIK (2009) informa que:

“É possível (...) abordar a canção como sinal complexo dos tempos, como acervo de comentários e de posturas que podem ser reconhecidas e adotadas

pelo público na dança, no cantar junto, na citação das letras para comentar situações do cotidiano. Dentre as muitas dimensões da música, as letras dão a mais clara indicação do 'uso social' das canções, de acordo com Simon Frith, e é a partir delas que o sentido social da música se manifesta mais claramente.” (SOVIK, 2009, p.158).

Por isso que elas são importantes fontes de análise discursiva, pois pensamentos existentes na sociedade e especificamente de grupos podem ser verificados em suas letras e vice-versa.

Historicamente, no caso do samba carioca, “As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente”, afirma MATOS (1982, p.22). Acrescentando a esse pensamento de MATOS (1982), citaremos ALENCAR (1980) que fala do samba como registro dos acontecimentos do Rio de Janeiro:

“Os sambas mais expressivos do carnaval carioca são os que registram um fato, um acontecimento da cidade. O compositor Herivelto Martins cultivava habitualmente o gênero, que é utilíssimo, pois fixa no verso melodioso a vida do Rio. Pode-se com vários deles compor uma singular e sonora crônica da cidade.” (ALENCAR, 1980, p.44)

SODRÉ (1979) também afirma o fato do samba carioca, no início do século XX, ser uma crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional, devido ao Rio de Janeiro ser a capital do Brasil a época. Ele explica que as letras eram registros da vida e dos desejos da população, tendo como marca o discurso transitivo (fala o/a) e não o intransitivo (fala sobre). Diferente do que ORTIZ (2012) conclui, ao analisar o Centro Popular de Cultura, em que “(...) a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade.” (ORTIZ, 2012, p.73).

Num país que nasce por meio de uma colonização de diferentes grupos linguísticos e, mesmo depois, com a complicada situação de alfabetização plena de parte do povo, a gramática é uma das críticas quanto às composições populares. Inclusive, isso marca seu lugar de marginalização, já que a língua culta é comumente tratada como elitizada. É que as letras populares por vezes transferem o discurso informal falado nas ruas para o registro musical. No entanto,

*“É sem gramática, que nós o queremos, é sem concordância, é não ligando a colocação dos pronomes, porém, nos tocando a alma, nos falando ao coração, dizendo qualquer coisa, de carinho e amor ou glosando um fato, criticando A ou B, como fazia o inolvidável Sinhô!
Queremos o samba sem gramática, mas bulindo com a gente, atraindo a creoula, a cabrocha, a mulata e até mesmo a branca, aos requebros dos quadris, ao roncar da cuíca no estilo do partido alto!
(...)
Queremos o samba sem gramática, daquele que diz o que sente e que nós sentimos o que ele diz” (GUIMARÃES, 1978, p.108).*

ALENCAR (1980) nos informa que as canções carnavalescas contribuíram para a linguagem, o que poderíamos criticar como sendo expressão dessa linguagem carioca, com ditos e palavras divulgadas, as quais ele destaca:

“Citemos algumas: Urucubaca, miudinha (azar), banzé, batente (trabalho), reúna (gente, soldado), pangaio, batucada, rosetar, sassaricar, fuzarca, frajola, jambrar, pistoleira, avacalhar, disgrá (desgraça), tutu (dinheiro), chaleira (adulador), puxa-saco (adulador), chatô, zinha, fofoca, Amélia (mulher dedicada, mulher de verdade), Maria Candelária (funcionária pública), Barnabé (modesto funcionário) e muitas outras mais.

Foi num samba que apareceu o mais expressivo verbo talvez já formado pelo povo em nossa língua: desmilingüir, com a circunstância importante de pertencer à terceira conjugação, o que é raríssimo na formação de verbos novos.” (ALENCAR, 1980, p.33)

Associada a outros elementos descritos nas letras, a música pode se reconhecida simbolicamente pertencente a um grupo e o intérprete tem papel principal junto à mensagem dita. É que para além da letra, a figura do cantor é um dos determinantes da representação musical. É por isso que escritores criticaram a questão da expropriação imagética do samba, como vimos no capítulo 2. Todavia, por uma questão metodológica, foi optado pelo estudo somente dos conteúdos das letras, reconhecendo até que seria produtivo agregar à questão imagética dos intérpretes, o que exigiria um aprofundamento na pesquisa sobre isso, ao ampliar as bases metodológicas, podendo ser a continuidade desta presente pesquisa, mas entendemos que, por hora, diante dos objetivos de compreender quem é o dono do samba nos discursos escritos (falados nas canções), não analisaremos os intérpretes e suas características, mas sim o conteúdo das letras. É por isso também que agruparemos e colocaremos em diálogo letras que são de compositores diferentes, com pontos de vista divergentes até.

III.1 O samba canta suas origens, tradições e fronteiras

Além da bibliografia do samba, como vimos no capítulo 2, as letras musicais também apresentam uma disputa simbólica em torno do samba. Nesse sentido, nos é útil PARANHOS (2010), que realiza um estudo sobre canções da primeira parte do século XX, para analisar o deslocamento do samba de símbolo étnico para o de todas as cores, parafraseando o título do seu trabalho. Por ele, podemos conferir algumas canções que tratam dessa transição do samba antes étnico para o nacional, que evidencia certa disputa em torno da origem do samba. Logo, esse estudo foi importante como pontapé para a construção desta seção. Por isso, informamos que trouxemos algumas delas e ainda outras, destacando por vezes outros trechos que PARANHOS (2010) não analisou, para percebermos o que as letras nos dizem quanto às suas tradições e afirmações de origem. Começaremos pelas que demonstram certos desconfortos de quem não gosta do samba, como é o caso de “Abandona o Preconceito” e “Samba da Minha Terra”, em que é possível verificarmos certo preconceito inicial, perceptível em versos que propagandeavam o samba:

*“Quem não gosta do samba
Não tem sentimento
E o teu preconceito*

É fingimento (“Abandona o Preconceito”, Máercio de Azevedo e Francisco Matoso)

*“Quem não gosta do samba bom sujeito não é
Ou é ruim da cabeça ou doente do pé”* (“Samba da Minha Terra”, Dorival Caymmi)

O fingimento de não gostar ou o não ser bom sujeito por não gostar do samba são estratégias de propaganda, mas também são de defesa. Isso nos deixa a entender que o samba não era aceito por todos, isto é, que havia preconceito. “Pra que Discutir com Madame” e “Isso Não se Atura” são algumas das letras que tratam desse preconceito:

*“Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É música barata sem nenhum valor”* (“Pra que Discutir com Madame”, Haroldo Barbosa / Janet de Almeida)

*“A Madame Butterfly diz que Beethoven é seu querido
Quando ouve a batucada, põe o dedo no ouvido
Diz que o samba é coisa ‘pau’, faz barulho, até se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na Kananga (meu bem)
O sambista do Café (ai! eu não quero falar mal)
Só se lembra da morena quando chega o carnaval
Diz que o samba cá do morro já nasceu de ‘pé-quebrado’
Mesmo assim nosso capenga corre o mundo e é cantado”* (“Isso Não se Atura”, Assis Valente)

Esses dois casos demonstram que o preconceito era pela mistura racial do samba e pela sua ligação com o morro. No entanto, elas não chegam a explicitar uma origem exata para o samba, embora apontem alguns elementos postos como tradição do samba, tais como cachaça, batucada, sambista, morena e morro.

Voltando ao que dizíamos sobre a defesa do samba em letras, “Eu Gosto da Minha Terra” e “O Samba Brasileiro” também são canções de defesa ao samba, no caso contra a imposição da cultura estrangeira:

*Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci pra isso
O foxtrot, não se compara
Com o nosso samba que é coisa rara
Eu sei dizer, como ninguém
Toda beleza que o samba tem
Sou brasileira, vivo feliz
Gosto das coisas do meu país!* (“Eu gosto da minha terra”, Randoval Montenegro)

*“Gosto de exaltar cantando o samba brasileiro
Ritmo bem quente sem sotaque estrangeiro
Foi por isto mesmo que tirou sua patente
Por ser diferente e tão bom de se dançar”* (“O Samba Brasileiro”, Claribalte Passos)

São músicas que valorizam o samba como símbolo nacional, sem trazer uma diferenciação dos grupos internos do Brasil. “Aquarela do Brasil” faz o mesmo, como vemos no trecho abaixo,

sendo símbolo de música nacionalista ou apologético-nacionalista, como conceitua MATOS (1984).

*“Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
(...)
Ah, abre a cortina do passado
Tira a Mãe Preta, do serrado
Bota o Rei Congo, no congado
(...)
Quero ver a Sa Dona, caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
(...)
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
(...)
É o meu Brasil, brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim”* (“Aquarela do Brasil”, Ary Barroso)

Como vimos, a questão racial é citada, com as menções ao mulato, à Mãe Preta e à morena. Interessante notarmos que a branca não é assim explicitada, sendo dissimulada por:

*“Sa Dona, caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado”* (“Aquarela do Brasil”, Ary Barroso)

Esse trecho demonstra a invisibilidade da branca, mas a evidencia por aspectos culturais que remetem a certa condição financeira da personagem. Outra canção que também relaciona samba à nação, porém pelo mestiço, é esta:

*“O samba é mestiço
Que nem o meu sangue brasileiro
Retrato de um povo guerreiro
Que não cansa de lutar
(...)
Segura meu samba que eu quero ver
Se liga, meu samba vai te levar
No morro, no asfalto de pé no chão
Segura na palma da mão
Que o samba não pode parar”* (“Samba Mestiço”, Ciraninho / Leonardo Fregonesi / Rafael dos Santos)

Nela vemos uma exaltação à mestiçagem brasileira, ao mesmo tempo em que designa o samba como característico dessa mistura. Morro e asfalto são colocados juntos como uma estratégia de união, apesar de reforçar essa diferenciação geográfica que é também socioeconômica. Isso também ocorre de forma diferente em “Não Tem Tradução” e “Sambista da Cinelândia”:

*“A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 (...)
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro
 Já passou de português”* (“Não Tem Tradução”, Noel Rosa)

*“Sambista desce o morro
 Vem p'rá Cinelândia, vem sambar
 A cidade já aceita o samba
 E na Cinelândia só se vê gente a cantar
 Hoje está tudo tão mudado e acabou-se a oposição
 Escolas há por todo o lado, de pandeiro e violão
 O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal
 E o samba já foi proclamado sinfonia nacional”* (“Sambista da Cinelândia”, Custódio Mesquita / Mário Lago)

De certa maneira, é dito que o momento antecessor do samba fora o morro, como uma espécie de origem do samba, o que se assemelha ao discurso de GUIMARÃES (1978), analisado no capítulo 2. Como vimos no capítulo 1, o morro por vezes é posto como o lugar do samba e isso pode ser verificado nesta letra célebre:

*“Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei do terreiro
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões de corações brasileiros”* (“A Voz do Morro”, Zé Kéti)

Do mesmo modo que, nas canções, há quem diga que o samba veio do morro, tem quem afirme o contrário:

*“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”* (“Feitio de Oração”, Noel Rosa / Vadico)

Como possibilidade de resposta, tem quem argumente:

*“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 no morro,
 Nasce com pinta de bamba,
 Tem o ritmo na alma,
 Meu Deus, como tem a cadência do samba”* (“Gente do Morro”, Manoel Santana / Getulio Macedo / Benê Alexandre)

Cantando a sua história, alguns sambas deixam sua opinião quanto à origem do samba, como pudemos conferir acima. Entretanto, existem ainda outros discursos de origem. Esta letra a seguir, por exemplo, diz que o samba era dos pobres, dando um recorte socioeconômico de origem, sendo depois transposto para os lugares de elite:

*“O samba era
Original dança dos pobres
E, no entanto, hoje
Vive nos salões mais nobres”* (“Se o Samba é Moda”, Josué de Barros)

Esta outra afirma que o samba nasceu num barracão, provavelmente de um morro, com gente de cor, se referindo aos negros:

*“Já disseram que o samba nasceu num palácio real
E depois se criou e cresceu em salão multicolor
Mas não sabem que o samba nasceu num cruel barracão
E que foi educado sambando no chão com a gente de cor”* (“Quem Condena a Batucada”, Nelson Petersen)

Ainda na perspectiva de que o samba nasceu entre os negros, há duas canções que criticam a transformação do samba, com a entrada do branco. Eles demonstram ideia semelhante a dos autores do capítulo 2, que disseram se tratar de expropriação:

*“Samba, negro forte destemido
Foi duramente perseguido
Nas esquinas, no botequim, no terreiro
Samba, inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu
Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu”* (“Samba Agoniza Mas Não Morre”, Nelson Sargento)

*“Mamãezinha me contava as histórias
De malandros que eram tipos assim
Chinelo, cara de gato, bem brasileiro, mulato,
Trazendo uma ginga no passo
(...)
Mas agora é diferente ai ai,
A história terminou
Branco pode ser malandro
O Samba desceu o morro e ninguém mas escutou”* (“História de Criança”, Wilson Batista / Germano Augusto)

Já esta letra coloca o branco em outra situação:

*“Branquinha igual assim não pode existir
Balanço igual eu juro que nunca vi
Teresa é branca na cor
Mas isso deixa pra lá
Porque Tereza enturmou
Porque ela sabe sambar”* (“Tereza Sabe Sambar”, de Francis Hime / Vinicius de Moraes)

“Tereza Sabe Sambar” quer minimizar o impacto da branca no samba, explicando que ela se enturmou e sabe sambar. Mas acaba por também colocar o branco como algo não comum ao samba.

Existem sambas que não falam necessariamente de sua origem, mas tratam de uma espécie de autenticidade do samba. No caso de “Tem que Ter Mulata”, a questão racial aparece anunciando a importância do negro no samba, sendo no caso a mulata, como podemos ver abaixo:

*“O samba pra ser samba brasileiro
Tem que ter pandeiro
O samba pra ser samba na batata
Tem que ter mulata”* (“Tem que Ter Mulata”, Túlio Piva)

Há os que relativizam isso, mas sem deixar de mostrar a importância do negro no samba. É o caso de “Dá-lhe que Dá-lhe”, que conta o fato de uma negra não saber sambar:

*“Falei pra ela
Que hoje em dia toda loira samba
como é que pode uma preta bacana
Chegar no samba e não saber dançar
Ela me disse
Eu sou cubana não sou brasileira
Gosto de samba mas sou merengueira
Toque um rumba que eu vou te mostrar”* (“Dá-lhe que Dá-lhe”, Délcio Luis / Ronaldo Barcellos)

Outros pontos de vista podem ser verificados em relação ao samba. Por exemplo, existem letras que falam que o samba está relacionado à tristeza como tradição:

*“A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite e a chuva que cai lá fora
(...)
Cantando eu mando a tristeza embora
(...)
O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador”* (“Desde que o Samba é Samba”, Caetano Veloso)

Nessa canção, a pele escura que pode ser interpretada pela pele negra também sugere uma relevância do negro no contexto do samba.

Por fim, separamos alguns trechos que falam do samba sem fronteiras. Eles não tratam exatamente de sua origem e nem do quesito racial ou social, mas de certo modo se refere a todas essas questões, quando declara que o samba não tem fronteiras e está em todos os lugares. É o caso deste trecho:

*“O samba não tem fronteiras
Existe em qualquer lugar
De leste a oeste, de norte a sul
Deste país
O nosso samba está”* (“O Samba Não Tem Fronteiras”, Alexandre Pires / Reges Danese / Luis Claudio)

Na realidade, essa música critica a predominância do samba no Rio de Janeiro como origem, afirmando que o samba está em todos os cantos do Brasil, especialmente de Minas Gerais, que é de onde o grupo se origina e que pode ser percebido nestes versos:

*“Nascia ali no Triângulo Mineiro
Samba de Rio de Janeiro, só assim se descobriu
Que não há fronteiras para o samba
Pois o samba, com certeza, está
Em cada canto do Brasil
Digo trem bão
Digo uai*

*Digo porque
O samba não tem fronteiras
Existe em qualquer lugar* (“O Samba Não Tem Fronteiras”, Alexandre Pires / Reges Danese / Luis Claudio)

O outro caso de samba sem fronteiras é este:

*“A idade não importa, a cor da tua pele não me interessa
Se tem perna torta se tem perna certa
Basta saber se tem samba na veia
O samba veio de longe, hoje está na cidade, hoje esta nas aldeias
Nasceu no passado, vive no presente
Quem samba uma vez samba eternamente”* (“Samba da Antiga”, Candeia)

As músicas aqui selecionadas foram para servir de panorama do que o samba já tratou em suas letras quanto ao aspecto de origem ou de tradição ao longo do século XX e um pouco do XXI, sendo a maior parte delas das décadas iniciais do século XX¹⁹. Como vimos, há uma pluralidade de afirmações, mas no geral não existe uma afirmação que negue a procedência do negro no samba. Pelo contrário, o negro foi até colocado como elemento de tradição do samba. Já o branco no samba é visto como um elemento novo ou como fora de lugar. Quanto ao aspecto socioeconômico, é posto como originado das classes populares, sendo os salões nobres, como elite, uma situação nova para o samba. Mesmo as canções que propõem uma união, estabelecendo a relação de povo brasileiro igual a samba, como um símbolo nacional, deixam entrever, num momento ou outro, a questão racial, social ou geográfica do samba.

Nem sempre as letras de samba trarão referência à sua origem, porém suas narrativas e, dentro delas, os elementos descritos, podem nos apontar representatividades de grupos. Refletir sobre quem é o dono do samba também nos direciona para essa representatividade, já que ela demarca a autenticidade e a tradição veiculadas nas letras das canções, num modo de fazer samba que busca a repetição estratégica, comentada no início deste capítulo, ao citarmos TROTTA (2011). Nesse sentido, ampliaremos esse panorama aleatório de letras, em grande parte das décadas iniciais do século XX, de samba ou que falam sobre o samba, para analisarmos, a seguir, uma coletânea, lançada relativamente recente, de gravações de sambas tradicionais da década de 1970 e das décadas seguintes, que ainda são de sucesso na atualidade, a fim de observarmos as afirmações discursivas culturais de grupos. Antecipamo-nos em informar que não são letras selecionadas pelo discurso de origem, como as que acabamos de verificar, e sim, letras escolhidas pelo cunho tradicionalista. Assim, iremos compor a junção dos discursos de origem, dessa primeira parte, com os de tradição, da seção subsequente, para verificarmos se há fronteiras discursivas quanto aos donos do samba.

III.2 A perspectiva do “Samba Social Clube”

A coleção “Samba Social Clube” é composta de cinco DVDs, sendo o último uma seleção dos anteriores, totalizando 84 canções, em 86 faixas. São canções aproximadamente

^[19] Ver o ano de composição no apêndice.

da década de 1970 para cá. Os DVDs foram gravados em 2008 e 2009, nos palcos da Fundação Progresso e Vivo Rio, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Algumas edições trazem homenagens a alguns artistas do samba. É o caso da 3ª edição que homenageia Beth Carvalho e a 4ª, Paulo César Pinheiro. A 4ª edição é peculiar porque ela também traz uma roda de samba, com parte dos artistas que estão nos shows enquadrados nos DVDs.

As canções dos DVDs são bem diversas e todas são bem conhecidas no universo do samba. Elas narram diferentes histórias e citam vários elementos de significado social. Elas não apresentam um discurso de apoderação, expropriação ou limites do samba. Nesse sentido, elas não delimitam quem seria o dono do samba por uma disputa. No entanto, por serem sambas bem conhecidos e veiculados como de relevância no cenário recente brasileiro, suas letras marcam um lugar discursivo pelo universo aludido. Por conta disso, vamos agrupar as canções em temas, apresentando-as em trechos e sinalizando alguns itens encontrados que nos auxiliarão a refletir sobre os domínios do samba pela particularidade dessa coleção.

Um dos assuntos abordados nas letras é quanto à bebida. Mas ela é vista de maneiras diferentes. Uma delas é a apologia:

*“Eu bebo sim, estou vivendo
Tem gente que não bebe
E está morrendo
Tem gente que já tá com o pé na cova
Não bebeu e isso prova
Que a bebida não faz mal”* (“Eu Bebo Sim”, Luis Antonio / João do Violão)

Outra letra conta que o sujeito deixou a vida de dedicação à bebida:

*“Eu deixei de ser pé-de-cana
(...)
Só tomo uma no bar
Bastou!”* (“Não Sou Mais Disso”, Jorge Aragão / Zeca Pagodinho)

Por fim, tem uma fala que difere dos dois discursos acima, embora esteja, de certa maneira, interligada a eles. É dito sobre a “saideira”, que pode ser a última rodada ou última bebida para depois partir, mas que na música nunca é de fato a última bebida, porque os amigos vão ficando e continuando a beber. Não se chega a dizer que é dedicado ou não à vida de bebida e nem está necessariamente fazendo apologia, apenas comenta da dificuldade em parar de beber com o amigo, num determinado dia, mesmo sabendo que tem que trabalhar em dia próximo:

*“Eu não vou tomar mais saideira
Segunda-feira
Tenho que ir trabalhar
Estou nessa a semana inteira
Se eu tomar mais um copo
Só mesmo de maca vão me retirar
Agora, você mandou sair
Mais uma rodada
É derrubada, eu já senti
Essa já é a décima-primeira
Que vem como saideira
E nada da gente sair*

*Enquanto houver garçom e geladeira
Vem sempre uma saideira
Que não deixa a gente dormir* (“Pagode da Saideira”, Gracia do Salmgueiro /
Duque do Surdo)

Como é dito da necessidade de trabalhar, isso já nos aponta o sujeito como um trabalhador e não como um membro da elite.

Além da bebida, também é possível notar, nas letras, a palavra mar. Assim como a bebida, não há semelhança entre os discursos sobre o mar. Um dos casos relaciona o mar ao samba:

*“O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia.
O pescador não tem medo
É segredo se volta ou se fica no fundo do mar”* (“O Mar Serenou”, Candeia)

Esse trecho diz que o mar se acalma quando a sereia pisa na areia. Ainda é mencionado o pescador que, segundo a lenda das sereias, vai em direção ao mar porque está encantado e pode ser que nunca volte, ficando no fundo do mar. Falando em pescador, o objeto da narrativa, então, trata-se de um trabalhador e não um membro da elite, assim como “Pagode da Saideira”. Além disso, por fazer alusão à lenda do encanto das sereias, a narrativa demonstra a magia como um dos elementos representativos da imaginação sobre o mar. Existe outra canção que fala da magia do mar, sendo mais próxima de sentido religioso que é “Na beira do mar”. Porém, por enquanto, destacaremos apenas a parte que indica a beira do mar como um lugar onde as pessoas gostam de ficar e brincar:

*“Na beira do mar todo mundo brinca
Na beira do mar êêê
Na beira do mar todo mundo fica
Na beira do mar êêê”* (“Na Beira do Mar”, Garcia)

Outra música que fala do mar é “Das 200 Para Lá”. Essa tem uma mensagem diferente. Diz que um “doutor” provavelmente explicou que o mar tem dono, que é uma propriedade marcada pela medida “das 200”, como organização da prática da pescaria. Se o “doutor” e o “pescador dos olhos verdes” são a mesma pessoa não podemos ter a certeza, mas ele usa a dica dada pelo “doutor”, o tal “acontecimento”, para demarcar seu espaço no mar, o que pode ser interpretado como uma possível crítica a isso:

*“Esse mar é meu
Leva seu barco pra lá desse mar
Vá jogar a sua rede das 200 para lá
Pescador dos olhos verdes
Vá pescar noutro lugar
(...)
Obrigado, seu doutor, pelo acontecimento
Vai ter peixe camarão
Lagosta que só Deus sabe
Pegou bem a sua idéia
Peixe é bom pro pensamento
E a partir desse momento
Meu povo vai pensar”* (“Das 200 Para Lá”, João Nogueira)

Devemos observar que, na letra, há uma relação oposta entre o pescador e o doutor que pode ser entendida pelo viés de classe social, sendo o pescador o narrador, enquanto o doutor é o outro do diálogo encoberto.

Outro tema, bem recorrente por sinal, é o amor. São variadas histórias de amor, que falam do novo amor (“Pressentimento”); do tempo do amor, isto é, dele não acabar (“Mormaço”) ou de não se perder tempo (“Amor de Verdade”); do fim de um amor (“Amor Até o Fim”; “Tudo se Transformou”); dos amores complicados (“Gostoso Veneno”; “Saigon”); da dor causada pelo amor (“Dor de Amor”); dos falsos amores (“Bola Dividida”; “Falsa Consideração”; “Mel na Boca”); e das decepções (“Minha Verdade”; “1800 Colinas”):

*“Vem meu novo amor
Vou deixar a casa aberta
Já escuto os teus passos
Procurando o meu abrigo
Vem que o sol raiou
Os jardins estão florindo
Tudo faz pressentimento
Que este é o tempo ansiado
De se ter felicidade”* (“Pressentimento”, Elton Medeiros / Hermínio Bello de Carvalho)

*“Você chegou
(...)
Me fez feliz, me fez contente
(...)
Não vá embora nunca mais
Não quero acordar desse sonho bonito de paz”* (“Mormaço”, João Roberto Kelly)

*“Tem que ser agora ou nunca mais
Deixar pra amanhã por quê?
Se hoje há tempo demais
(...)
Vamos mergulhar no mundo de prazer
Eu tenho mil declarações de amor pra você
Amanhã eu quero é sentir saudade
E poder dizer, e poder dizer que hoje amei de verdade”* (“Amor de verdade”, Flávio Moreira / Liette de Souza)

*“Amor não tem que se acabar
Até o fim da minha vida eu vou te amar”* (“Amor Até o Fim”, Gilberto Gil)

*“Ah, meu samba
Tudo se transformou
Nem as cordas
Do meu pinho
Podem mais amenizar a dor
(...)
Violão, até um dia
Quando houver mais alegria
Eu procuro por você
Cansei de derramar
Inutilmente em tuas cordas
As decepções deste meu viver
Ela declarou recentemente
Que ao meu lado não tem mais prazer*

*Ela declarou recentemente
Que ao meu lado não tem mais prazer* (“Tudo se Transformou”, Paulinho da Viola)

*“Será que essa gente percebeu que essa morena desse amigo meu
Tá me dando mole tão descontraída?
Só que eu não vou em bola dividida
Pois se eu ganho a moça eu tenho o meu castigo
Se ela faz com ele vai fazer comigo*” (“Bola Dividida”, Luiz Ayrão)

*“Esse amor
Me envenena
Mas todo amor
Sempre vale a pena
Desfalecer de prazer
Morrer de dor
Tanto faz
Eu quero é mais amor*” (“Gostoso Veneno”, Wilson Moreira / Nei Lopes)

*“Nosso apartamento
Um pedaço de Saigon
Me disse adeus
(...)
E quase sempre
Eu penso em te deixar
E é só você chegar
Pra eu esquecer de mim*” (“Saigon”, Carlos Cartier / Paulo César Feital / Carlão)

*“Ai! Como dói a dor
Como dói a dor de amar
Quem se desencantou
Sabe o que é chorar
Nesse mundo não tem professor
Pra matéria do amor ensinar
Nem tão pouco se encontra doutor
Dor de amor é difícil curar*” (“Dor de Amor”, Zeca Pagodinho / Arlindo Cruz / Acyr Marques)

*“Agora eu sei
Que o amor que você prometeu
Não foi igual ao que você me deu
Era mentira o que você jurou*” (“Falsa Consideração”, Marquinhos Satã / Eros Fidélis / Liebert)

*“Oh, quanta mentira suportei
Neste teu cinismo de doçura
Pode parar
Com essa idéia de representação
Os bastidores se fecharam pra desilusão
É mentira
Pra que tanta promessa de me dar felicidade?
Bota mel em minha boca
Me ama, depois deixa saudade*” (“Mel na Boca”, David Corrêa)

*“Nada poderá me afastar do que eu sou
Amor é o meu ambiente
(...)
Deixe-me agora sonhar
E seguir sem pensar numa desilusão
Que o amor simplesmente*

Se faça presente no meu coração (“Minha Verdade”, Yvonne Lara / Délcio Carvalho)

*“Eu que queria dar sossego ao meu coração
Mas fui infeliz no amor
Fui gostar de quem não gosta de ninguém
E hoje só me resta a dor”* (“1800 Colinas”, Gracia do Salgueiro)

Exceto o tema do novo amor e o amor que não deveria acabar, “Pressentimento” e “Mormaço” respectivamente, as demais letras não falam positivamente do amor, já que tratam de falsos amores e de sofrimentos. MATOS (1982) explica que o discurso lírico-amoroso dos sambas apresentam a dor e o sofrimento como valor de sinceridade e credibilidade do amor. Mas não é só o amor o mais retratado nas letras das canções dos DVDs, o ser amado também está presente, com maneiras diferentes de exposição desse tema. Algumas canções mencionam a beleza da mulher amada:

*“Com a sutileza que lhe fez a perfeição
Deixando a certeza de amor no coração
Deixa eu te amar”* (“Deixa Eu te Amar”, Agepê / Camilo / Mauro Silva)

*“Ô Coisinha tão bonitinha do pai
Você vale ouro, todo o meu tesouro
Tão charmosa da cabeça aos pés
Vou lhe amando, lhe adorando”* (“Coisinha do Pai”, Almir Guineto / Jorge Aragão / Luiz Carlos)

E sua beleza traz inspirações, que chegam a compará-la ao samba, como em “Meu Laiá-Raiá”:

*“Você é meu povo
Você é meu samba
Você é a bossa
E a minha voz
Pra você eu trago
Um sambinha novo
Que eu fiz na fossa
Pra cantar a sós
(...)
Com você enamorada
Minha noiva muito amada
Meu pedaço de mulher
Minha história, meu segredo
Minha estrela, minha fé
Minha Escola, meu enredo
Meu cigarro e meu café”* (“Meu Laiá-Raiá”, Martinho da Vila)

Mas nem sempre a relação entre a mulher amada e o samba se dá por sentimentos alegres. É o que acontece com “Retalhos de Cetim”:

*“Ensaiei meu samba o ano inteiro
Comprei surdo e tamborim
Gastei tudo em fantasia
(...)
Minha escola estava tão bonita
Era tudo o que eu queria ver
Em retalhos de cetim
Eu dormi o ano inteiro
E ela jurou desfilar pra mim
Mas chegou o carnaval
E ela não desfilou”*

*Eu chorei na avenida, eu chorei
 Não pensei que mentia
 A cabrocha, que eu tanto amei* (“Retalhos de Cetim”, Benito di Paula)

Nesse clima de mentira, de uma espécie de traição, há sambas que falam da regra do retorno, isto é, de um provável arrependimento futuro, que não será perdoado:

*“Mas tudo bem
 Eu sei que um dia vai e outro vem
 Você ainda há de encontrar alguém
 Pra lhe fazer o que você me fez
 E aí, na hora do sufoco sei que você vai me procurar
 Com a mesma conversa que um dia me fez apaixonar
 Por alguém de uma falsa consideração”* (“Falsa Consideração”, Marquinhos Satã / Eros Fidélis / Liebert)

*“Mas pode entrar
 A casa é sua
 Só não repare a casa humilde
 Que você trocou por um solar
 Pode sentar
 Fique à vontade
 Te deu saudade de um amor
 Que infelizmente já não há
 Pode falar
 Pode sofrer
 Pode chorar
 Porque agora você não me ganha
 Eu conheço essa manha
 E não vou me curvar mais
 Pode tentar
 Pode me olhar
 Pode odiar
 Pode até sair batendo a porta
 Que a “Inês já é morta” do lado de cá”* (“Batendo a Porta”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

*“Você parece que nem lembra mais
 De tempos atrás
 A tua figura era vergonhosa
 Eu me dividi
 Querendo reconstituir
 A quem hoje
 Me vira o rosto assim
 Mas eu não me abalo
 Você vai cair do cavalo
 Quando precisar de mim”* (“Eu, Hein, Rosa!”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

Voltando à figura da mulher amada, tem canções que comentam sobre a dificuldade de viver o amor por conta das suas exigências:

*“Pra satisfazer essa mulher eu faço das tripas coração
 Pra ela sempre eu digo sim, pra ela nunca digo não
 Porque senão ela chora e diz que vai embora”* (“É Preciso Muito Amor”, Noca da Portela / Tião de Miracema)

Ou então falam da vida de marido colocado como injustiçado, porque a esposa deixa sempre os parentes entrarem na casa do casal. Com isso, ele perde a intimidade e também não sobra nada pra ele comer depois:

*“Ô Maria, ô Maria
 Vamos parar já com essa mordomia
 É de noite, é de dia, chega a sogra, chega a tia
 Quase sempre é panela no fogo e barriga vazia
 (...)
 Isso aqui tá parecendo
 A casa de mãe Joana”* (“Mordomia”, Ary do Cavaco / Gracinha)

O amor em conjunto com o ser amado, particularmente a mulher, que é a mais marcada nas letras, diferente do homem que não é evidente, a não ser como sujeito que narra, é um dos temas mais encontrados nas letras dos DVDs, embora também haja as canções que não mencionem o gênero sexual, apenas dizendo “você”. MATOS (1982) explica que a música popular sempre falou de amor e de mulher e os sambas do Samba Social Clube reafirmam essa prática discursiva. Nesse sentido, imperam o amor sofrido e a relação de gênero de homem e mulher, sendo o homem o sujeito narrador das canções e a mulher o objeto amado dessas narrativas. O homem contempla a beleza ou fala da mentira, da traição, das exigências ou da mordomia dela e assim se coloca como vítima da ação que ela causa nele.

Como o samba por vezes serve de desabafo dos sentimentos poéticos, que não são necessariamente reais, a dor e o sofrimento não poderia estar de fora:

*“Tristeza, por favor vá embora
 (...)
 Quero voltar àquela vida de alegria
 Quero de novo cantar”* (“Tristeza”, Haroldo Lobo / Niltinho Tristeza)

*“Tristeza rolou nos meus olhos
 De um jeito que eu não queria
 (...)
 Puseram a faca em meu peito
 Mas quem disse que eu te esqueço
 Mas quem disse que eu mereço”* (“Mas Quem Disse que Eu te Esqueço”, Yvonne Lara / Hermínio Bello de Carvalho)

*“Meu peito é forte
 Nele tenho acumulado tanta dor
 (...)
 Finjo-me alegre
 Pro meu pranto ninguém ver
 Feliz aquele que sabe sofrer”* (“Rugas”, Augusto Garcez / Nelson Cavaquinho / Ary Monteiro)

*“Suportei meu sofrimento
 De face mostrada e riso inteiro
 Se hoje canto meu lamento,
 Coração cantou primeiro
 E você não tem direito de calar a minha boca
 Afinal me dói no peito
 Uma dor que não é pouca”* (“Deixa Eu Dizer”, Ivan Lins / Ronaldo Monteiro de Souza)

Ao contrário de “Mas quem disse que eu te esqueço”, que relaciona a tristeza ao ser amado e por isso pode ser pensado pela perspectiva do tema do amor sofrido, acima comentado, as outras canções colocam a tristeza e o sofrimento como a ordem do momento

vivenciado pelo sujeito narrador. Porém junto com essa tristeza ou a dor, há outros sambas que pregam a esperança de dias melhores, de que esse momento será superado:

*“Olha como a flor se ascende
Quando o dia amanhece
Minha mágoa se esconde
A esperança aparece
(...)
E esse mar em revolta que canta na areia
Qual a tristeza que trago em minh'alma campeia
Quero solução sim, pois quero cantar
Desfrutar dessa alegria
Que só me faz despertar do meu penar”* (“Alvorecer”, Dêlcio Carvalho / Yvonne Lara)

*“A esperança
Dança na corda bamba
De sombrinha
E em cada passo
Dessa linha
Pode se machucar
Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show
De todo artista
Tem que continuar”* (“O Bêbado e a Equilibrista”, João Bosco / Aldir Blanc)

*“Sorri pra mim
Porque preciso enganar a dor
Surpreender o mal interior
Qualquer motivo pra me libertar
Enxergar o facho verde da esperança
A luz que há de iluminar
Por onde eu tenho vontade de passar”* (“Facho de Esperança”, Sereno / Julinho / Moisés Sant'Anna)

*“Minha beleza encontro no samba que faço
Minha tristeza se torna um alegre cantar
É que carrego o samba bem dentro do peito
(...)
Quantas noites de tristeza ele me consola
Tenho como testemunha a minha viola
Ai! Se me faltar o samba não sei o que será
Sem a cadência do samba não posso ficar”* (“Esperanças Perdidas”, Dêlcio Carvalho / Adeilton Alves)

*“Quem me vê assim deve até pensar
Que eu cheguei ao fim
Mas quando a minha vida melhorar
Eu vou zombar de quem sorriu de mim”* (“Meu Sapato Já Furou”, Mauro Duarte / Elton Medeiros / Joacyr Joaquim de Santana)

*“Eu caio de bossa
Eu sou quem eu sou
Eu saio da fossa
Xingando em nagô”* (“A Tonga da Mironga do Kabuletê”, Toquinho / Vinicius de Moraes)

*“Deixe de lado esse baixo astral
Erga a cabeça, enfrente o mal*

*Que agindo assim será vital
Para o seu coração* (“Conselho”, Adilson Bispo / Zé Roberto)

*“Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu
(...)
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver”* (“Minha Missão”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

A esperança é a dona dessa superação e o alto astral é o recomendado. A superação da tristeza pelo ato de cantar indica que o narrador é sambista, pois é dito que o samba lhe traz a alegria para suportar os sofrimentos daquele momento relatado. O samba é posto como uma terapia capaz de auxiliar as amarguras do viver. Desse modo, a relação que podemos verificar nas letras é a do sambista com os não-sambistas ou então entre os mensageiros das tristezas sentidas que serão vencidas e os ouvintes que se identificarem com esse sentimento por vivenciarem-no.

Além desses momentos descritos, também é possível observar letras que falam da vida, seja da vida doméstica, de um retorno ao lar, como em “Tô Voltando”, seja pra refletir sobre a vida mesmo, dizendo que ela é boa e que vale a pena viver, como em “Mel e Mamão com Açúcar” e “Besta é Tu”:

*“Pode ir armando o coreto
E preparando aquele feijão preto
Eu tô voltando
Põe meia dúzia de Brahma pra gelar
Muda a roupa de cama
Eu tô voltando
Leva o chinelo pra sala de jantar
Que é lá mesmo que a mala eu vou largar
(...)
Dá uma geral, faz um bom defumador
Enche a casa de flor
Eu tô voltando
(...)
Dá folga pra empregada
Manda a criançada pra casa da avó
Que eu tô voltando”* (“Tô Voltando”, Paulo César Pinheiro / Maurício Tapajós)

*“Vida boa é a minha
E os carinhos da menina
Pra mim não existe mal
O bom o mundo me ensina”* (“Mel e Mamão com Açúcar”, Wilson Moreira / Nei Lopes)

*“Besta é tu! Besta é tu!
Não viver nesse mundo
Porque não viver?
Se não há outro mundo
E pra ter outro mundo
É preci-necessário
Viver!*

Viver com tanto
Em qualquer coisa (“Besta é Tu”, Pepeu / Moraes Moreira / Galvão)

“Tô Voltando” apresenta uma pessoa que não é das classes sociais econômicas desfavorecidas, já que ele menciona ter uma “empregada”, mas não chega a evidenciar uma vida de elite. Além disso, essa letra também nos mostra a relação entre marido e esposa, a qual o marido impõe várias atividades domésticas à esposa, devido ao seu retorno depois de uma viagem. Essa canção, portanto, se trata de uma diferenciação de gênero demonstrada pelos mandos do marido, em que o sujeito narrador é mais uma vez o homem. “Mel e Mamão com Açúcar” também fala da relação homem e mulher, evidenciados no verso “os carinhos da menina”. Por fim, “Besta é Tu” é um apelo aos que vivem sem ânimo pela vida para que percebam a necessidade de viver com intensidade. Agora, se a vida é boa e se viver é bom, por que não demonstrar essa alegria no samba? É o que algumas canções vão registrar. “Na Cadência do Samba (Que Bonito é)” dirá que o samba é a própria alegria e “Samba Social Clube” comenta que o brasileiro samba quando está feliz:

“Todo mundo a sambar
O samba é romance
O samba é fantasia
O samba é sentimento
O samba é alegria” (“Na Cadência do Samba (Que Bonito é)”, Luiz Bandeira)

“Quando está feliz o brasileiro samba
Seu DNA é terreiro de bamba
Cada vez mais forte eu vejo ecoar
O canto que faz nossa música mais popular
Samba Social é o clube do meu coração
Sambista verdadeiro tem que pisar nesse chão
Samba Social é o clube do meu coração
É samba no pé e na palma da mão” (“Samba Social Clube”, Arlindo Cruz / Marcelinho Moreira)

Como “Samba Social Clube” é a música que representa a coleção de DVD’s, ela é ainda mais peculiar, pois fala que “Sambista verdadeiro tem que pisar nesse chão” e faz uma menção ao nacionalismo do samba, quando diz que o DNA do brasileiro “é terreiro de bamba” e que esse canto do samba faz dele a “música mais popular”. Mais a frente, citaremos outras canções que falam do aspecto nacionalista. Por agora, vamos voltar aos sentimentos de alegria. Tem vezes que é o próprio samba que vai trazer essa alegria:

“É foi ruim à beça
Mas pensei depressa
Numa solução para a depressão
Fui ao violão
Fiz alguns acordes
(...)
Tristeza foi assim se aproveitando
Pra tentar se aproximar
Ai de mim
Se não fosse o pandeiro, o ganzá e o tamborim” (“Sorriso Aberto”, Guará)

A alegria é outro sentimento que reina nas narrativas do samba, podendo ser acoplado aos temas de superação da tristeza, comentados anteriormente, em especial pelo prazer de

cantar/tocar. São novamente os sambistas o sujeito narrador das letras, em que a alegria é trazida pelo ato de tocar instrumentos. Essa alusão aos instrumentos também pode ser conferida a seguir:

*“Bate que vai batendo a cadência boa que o samba tem
Bate que repicando pandeiro vai, tamborim também”* (“Na Cadência do Samba (Que Bonito é)”, Luiz Bandeira)

*“Sorria!
Meu bloco vem, vem descendo a cidade
Vai haver Carnaval de verdade
O samba não se acabou
Sorria!
Que o samba mata a tristeza da gente
Quero ver o meu povo contente
Do jeito que o rei mandou
Bate lata, bate surdo
Agogô e tamborim
Bate fundo no meu peito
Um amor que não tem fim”* (“Do Jeito que o Rei Mandou”, Zé Catimba / João Nogueira)

*“Se os duetos não se encontram mais
E os solos perderam a emoção
Se acabou o gás
Pra cantar o mais simples refrão
Se a gente nota
Que uma só nota
Já nos esgota
O show perde a razão
Mas iremos achar o tom
Um acorde com lindo som
E fazer com que fique bom
Outra vez o nosso cantar
E a gente vai ser feliz
Olha nós outra vez no ar
O show tem que continuar”* (“O Show Tem que Continuar”, Sombinha / Arlindo Cruz / Luiz Carlos da Vila)

“Do Jeito que o Rei Mandou” e “O Show Tem que Continuar” são canções que podem ser incluídas na perspectiva de superação da tristeza pelo samba, cujo tema foi visto mais acima, marcando o lugar de quem vive o samba como sujeito narrador e objeto das letras. Além disso, esse “show tem que continuar” nem que para isso seja preciso insistir e resistir, como podemos observar abaixo:

*“É a nossa canção pelas ruas e bares
Nos traz a razão, lembrando Palmares
Foi bom insistir, compor e ouvir
Resiste quem pode à força dos nossos pagodes
E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções
Alimentando muito mais a cabeça do compositor
Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor
Arte popular do nosso chão
É o povo que produz o show e assina a direção”* (“Coisa de Pele”, Acyr Marques / Jorge Aragão)

Ao dizer “nossa canção”, “arte popular do nosso chão” e “é o povo que produz o show e assina a direção” dá uma ideia de agrupamento social pelo fazer do samba, que poderia ser entendido pelo rótulo de “brasileiro”. A aparente fronteira do verso “resiste quem pode à força dos nossos pagodes” não chega a evidenciar grupos. Entretanto, falando em “Palmares”, “prisioneiro” e “liberta” pode ser uma maneira de falar à população negra, especialmente pela referência a Palmares, que é significativo para a história afro-brasileira do período da escravidão. Isso também se aplica aos substantivos “escravo”, “cativeiro”, “escravidão” e “açóite”, encontrados em trechos de “Minha Verdade” e “Candongueiro”, que citaremos mais abaixo.

A resistência do samba, por vezes em sua defesa, também está presente em outras letras:

*“Meu samba é um barco de difícil de afundar
É bombardeado, mas consegue se salvar
É forte aliado pro povo se libertar
Feliz quem tem o samba como um par
(...)
Meu samba resiste, insiste, renasce em fim
Rebate, combate, e abate o que é ruim
Ele ressuscita, agita e não faz motim
Por isso eu canto o samba assim
(...)
Meu samba não é um modismo que vem e vai
Meu samba enfrenta a fúria dos vendavais
Meu samba é uma tinta que mancha e nunca sai
Quem samba não esquece mais”* (“Da Melhor Qualidade”, Arlindo Cruz / Almir Guineto)

*“Samba
A gente não perde o prazer de cantar
E fazem de tudo pra silenciar
A batucada dos nossos tantãs
No seu ecoar, o samba se refez
(...)
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural
Este samba é pra você
Que vive a falar, a criticar
Querendo esnobar, querendo acabar
Com a nossa cultura popular
É bonito de se ver
O samba correr, pro lado de lá
Fronteira não há, pra nos impedir
Você não samba, mas tem que aplaudir”* (“A Batucada dos Nossos Tantãs”, Sereno / Adilson Gavião / Robson Guimarães)

“Da Melhor Qualidade” e “A Batucada dos Nossos Tantãs”, assim como a já comentada letra “Coisa de Pele”, são canções que colocam o samba como um porta-voz de quem vive o samba e de quem luta pelo seu valor, assim se constituindo como um metadiscursos. É a canção que rompe fronteiras, conquistando até os que não vivem o samba de perto. Por isso, o samba é libertador e contagiante, afinal “Resiste quem pode à força dos nossos pagodes”. Além disso, elas também podem se referir ao preconceito que o samba sofria. “A Batucada dos Nossos Tantãs” ainda enfatiza esse preconceito em outros versos:

*“Este samba é pra você
Que vive a falar, a criticar
Querendo esnobar, querendo acabar
Com a nossa cultura popular”* (“A Batucada dos Nossos Tantãs”, Sereno / Adilson Gavião / Robson Guimarães)

Para LOPES (2003), esse preconceito com o samba é devido ao racismo nele existente. Tanto que ele explica que o samba é rechaçado pela *intelligentia* colonizada, que só se permite aproximar dele, quando ele está devidamente identificado com a elite dominante. Nesse sentido, pode ser uma maneira de dar um recorte racial à narrativa do samba ou ainda pode nos recordar a época em que o samba era reprimido culturalmente, que segundo alguns autores, como RODRIGUES (1984), acontecia por ser uma expressão cultural dos negros.

Esse privilegiado porta-voz, ou, melhor dizendo, mensageiro do samba é reconhecido numa letra pelo ato de compor:

*“Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração
Não, ela é uma luz que chega de repente
(...)
E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar”* (“Poder da Criação”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

“O povo começa a cantar” a criação do compositor, cuja criação é decorrente da magia da inspiração e, conseqüentemente, da composição, e essa situação se repetirá, fazendo parte do cotidiano das folgas e das diversões:

*“Canto samba a noite inteira
No domingo e feriado”* (“Tudo Está no Seu Lugar”, Benito di Paula)

Mais uma vez vemos o sujeito da narrativa como alguém que vive o samba, que é sambista. Assim o samba vai sempre até de manhã, mostrando os seus trejeitos, com algumas de suas danças:

*“Mexo no meio, que eu sambo do lado
Oi, bem naquele bamboleado
Oi, de que eu também sou bambambã
Ai, cai no samba vai
E o samba vai até de manhã”* (“Mineira”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

Somado ao ato de cantar, tocar e compor o samba, as letras demonstram o sujeito que vivencia o samba também pela dança. Assim, o samba vai se mostrando pela sua força contagiante, que pode inclusive parecer uma imposição além das forças de decisão do indivíduo:

*“Do bom samba sou escravo
Seu fascínio me apertou”* (“Minha Verdade”, Yvonne Lara / Délcio Carvalho)

Outro tema que podemos perceber no repertório dos DVD's, que marca o sujeito como uma pessoa que vive o samba, é quanto ao carnaval:

*“Fiz o estandarte com as minhas mágoas
Usei como destaque a tua falsidade
Do nosso desacerto fiz meu samba enredo
Do velho som da minha surda dividi meus versos
Nas platinelas do pandeiro coloquei surdina
Marquei o último ensaio em qualquer esquina
Manchei o verde-esperança da nossa bandeira
Marquei o dia do desfile para quarta-feira”* (“Tristeza Pé no Chão”, Armando Fernandes / Mamão)

*“Vai passar nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar
Ao lembrar
Que aqui passaram sambas imortais
Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais”* (“Vai Passar”, Francis Hime / Chico Buarque)

*“Nesse Carnaval
Não quero mais saber
De brigar com você
Vamos brincar juntinhos”* (“Água na Boca”, Mendes)

*“Pra quem tem sangue de bamba tudo é natural
(...)
Pois Deus é brasileiro e a vida é um grande carnaval”* (“Firme e Forte”, Efson / Nei Lopes)

As três primeiras letras falam do carnaval sendo praticado. “Tristeza Pé no Chão” faz das coisas ruins motivos de carnaval, mostrando certa contradição. “Vai Passar” fala da emoção do rito do carnaval por conta da memória sobre ele. “Água na Boca” põe o carnaval como conciliador Já “Firme e Forte” compara a vida ao carnaval. Ainda sobre o carnaval, algumas canções falam das escolas de samba, por vezes como homenagem:

*“Lá vem a bateria da Mocidade Independente
Não existe mais quente
(...)
Padre Miguel é a capital
Da escola de samba
Que bate melhor no carnaval”* (“Salve a Mocidade”, Luiz Reis)

*“Quando o Paulo e o Rufino
Marcelino e Gradim
Troçavam toda cordialidade
(...)
Como já dizia o bom Cartola
Ponto alto da escola, sala de recepção
Tremulavam juntas nossas bandeiras
Velhas companheiras, semeando a paz
Por isso que Portela e Mangueira”* (“Velhas Companheiras”, Monarco)

*“Mas um amigo percebeu e disse assim:
Para que tanta tristeza, rapaz?
Acabe com ela e vem comigo conhecer*

*A Portela, a Portela
Fenômeno que não se pode explicar
Portela, Portela
Uma corrente faz a gente sem querer sambar
É ela, é ela
O novo amor a quem eu quero agora me entregar
O samba fez milagre
Reabriu meu coração para a Portela entrar* (“Porta Aberta”, Luiz Ayrão)

*“Portela
Eu nunca vi coisa mais bela
Quando ela pisa a passarela
E vai entrando na avenida
(...)
Portela
É a deusa do samba, o passado revela
E tem a velha guarda como sentinela
E é por isso que eu ouço essa voz que me chama* (“Portela na Avenida”,
Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro)

A figura do narrador sambista fica evidente em todos esses trechos que citamos desde o tema da alegria e alguns antes dele. Embora não indique a questão racial ou socioeconômica do personagem e/ou sujeito das narrativas das canções, o simboliza como alguém que vivencia o samba. Questão importante para GUIMARÃES (1978) que critica o sucesso de cantores de samba que não o vivenciam e que não são “crias” das rodas de samba. TROTTA (2011) também faz quórum a GUIMARÃES (1978) ao afirmar que:

“Só pode dizer que faz samba e que é sambista quem pertence a este universo, quem transita por esses espaços e domina seus códigos e referências simbólicas.” (TROTTA, 2011, p.224)

Falar de nomes importantes do samba é uma forma de atestar também essa vivência, no caso, pelo conhecimento:

*“Quando o Paulo e o Rufino
Marcelino e Gradim
Trocavam toda cordialidade
(...)
Como já dizia o bom Cartola* (“Velhas companheiras”, Monarco)

Dando continuidade à temática das homenagens, algumas músicas se dirigem a determinadas pessoas:

*“Surge a imagem daquela
Que o meu samba traduz
(...)
A vedete principal
Do subúrbio da central foi a pioneira
(...)
Para exaltar a sua arte
Que encantou Madureira
Mesmo com o palco apagado
Apoteose é o infinito
Continua estrela
Brilhando no céu* (“Estrela de Madureira” Acyr Pimentel / Cardoso)

*“Naquela mesa, ele juntava gente
E contava contente o que fez de manhã*

*E nos seus olhos era tanto brilho
Que mais que seu filho, eu fiquei seu fã
(...)
Naquela mesa tá faltando ele
E a saudade dele tá doendo em mim* (“Naquela Mesa”, Sérgio Bittencourt)

*“Nascido no subúrbio dos melhores dias
Com votos da família de vida feliz
Andar e pilotar um pássaro de aço
Sonhava ao fim do dia ao me descer cansado
Com as fardas mais bonitas desse meu país
O pai de anel no dedo e dedo na viola
Sorria e parecia mesmo ser feliz
(...)
Num dia de tristeza me faltou o velho
E falta lhe confesso que ainda hoje faz
(...)
Mas eu sei que lá no céu o velho tem vaidade
E orgulho de seu filho ser igual seu pai* (“Espelho”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

*“Clara
Abre o pano do passado
(...)
Anda, canta o samba verdadeiro
Faz o que mandou o mineiro
Oh! Mineira
(...)
Ósaravá mineira guerreira
Que é filha de Ogum com Iansã* (“Mineira”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

“Naquela Mesa” e “Espelho” falam da figura paterna já ausente. “Mineira” se direciona a cantora Clara Nunes. Nesta última, são citados elementos do universo religioso afro-brasileiro, que também são encontrados em outras canções, que veremos um pouco mais abaixo. “A Deusa dos Orixás”:

*“Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
(...)
Iansã penteia os seus cabelos macios
Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
Ogum sonhava com a filha de Nanã
E pensava que as estrelas eram os olhos de Iansã
Na terra dos orixás, o amor se dividia
Entre um deus que era de paz
E outro deus que combatia
Como a luta só termina quando existe um vencedor
Iansã virou rainha da coroa de Xangô* (“A Deusa dos Orixás”, Romildo / Toninho)

“A Deusa dos Orixás” apresenta uma disputa amorosa entre os orixás Iansã, Ogum e Xangô. Poderia ser mais uma história de amor, como as descritas sobre esse tema já analisado, porém, aqui o mito religioso é o fundamental. Caracteristicamente, esse mito dos orixás, assim como outros, demonstra a mistura entre humanidade e divindade dos seres religiosos, sendo que a letra não veicula preceitos religiosos, mas sim a mágica história que permeia o conhecimento das religiões que cultuam os orixás. Desse modo, essa letra não é

sobre religião, é sobre um mito divino. Há ainda outras músicas que mencionam aspectos das religiões afro-brasileiras:

*“Eu não sei se ela fez feitiço
Macumba ou coisa assim
(...)
Aumentei minha fé em Cristo”* (“Não Sou Mais Disso”, Jorge Aragão / Zeca Pagodinho)

*“Eu quero ver você chegar
Na beira do mar ê êê
Se benzer e se jogar
Na beira do mar ê êê
E depois trazer notícias
Na beira do mar ê êê
Aonde mora lemanjá
Na beira do mar ê êê
Mas é por isso que eu não vou
Na beira do mar ê êê
Eu tenho medo de me afogar
Na beira do mar ê êê
Eu vou lá pra ver Mariazinha
Na beira do mar êêê
Que está junto de Zequinha
Na beira do mar ê êê”* (“Na Beira do Mar”, Garcia)

*“Uma pro santo, bota o choro, a saideira
Desce toda a prateleira”* (“Eu Bebo Sim”, Luis Antonio / João do Violão)

*“Disse-me vovó Cambida que a minha mandinga só vai ter
remédio
Eu casando ou juntando com a filha da Dona Cecília com
seu Nicomedes
Seu Nicomedes, no entanto, me disse que o santo pra ele mandou...”* (“Só Chora Quem Ama”, Wilson Moreira / Nei Lopes)

*“Tomara que você me entenda
Ou eu faço oferenda
Pro meu orixá
Já é hora de parar com isso
Ou eu faço um feitiço pra te apaixonar
Eu escrevo teu nome menina
E despacho na esquina
Se o santo mandar
Já é hora de parar com isso
Ou eu faço feitiço pra te apaixonar
Eu boto um litro de cachaça
Farofa de mel e dendê
Na rua onde você passa
Feitiço pra amarrar você
Que a minha vida não tem graça
Não quero mais viver assim
Então deixa de pirraça
Eu quero teu amor pra mim
Se até dez horas da noite você não voltar
Eu boto meu povo na rua pra te procurar”* (“Boto Meu Povo na Rua”, Arlindo Cruz / Ronaldinho / Acyr Marques)

*“Eu já rezei pra São Jorge
O santo-orixá da nação”* (“Samba Rubro-Negro (o Mais Querido)”, Wilson
Batista / Jorge Castro)

“Se é feitiço, vou jogar flores no mar” (“Mel na Boca”, David Corrêa)

*“Essa nega fez feitiço
Entregou meu nome ao santo
(...)
Essa nega tá querendo,
Querendo me segurar
Perto dela eu sou criança
Não sei quem é meu santo forte
Nem sei quem é meu orixá”* (“Nega de Obaluaê”, Wando)

Nessas canções, devemos destacar as palavras “orixás”, “feitiço”, “mandinga”, “oferenda”, “despacho”, “Mariazinha”, “Zequinha”, “Iemanjá”, “Iansã”, “Ogum”, “Naná” e “Xangô”, que são vocábulos correspondentes às religiões de matrizes africanas. Por isso, fazem parte do universo afro-brasileiro. Diga-se de passagem, que das canções que falam de aspectos religiosos, esses vocábulos são os que predominam. “Não Sou Mais Disso”, “Eu Bebo sim”, “Só Chora Quem Ama”, “Boto Meu Povo na Rua”, “Mel na Boca” e “Nega de Obaluaê” falam dos rituais de auxílio à concretização dos pedidos feitos aos “santos” e “orixás”. Diferentemente de “Samba Rubro-Negro (o Mais Querido)” que fala da reza para São Jorge, mencionando o sincretismo entre santo e orixá. “Nega de Obaluaê” não só menciona o religioso, como também traz a referência à questão racial, que analisaremos mais abaixo.

“Não Sou Mais Disso” é uma letra curiosa, porque fala do “feitiço” ou “macumba” que fez inicialmente o homem mudar de vida, para logo em seguida, dizer que ele aumentou a fé em Jesus Cristo. A letra não fala de um sincretismo, até porque o resto da canção foca na mudança de comportamento como diretriz. Portanto, é o aumento da fé em Jesus Cristo que configura a mudança de hábitos, sendo o “feitiço” ou a “macumba” a força motriz.

“Na Beira do Mar” se diverge dessas canções comentadas acima, pois diz da magia do mar em relação a divindades afro-brasileiras. Superficialmente, poderia se aproximar da música “A Deusa dos Orixás”. Entretanto, não é mencionado o mito religioso, mas sim a situação de entrada no mar, em desafio, misturada ao culto religioso.

Outras letras que mencionam aspectos religiosos, mas não necessariamente das religiões afro-brasileiras são:

*“O manto azul da padroeira do Brasil
Nossa Senhora Aparecida
Que vai se arrastando
E o povo na rua cantando
É feito uma reza, um ritual
É a procissão do samba abençoando
A festa do divino carnaval
Portela
É a deusa do samba, o passado revela
E tem a velha guarda como sentinela
E é por isso que eu ouço essa voz que me chama
Portela*

*Sobre a tua bandeira, esse divino manto
 Tua águia altaneira é o espírito santo
 No templo do samba
 As pastoras e os pastores
 Vêm chegando da cidade, da favela
 Para defender as tuas cores
 Como fiéis na santa missa da capela
 Salve o samba, salve a santa, salve ela
 Salve o manto azul e branco da Portela
 Desfilando triunfal sobre o altar do carnaval” (“Portela na Avenida”, Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro)*

*“Você que reza e não crê
 (...)
 Vou lhe rogar uma praga” (“A Tonga da Mironga do Kabuletê”, Toquinho / Vinicius de Moraes)*

*“O pai me disse que a tradição é lanterna
 Vem do ancestral, é moderna
 Bem mais que o modernoso
 E aí é o meu coração que governa
 Na treva é a luz mais eterna
 O Todo Mais Poderoso
 (...)
 A jura é pra quem rezar
 A reza é pra quem jurar
 A alma pra sempre é do fundador
 Maré muda com o luar
 Futuro é pra quem lembrar
 Se é isso que o pai ensinou
 Cabô
 Cabô, meu pai, cabô” (“Cabô, Meu Pai”, Moacyr Luz / Luiz Carlos da Vila / Aldir Blanc)*

*“Eh maior é Deus, pequeno sou eu
 O que eu tenho foi Deus quem me deu
 O que eu dou é o que eu tenho
 Foi Deus quem me deu” (“Maior é Deus”, Eduardo Gudin / Paulo César Pinheiro)*

*“É, quanto mais fé, mais religião
 A mão que mata, reza, reza ou mata em vão” (“Deixa Eu Dizer”, Ivan Lins / Ronaldo Monteiro de Souza)*

*“Tudo está no seu lugar
 Graças a Deus, graças a Deus
 Não devemos esquecer de dizer
 Graças a Deus, graças a Deus” (“Tudo Está no Seu Lugar”, Benito di Paula)*

*“Quando eu canto
 Estou sentindo a luz de um santo
 Estou ajoelhando
 Aos pés de Deus
 (...)
 Do poder da criação
 Sou continuação
 E quero agradecer
 Foi ouvida minha súplica
 Mensageiro eu sou da música
 O meu canto é uma missão
 Tem força de oração*

E eu cumpro o meu dever (“Minha Missão”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

O universo euro-brasileiro pode ser percebido pela utilização dos vocábulos religiosos cristãos, que são quase todos pertencentes à religião Católica: “Deus”, “padroeira”, “reza”, “missa”, “santo” e “Nossa Senhora Aparecida”. A música “Portela na Avenida” compara a ritualização católica de uma procissão com o desfile da referida escola de samba no carnaval, sacralizando o profano. “A Tonga da Mironga do Kabuletê” faz uma crítica ao contraditório, lançando uma maldição a essa situação, ao rogar uma praga. “Cabo, Meu Pai” realiza um jogo com as palavras, misturando aspectos religiosos e confundido o ouvinte da canção com as mensagens de diferentes temporalidades. O trecho de “Maior é Deus” é uma louvação em agradecimento a esse ser divino, assim como também é a letra “Tudo Está no Seu Lugar”. “Deixa Eu Dizer” tem como crítica as pessoas que se colocam como religiosas, mas que também contribuem para a perpetuação da violência na sociedade. Por fim, “Minha missão” coloca o ato de cantar como uma missão divina.

Os aspectos religiosos afro e euro-brasileiros podem ser pensados numa perspectiva racial histórica e não necessariamente por sujeitos raciais, ao contrário das canções que trazem uma menção racial do personagem das narrativas, como estas:

*“Ao ver a morena bonita sambando
(...)
Morena aceitou o desafio
Sambou e o frio sentiu seu calor e o samba se esquentou”* (“O Mar Serenou”, Candeia)

*“Ela é uma morena sensacional
Digna de um crime passionai
E eu não quero ser manchete de jornal”* (“Bola Dividida”, Luiz Ayrão)

*“Você não tem pulso, ô nega
Nem para governar o nosso barracão”* (“Mordomia”, Ary do Cavaco / Gracinha)

*“Na beira do mar nêgo joga bola
Na beira do mar ê êê
Na beira do mar nêgo deita e rola
Na beira do mar ê êê”* (“Na Beira do Mar”, Garcia)

*“Vou dar bolacha em que mexer com a minha nêga
(...)
A nêga é minha, ninguém tasca, eu vi primeiro
Quando ela estava naquela
Pindaíba que fazia gosto
Não havia nenhuma matusquela
Querendo olhar pro seu rosto
Hoje ela anda bonita
E vive no meu barracão
(...)
No meu barraco, fica assim de gavião”* (“Ninguém Tasca (O Gavião)”, Mário Pereira / João Quadrado)

*“A morena do Rio
Pela morena eu passo o ano olhando o Rio
Eu não posso*

*Com um simples requebro
Eu me passo, me quebro, entrego o ouro* (“Besta é Tu”, Pepeu / Moraes
Moreira / Galvão)

*“Essa mulata formosa é a flor mais cheirosa da ala das damas
Do famoso terreiro de bamba, da Escola de Samba Só Chora Quem Ama
Eu que jamais vi pastora tão perturbadora, tão meiga e tão bela”* (“Só Chora
Quem Ama”, Wilson Moreira / Nei Lopes)

*“Quitandeiro, leva cheiro e tomate
Na casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão
Prepara a barriga macacada
Que a bóia tá enfezada e o pagode fica bom
Chega só 30 litros de uca
Para fechar a butuca
Desses nêgos beberrão
Chocolate, tu avisa a crioula
Que carregue na cebola e no queijo parmesão
Mas não se esqueça
De avisar a nêga Estela
Que o pessoal da Portela
Vai cantar partido alto
Vai ter pagode até o dia amanhecer
E os versos de improviso
Serão em homenagem a você”* (“O Quintandeiro”, Monarco / Paulo da Portela)

*“Eu sou de Angola, bisneto de quilombola
(...)
No cativoiro, quando estava capiongo
Meu avô cantava jongo
Pra poder segurar, oi
A escravaria quando ouvia o candongueiro
Vinha logo pro terreiro
Para saracotear
Meu candongueiro bate jongo dia e noite
Só não bate quando o açoite quer mandar ele bater
Também não bate, quando seu dinheiro manda
Isto aqui não é quitanda pra pagar e receber”* (“Candongueiro”, Wilson Moreira /
Nei Lopes)

*“Ela é negra, negritude que fascina
Senhora menina, menina senhora
Me descontrolou
Ao expor seu lindo visual nesta retina
Sua voz que o próprio canto encantou
Hoje eu vi um lindo negro anjo
Anjo negro, lindo anjo
Negra Ângela”* (“Ângela”, Serginho Meriti / Alexandre)

*“Semente de felicidade
O fim de toda a opressão
O cantar com emoção
Raiou a liberdade
Chegou o áureo tempo de justiça
Ao esplendor
Do preservar a natureza
Respeito a todos os artistas
A porta aberta ao irmão
De qualquer chão, de qualquer raça”* (“Por Um Dia de Graça”, Luiz Carlos da
Vila)

*“Eterno delírio de um compositor
Que nasce da alma, sem pele, sem cor”* (“A Batucada dos Nossos Tantãs”,
Serenio / Adilson Gavião / Robson Guimarães)

“Enquanto eu falo besteira, nego vai se matando” (“Deixa Eu Dizer”, Ivan Lins
/ Ronaldo Monteiro de Souza)

*“Clara
Abre o pano do passado
Tira a preta do cerrado
Põe Rei Congo no conga
(...)
Oi, morena do balaio mole
Se embala do som dos tantãs”* (“Mineira”, João Nogueira / Paulo César
Pinheiro)

*“Chico Preto malandro veneno
Agora é sereno e vive de paixão
Sorte dele ser correspondido
É bem sucedido, não ama em vão
E o contrário foi o branco Chico
Tão belo e tão rico
Dono da Razão
Não valeu seu poder financeiro
Pois não há dinheiro que compre a emoção
Ele quis viajar de saveiro
Mas era jangada a embarcação
Que saiu, mas encalhou
Não chegou a alto mar
Mais um sonho naufragou”* (“Dor de Amor”, Zeca Pagodinho / Arlindo Cruz /
Acyr Marques)

*“Malandro
Eu sei que você nem se liga pro fato
De ser capoeira, moleque, mulato
Perdido no mundo, morrendo de amor”* (“Malandro”, Jorge Aragão / Jotabê)

É dito morena, nega, mulata, negos, negra, negritude, raça, sem cor, preta, branco e mulato, para fazer referência ao aspecto racial das pessoas. “Candongueiro” não explicita a questão racial, mas fica subentendido pela afirmação de descendente de escravizado. O aspecto racial é associado, quase sempre, às mulheres amadas, como é o caso de “O Mar Serenou”, “Bola Dividida”, “Ninguém Tasca (O Gavião)”, “Besta é Tu”, “Só Chora Quem Ama” e “Ângela”.

“Nega”, “mulata”, “negos”, “negra”, “negritude”, “preta” e “mulato” são palavras que pertencem ao universo da identidade negra, socialmente construída. Diferente da “morena”, presente em algumas letras, que apesar de ser uma não-branca, sendo por vezes, em falas cotidianas, correspondida a moças negras, é, no Brasil, um ser de aparência meio indeterminada, estrategicamente vinculada como próxima ao branco e com isso não sofrendo racismo tão abertamente. Isso acontece por conta da ideologia de miscigenação, comentada no capítulo 2, para o embranquecimento da população, pregada por intelectuais no século XIX e veiculada como projeto nacional. Até hoje essa mentalidade perdura, apesar dos esforços da luta antirracista. A morena como ser mestiço foi estrategicamente propagandeada como

ausência de racismo no Brasil. Afinal, a mistura era incentivada, sendo o mestiço a originalidade brasileira, mas escondendo que era uma valorização da branquitude como meta cultural e imagética em detrimento da negritude. Por isso ela é um personagem delicado para as relações raciais brasileiras.

Todavia não podemos apagar essa estratégia discursiva racial. Ela faz parte de uma irreversibilidade histórica que marca a imagem do nosso país. Portanto, aqui consideraremos a “morena” como discurso nacional, marcando seu lugar de transitório ou de fronteira entre as relações raciais brasileiras e, por isso, sendo uma referência ao universo de nação brasileira. Nesse sentido, nos servimos da concepção de VIANNA (2004), ao ligar a ideia de mestiço à identidade nacional, conforme vimos no capítulo 2.

Das canções que usam termos raciais relacionados aos negros, destacamos duas: “Ângela” e “Deixa Eu Dizer”. A primeira faz parte de um pensamento de valorização da negritude, enfatizando a beleza da mulher negra e chamando-a de anjo. Já a segunda, cita o termo “nego” como impessoalidade. O termo é usado com sentido vago para não se referir a alguém especificamente e que acaba reforçando uma ideologia pejorativa, pois geralmente é dito em expressões corriqueiras com sentido negativo, como é o caso da referida canção, no trecho: “Enquanto eu falo besteira, nego vai se matando”. Isto é, não é um negro específico que está se matando, é uma pessoa qualquer. Diferente da noção de individualidade que é atribuída ao branco, exemplo disso foi dito por um entrevistado à ALVES (2010), em pesquisa, em que ser branco é ter identidade e nome, portanto, dispondo de individualidade.

O branco é explicitado em uma única canção, a “Dor de amor”. Inclusive é uma letra que trata de relações raciais, já que ela faz uma comparação entre os personagens Chico Preto e Branco Chico. O primeiro é caracterizado como malandro e vivendo feliz uma paixão correspondida, diferente de branco Chico que não teve a mesma sorte, apesar de caracterizado como “tão belo e tão rico”. É importante salientar que essa referência não é desprovida de estereótipo. Pelo contrário, até porque os personagens são Chicos imaginados e distinguidos pela cor, a partir do nome. ALVES (2010), ao realizar uma pesquisa sobre os significados do que é ser branco, informa que dentre outros adjetivos bons, ser belo é um deles. Ela não encontra a palavra *rico*, mas algo parecido, já que entrevistados dizem que ser branco é sinônimo de modelo de sucesso, ter posição de destaque no trabalho e ser possuidor de propriedades.

As duas últimas canções, “Dor de Amor” e “Malandro”, além de trazerem a menção racial, também citam a palavra malandro. “Dor de Amor” fala do Chico Preto como malandro e “Malandro”, do capoeira, moleque e mulato. Foi possível encontrar a palavra malandro também em outras músicas:

*“Malandro desse tipo
Que balança mais não cai
De qualquer jeito vai*

*Ficar bem mais legal
Pra nivelar a vida em alto astral* (“Sorriso Aberto”, Guará)

*“Malandro foi o peixe galo
Bateu asas e voou
Até hoje eu não sei
Como a briga terminou*” (“O Assassinato do Camarão”, Zere / Ibraim)

*“Só deixar que eu casasse provando que em vez de malandro, sou trabalhador”
“Só Chora Quem Ama”, Wilson Moreira / Nei Lopes)*

*“Malandro
Eu ando querendo falar com você
Você tá sabendo que o Zeca morreu
Por causa de brigas que teve com a lei
(...)
Sou eu que te falo, em nome daquela
Que na passarela é porta-estandarte
E lá na favela tem nome de flor
Malandro
Só peço favor de que tenhas cuidado
As coisas não andam tão bem pro teu lado
E assim você mata a Rosinha de dor*” (“Malandro”, Jorge Aragão / Jotabê)

*“Sem essa nega, malandro
Sei que não posso viver*” (“Nega de Obaluaê”, Wando)

*“Fazer samba é que nem jogar bola
(...)
Tem que ter malícia, jogo de cintura
Ginga, malandragem e coisa e tal*” (“Samba Bom de Bola”, Moacyr Luz / Paulo César Pinheiro)

Como vimos, “Sorriso Aberto” e “O Assassinato do Camarão” colocam o malandro como alguém que tem esperteza. “Só Chora Quem Ama” faz oposição do malandro ao trabalhador. “Malandro” insinua uma ligação da malandragem como algo contrário às leis. Por fim, “Samba Bom De Bola” mistura o universo do samba com o futebol, juntado, assim, elementos nacionais. O tema malandro, que é uma das marcas emblemáticas do samba, como vimos no capítulo 1, e que para CALDEIRA (2007) se encaixa como um elemento de identificação nacional por todos e por nenhum, como comentado no capítulo 2, na realidade se aproxima mais do que MATOS (1982) define sobre esse personagem, já que é mencionado o malandro como contrário a trabalhador, como alguém que tem esperteza, sendo contrário às leis e relacionado racialmente ao negro.

A última canção, “Samba Bom de Bola”, além da malandragem, também pode ser aproximada de outro tema, o samba-exaltação, por conta da citação de elementos nacionalistas, como podemos verificar a seguir:

*“Um samba bom e que nem um gol feito
Depois dos 90 e na final
(...)
Um bom samba é que nem o Pelé dando lençol
É que nem o Brasil consagrado pentacampeão de futebol
Jogar bola é que nem fazer samba
É que nem batucar feito o Marçal*

*Tem que ter cadência, ter letra bonita
Encarando o Noel no pau-a-pau
Um bom jogo é que nem escutar o Cartola, o Ismael, o Dorival
Com a escola querida vencendo o desfile
Ganhando o troféu no carnaval” (“Samba Bom de Bola”, Moacyr Luz / Paulo César Pinheiro)*

Situação destes outros sambas também:

*“Brasil, Brasil, Brasil
Canta forte e explode de alegria
O mundo é uma bola
Girando, girando
Em plena euforia
Levando a corrente
Pra frente, pra frente
E a vitória conquistar
Com os heróis da nossa seleção
Vibrantes com o grito popular
Do Oiapoque ao Arroio Chuí
Tem folclore, tem mandinga
Oh! Torcida campeã
O meu Rio de Janeiro
O ano inteiro é samba e Maracanã
(...)
Domingo, eu vou ao maracanã
Vou torcer pro time que sou fã
Vou levar foguetes e bandeira
Não vai ser de brincadeira, ele vai ser campeão” (“O Mundo é Uma Bola”,
Betinho / Jorge Canuto. “O Campeão (Meu Time)”, Neguinho da Beija-Flor)*

*“Que bonito é
As bandeiras tremulando
A torcida delirando
Vendo a rede balançar
Que bonito é
A mulata requebrando
Os tambores repicando
Uma escola a desfilar
Que bonito é
Pela noite enluarada numa trova apaixonada
Um cantor desabafar
Que bonito é
Gafieira, salão nobre
Seja rico, seja pobre
Todo mundo a sambar” (“Na Cadência do Samba (Que Bonito é)”, Luiz
Bandeira)*

Samba e futebol é uma dupla constantemente colocada nas diferentes mídias como alusão ao que há de mais brasileiro. São símbolos de identidade nacional. Contudo, há canções de futebol que não necessariamente estão em consonância com essa ideia de identidade nacional, embora possam assim parecer pela questão da representatividade. É o caso de “Samba rubro-negro”, que reforça os laços de identidade de um time específico de futebol, que é um dos mais populares do Brasil:

*“Ligado nas ondas do rádio
De olho na televisão
Marcando presença no estádio
Sempre com a mesma emoção*

(...)
Flamengo joga amanhã
Eu vou pra lá
Vai haver mais um baile no Maracanã (“Samba Rubro-Negro (o Mais Querido)”, Wilson Batista / Jorge Castro)

Ainda sobre as canções que fazem referência ao Brasil, existe uma, cuja letra fala de forma nostálgica:

“Brasil, tua cara ainda é o Rio de Janeiro
Três por quatro da foto e o teu corpo inteiro
Precisa se regenerar
Eu sei
Que a cidade hoje está mudada
 (...)
Chorei
Com saudades da Guanabara” (“Saudades da Guanabara”, Moacyr Luz / Aldir Blanc / Paulo César Pinheiro)

Outras canções também fazem da nostalgia seus versos, se referindo a um tempo bom no passado:

“Todo menino é um rei
Eu também já fui rei
Mas quá!
Despertei
 (...)
Nos meus tempos de menino
Porém menino sonha demais
Menino sonha com coisas
Que a gente cresce e não vê jamais
 (...)
A vida que eu sonhei
No tempo que eu era só
Nada mais do que menino
Menino pensando só
No reino do amanhã
A deusa do amor maior
Nas caminhadas sem pedras
No rumo sem ter um nó” (“Todo Menino é Um Rei”, Nelson Rufino / Zé Luiz)

“Eh, vida boa
Quanto tempo faz
Que felicidade!
 (...)
Eh, vida à toa
Vai no tempo vai
 (...)
Eh, vida voa
Vai no tempo, vai
Ai, mas que saudade” (“Espelho”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

“No tempo que Don Don jogava no Andaraí
Nossa vida era mais simples de viver
Não tinha tanto miserê, nem tinha tanto tititi
No tempo que Don Don jogava no Andaraí” (“Tempo de Don Don”, Nei Lopes)

A frase “Não tinha tanto miserê” pode ser vista como uma crítica de que a vida nos tempos atuais está mais difícil. Outras críticas também podem ser percebidas nas seguintes letras, umas mais de cunho político, outras, de problemas sociais:

“Meu Brasil
 Que sonha com a volta
 Do irmão do Henfil
 Com tanta gente que partiu
 Num rabo de foguete
 Chora a nossa pátria mãe gentil
 Choram Marias e Clarisses
 No solo do Brasil
 Mas sei que uma dor
 Assim pungente
 Não há de ser inútilmente” (“O Bêbado e a Equilibrista”, João Bosco / Aldir Blanc)

“Assassinaram o Camarão
 Assim começou a tragédia
 No fundo do mar
 O caranguejo levou preso o tubarão
 Siri seqüestrou a sardinha
 Tentando fazer confessar
 O guaiamum que não se apavora
 Disse: ‘Eu que vou investigar.’” (“O Assassinato do Camarão”, Zere / Ibraim)

“Dormia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações
 Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham o direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval” (“Vai Passar”, Francis Hime / Chico Buarque)

“Não sou do tempo das armas
 Por isso ainda prefiro
 Ouvir um verso de samba
 Do que escutar som de tiro
 Pela poesia dos nomes de favela
 A vida por lá já foi mais bela
 Já foi bem melhor de se morar
 Mas hoje essa mesma poesia pede ajuda
 Ou lá na favela a vida muda
 Ou todos os nomes vão mudar” (“Nomes de Favela”, Paulo César Pinheiro)

“Sei que nem tudo tá certo, mas com calma se ajeita
 Por um mundo melhor eu mantenho minha fé
 Menos desigualdade, menos tiro no pé
 Me contam coisas como se fossem corpos,
 Ou realmente são corpos, todas aquelas coisas” (“Deixa Eu Dizer”, Ivan Lins / Ronaldo Monteiro de Souza)

“Canto pra denunciar o açoite
 Canto também contra a tirania
 Canto porque numa melodia
 Acendo no coração do povo” (“Minha Missão”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

“O Bêbado e a Equilibrista” foi símbolo da luta contra a ditadura, que ocorreu no Brasil.
 “O Assassinato do Camarão” fala da investigação de um crime, em que o sequestro é realizado

para confissão. “Vai Passar” é uma crítica mais abrangente sobre o Brasil e seus compatriotas. “Nomes de Favela” cita o som dos tiros, indicando a questão da violência presente. Desigualdade, açoite, tirania são palavras presentes nas duas últimas canções, que podem ser interpretadas pelo viés da exploração. Ao fazerem críticas, elas voltam à ideia de samba como uma música que é porta-voz de um grupo, porém, nesse caso, sendo de crítica social, portanto, um porta-voz dos discursos dos oprimidos do sistema político-econômico. Podemos aqui incluir as várias canções que falam em “povo”, como, por exemplo, “Da Melhor Qualidade”, citada lá em cima, sobre a resistência do samba, que fala que o samba ajuda a libertar o povo, apontando, com isso, uma condição de aprisionamento social.

No sentido de classe social, pelo povo explorado ou oprimido, como acabamos de ver, também foi possível perceber o aspecto socioeconômico em outras letras analisadas anteriormente. Os substantivos “subúrbio”, “favela”, “casa humilde”, que são os casos respectivamente de “Espelho”, “Malandro” e “Batendo a Porta”, são indícios de que se trata de um universo oposto ao da elite. “Das 200 Para Lá” e “Pagode da Saideira” diz do trabalhador, como já indicamos.

Um problema nos ronda. É possível haver neutralidade discursiva numa sociedade historicamente construída em noções raciais e/ou sociais? Afinal, as canções mostraram isso em discursos. A subjetividade dos sujeitos históricos nos faz tender a pensar que a resposta a essa pergunta é não. As relações raciais e/ou sociais existem e o nosso discurso está pautado nisso, mesmo nos casos em que nos colocamos no lugar do nosso outro discursivo e incorporamos sua fala de modo representativo. FANON (2008) explica que o branco e o negro estão ambos escravizados, um em sua brancura e o outro, negrura, respectivamente. Ou seja, eles estão presos pelas formações representativas construídas dessa maneira historicamente. No entanto, há brechas nos discursos que procuram uma conciliação. É o caso das letras que evocam uma pretensa união ou igualdade racial, como “A batucada dos nossos tantãs”, “Por um dia de graça” e “Portela na avenida”, que apresentam trechos que demonstram isso:

“Que nasce da alma, sem pele, sem cor” (“A Batucada dos Nossos Tantãs”, Sereno / Adilson Gavião / Robson Guimarães)

*“A porta aberta ao irmão
De qualquer chão, de qualquer raça”* (“Por Um Dia de Graça”, Luiz Carlos da Vila)

“Vêm chegando da cidade, da favela” (“Portela na Avenida” Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro)

*“Seja rico, seja pobre
Todo mundo a sambar”* (“Na Cadência do Samba (Que Bonito é)” Luiz Bandeira)

“Sem pele, sem cor” e “de qualquer raça” traz a ideia de igualdade racial sem colocar algum indivíduo em evidência racialmente, já “Portela na Avenida” propõe uma união da cidade

e da favela, em que seus membros juntos vão brincar o carnaval, como num ritual. Assim como a união também é proposta pelo rico e pobre sambando juntos, de “Na Cadência do Samba (Que Bonito é)”. Contudo, essa proposta de conciliação não retira o aspecto da desigualdade.

Ao pensarmos no contexto geral das letras aqui expostas e analisadas, pudemos perceber, que alguns temas podem ser vistos como sem fronteiras, já que não marcam um lugar narrativo, apresentando aspectos gerais, como os sentimentos, que podem ser apropriados e identificados por qualquer pessoa. O sambista como narrador é uma das formas de falar da tradição do samba, sem marcar explicitamente o universo racial ou social do sambista, apesar de já impor aí uma fronteira, que é a de sambista que vivencia e defende o samba.

Outras letras trouxeram fronteiras. Uma delas é a de classe, quando mencionam a casa humilde, de subúrbio, a favela, a vida de explorado, sendo o único caso de vida mais confortável, mas que não chega a marcar um lugar de elite, nas canções, a que fala pra dispensar a empregada (“Tô Voltando”). Portanto, o universo das canções se apresenta como pertencente às classes populares.

A fronteira racial também está presente, seja mencionando a raça negra explicitamente e trazendo elementos relacionados à cultura afro-brasileira, seja invisibilizando o branco, citando uma única vez e de forma positiva quanto aos estereótipos do ser branco, e trazendo elementos euro-brasileiros e ocidentais. As letras que falam do nacionalismo nem sempre foram neutras, racialmente falando, sendo o discurso nacional pautado pelo mestiço.

III.3 Considerações Finais

Para além da subjetividade do compositor e do contexto da criação, estabelecemos uma ligação entre os temas das canções dos DVDs “Samba Social Clube” para realizarmos uma interpretação sobre os agrupamentos temáticos. A partir disso, pudemos problematizar tanto os domínios do samba, pela incidência dos temas sobre a bebida, o mar, o amor, o ser amado, sentimentos de tristeza, superação e alegria, como também a questão da distinção entre os grupos pelas narrativas expostas nas letras, com as relações de gênero, dos que vivem o samba, de raça e de classe.

As letras dos DVDs não evidenciaram as relações de origem como os da primeira parte deste capítulo, mas por serem canções importantes para o meio do samba, o universo retratado tem ligação com temas tradicionais ou da própria tradição do samba. Por isso, que a perspectiva da coletânea também era importante para verificarmos como os grupos se afirmam ou como se relacionam, quando se relacionaram, e como buscam alternativas de conciliação, quando assim fizeram.

As relações de gênero marcam o samba como lugar dos homens, já que são eles, em grande medida, os sujeitos narradores das letras. A mulher personagem é quase sempre

colocada como objeto das narrativas. Essas relações foram das mais variadas, como apontamos em cada caso, atravessando os diversos temas, sendo a esquematização do discurso “homem sujeito e mulher objeto” o que prevaleceu no repertório.

A relação dos que vivem o samba, entre eles ou com quem não pertence ao mundo do samba, assim como as relações de gênero, foram das mais variadas e também atravessaram os vários temas. Essa relação apontou o samba como uma terapia de superação de sentimentos, momentos tristes e de baixo astral e como um alvo de preconceitos e, conseqüentemente, demarcou o lugar de quem vive o samba como o de pessoas felizes e defensoras dele.

A invisibilidade da nomeação da cor branca que aconteceu nos dois blocos de letras de samba analisados aconteceram porque o branco na sociedade é considerado o elemento natural, sendo o modelo e referência do ser humano. Normalmente, a cor e a raça são frisadas quando os sujeitos são diferentes do branco. Ou seja, o branco é o semelhante, enquanto o não branco é o outro, o diferente. Não mencionar o branco não é esconder as relações raciais presentes, pelo contrário, esclarece como a branquitude, uma identidade racial invisibilizada com um conjunto de valores e signos valorizados e idealizados pelos brancos e até por não brancos, é posta como normatividade. Por isso que os brancos não percebem sua presença tão nitidamente marcada, nem os demais que os vêem, pois fazem parte da representatividade universal de maneira imperativa. Nessa perspectiva, explicitar a presença de elementos da raça negra não significa dizer que o samba tem um universo racial ou que com isso as letras afirmam a procedência negra, excetuando os casos que assim o fazem de maneira direta. Todavia, é perfeitamente plausível dizer que o sujeito negro tem expressividade nas letras do samba. O samba é um veículo importante de expressão da cultura negra, em que para assim ser reconhecida, é preciso explicitá-la, ao contrário dos brancos. Mas o samba não é exclusividade da cultura negra, como pudemos perceber, até porque o samba passou por uma elevação a elemento nacional, como vimos nos outros capítulos.

O aspecto socioeconômico aparentemente pode não marcar o sujeito racialmente, mas se refletirmos sobre os estereótipos raciais, dos quais ALVES (2010) cita que ser branco está relacionado a trabalhador e possuidor de propriedades, sendo modelo de sucesso, tal como também apontado pela canção “Dor de amor” que reforça esses estereótipos ao tratar o branco como rico. O seu oposto racialmente estereotipado é o negro, tendo como passado histórico a escravidão, no caso brasileiro, marcando uma herança de desprovento de propriedades e, conseqüentemente, de pobreza. Ainda nos dias de hoje o negro rico é visto como exceção pela sociedade, tanto que não são mostrados nas mídias quando se enfatizam os espaços de poder e centralidade. Portanto, apesar de algumas letras não mencionarem, podemos estabelecer essa ligação imaginária do socioeconômico com o racial por conta dos estereótipos e pela

história das relações raciais brasileiras, que apenas recentemente está realizando ações afirmativas para compensação histórica dos negros.

Seguindo esses pressupostos, o sujeito negro ou não branco e de classes populares encontra grande expressividade no samba, diferente do branco e da elite. Já a disputa quanto ao dono do samba, mais evidente nas canções do primeiro bloco analisado, também se confirma por essa expressividade. Entretanto, essa certa ausência de representatividade do branco e da elite não os excluem do samba. O primeiro bloco de letras os mencionam, mesmo que criticando sua entrada. Já o segundo bloco, dos DVDs, os incluem pela perspectiva dos temas gerais, embora tenha quem acredite que não estejam incluídos, como é o caso desta letra de 1938²⁰, que citaremos para finalizar nossas reflexões:

*“Sai da toca Brasil
Teu lugar não é aí (tris)
Brasil que foi senzala
dançou na macumba batendo o pé no chão
É bom que não te esqueças nunca
que agora a dança é no salão
Brasil deixa a favela
O arranha-céu é o que se recomenda
E é pena que muita gente boa
te querendo tanto e tanto não te compreenda
Brasil das avenidas
Da praia de Copacabana e do asfalto
A tua gente branca e forte
ninguém cantou ainda bem alto” (“Sai da Toca Brasil!”, Joubert de Carvalho)*

⁽²⁰⁾ Em tempo, essa canção não está nos DVDs.

Conclusões

O samba é por demais complexo, assim como as relações sócio-históricas brasileiras. Poderíamos dizer que ele é polidiscursivo por trazer uma multiplicidade discursiva que começa desde “o que o define?”, passa pelo “quem o criou?” e vai até o “quem pode fazê-lo”? Apesar do que, como nos diz TROTTA (2011), a principal questão está mais perto do “quem” do que “o que”:

“O que se discute, a rigor, não é tanto o que é o samba, mas, no fundo quem pode ou não utilizar essa denominação e se apropriar da categoria com toda sua simbologia, seu histórico e sua legitimidade.” (TROTTA, 2011, p.224)

Essas questões-chaves, que configuram a multiplicidade discursiva do samba, são primordiais para a compreensão da sua história, no que tange a legitimidade e mesmo tradição, apresentadas por vezes como fronteiras, as quais nos preocupamos em mapear, ao longo dos três capítulos.

Como vimos no capítulo 1, o samba pode ser compreendido por diversas formas. Ele pode ser música, dança ou festa. Além disso, os significados da palavra samba também são muitos. No entanto, essa complexidade do samba traz alguns pontos comuns, percebidos por meio da bibliografia e por algumas letras das canções do gênero, que são as questões relativas ao malandro, os morros, o samba de roda ou roda de samba e o samba gravado. Questões essas que se misturam as perguntas-chaves que citamos acima.

No capítulo 2, refletimos sobre a seleção de discursos bibliográficos quanto à disputa do samba, que se relacionavam com a origem e com a representatividade dos grupos no samba. Resumimos essa disputa em duas grandes identidades - a identidade negra ou chamada afro-brasileira e a identidade nacional - que agrupam ainda outras identidades, analisadas aqui fundamentalmente pelo recorte racial. Verificamos, dentre outras coisas, uma articulação da branquitude pelo viés da identidade nacional quanto à apropriação do samba, denunciada por alguns autores e que pode ser simplificada pela citação a seguir:

“O que se pode perceber é que, de um lado, há trabalhos jornalísticos, crônicas, entrevistas e, de outro, uma literatura letrada que se preocupa em de alguma forma descaracterizar a autenticidade ou origem afro-negra do samba, transformando-o em resultado de amálgama com formas musicais ou danças europeias.” (SIQUEIRA, 2012, p 41).

No capítulo 3, comentamos sobre o conjunto de letras que falam sobre a origem do samba e também as da coleção de DVDs Samba Social Clube, observando os domínios do samba e, com isso, o discurso musical. Outras relações apareceram, que não estiveram presentes no capítulo 2, como a relação dos que vivem o samba, já abordada inicialmente no capítulo 1, e a relação de gênero. Classe e raça também foram relacionadas, assim como no capítulo 2, porém com perspectivas diferentes.

Ao longo da pesquisa, foi possível concluir o que TROTTA (2011) já apontara:

“No meio das discussões sobre o que era samba e quem tinha legitimidade para afirmar pública e mercadologicamente que fazia samba, algumas questões que historicamente dificultavam a projeção comercial do gênero e mantinham a posição simbólica dúbia no imaginário nacional estavam sendo reelaboradas. Dentre essas, o tema mais visível e que aparece de forma mais contundente, não só na música mas em toda a sociedade brasileira, é a questão étnica.” (TROTТА, 2011, p.236).

Situação que ele também comenta neste trecho a seguir:

“O que vale destacar é que a utilização da música popular como demarcadora de identidades sociais e étnicas traz para essa prática uma acirrada disputa quase sempre recheada de vaidades, preconceitos e estereótipos que caracterizam a arena simbólica dos conflitos sociais. E é nessa disputa que a categoria samba se insere no mercado e no imaginário nacional.” (TROTТА, 2011, p.75).

Não nos cabe apontar como deve ser “a utilização da música popular como demarcadora de identidades sociais e étnicas”. A intenção proposta foi discorrer sobre os discursos dessas utilizações e mapear essa disputa simbólica. TROTТА (2011) ainda sugere refletirmos sobre o samba pela ótica da coexistência:

“Desta forma, o samba não é negro, nem nacional, nem carioca, baiano, urbano, do morro, do Carnaval. Ele é um produto que pode atuar como deflagrador de uma identidade nacional, negra, carioca etc.” (TROTТА, 2011, p.81).

Assim sendo o samba não seria de alguém exatamente e ao mesmo tempo seria de todos, seguindo as reivindicações de cada parte, em diferentes universos identitários deflagrados. Essa perspectiva da coexistência nos permite analisar o samba sob diferentes ângulos, pela identidade negra, nacional, carioca ou ainda outras. Contudo, esse recurso metodológico não apaga o conflito social e racial existente na história do samba. Afinal, isso é um problema estrutural da sociedade brasileira, que não foi solucionado com a suposta integração pela mestiçagem, como mencionamos no capítulo 2.

A própria reivindicação dessas identidades, encontradas nos livros e letras aqui selecionadas, não foi suplantada pela existência da coexistência. É que a coexistência pode dar conta do desenvolvimento da história do samba, mas não soluciona o embate acerca das origens e da tradição veiculado nos discursos, que vimos serem divergentes. O que a presença desses discursos na história do samba nos revelou é que eles fazem parte de outros embates, que se referem às relações sócio-históricas, em bases raciais, primordialmente, da sociedade brasileira.

Em suma, devemos ressaltar que os discursos mapeados nesta pesquisa possuem demandas diferentes, cada um parte de um dado contexto sócio-histórico brasileiro, explicitando a subjetividade de quem registra o discurso sobre quem seria o dono do samba. Além disso, mesmo com algumas tentativas fronteiriças, um discurso não esvazia o outro. Não há uma negociação para um ponto comum. Não há consenso. São simplesmente pontos de

vista interpretativos divergentes sobre a história do samba, em especial sua origem, pois isso serve de legitimidade discursiva pelo argumento da tradição. A prova disso é que esses discursos se mantêm, isto é, não refutaram um ao outro. No entanto, cada um deles, ao se posicionar subjetivamente sobre quem seria o(s) dono(s) do samba, para além da comprovação da verdadeira origem, acaba por também mostrar sua posição sobre a formação da(s) cultura(s) brasileira(s), tendo uma determinada compreensão sobre as relações raciais/sociais da nossa sociedade.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Brasília: F. Alves, 1980.
- ALVES, Luciana. *Significados de ser branco – a brancura no corpo e para além dele*, Mestre, São Paulo, SP, Brasil, 2010.
- ALZUGUIR, Rodrigo; VENTURA, Claudia. [Intérpretes]. *Samba Carioca de Wilson Baptista*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. CD [Disco 2].
- ARAUJO, Ari; HERD, Erika Franziska. *Expressões da cultura popular: as escolas de samba do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1978.
- ARAUJO, Ari. As escolas de samba – um estudo antropológico. In: ARAUJO, Ari; HERD, Erika Franziska. *Expressões da cultura popular: as escolas de samba do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1978, pp.1-101.
- BENTO, Maria Aparecida Bento. Branqueamento e branquitude no Brasil In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida (Orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, pp. 25-58.
- BENZECRY, Lena. “Rádio e samba de raiz - Um binômio glocal.” In: *IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular*, pp.1-14, USP, São Paulo, ago.2012. Disponível em: <http://musica.ufma.br/musicom/trab/2012_GT3_05.pdf> Acesso em: 20 ago.2013.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba, o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CARDOSO, Lourenço. “O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude”. *Instrumento: R. Est. Pesq. Educ.*, Juiz de Fora, v. 13, n.1, pp.81-93, jan./jun. 2011.
- CARNEIRO, Edison. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1962.
- CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida (Orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 317-330.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Preconceito de cor e racismo no Brasil”. São Paulo: *Revista de Antropologia da USP*. Vol. 47, nº 1, 2004.
- HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo, (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs). *Tradições inventadas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- _____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, nº 39, pp.167-189, 2000.
- OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs). *Um século de favela*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 61-114.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PARANHOS, Adalberto. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. In: MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio (Orgs). *Racismos: olhares plurais*. Salvador: EDUFBA, 2010, pp. 253-288.
- PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida (Orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, pp. 59-90.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SCHNEIDER, Jens. “Discursos simbólicos e símbolos discursivos: considerações sobre a etnografia da identidade nacional”, *Mana*, v.10, nº 1, pp. 97-129, 2004.
- SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. “Complexo de Zé Carioca - Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, São Paulo, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências, out, 1995. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03> Acesso em: 20 ago.2013.
- SILVA, Rosilene da Conceição. *O Movimento Negro e as lutas para a (re)afirmação da identidade negra no Brasil*, Especialista, CEFET, Rio de Janeiro, 2012.
- SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1978.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TADEI, Emanuel Mariano. “A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional.” *Psicologia: ciência e profissão* (Conselho Federal de Psicologia), Ano 222, Nº4, 2002, pp.2-12.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai... A farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

- [VÁRIOS INTERPRETES]. *Samba Social Clube*. Rio de Janeiro: MPB BRASIL e EMI MUSIC, 2008 e 2009. 4 DVDs.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2004.

Apêndice - Lista das canções²¹ (com ano da composição²²)

- 1) “Abandona o Preconceito”, Máercio de Azevedo / Francisco Matoso, 1935
- 2) “Aquarela do Brasil”, Ary Barroso, 1939
- 3) “A Voz do Morro”, Zé Kéti, 1955
- 4) “Canta Canta, Minha Gente”, Martinho da Vila, 1974
- 5) “Conversa Fiada”, Wilson Baptista, 1956
- 6) “Dá-lhe que Dá-lhe”, Délcio Luis / Ronaldo Barcellos, 1998
- 7) “Deixa de Ser Convencida”, Noel Rosa / Wilson Baptista, 1988
- 8) “Desafinado”, Tom Jobim / Newton Mendonça, 1959
- 9) “Desde que o Samba é Samba”, Caetano Veloso, 2000
- 10) “Doutor em Samba”, Custódio Mesquita, 1920
- 11) “Entregue o Samba a Seus Donos”, Hilário Jovino Ferreira, 1920
- 12) “Eu Gosto da Minha Terra”, Randoval Montenegro, 1930
- 13) “Feitiço da Vila”, Noel Rosa / Vadico, 1934
- 14) “Feitio de Oração”, Noel Rosa e Vadico 1932
- 15) “Frankenstein da Vila”, Wilson Baptista, 1956
- 16) “Gente do Morro”, Manoel Santana / Getulio Macedo / Benê Alexandre, 1953
- 17) “História de Criança”, Wilson Batista / Germano Augusto, 1940
- 18) “Isso Não se Atura”, Assis Valente, 1935
- 19) “Lenço no Pescoço”, Wilson Baptista, 1933
- 20) “Mocinho da Vila”, Wilson Baptista, 1956
- 21) “Não Tem Tradução”, Noel Rosa, 1933
- 22) “O Nego no Samba”, Ari Barroso / Luiz Peixoto / Marques Porto, 1930
- 23) “O Samba Brasileiro”, Claribalte Passos, 1961
- 24) “O samba Não Tem Fronteiras”, Alexandre Pires / Reges Danese / Luis Claudio, 1995
- 25) “Palpite Infeliz”, Noel Rosa, 1936
- 26) “Pelo Telefone”, Donga, 1916
- 27) “Pra que Discutir com Madame”, Haroldo Barbosa / Janet de Almeida, 1945
- 28) “Quem Condena a Batucada”, Nelson Petersen, 1938
- 29) “Rapaz Folgado”, Noel Rosa, 1938
- 30) “Sai da Toca Brasil”, Joubert de Carvalho, 1938
- 31) “Samba Agoniza Mas não Morre”, Nelson Sargento, 1978

^[21] Alguns dos trechos apresentados neste trabalho podem ser conferidos em MATOS (1982), PARANHOS (2010) e SANDRONI (2001). Outros poucos foram encontrados na internet. As letras da disputa musical entre Noel Rosa e Wilson Baptista, do capítulo 1, foram transcritas do CD “O Samba Carioca de Wilson Baptista”, exceto “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa, que foi de uma versão interpretada por Martinho da Vila, pois o CD só apresenta um trecho dela. Já as letras dos DVDs “Samba Social Clube”, vistas no capítulo 3, foram transcritas das legendas dos vídeos.

^[22] O ano de composição e algumas autorias foram pesquisados basicamente no site: <http://www.dicionariompb.com.br/>, mas também nos livros de MATOS (1982), PARANHOS (2010), SANDRONI (2001), SIQUEIRA (2012) e CD “Samba Carioca de Wilson Baptista”.

- 32) "Samba da Antiga", Candeia, 1997
- 33) "Samba da Minha Terra", Dorival Caymmi, 1940
- 34) "Samba de Benção", Vinicius de Moraes / Baden Powell, 1966
- 35) "Samba de Fato", Pixinguinha / Baiano, 1932
- 36) "Samba Mestiço", Ciraninho / Leandro Fregonesi / Rafael dos Santos, 2011
- 37) "Sambista da Cinelândia", Custódio Mesquita / Mário Lago, 1936
- 38) "Se o Samba é Moda", Josué de Barros, 1929
- 39) "Se Você Jurar", Ismael Silva, 1931
- 40) "Senhor Delegado", Antoninho Lopes / Jaú, 1978
- 41) "Tem que Ter Mulata", Túlio Piva, 1975
- 42) "Teresa Sabe Sambar", Francis Hime / Vinicius de Moraes, 1966
- 43) "Terra de Cego", Wilson Baptista, 1956.

Músicas dos DVDs "Samba Social Clube"

- 44) "A Batucada dos Nossos Tantãs", Sereno / Adilson Gavião / Robson Guimarães, 1993
- 45) "A Deusa dos Orixás" Romildo / Nei Lopes 1975
- 46) "Água na Boca", Mendes, 1962
- 47) "Alvorecer", Délcio Carvalho / Yvonne Lara, 1985
- 48) "Amor Até o Fim", Gilberto Gil, 1966
- 49) "Amor de Verdade", Flávio Moreira / Liette de Souza, 1977
- 50) "Ângela", Serginho Meriti / Alexandre, 1996
- 51) "Assassinaram o Camarão", Zere / Ibraim, 1974
- 52) "A Tonga da Mironga do Kabuletê", Toquinho / Vinicius de Moraes, 1970
- 53) "Batendo a Porta", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1974
- 54) "Besta é Tu", Pepeu / Moraes Moreira / Galvão, 1972
- 55) "Bola Dividida", Luis Ayrão, 1975
- 56) "Boto Meu Povo na Rua", Arlindo Cruz / Ronaldinho / Acyr Marques, 2006
- 57) "Cabô, Meu Pai", Moacyr Luz / Luiz Carlos da Vila / Aldir Blanc, 2003
- 58) "Candongueiro", Wilson Moreira / Nei Lopes, 1984
- 59) "Coisa de Pele", Acyr Marques / Jorge Aragão, 1983
- 60) "Coisinha do Pai", Almir Guineto / Jorge Aragão / Luiz Carlos, 1979
- 61) "Conselho", Adilson Bispo / Zé Roberto, 1986
- 62) "Da Melhor Qualidade", Arlindo Cruz / Almir Guineto, 1987
- 63) "Das 200 Para Lá", João Nogueira, 1972
- 64) "Deixa Eu Dizer", Ivan Lins / Ronaldo Monteiro de Souza, 1973
- 65) "Deixa Eu te Amar", Agepê / Camilo / Mauro Silva, 1984
- 66) "Do Jeito que o Rei Mandou", Zé Catimba / João Nogueira, 1974

- 67) "Dor de Amor", Zeca Pagodinho / Arlindo Cruz / Acyr Marques, 1986
- 68) "É Preciso Muito Amor", Noca da Portela / Tião de Miracema, 1979
- 69) "Espelho", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1977
- 70) "Esperanças Perdidas", Délcio Carvalho / Adeilton Alves, 1972
- 71) "Estrela de Madureira", Acyr Pimentel / Cardoso, 1975
- 72) "Eu Bebo Sim", Luís Antonio / João do Violão, 1973
- 73) "Eu, Hein, Rosa!", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1974
- 74) "Facho de Esperança", Sereno / Julinho / Moysés Sant'Anna, 1986
- 75) "Falsa Consideração", Marquinhos Satã / Eros Fidélis / Liebert, 1986
- 76) "Firme e Forte", Efsen / Nei Lopes, 1983
- 77) "Gostoso Veneno", Wilson Moreira / Jorge Castro, 1979
- 78) "Maior é Deus", Eduardo Gudim / Paulo César Pinheiro, 1974
- 79) "Malandro", Jorge Aragão / Jotabê, 1976
- 80) "Mas Quem Disse que eu te Esqueço", Yvonne Lara / Hermínio Bello de Carvalho, 1986
- 81) "Mel e Mamão com Açúcar", Wilson Moreira / Nei Lopes, 1975
- 82) "Mel na Boca", David Corrêa, 1985
- 83) "Meu Laia Raiá", Martinho da Vila, 1970
- 84) "Meu Sapato Já Furou", Mauro Duarte / Elton Medeiros / Joacyr Joaquim de Santana, 1974
- 85) "Mineira", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1975
- 86) "Minha Missão", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1970
- 87) "Minha Verdade", Yvonne Lara / Délcio Carvalho, 1963
- 88) "Mordomia", Ary do Cavaco / Gracinha, 1982
- 89) "Mormaço", João Roberto Kelly, 1975
- 90) "Na Beira do Mar", Garcia, 1975
- 91) "Na Cadência do Samba (Que Bonito é)", Luiz Bandeira, 1962
- 92) "Não Sou Mais Disso", Jorge Aragão / Zeca Pagodinho, 1989
- 93) "Naquela Mesa", Sérgio Bittencourt, 1971
- 94) "Nega de Obaluaê", Wando, 1975
- 95) "Ninguém Tasca" ("O Gavião"), Mário Pereira / João Quadrado, 1973
- 96) "Nomes de Favela", Paulo César Pinheiro, 2003
- 97) "O Bêbado e a Equilibrista", João Bosco / Aldir Blanc, 1979
- 98) "O Mar Serenou", Candeia, 1975
- 99) "O Mundo é uma Bola, Betinho / Jorge Canuto, 1986. O Campeão (Meu Time), Neguinho da Beija-Flor, 1979
- 100) "O Quitandeiro", Monarco / Paulo da Portela, 1974

- 101) "O Show Tem que Continuar", Sombrinha / Arlindo Cruz / Luiz Carlos da Vila, 1987
- 102) "Pagode da Saideira", Gracia do Salgueiro / Duque do Surdo, 1986
- 103) "Pressentimento", Elton Medeiros / Hermínio Bello de Carvalho, 1969
- 104) "Poder da Criação", João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1980
- 105) "Porta Aberta", Luiz Ayrão, 1973
- 106) "Portela na Avenida", Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro, 1980
- 107) "Por um Dia de Graça", Luiz Carlos da Vila, 1984
- 108) "Retalhos de Cetim", Benito Di Paula, 1972
- 109) "Rugas", Augusto Garcez / Nelson Cavaquinho / Ary Monteiro, 1993
- 110) "Saigon", Carlos Cartier / Paulo César Feital / Carlão, 1985
- 111) "Salve a Mocidade", Luiz Reis, 1974
- 112) "Samba Bom de Bola", Moacyr Luz / Paulo César Pinheiro, 2009
- 113) "Samba Rubro Negro" ("O mais querido"), Wilson Batista / Jorge Castro, 1985
- 114) "Samba Social Clube", Arlindo Cruz / Marcelinho Moreira, 2008
- 115) "Saudades da Guanabara", Moacyr Luz / Aldir Blanc / Paulo César Pinheiro, 1989
- 116) "Só Chora Quem Ama", Wilson Moreira / Nei Lopes, 1980
- 117) "Sorriso Aberto", Guará, 1988
- 118) "Tempo de Don Don", Nei Lopes, 1987
- 119) "Todo Menino é um Rei", Nelson Rufino / Paulo da Portela, 1978
- 120) "Tô Voltando", Paulo César Pinheiro / Maurício Tapajós, 1979
- 121) "Tristeza", Haroldo Lobo / Niltino Tristeza, 1963
- 122) "Tristeza Pé No Chão", Armando Fernandes / Mamão, 1976
- 123) "Tudo Está no Seu Lugar", Benito Di Paula, 1999
- 124) "Tudo se Transformou", Paulinho da Viola, 1970
- 125) "Vai Passar", Francis Hime / Chico Buarque, 1984
- 126) "Velhas Companheiras", Monarco, 1999
- 127) "1800 Colinas", Gracia do Salgueiro, 1974