



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO  
DISCIPLINA: MONOGRAFIA E CONCLUSÃO DE CURSO  
PROFESSOR ORIENTADOR: DEUSDEDITH ALVES ROCHA JUNIOR  
ÁREA: ESTUDOS CULTURAIS

DANYELLE THAÍS SANTOS SIMÕES

2031383/0

## **O SAMBA ENTRE POVO E NAÇÃO**

BRASÍLIA

2006

DANYELLE THAÍS SANTOS SIMÕES

## **O SAMBA ENTRE POVO E NAÇÃO**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Orientador: Prof. Deusdedith Alves Rocha Junior

BRASÍLIA

2006

DANYELLE THAÍS SANTOS SIMÕES

## **O Samba entre povo e nação**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Orientador: Prof. Deusdedith Alves Rocha Junior

Brasília, outubro de 2006

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Deusdedith Junior  
Orientador

---

Prof. Cláudia Maria Busato  
Examinadora

---

Prof. Manoel Dourado Bastos  
Examinador

Aos meus pais, que me propiciaram transformar uma idéia em realidade, sem medir esforços para meu crescimento e conhecimento. Cada ensinamento recebido será levado por mim durante a vida inteira. Obrigada pelo incentivo, apoio, confiança, dedicação e amor.

## AGRADECIMENTOS

Se Deus não tivesse me dado forças e perseverança, não teria conseguido chegar até aqui.

Aos meus pais, Neide e Irvando, que confiaram e acreditaram em mim, além de terem me animado e incentivado quando virei noites escrevendo.

Ao meu irmão, Leonardo, que teve muita paciência comigo e sempre cedia o computador sem reclamar.

Aos meus queridos avós, que me amam e me acolhem como o bem mais precioso. Aos tios e primos que torceram pelo meu sucesso.

Aos meus queridos amigos da FAU, que me ensinaram a ser uma grande boêmia, a gostar e amar o samba como ninguém.

À todos os colegas do Ceub, mas em especial às gatams Camilla, Silvia, Gizele, Thaís, Carla, Hugo e Shirley, que, durante quatro anos, me apoiaram, fizeram meus dias na faculdade serem mais iluminados e me incentivaram até o fim. E claro, ao Alexandre, companheiro interminável de conversas.

Aos queridos amigos, que compreenderam minha ausência e até evitaram me chamar para sair. Em especial à minha amiga-irmã, Juliana Andrade, por ter me acolhido em sua casa tantas vezes e sempre ter acreditado e confiado em mim. À Aline Samelly e Juliana Matos, companheiras de todas as horas. Ao Guilherme Farias só tenho a agradecer pelas incansáveis palavras de apoio e leituras dos meus textos. À Bruna Marques, pela amizade, confiança e por ter me mostrado que posso amar o jornalismo sem fazer parte de uma redação de jornal.

Aos meus mestres que me mostraram um novo caminho de viver e enfrentar a vida. Em especial à Cláudia Busato, que com doces e confortantes palavras ajudou-me a compreender a filosofia da vida e à Andrea Zinato, minha eterna chefinha que sempre me deu forças, apoio e brigava quando necessário.

Um agradecimento especial ao meu mestre e orientador, mais conhecido como Zezeu, que tornou-se meu anjo da guarda, encorajou-me e fez com que eu acreditasse em meu potencial. E por ter, até o último momento, estado ao meu lado. A você sou grata por todo conhecimento e paixão pela história e cultura brasileira. “Se todos fossem iguais a você... Que maravilha, viver!”.

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

(Paulinho da Viola)

## RESUMO

Em 1920, o samba saiu dos morros e redutos negros para ter um reconhecimento social pelas elites brasileiras, até tornar-se símbolo de nacionalidade. Por meio de um acompanhamento do processo histórico-social da legitimação do samba, a presente pesquisa procura examinar as transformações ocorridas no processo de distribuição do samba, que o fez sair da “marginalidade” para, hoje, tornar-se produto de culturas alheias, diferentes do contexto em que foi criado. Assim, será possível discutir quais são os fatores que transformam o samba, que é popular, em erudito. E como o ouvinte se inspira nas letras das músicas e reflete isso no modo de viver, uma vez que a maioria das letras de samba fala do cotidiano, do modo simples de viver a vida, de amar e porque uma pessoa que não pertence a esta realidade, que está fora do contexto de origem cultural do samba, se identifica com as letras das músicas, em uma espécie de canibalismo cultural. Algumas das principais músicas compostas serão analisadas também, pois as pessoas reconhecem como são a realidade, a organização e o estilo de vida da classe de uma periferia, local onde se originou o estilo musical.

**Palavras chave:** Música Popular Brasileira; Anos 1920 -1930, samba, cultura popular, elite brasileira.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL.....	11
2.1 A DÉCADA DE 1920.....	11
2.2 A DÉCADA DE 1930.....	15
2.3 PRINCIPAIS CONCEITOS .....	18
2.3.1 Cultura.....	18
2.3.2 Cultura Popular .....	19
2.3.3 Antropologia Cultural.....	19
2.3.4 Indústria Cultural .....	20
2.3.5 Cultura de massa .....	21
2.3.6 Música Popular .....	21
2.3.7 Música folclórica.....	22
2.3.8 Cultura de Elite.....	22
3 UMA HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO DO SAMBA .....	23
4 A NACIONALIZAÇÃO DO SAMBA .....	36
5 CONCLUSÃO.....	40
6 REFERÊNCIAS.....	42



## 1 INTRODUÇÃO

Eu canto samba  
Por que só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba  
Porque longe dele eu não posso viver  
Com ele eu tenho de fato  
Uma velha intimidade  
Se fico sozinho  
Ele vem me socorrer

(Paulinho de Viola, 1989)

Após a Primeira Guerra Mundial, a música tornou-se um símbolo de alegria aos afros-descendentes e causou conflitos com a elite do Brasil, que pretendia ter todos os costumes europeus, para assim não ser um país do atraso.

O samba surgiu no início do século XX, da mistura de estilos musicais de origem africana e brasileira. Os negros e ex-escravos da Bahia, que migraram para o Rio de Janeiro, tiveram que morar nos morros ou nas favelas, longe da burguesia brasileira. Para ter diversão, havia reuniões nas casas da chamadas “tias baianas”, como Ciata e Prisciliana, local onde a cultura negra era sedimentada. O samba é tocado com instrumentos de percussão (tambores, surdos e timbau), acompanhados por violão e cavaquinho. Geralmente, as letras de sambas contam a vida e o cotidiano de quem mora nas cidades, com destaque para as populações pobres.

Em 1917 foi gravado em disco o primeiro samba chamado "Pelo Telefone". A música, de autoria reivindicada por Donga, geraria polêmica uma vez que, naquele tempo, a composição era feita em conjunto. Essa canção, por exemplo, foi criada numa roda de samba, do qual também participou Sinhô, que se auto-intitulou "o rei do samba".

Após a primeira gravação, o samba conquistaria o mercado fonográfico e, com a inauguração do rádio em 1922 - único veículo de comunicação em massa até então -, alcançaria as classes médias cariocas. O novo estilo seria, ainda, abraçado e redimensionado por filhos de classe média, como o ex-estudante de Medicina Noel Rosa e o ex-estudante de Direito, Ary Barroso.

Por ser de origem africana, foi estereotipado pela burguesia brasileira e não era aceito como parte da cultura brasileira. Já nos anos de 1930, com a entrada

do Estado Novo, o então presidente Getúlio Vargas, usou o samba como símbolo de brasilidade, o que possibilitou a expansão do gênero.

Este trabalho pretende mostrar que para tornar-se elemento da cultura nacional, o samba passou por transformações e apropriações, como no caso da elite. Trata-se de uma pesquisa que busca captar alguns elementos que fizeram-se presentes no momento da modernização do samba, ou seja, da transformação estética e social.

A pesquisa faz-se por meio de uma análise sócio-histórica, que possibilite a interpretação das representações construídas em torno da passagem do significado do samba, de música de cunho popular para música que representa a cultura brasileira – como algo oficial.

A teoria dos estudos culturais (E.C.) foi usada como base para a investigação histórica. Podem ser vistos situados entre uma abordagem da cultura que é mais explicitamente oposta à celebração da alta cultura ou cultura da elite. “Especificamente, os E.C. podem parecer se colocar contra os pré-conceitos sobre cultura encontrados nas disciplinas críticas tradicionais, como a crítica literária , a estética e a musicologia”. (EDGAR; SEDGWICK, 2003, 116).

No 1º capítulo, são traçados breves contextos histórico, social e político das décadas de 1920 e 1930. Nele, são contextualizados alguns conceitos que proporcionem um melhor entendimento da leitura da pesquisa.

Já o 2º capítulo, procura mostrar a história e evolução do samba no Brasil, além de serem analisadas algumas letras de músicas que marcaram a época. O meio social em que viviam os afros-descendentes e as representações da identidade nacional, também são exposto no capítulo.

Finalmente, no 3º capítulo é desvendando como o samba foi apropriado pela elite brasileira e tornou-se um meio de manifestação. A idéia é provar que o samba, produto marginalizado pelas elites, passou a ser símbolo de brasilidade.

## 2 CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL

### 2.1 A DÉCADA DE 1920

*Madame diz que a raça não melhora  
Que a vida piora  
Por causa do samba.  
Madame diz que o samba tem pecado  
Que o samba é coitado  
Devia acabar.  
Madame diz que o samba tem cachaça,  
Mistura de raça, mistura de cor.  
Madame diz que o samba é democrata,  
É música barata  
Sem nenhum valor.*

*Vamos acabar com o samba,  
Madame não gosta que ninguém sambe.  
Vive dizendo que o samba é vexame  
Pra que discutir com Madame?*

(Haroldo Barbosa e Janet de Almeida)

A década de 1920 iniciou-se com os sintomas da pós-Primeira Guerra Mundial, que é marcada pela ruptura dos padrões políticos e sociais, desenvolvidos durante o século XIX. No Brasil, a construção do mito da modernidade e a busca por mudanças, reivindicações e a preocupação em discutir uma identidade nacional era intensa.

O processo de modernização dos grandes núcleos urbanos estava sendo remodelado baseado na perspectiva europeia, considerada *Art Nouveau*. Novos prédios, praças, avenidas e parques foram construídos, cercados de palácios de mármore. Segundo Fabiana Lopes Cunha, as elites que emergiam cada vez mais buscavam uma idéia de "civilização do país" e utilizavam-se

[...] mais intensamente de novas práticas de remodelação urbana e construção arquitetônica destruindo as antigas raízes e impondo um modo de vida hostil a tudo o que poderia ser definido como atrasado ou primitivo, ou a tudo que pudesse se identificar com os "antigos" valores.(CUNHA, 2004, pp. 29-30).

Para Paulo Marins, essa civilização foi considerada o início das tentativas burguesas de livrar o Brasil do “atraso” que advém do passado colonial e imperial do país, da “confusão dos espaços urbanos, povoados de ruas populosas e barulhentas, de habitações superlotadas, de epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros, assolando continuamente as grandes capitais litorâneas”. (MARINS apud CUNHA, 2004, p. 74).

O Rio de Janeiro, desde o final dos anos 1910, contava com mais de um milhão de pessoas e o comércio cafeeiro era intenso, mas os ramos industriais desenvolvidos no Brasil corresponderam à posição do país na divisão internacional do trabalho, concentrando-se por isso na produção de bens de consumo. Segundo Marly Rodrigues, em 1920, este ramo era responsável por 85,4% do valor produzido pela indústria nacional e mesmo com os atritos com o setor agrário-exportador e com o governo, os industriais podiam beneficiar-se das constantes modernizações das produções por elas oferecidas.

[...] O Brasil teve a oportunidade de exibir a pujança de sua indústria quando da realização, na capital da república, da Exposição Internacional de 1922, com o qual se comemorou o centenário da independência. Além de mostrar nossas riquezas naturais e produtos agrícolas, os estandes mostraram máquinas de fiar e moer trigo aqui fabricadas, do modo a atrair compradores e promover a entrada de divisas no país. (RODRIGUES, 1997, p. 27).

Até o governo de Pereira Passos, no centro do Rio de Janeiro havia comércios, indústrias de pequeno porte, residências milionárias ao lado de cortiços pobres. Segundo Hermano Viana, no livro *O Mistério do Samba*, foi a partir da abertura da Avenida Central, hoje Rio Branco, que a população dos cortiços e malocas, os fregueses de bares populares, carrinhos de rua foram expulsos para os novos bairros da Zona Norte ou para favelas. Já os ricos, começaram a migrar para a Zona Sul. Essa nova avenida transformou-se na vitrine da cidade. “Os jornais comentam que o Rio ‘civiliza-se’. A noção de civilização, nessa época, já se confundia com uma idéia de conquista de modernidade”. (1995, p. 22).

A elite brasileira lutava por uma imagem do Brasil burguês, limpo e, principalmente, branco. José Fenerick afirma que essa segregação do novo centro da cidade ocorreu porque a burguesia, norteadada pelos paradigmas da cultura européia, cria a identidade dos *clubs*, moda *chic*, salões, cassinos, grandes e glamurosos teatros. (2005, p. 15).

Para compreender o período de 1920, convém tecer algumas observações sobre a construção de um novo perfil para o Brasil, país que seria agora moderno e industrializado.

Marly Rodrigues mostra que em 1921 vivia-se no Brasil um grande momento de discussão de idéias políticas em meio às quais se confrontavam com o nacionalismo e o internacionalismo. E em 1922, foi fundado o Partido Comunista do Brasil (PCB), cujo “programa incluía a reforma eleitoral, o reconhecimento da União Soviética, a limitação de lucros, a instituição do salário mínimo, a instrução primária e profissional gratuita e a estatização dos serviços básicos”. (RODRIGUES, 1997, p. 41).

No ano de 1922 vários acontecimentos merecem destaque. Um grande exemplo é a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em que por meio da literatura, das artes plásticas, da música, e mesmo de manifestos, os artistas e intelectuais modernistas buscaram compreender a cultura brasileira e sintonizá-la com o contexto internacional. Foi também

[...] fruto de idéias estrangeiras em estética, trazidas da Europa por jovens intelectuais, os modernistas. Em apenas três dias agitaram intensamente a cultura brasileira. A preocupação dos modernistas neste momento foi romper com o passado e absorver as tendências vanguardistas da Europa. Com o Manifesto Pau-Brasil (1924), o movimento modernista se dedicou a “descobrir o Brasil”, buscar a identidade nacional brasileira. (WORMS; COSTA, 2002, p. 25).

Realizou-se, aos 7 de setembro do mesmo ano, a Exposição Internacional em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. Nessa mesma ocasião, o rádio foi introduzido no Brasil. “O discurso de abertura do presidente Epitácio Pessoa inaugurou, em transmissão experimental, a radiodifusão no Brasil. Era o início do rádio, que em breve se tornaria o maior meio de comunicação do país”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 25). Durante a fase experimental, eram transmitidos óperas, discursos políticos e palestras educativas. E foi, justamente a educação, a principal motivação da criação da primeira radiodifusora permanente no Brasil.

A presença do rádio entre nós se firmaria no ano seguinte, quando se iniciaram as transmissões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquete Pinto, cujo *slogan* era ‘Pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil. Em 1924 [...] nasceu a Rádio Sociedade

Record, cujos programas de auditório e radionovelas a tornariam uma das mais ouvidas no Brasil.

A chegada do rádio não contou inicialmente com aplausos unânimes; muitos homens de imprensa o viam como um veículo imediatista e passageiro até que, na década seguinte, jornais importantes, como os Diários Associados, o Jornal do Brasil e A Noite, criaram suas próprias emissoras. (WORMS; COSTA, 2002, p. 64).

O ano de 1922 ainda é marcado pela atribulada sucessão de Epitácio Pessoa, em que Artur Bernardes foi eleito. Segundo Luciana Worms e Wellington Costa (2002), a partir da Primeira Guerra Mundial, um movimento de militares liderado por jovens oficiais de baixa patente, com a participação de suboficiais, sargentos e cadetes, já vinha protestando inicialmente contra o abandono do exército. Posteriormente, além da questão militar, o movimento ganhou cunho político, reivindicando reformar políticas e sociais. A primeira rebelião tenentista ocorreu após a eleição de Artur Bernardes. Em 1924, eclodiu a “Revolução Paulista”, sob a liderança do general Isidoro Dias Lopes. Já no Rio Grande do Sul, a Coluna Prestes, organizada pelo capitão Luis Carlos Prestes, pretendia induzir a revolta nos quartéis e pôr fim ao pacto feito entre Artur Bernardes e Borges de Medeiros, ao final da “Revolução de 1923”.<sup>1</sup>

Foi a partir dessa década, nas palavras de Marly Rodrigues, que o cinema, talvez a forma mais acabada da expressão artística voltada para o consumo de massa, havia conquistado os habitantes das cidades brasileiras e despertado a inventividade de alguns pioneiros da indústria cinematográfica nacional. (RODRIGUES, 1997, p. 65).

A economia no país sofreu mudanças também, que foram aceitas pelos cafeicultores, pecuaristas e industriais. Mas em 1929, uma crise desencadeada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, provocou a falência de milhares de bancos, indústrias e empresas rurais, além de muitos americanos perderem o emprego. Ao mesmo tempo, países como o Brasil, que viviam da exportação de matéria-prima, foram bastante atingidos, causando uma crise cafeeira nacional.

A crise aprofundou-se pouco depois, com a queda da Bolsa de NY, que repercutiu profundamente no conjunto da economia brasileira. A tentativa de salvar o setor cafeeiro não se efetivou nem mesmo com um novo empréstimo conseguido pelo governo paulista em Londres. As falências se sucederam e muitas fazendas de café passaram para a mão de credores

---

<sup>1</sup> O presidente Artur Bernardes aliou-se a Borges de Medeiros e forçou a bancada gaúcha a apoiar uma intervenção federal no Rio de Janeiro para derrubar Nilo Peçanha, além de articular reforma na Constituição estadual proibindo a reeleição.

ou forma vendidos com a porteira fechada, isto é, com tudo o que havia dentro, por preços irrisórios. (RODRIGUES, 1997, p. 65).

## 2.2 A DÉCADA DE 1930

A década de 1930 no Brasil passava por um novo processo de transformações. Assim como as mudanças sócio-culturais ocorridos por causa Semana da Arte Moderna, em 1922, o país teve uma ruptura com o modelo político da República Velha, por meio da chamada Revolução de 1930.

A crise econômica repercutiu na disputa presidencial da época. O maior partido de oposição ao Partido Republicano, do então presidente do Brasil, Washington Luís, era a Aliança Liberal, que apresentava um programa de governo progressista. Liderado pelo governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, oferecia vantagens trabalhistas como jornada de oito horas, voto feminino e apoio às classes urbanas. De acordo com Aníbal Fernandes, algumas forças políticas viam em Vargas a opção para se contrapor a Washington Luís e à política café com leite, que evoluiu no meio efervescente das lutas políticas.

O estopim da revolução foi o assassinato do governador paraibano João Pessoa, por causa de uma briga entre os estados da Paraíba e Pernambuco. Worms e Costa destacam que a questão se transformou numa guerra civil e não contou com qualquer intervenção do governo federal.

No dia 26 de julho de 1930, João Pessoa viajou até Recife. Enquanto tomava chá com políticos e amigos em uma confeitaria, o advogado João Dantas entrou, aproximou-se de sua mesa e disse: “Sou João Dantas, a quem tanto humilhastes e maltratastes”. Disparou-lhe três tiros à queima roupa. (WORMS; COSTA, 2002, p. 35).

Os políticos da Aliança Liberal usaram como pretexto o assassinato e organizaram um golpe, em outubro de 1930, que tirou Washington Luís do poder. “No dia 31 (outubro), Getúlio Vargas entrou triunfante no Rio de Janeiro. Chegava ao fim a ‘política do café-com-leite’”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 35).

E como afirma Fernandes, o contexto social brasileiro se desloca dos grandes fazendeiros e sua estrutura social agrária e se muda para os industriais e comerciantes provenientes de uma mescla de raças/culturas/tradições diferentes.

Durante o governo de Vargas, os novos grupos dominantes adotaram o chamado populismo, e a elite passou, então, a fazer algumas concessões ao povo.

Ouviram-se falar pela primeira vez em uma repressão ao separatismo étnico. Vianna explica que a política de miscigenação tornou-se semi-oficial, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba. Mas, “o Estado Novo [...], mesmo mudando para retórica racial disfarçada de democracia racial, não havia abandonado a tese do branqueamento”. (SEYFERTH apud VIANNA, 1995, p. 73). A eficácia dessa política, somada às questões do trabalhismo, renderam a Vargas a imagem de “pai dos pobres”.

A transformação do Brasil foi acompanhada por uma verdadeira revolução cultural e educacional, possibilitando o sucesso de Vargas em sua tentativa de desenvolver a sociedade. A partir de 1930, as medidas para a criação de um sistema educativo público foram controladas oficialmente pelo governo, e em 1931, o foi decretado a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas. Esta aproximação entre Estado e Igreja também foi marcada pela inauguração, a 12 de outubro de 1931, da estátua do Cristo Redentor no Corcovado. O historiador Boris Fausto afirmou que a Igreja, em troca, “levou a massa da população católica a apoiar o novo governo”. Em relação ao ensino superior, o governo procurou estabelecer as bases do sistema universitário, investindo nas áreas de ensino e pesquisa. Foram contratados jovens professores europeus como o antropólogo Claude Lévy-Strauss e o historiador Fernand Braudel, que se tornariam, o primeiro, criador da antropologia estruturalista, e o segundo, continuador da *Nouvelle Histoire* Francesa.

O modernismo, tão criticado antes de 1930, tornou-se o movimento artístico mais evidente a partir do golpe de Vargas. Já a Academia de Letras, tão admirada antes, não tinha mais tanto prestígio. A cultura predominante era a popular que, com o rádio, desenvolveu-se por todo o Brasil.

Sérgio Buarque de Holanda, assim como Gilberto Freyre, formavam uma nova ala de intelectuais inovadores do Brasil. São os fundadores da Universidade de Ciências Sociais do Brasil, são os pioneiros dos movimentos nacionais e a favor da democratização da sociedade. Exemplo disso são os livros *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, que quebram com as estruturas intelectuais expostas antes da Revolução de 1930.

O rádio, após o golpe do Estado Novo, popularizou-se e Vargas autorizou a veiculação de anúncios, por meio do decreto 21.111. Fenerick ressalta que foi ao



ar, em 1930, o primeiro *jingle*<sup>2</sup> do rádio no país e nesse período, o Brasil adotou “o modelo de radiodifusão norte-americano e passava a distribuir concessões de canais a particulares, fato que ajudava a reforçar a exploração comercial do veículo”. (MOREIRA apud FENERICK, 2005, p. 41).

Para Marco de Almeida, Getúlio Vargas utilizou o tempo livre das obrigações sociais para propaganda política e como o seu público alvo era a classe trabalhadora, escolheu o rádio como meio de comunicação.

No Estado Novo o rádio passa de um público elitizado, desde sua inauguração em 1922 que tinha como programação concertos, recitais de poesia e palestras culturais, para um público mais amplo. O fator mais importante deste acontecimento é o investimento estatal na aquisição de receptores, anteriormente importados. (ALMEIDA, 2006).

Vargas, em seu discurso, usava sempre o elemento da honestidade e colocava o problema da pobreza de lado. “O fato do “ser trabalhador” era o elemento que propiciaria a ascensão social, via profissão, seja financeira ou política”. (PAPINI, 2005).

Nesse novo universo social, os menos favorecidos, principalmente os de descendência africana, tinham dificuldades em conseguir trabalho fixo que pudesse permitir uma vida digna. A malandragem passou a ser destaque na cidade e os meios de comunicações foram os principais divulgadores dessa tradição e de “revoltas” populares.

Mas essa “vadiagem”, assim que começou a incomodar a população carioca mais conservadora, passou a ser perseguida pelo governo de Vargas. Em 1931 é criado um Departamento para “vigiar” os meios de divulgação. E segundo Fenerick, é em 1939 que surge o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com o intuito de estabelecer o estímulo tanto da produção de filmes nacionais como selecionar filmes educacionais e nacionalistas para benefício do governo e as “regras e medidas de condutas para o samba e o sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelos sambistas”. (FENERICK, 2005, p. 53).

Marcando presença nas cidades, o DIP passou a ter voz ativa no lazer, na vida intelectual e na saúde do homem urbano. Assim, passaram ao

---

<sup>2</sup> Um jingle ou vinheta é uma mensagem publicitária musicada e elaborada com um refrão simples e de curta duração, a fim de ser lembrado com facilidade. Música feita exclusivamente para um produto.

controle ou ao incentivo do DIP as associações esportivas e recreativas, as diversões públicas, tais como circos, bilhares, bailes, congressos pagos, espetáculos de variedades, registro de artistas e a observância dos seus contratos de trabalho, a fiscalização dos teatros e peças, a concessão de prêmios literários, cinematográficos, teatrais e musicais. Na década de 40, o Estado, por intermédio do DIP e ao lado do Ministério da Educação, era o maior produtor e animador cultural do país. (SANTOS apud ALMEIDA, 2006).

Adalberto Paranhos explica que a chegada do cinema falado ao Brasil trouxe conseqüências à sociedade brasileira, pois provocou no começo dos anos 30, desemprego em massa de instrumentistas, que estavam habituados em “trabalhar nas salas de projeção ou nas salas de espera dos cinemas. O número de músicos atirados ao ‘completo abandono’ era calculado em cerca de 30 mil por todo o país”. (PARANHOS, 2003). Desta forma, a corporação musical entregou à Getulio Vargas um documento que reivindicava, entre outras coisas, a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões.

## 2.3 PRINCIPAIS CONCEITOS

Para uma compreensão do samba como fenômeno da cultura popular brasileira, faz-se necessário a contextualização e explicação dos principais conceitos utilizados na pesquisa.

### 2.3.1 Cultura

O conceito de cultura não é facilmente definido porque pode ter vários significados em contextos diferentes, mas pode ser exemplificado como qualquer manifestação humana. Segundo Roque Laraia, cultura é tudo aquilo produzido pelo homem, tudo o que é aprendido. Ou seja, o homem é o resultado do “meio cultural em que for socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência pelas numerosas gerações que o antecederam”. (LARAIA, 2003, p. 45).

Laraia acredita que os diferentes comportamentos sociais são produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.

Todos os homens são dotados do mesmo equipamento anatômico, mas a utilização do mesmo, ao invés de ser determinada geneticamente, depende de um aprendizado, e este consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo.

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produtos de uma herança cultura, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 2003, p. 68).

### 2.3.2 Cultura Popular

A cultura popular pode-se referir tanto a artefatos individuais, no caso de textos, como uma música popular ou um programa de televisão, quanto ao estilo de vida de um grupo.

Peter Burke afirma que em 1500, a cultura popular era a cultura de todo o mundo; uma segunda cultura para os instruídos e a única para os demais. Por volta de 1800 contudo, em muitas partes da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os homens de ofício e suas mulheres - haviam abandonado a cultura popular, da qual estavam agora separados, como nunca antes, por profundas diferenças de visão de mundo", (BURKE, 1989, p. 207)

Por meio dos estudos culturais, os consumidores da cultura popular passaram a ser vistos como sujeitos cada vez mais ativos. As pessoas são identificadas como os produtores da cultura popular e, também, interpretes dessa cultura. "O público interpretará, negociará e se apropriará dos artefatos ou textos culturais para uso próprio, e os compreenderá dentro de sua experiência de ambiente e de vida". (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 77).

### 2.3.3 Antropologia Cultural

De acordo com François Laplantine, a antropologia cultural é a abrangência de tudo que constitui uma sociedade: modos de produção, economia, organização política e jurídica, sistema de parentesco, sistema de conhecimento, crenças religiosas, língua, psicologia, criações artísticas. "É o estudo de todas as

sociedades humanas, ou seja, das culturas da humanidade como um todo em suas diversidades históricas e geográficas”. (LAPLANTINE, 1991, p. 21).

De acordo com Andrew Edgar e Peter Sedgwick (2003, p. 29), a antropologia cultural continua a celebrar a diversidade e a validade de outras culturas como sistemas cognitivos, levando à ascensão de uma série de subdisciplinas, preocupando-se com a maneira como as culturas organizam seu conhecimento de vários fenômenos.

“O pensamento antropológico, por sua vez, considera que, assim como a civilização adulta deve aceitar que seus membros se tornem adultos, ela deve igualmente aceitar a diversidade das culturas, também adultas”. (LAPLANTINE, 1991, p. 24).

#### 2.3.4 Indústria Cultural

Essa expressão foi criada e utilizada pela primeira vez por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, em sua obra *A dialética do esclarecimento* para se referir à produção da cultura de massa. “A indústria cultural serve para transformar o valor de uso (a utilidade que os consumidores extraem de uma mercadoria) em algo produzido pelo sistema capitalista”. (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 180).

Adorno esclarece que a indústria cultural é explicada quando os produtos com necessidades iguais são tratados como uma standardização (padronização), sistema de manipulação. A técnica que adquire tanto poder sobre a sociedade é o poder que vem dos mais fortes. São impostas, implicitamente, padrões que ditam o que devemos fazer e como devemos agir. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”. (ADORNO, 2002, p. 9). Ele ainda afirma que tudo é estereotipado e que a indústria cultura fixa uma nova linguagem que é aprovada e usada facilmente, reduzindo a tensão entre a imagem e a vida cotidiana. Essa nova linguagem é até capaz de produzir divergências de interesses. É esta indústria que dita as regras e quem não se adapta é massacrado pela massa, e uma vez excluído desta, é convencido de sua insuficiência.

### 2.3.5 Cultura de massa

Também conhecida como Mídia de Massa, a Cultura de Massa, é denominada, segundo Barbero, como a perda da autenticidade ou degradação cultural, e não em sua articulação com os outros dois movimentos e, portanto, no que traz de mudança social da própria cultura. (MARTÍM-BARBERO, 1997, p. 166). Isso quer dizer que a cultura de massa vem de uma transformação da cultura popular e é incorporada na esfera pública (com o bombardeamento de imigrantes para as cidades, que antes restringia a burguesia).

Uma cultura torna-se de massa quando atinge diversas culturas e os interesses mercadológicos (consumo), possui alta maleabilidade e atinge o público. Isso não ocorre de repente, mas sim como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. Ou seja, a massificação cultural, para melhor servir esse capital, “reprimiu” às demais formas de cultura — de forma que os valores apreciados passassem a ser apenas os compartilhados pela massa. E como explica Edgar Morin,

o termo cultura de massa não pode ele mesmo designar essa cultura que emerge com fronteiras ainda fluidas, profundamente ligada às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida quotidiana. São os diferentes estratos de nossas sociedades e de nossa civilização que estão em jogo na nova cultura. Somos remetidos diretamente ao complexo global. (MORIN, 2000, p. 18).

### 2.3.6 Música Popular

Segundo Napolitano (2002, p. 11), a música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita, da música folclórica. A música popular foi rejeitada pelos elementos formais da sociedade:

para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a formulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. (NAPOLITANO, 2002, p. 15)

Mesmo sendo criticada, a música popular firmou-se no nas novas camadas urbanas, ou seja, nas classes trabalhadoras que cresceram durante o século XX.

### 2.3.7 Música folclórica

Trata-se de uma música transmitida oralmente entre as gerações dentro de uma comunidade culturalmente homogênea. Está presente em quase todas as manifestações populares. A serenata, coreto, cantigas de rixa, bendito, cantigas de cego, cantos de velório e cânticos para as almas são formas de músicas folclóricas.

Segundo Edgar e Sedgwick (2003, pp. 223-224), descobriu-se que as canções folclóricas não eram uma entidade discreta, como uma canção de arte. “Muda constantemente entre uma ou outra apresentação. [...] Além disso, não é necessariamente de origem ou autoria desconhecida”.

Caracteriza-se pela simplicidade, monotonia e lentidão. Sua origem pode estar ligada a uma música popular cujo autor foi esquecido ou pode ter sido criada espontaneamente pelo povo. Observa-se a música folclórica, sobretudo, em brincadeiras infantis, cantos religiosos, ritos, danças e festas.

### 2.3.8 Cultura de Elite

É a cultura que está exclusivamente orientada para uma minoria da população, ou seja, a elite. Pode ser compreendida como relativamente homogênea e com um círculo de membros bastante fechado. Baseado nos estudos da teoria da elite, Andrew Edgar e Peter Sedgwick explicam que o poder do grupo dominante da sociedade na precisava estar enraizado no poder econômico.

No estudo de cultura, a teoria da elite teve seu maior impacto por meio da teoria da sociedade de massa e da suposição que haja uma elite cultural inerente superior.

“Parece, na pior das hipóteses, que essa cultura é ameaçada e destruída pela mídia de massa contemporânea ou, na melhor das hipóteses, que a mídia de massa é incapaz de servir à cultura de elite. Dessa forma, a teoria da elite julga, explicita ou implicitamente, a cultura popular pelo crivo de padrões da cultura de elite, e a encontra em dívida. Ela é, portanto, insensível às subelites e às complexidades da cultura popular”. (EDGAR; SEDGWICK, 2003, pp. 95).

### 3 UMA HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO DO SAMBA

*O samba na realidade,  
Não vem do morro. Nem lá da cidade.  
E quem suportar uma paixão,  
Sentirá que o samba então...  
Nasce no coração.*

(Feitio de Oração - Noel Rosa)

Desde o final século XIX até as primeiras décadas do século XX, algumas questões sobre a identidade do Brasil eram levantadas por intelectuais como Silvio Romero e Euclides da Cunha. Fabiana Cunha diz que para a maioria deles, a identidade brasileira estaria comprometida devido ao nosso país possuir uma grande heterogeneidade racial, agravando-se com a existência de elementos afro-americanos. “Desta forma, o ‘mestiço’ acabou se transformando em ‘bode expiatório’ do atraso brasileiro, o que fez com que as manifestações culturais africanas fossem vistas com desprezo por estes estudiosos”. (CUNHA, 2004, p. 32).

Além disso, havia uma marginalização sócio-econômica do negro, pois estes eram excluídos, devido ao desastroso processo de substituição do trabalho escravo pelo assalariado, sem criar espaços de inclusão social aos ex-escravos, por causa do preconceito da cor e pela permanência de uma ideologia racista no meio da intelectualidade brasileira. Isso pode ser verificado, segundo Marcos Napolitano, na atividade profissional do músico, que ainda era vista como uma forma de trabalho artesanal, significando “coisa de escravo”.

A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade ‘espiritual’ ligada ao talento natural. (NAPOLITANO, 2002, p. 42).

E é dentro do contexto de uma unificação da sociedade, que Mônica Velloso aborda o fato de fortificar a idéia de pertencimento ao “pedaço”, onde é claro para o grupo marginalizado a noção do “nós” e “eles”. “Para os negros baianos demarcar e defender o pedaço era uma estratégia de sobrevivência, que aparecia nas mais variadas práticas do cotidiano”. (VELLOSO, 1990, p. 2). Segundo a autora, por mais que exista uma parte da história deles ignorado, os negros baianos

radicados no Rio de Janeiro introduziram novos hábitos, costumes e valores que vinham desde a época da escravidão e acabaram influenciando a cultura carioca, e mais tarde foram apropriados pela elite brasileira.

Logo após a separação entre Zona Sul e Norte ocorridas no Rio de Janeiro, no subúrbio carioca foi criada a Cidade Nova, que nas palavras do sambista Donga, filho de uma baiana, era basicamente a rua Senador Pompeu:

Lá é que era o Quartel General, devidamente assessorado pelo grande Hilário Jovino. Lá pelos lados do Depósito, da Saúde, é onde estavam concentrados os baianos. Também a rua do Costa (atual Alexandre Mackensie). Mais para o centro tinha a rua da Alfândega, a rua do Hospício, atual Buenos Aires, aquela parte que vai até a avenida Rio Branco. Ali, onde hoje se vêm os Sírios, na época era tudo negro, era tudo africano, baiano. Rua do Sabão. Desse núcleo é que formou tudo do lado de cá. (DONGA apud FENERICK, 2002, p. 17).

Como a maioria desses negros era oriunda da grande migração de escravos e escravos libertos, as festas eram constantes.<sup>3</sup> Vale ressaltar que as mulheres negras baianas construíram poderosas redes de sociabilidade, uma vez que eram marginalizadas pela sociedade global. O sambista João da Baiana descreve, em forma musical, o fundamental papel dessas baianas:

Se é de mim, podem falar/ Se é de mim, podem falar/ Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar (bis) Quando a policia vier e souber, quem paga casa pra homem é mulher (bis)

(Quem paga a casa pra homem, é mulher - João da Baiana)

A primeira geração do samba tinha a marca do maxixe e do choro, que acabou sendo inserida, posteriormente para toda a vida carioca. É num espaço coletivo, na casa da Tia Ciata, situada no pedaço baiano, que as reuniões aconteciam. Era um lugar que reunia

---

<sup>3</sup> No início do século XX, quem falava em “samba” no Rio eram, sobretudo, as pessoas ligadas à comunidade de negros e mestiços emigrados da Bahia, que se instalara nos bairros pobres. Essas pessoas cultivavam muitas tradições de sua terra natal: gente festeira, que gostava de cantar, comer, beber e dançar. Chamavam suas festas de “sambas”. E usavam a mesma palavra para designar uma modalidade musical coreográfica. Já o samba desenvolvido a partir de 1930, foi feito à moda do Estácio de Sá. O som tinha agora uma orquestra de percussões formada por surdos (tambores graves), tamborins (tambores agudos) e cuícas (tambores de fricção), aos quais se juntavam os pandeiros e chocalhos, sendo firmado rapidamente como o samba carioca por excelência.



[...] música, dança, culinária e religião. local de encontros, cura, conversas, criatividade e trabalho. Entre os freqüentadores da casa estavam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres. Alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e o assíduo cronista Francisco Guimarães (Vagalume), tomariam conhecido o *pedaço*. (VELLOSO, 1990, p. 9).

O maxixe é uma dança popular, que surgiu nos bailes da chamada pequena “África do Rio de Janeiro”, por volta da década de 1870, tendo se vulgarizado em princípios do século XX. “Era considerada escandalosa, sendo por isso perseguida pela polícia, igreja, chefes de família e educadores. Para que pudesse ser tocado e dançado em casas de família, trazia o nome de tango brasileiro” (EDUKBR). A dança, que acontece de par, com um ritmo forte e andamento rápido, foi levada à Paris no começo do século por Duque, membro de família baiana abastada. Já o choro, é um gênero da música criado a partir da mistura de elementos das danças de salão européias e da música popular portuguesa, com influências da música africana. “De início, era apenas uma maneira mais emotiva, *chorosa*, de interpretar uma melodia, cujos praticantes eram chamados de *chorões*” (EDUKBR). É importante lembrar que os instrumentos do choro eram formados por flauta, violão e cavaquinho.

É possível verificar também que a casa da Tia Ciata denota uma questão de hibridização cultural, atraindo intelectuais e elementos da classe média carioca. Fabiana Cunha afirma ainda que eram, geralmente, carnavalescos da Zona Sul que iam encomendar fantasias e acabavam ficando para o pagode. “O candomblé e o jogo de búzios começavam a exercer certo fascínio entre a alta sociedade”.

Foi neste ambiente de festividade coletiva, como Fabiana Cunha ressalta, que surgiu *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado em disco e que a população cantaria com alegria no carnaval de 1917.

O Chefe da folia/ Pelo Telefone/ Manda avisar,/ Que com alegria,/ Não se questione/ Para se brincar// Ai, ai, ai,/ É deixar mágoas pra trás/ Ó rapaz,/ Ai, ai, ai,/ Ficas triste se és capaz/ E verás.

A música fez muito sucesso porque falava do cotidiano que era vivido pela população o Rio de Janeiro àquela época: perseguições aos jogos pela polícia, que notificava os infratores pelo telefone. Mas essa letra é de autoria polêmica, uma vez

que a partitura foi registrada pelo sambista Donga, mas muitos alegam que a música foi criada numa reunião coletiva da casa da Tia Ciata.

A tese de que este gênero teve uma origem coletiva e que tinha por finalidade alegrar, acompanhado por palmas e ao som rítmico dos batuques, a dança que era feita pelo grupo que participava dos festejos da casa. (CUNHA, 2004, p. 78).

Esse momento pode ser entendido como

[...] um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria quanto o fonográfico permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além” do grupo social de origem. (NAPOLITANO, 2002, p. 50)

Foi na década de 1920 que o samba começou a brilhar no Brasil. João Barbosa da Silva, conhecido como Sinhô, foi um dos responsáveis por isso, tornando-se o músico mais popular da época. No carnaval do mesmo ano, todos cantavam *Fala meu Louro*, canção que, segundo Luciana Worms e Wellington Costa, fazia “alusão às qualidades de tribuno de Rui Barbosa (*bico dourado*) à sua eminência intelectual (*coco de respeito*), satiriza-o politicamente (*embrulhar o carioca*) e questiona o silêncio, na depressão após a nova derrota eleitoral”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 23).

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

Sinhô apresentava suas músicas nos concursos que eram promovidos pela Festa da Penha e foi protagonista de diversas polêmicas, pois “reivindicava e brigava pelo reconhecimento de suas criações como produção individualizada, como obras de autor”. (SODRÉ, 1998, p. 40). Alguns atores acreditam que foi a partir daí que iniciou-se um processo de ruptura entre os compositores de samba.

De um lado, aqueles que faziam samba como manifestação folclórica das tradições culturais africanas e, de outro, sintetizados na figura do Sinhô, os

sambistas urbanos que buscavam a profissionalização [...] Sinhô pronunciou a frase que entrou para a história: “Esse samba eu peguei no ar, Heitor. E samba é como passarinho. É de quem pegar”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 21).

O samba foi aos poucos se definindo, junto com a marcha, como o ritmo preferencial no carnaval. Além das partituras para que bandas executassem os sambas, os discos já contribuía bastante com a divulgação do gênero. Por isso, para Fabiana Cunha durante grande parte da década de 1920 (antes mesmo da grande expansão do rádio), era principalmente por meio dos cinemas, salas de esperas, clubes carnavalescos, do teatro de revista que as canções eram difundidas e consumidas pelo público em geral. “Apesar do samba ainda ser visto como ‘música inferior’ por parte da intelectualidade brasileira, sua popularidade aumentava cada vez mais, trazendo a Sinhô o título de ‘Rei do Samba’”. (CUNHA, 2004, p. 96).

No mesmo caminho seguiram Pixinguinha e Donga, após serem convidados para tocar na sala de espera do Cinema Palais. Foi formado por aqueles que tornar-se-iam grandes figuras da música popular brasileira. Hermano Viana conta que os instrumentos tocados pelo grupo eram flauta, bandolim, cavaquinho, três violões, ganzá e pandeiro, além de ter o repertório formado por maxixes, lundus, cateretês. O gerente do Palais, Isaac Frankel, “aparentemente cometia uma ousadia colocando uma banda como essa para tocar num dos cinemas mais elegantes do Centro da cidade. Principalmente porque a maioria de seus integrantes era de negros”. (VIANNA, 1995, p. 115).

O jornalista Benjamim Costallat, à época, teve uma reação contrária ao grupo e, num artigo publicado na Gazeta de Notícias de 22 de janeiro de 1922, recorda que o episódio foi um verdadeiro escândalo: “eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras. [...] segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros”. (VIANNA, 1995, p. 115).

As palavras de Costallat reforçam, como dito anteriormente, a idéia de um país “branco” e higiênico que alguns brasileiros queriam transmitir. Mas como Vianna complementa, existiram muitos descontentes, mas não era a maioria, uma vez que após um ano da estréia no Palais, os Oito Batutas foram convidados para apresentar-se ao rei da Bélgica, em visita oficial ao Brasil. Um fato importante para a

evolução profissional do grupo foi a excursão que fizeram por Paris e pela Argentina, financiados pelo milionário Arnaldo Guinle.

Nesse período, o samba era ainda muito próximo do maxixe e mais apropriado para a dança de salão, a dois. “A necessidade de uma música que orientasse os desfiles pelas ruas, com mais dança do que marcha, foi a grande responsável pela primeira revolução no samba, que o distinguiu de todos os ritmos ancestrais”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 34).

Para Tinhorão (1986, p. 63), a idéia de criar uma agremiação carnavalesca surgiu, provavelmente, para que os sambistas fossem capazes de gozar da mesma proteção policial conferida aos ranchos, grupos carnavalescos típicos do Rio de Janeiro, e às chamadas grandes Sociedades, no desfile pela Avenida. O desfile de um Rancho Carnavalesco “pode ser descrito como um cortejo, com a presença de um Rei e uma Rainha, ao som de uma marcha, acompanhado por instrumentos de sopro e corda, ritmo mais pausado que o samba”. (WIKIPEDIA).

Vale notar que no dia dos desfiles dos ranchos era indispensável passar na residência das mães-de-santo Tia Ciata e Tia Bebiãna, para cumprimentá-las e de certa forma pedir as suas bênçãos. “O rancho que não o fizesse era como não tivesse desfilado [sic]. Esta já era uma clara influência negra no carnaval, ou seja, uma espécie de misticismo e religião dos festejos tipicamente africanos”. (PELGADO, 2005, 26).

Nessa época, faltava uma música mais apropriada para os desfiles de rua, algo que tivesse mais dança e ritmo. Preocupados com isso, os sambistas acreditavam que deveria ter aperfeiçoamento nos instrumentos de percussão. O surdo e o tamborim “foram fundamentais para fazer a marcação. O desfile precisava caminhar organizado, com ginga, jogo de cintura e não somente marcha”. (WORMS; COSTA, 2002, 34). Esse movimento começou a ser desenvolvido por moradores do bairro do Estácio de Sá. Em 12 de agosto de 1928 foi fundada a primeira escola de samba do Brasil: *Deixa Falar*.

A novidade foi logo imitada e tanto a designação Escola de Samba quanto a solução rítmica, surdo e tamborim, espalharam-se por blocos do Rio de Janeiro. Inclusive em São Paulo, os blocos carnavalescos – fundados por ex-escravos saídos do Rio, em bairros imigrantes operários, como Barra Funda, Bela Vista e Lavapés – começaram a mudar o nome para escolas de samba. (WORMS; COSTA, 2002, 34).

Para Napolitano, o tipo de samba conhecido com “Samba de Estácio” passou, a partir de 1930, a ser considerado sinônimo de samba autêntico, de “raiz”. Os primeiros compositores foram os “bambas” Ismael Silva, Acebiádes Barcelos, conhecido como Bide, Heitor dos Prazeres, Armando Marçal, Nilton Bastos e outros. Foram eles, que “passaram a transitar no mundo do rádio e do disco, levando o samba para dentro da incipiente indústria musical de meios elétrico-eletrônicos de maneira definitiva”. (NAPOLITANO, 2002, p. 51)

Trabalho não era exatamente o tema preferencial das letras do novo samba que estava nascendo no Estácio. O morro tornou-se um novo espaço de identidade, de realidade social, em que a cultura da malandragem se desenvolve e onde vários sambas são compostos e divulgados. Francisco Guimarães (apud NAPOLITANO, 2000, p. 2), conhecido como Vagalume, no livro *a Na Roda do Samba* faz uma crítica à indústria fonográfica que estaria matando o samba autêntico ao usar estereótipos, e descreve o morro como um território mítico, lugar da “roda”, onde se praticava o “verdadeiro” samba.

Em oposição à opinião de Vagalume, Orestes Barbosa (apud NAPOLITANO 2000, pp. 2-3), afirma que o samba era um patrimônio do Rio de Janeiro e que embora tenha nascido no morro, o samba era carioca e, por esse motivo, tornou-se popular. E ao contrário de Vagalume, ele via no rádio um grande incentivo para a afirmação desse gênero.

Segundo alguns autores, o primeiro samba gravado em disco nesse ritmo, já completamente dissociado do maxixe, foi *A malandragem*, de Bide e Armando Marçal.

A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia// Esses otários que só sabem/ É dar palpite/ Quando chega o Carnaval/ A mulher lhe dá o suíte// Você diz que é malandro/ Malandro você não é/ Malandro é Seu Abóbora/ Que manobra com as mulhé.

O malandro sempre esteve associado à audácia, à esperteza, à boemia, à coragem e valentia dentro dos “pedaços” em que liderava no morro e bairros pobres. De acordo com Fabiana Cunha, o seu sustento advinha de atividades reprovadas pela sociedade daquele período, como música, jogos e cafetinagem. Não obstante é

importante afirmar que o malandro vestia-se de forma elegante e vistosa, sempre de terno branco muito alinhado, mas caminhava pelas grandes avenidas sobre tamancos com “andar macio e exuberante, apesar de não ter trabalho regular e ser identificado como a marginalidade das camadas economicamente subalternas”. (CUNHA, 2004, p. 159).

A vestimenta era uma preocupação constante dos sambistas do morro, porque assim eles poderiam ter elementos que os aproximassem dos padrões burgueses. Tanto que Wilson Baptista (1933) lança o samba *Lenço no pescoço*:

Meu chapéu de lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha  
que eu tenho no meu bolso/ Eu passo gingando/ Provoco o desafio// Eu  
tenho orgulho/ Em ser tão vadio/ Sei que eles falam/ Desse meu proceder/  
Eu vejo quem trabalha/ Andar no misere// Se sou vadio/ É porque tive  
inclinação/ Eu me lembro era criança/ Tirava samba-canção

A figura da mulher era fonte de inspiração para temas de sambas, sendo vista pelo malandro de várias maneiras. De acordo com autores Luciana Worms e Wellington Costa, Ismael Silva, em 1931, compôs o famoso samba *Se você jurar amor* e nele dizia que a presença feminina era uma ameaça a tudo aquilo que o malandro vivia, sendo assim, responsável pela regeneração do mesmo. “Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 38)

Como já foi descrito acima, o rádio transformou-se em “mania” nacional e foi, de certa maneira, um dos responsáveis pela transmissão e consumo do samba pelas camadas médias a partir de 1930. Este novo estilo de samba logo despertou o interesse da indústria musical e chegou aos ouvidos de jovens brancos de classe média.

Fabiana Cunha explica que, neste período, o bairro de Vila Isabel, povoado por uma classe média emergente, viria a produzir alguns dos artistas mais famosos do rádio e da música popular, tais como Noel Rosa, Almirante, João de Barro, Orestes Barbosa, entre outros. Os sambistas oriundos do bairro do Estácio também compuseram inúmeros sambas e canções populares. Ismael Silva, Brancura, Baiaco e Nilton Bastos foram os que mais se destacaram durante a década de 1930 e 1940. (CUNHA, 2004, p. 152). O diálogo musical entre estes dois

grupos “era freqüente, já que os espaços em que circulavam muitas vezes eram coincidentes, como os cafés e casas noturnas da Lapa e dentro das rádios”. (CUNHA, 2004, p. 152).

Noel Rosa é o maior exemplo deste novo estilo de samba que passa a ser criado. Branco, universitário e de classe média, ele passa a compor suas músicas influenciado pelos sambas batucados no bairro do Estácio. Por ter passado por dificuldades no parto, o fórceps<sup>4</sup> afundou-lhe o maxilar inferior. “No colégio chegou a ganhar o apelido de “Queixinho”, mas logo passou a ser reconhecido como o menino que tocava bandolim, instrumento aprendido com a mãe”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 39). Em 1932, Noel Rosa abandonou a faculdade de medicina em favor do samba.

Desde então, revelava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro, transformando-se num mediador cultural do “samba carioca” ao “samba nacional”, uma vez que conseguiu cruzar mundos distintos. Ele fazia críticas sociais e políticas, e uma das principais foi sobre o novo costume carioca: inserir linguagens estrangeiras na cultura brasileira.

... A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou/ E usou/  
 Mais tarde um malandro/ Deixou de sambar/ Dando o pinote/ Na gafeira  
 dançando um *foxtrote*// Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania/ De  
 exibição/ Não entende que o samba não tem tradução/ No idioma francês/  
 Tudo aquilo/ Que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro, já  
 passou de português// Amor lá no morro/ É amor pra chuchu/ As rimas do  
 samba não são *I love you*/ E esse negócio de alô/ Alô boy, alô Johnny/ Só  
 pode ser conversa de telefone.

(Não tem tradução – Noel Rosa)

Quando esse samba moderno nasceu, surgiu com ele, também, novos lugares de “adoração” e “redutos”. O botequim torna-se um lugar privilegiado do malandro e um espaço social. E um “eterno clássico da música brasileira [...], gravada originalmente pelo próprio Noel” (WORMS; COSTA, 2002, p. 42), foi *Conversa de Botequim* (1932):

---

<sup>4</sup> Instrumento médico semelhante a uma pinça, que serve para a retirada de um feto quando o corpo da mãe já não consegue mais ter forças para que ele saia naturalmente. Geralmente é usado quando o bebê é muito grande ou em casos de gravidez de risco. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%B3rceps>, acessado em 27/10/2006

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa/ a boa média que não seja requentada,/ Um pão bem quente com manteiga à beça,// Um guardanapo e um copo d'água bem gelada// Feche a porta da direita com muito cuidado/ Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol/ Vá perguntar ao seu freguês do lado/ Qual foi o resultado do futebol// Se você ficar limpando a mesa/ Não me levanto, nem pago a despesa/ Vá pedir ao seu patrão/ Uma caneta, um tinteiro,/ Um envelope e um cartão,// Não se esqueça de me dar palitos/ E um cigarro pra espantar mosquitos/ Vá dizer ao charuteiro/ Que me empreste umas revistas,/ Um isqueiro e um cinzeiro// Telefone ao menos uma vez para 34-433/ E ordene ao seu Osório/ Que me mande um guarda-chuva/ Aqui pro nosso escritório// Seu garçom me empresta algum dinheiro/ Que eu deixei o meu com o bicheiro,/ Vá dizer ao seu gerente/ Que pendure esta despesa/ No cabide ali em frente...

Noel Rosa integrava-se aos “sambistas de morro” e fez parcerias com grandes nomes como Canuto (do Sanguieiro), Cartola e Gradim (da Mangueira), Ernani Silva, o Sete (do subúrbio de Ramos), Bide e Ismael Silva (do Estácio). Este último, negro, com pouco afeito ao trabalho, vivia de biscates e trapaças de jogo, foi um dos parceiros que de Noel Rosa mais compôs músicas. (PARANHOS, 2003).

Mesmo integrado ao samba da malandragem, Noel Rosa fez crítica a esse estilo. Luciana Worms e Wellington Costa contam que o sambista interessou-se por uma morena que morava na Lapa, mas ela preferiu os “galanteios de um jovem mulado aprendiz de malandro na área. Bastante enciumado, Noel foi tratar de saber que era o desconhecido rival e lhe revelaram tratar-se de Wilson Baptista”. (WORMS; COSTA, 2002, pp. 46-47). Para se vingar, Noel compôs *Rapaz Folgado*, uma resposta ao samba *Lenço no Pescoço*, de Wilson.

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

Com o DIP, o Estado Novo queria transformar o samba em algo positivo e “através de concursos de sambas, o governo (por intermédio do DIP) premiava os sambistas ‘positivos’ – aqueles que cantavam as vantagens de ser um trabalhador honesto – e punia severamente os sambistas ‘negativos’”. (FENERICK, 2005, p. 65).



Outro discurso estimulado pelo DIP foi o samba-exaltação, com letras patrióticas e ressaltando as maravilhas do Brasil, acompanhada de orquestras. Essa tendência foi iniciada por Ary Barroso, com a música *Aquarela do Brasil* (1939), que “veio a se tornar uma das músicas mais executadas do século XX no mundo”. (WORMS; COSTA, 2002, pp. 46-47).

Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/ Ô Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingar/ O Brasil, do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil! Prá mim, prá mim// Brasil, terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ De olhar indiscreto/ O Brasil, verde que dá/ Para o mundo se admirá/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil! Prá mim, prá mim// Ô, esse coqueiro que dá coco/ Oi onde amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ Brasil! Brasil!

A música foi também um importante instrumento de divulgação cultural e turística do país e teve peso relevante na construção de uma imagem do Brasil no exterior. Segundo Fabiana Cunha, naquele tempo, o intérprete era mais importante que o compositor, uma vez que era o “astro” quem cantava ou tocava. Para tornar-se intérprete era

necessário, em geral, possuir uma aparência condizente com a “indústria do *broadcasting*” nacional, que inspirava nas estrelas hollywoodianas para formar o “corpo de astros” do rádio. Em geral as grandes estrelas do meio radiofônico eram homens brancos com “ares de bom-moço” e mulheres possuidoras de boa aparência, sensualidade ou de um que de “brejeirece” e exotismo, como no caso de Carmem Miranda. (CUNHA, 2004, p. 186).

Desta forma, a maioria dos sambas divulgados eram de compositores afro-brasileiros e de seus descendentes, mas nunca interpretadas por eles. Ou seja, os que possuíam “boa aparência” para interpretar a música nos palcos, nas rádios e nas revistas, ganharam “mais fama, prestígio, e dinheiro no meio radiofônico e musical. A grande maioria dos compositores de descendência africana irá morrer na mais completa penúria, como foi o caso de Sinhô, Ismael Silva e Wilson Baptista”. (CUNHA, 2004, p. 186).

Carmem Miranda, conhecida como “pequena notável”, participou de vários programas de auditório do rádio e chamava atenção com o visual. “Ao interpretar *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, lançou o figurino que a

tornaria símbolo internacional do Brasil, apesar de ser portuguesa de nascimento”. (WORMS; COSTA, 2002, p. 54). Em 1939, Carmem viajou para Nova Iorque, acompanhada de seu Bando de Lua para uma temporada na *Broadway*. Com total apoio de Vargas, tornou-se Embaixatriz da Política da Boa Vizinhança, tornando-se um mito e referência para as mulheres americanas.

A expectativa gerada em torno dessa viagem de Carmem Miranda – de “dar ao samba um cartaz mundial” – juntamente com o aspecto “dramático” de sua despedida e o “medo da responsabilidade” que a cantora sentia às vezes sentir, denotam o quanto nesse momento o samba já havia se identificado com a imagem do Brasil, com a nacionalidade brasileira. [...] Na bagagem da cantora estava viajando o Brasil, para ser representado dignamente, como ansiava a sociedade de então. (FENERICK, 2005, pp. 67-68).

Entretanto, Carmem Miranda não estava mais sendo vista pela população brasileira porque passou a representar uma imagem diferente do país. Vianna explica que no dia 5 de julho de 1940, quando voltou ao Brasil, a expectativa era de uma recepção consagrada, mas a “reação do público durante o show, que continha novas músicas em inglês, foi de uma frieza e desaprovação bastante significativas, que depois se transformaram na célebre acusação de ‘falsa baiana’”. (VIANNA, 1995, p. 129). Carmem saiu do show chorando e como forma de responder as críticas da elite brasileira, lançou a música *Disseram que eu voltei americanizada*, de Vicente Paiva e Luiz Peixoto:

Disseram que eu voltei americanizada/  
Com o burro do dinheiro, que estou  
muito rica/  
Que não suporto mais o breque do pandeiro/  
E fico arrepiada  
ouvindo uma cuíca/  
Disseram que com as mãos estou preocupada// [...] Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno/  
Eu posso lá ficar americanizada/  
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno/  
Topando a noite inteira a velha batucada/  
Nas rodas de malandro, minhas preferidas/  
Eu digo é mesmo Eu te amo e nunca I love you/  
Enquanto houver Brasil, na hora das comida/  
Eu sou do camarão, ensopadinho com chuchu/.

Deprimida, segundo Luciana Worms e Wellington Costa (2002), Carmem Miranda voltou aos Estados Unidos, onde seria estrela de cinema em Hollywood e viveu lá até morrer, em 1955.

Portanto, pode-se perceber que a denúncia da “americanização” de Carmem Miranda mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que

defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura do samba com a música norte-americana, por exemplo, não podia ultrapassar determinados limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira. (VIANNA, 1995, pp. 130-131).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o samba começa a perder a consagração do principal ritmo brasileiro representante do Brasil no exterior, e conseqüentemente, como o ritmo nacional por excelência. Fenerick salienta que em 1945, a chamada *época de ouro* da música popular brasileira chegava ao fim, e o samba, deixava de ser exclusividade do sambista e passava do povo brasileiro. Cartola e Carlos Cachça cientes das transformações que o samba sofria “compuseram uma música muito singular e significativa, onde muitos anos de história são concentrados em poucos versos, acrescidos do lirismo destes dois consagrados sambistas da Mangueira”. (FENERICK, 2005, p. 299).

Os tempos idos, nunca esquecidos/  
Trazem saudades ao recordar/  
É com tristeza que eu relembro/  
Coisas remotas que não vêm mais//  
Uma escola na Praça Onze, testemunha ocular/  
E junto dela balança/  
Onde os malandros iam sambar/  
Depois, aos poucos, o nosso samba/  
Sem sentirmos se aprimorou/  
Pelos salões da sociedade/  
Sem cerimônias, ele entrou//  
Já não pertence mais à Praça/  
Já não é samba de terreiro/  
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro//  
E muito bem representado/  
Por inspiração de geniais artistas/  
O nosso samba, humilde samba/  
Foi de conquistas em conquistas/  
Conseguiu penetrar o Municipal/  
Depois de atravessar todo o universo/  
Com a mesma roupagem que saiu daqui/  
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty

Ao final da década de 1940, os sambas e as alegres marchas foram confinados ao período do carnaval. Outra forma de circulação cultural ocorre quando surge o movimento do samba-canção, com letras que tinha o foco para o lado subjetivo da dor, solidão, ingratidão, amores desfeitos, desespero, entre outros. Luciana Worms e Wellington Costa ressaltam que o gosto popular estava sendo ditado pelo jornalista, radialista e compositor Antônio Maria. (WORMS; COSTA, 2002, p. 60).

O Samba-canção foi dominado, primeiramente, por alguns indivíduos de formação erudita ou que sabiam ler partituras, e depois se expande para as camadas mais populares, arrematando adeptos como Nelson Cavaquinho e Cartola. Além destes, outros importantes exemplos de intercâmbio cultural podem ser vistos nas parcerias de composições dos sambas.

## 4 A NACIONALIZAÇÃO DO SAMBA

Ponha um pouco de amor numa cadência  
 E vai ver que ninguém no mundo vence  
 A beleza que tem um samba, não  
 Porque o samba nasceu lá na Bahia  
 E se hoje ele é branco na poesia  
 Se hoje ele é branco na poesia  
 Ele é negro demais no coração

(Baden Powell e Vinícius de Moraes, 1945)

O Rio de Janeiro foi uma das principais cidades de encontros e de mediações culturais do século XX. Era o lugar onde dois mundos, o da elite civilizada e o da plebe atrasada pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato.

Para José Ramos Tinhorão (apud, VIANNA, 2002, p. 45), já na *belle époque*, a música popular na cidade do Rio tinha um que de regionalização. Para ele, essa moda era um gosto pelo “exótico nacional”, que o público dos salões classificavam como folclórico.

Hermano Viana, no livro *O Mistério do Samba*, discute as relações entre samba e identidade nacional. Para ele, o samba teria sido elevado ao status de símbolo nacional favorecido por um contexto cultural em que ganhava força o interesse por “coisas nacionais”. Beneficiando-se deste interesse, o samba teria chegado à sua condição atual, o que teria sido possibilitado na prática, pela ação de “mediadores culturais”, que levariam fragmentos da “cultura popular” a uma parte da elite brasileira.

Vianna descreve essa ação dos mediadores culturais falando sobre um encontro entre dois grupos distintos da sociedade brasileira. De um lado, “representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de ‘boas famílias’ [...]”. Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro”. (VIANNA, 2002, p. 20). Para o autor, o fato desse encontro não se tornar um mito ou ser lembrado como algo extraordinário, mostra que reuniões assim aconteciam sempre.

Como citado, a questão da identidade do país, era considerado um problema de “atraso”. O intelectual Gilberto Freyre conseguiu dar um caráter positivo ao mestiço, possibilitando que a mestiçagem fosse considerada como “algo a ser

preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço”. (VIANNA, 2002, p. 64).

Para alguns intelectuais da elite burguesa do Rio de Janeiro e de São Paulo, era imprescindível buscar o branqueamento da população e exterminar todos os traços culturais que lembravam a “barbárie”: danças obscenas, como, por exemplo, o maxixe e os ritmos frenéticos e dionisíacos dos cordões carnavalescos, e promover o saneamento mediante a erradicação de epidemias como a varíola e a febre tifóide.

Segundo Arnaldo Contier, no Brasil, a vanguarda modernista inspirou-se também em outro movimento europeu dos anos 1920, preocupando-se com a defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas “primitivas” e, ao mesmo tempo, na defesa da nacionalização das artes criando uma identidade cultural própria e singular. Essas duas tendências resultaram em um projeto em “prol do (re)descobrimento do Brasil pelos intelectuais, opondo-se à sacralização das culturas eurocêntricas defendidas pelos críticos e músicos da *Belle Époque*”. (CONTIER, 2004, p.13).

Os modernistas procuravam consolidar e fortalecer o nacional, visando opor-se à música estrangeira ou à música exótica ou regional. Villa-Lobos era fortemente envolvido pelas modas de viola mineiras e pelos mais diversos gêneros populares e propôs a construção da Nação por meio da música.

Com a consolidação de uma Escola Nacionalista de Composição, tornar-se-ia possível atingir a universalidade através da penetração das obras dos modernistas nos principais pólos culturais da Europa e das Américas. (CONTIER, 2004, p. 14).

De acordo com Peter Fry, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável. “Com o tempo, entretanto, a importância crescente do carnaval provocou a transformação da repressão em apoio manifesto”. (FRY apud VIANNA, 2002, p. 30).

Portanto, como afirma Vianna, a transformação do samba em música nacional não deve ser entendida como uma descoberta de nossas verdadeiras “raízes” antes escondidas, ou “tapadas”, pela repressão, mas sim como um processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista.

Letícia Reis acredita que por meio de sua música, as classes populares negociam sua inserção na era moderna e na ainda primitiva cultura de massas. Porém, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos. (REIS, 1999, p. 4).

Neste jogo político desigual, era preciso saber jogar no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário e, indiretamente, ir ganhando-lhe espaço, através de uma estratégia de luta ambígua e dissimulada em que todo ataque guarda em si uma defesa e toda defesa contém um ataque. Em outras palavras: para ingressar na modernidade, era preciso mandinga. E este agudo senso de oportunidade, bem como esta fina astúcia política, era um trunfo que as classes populares do Rio de Janeiro, em particular os negros, haviam desenvolvido ao longo de sua longa história de exclusão social. (REIS, 1999, p. 4).

Em seus estudos sobre culturas híbridas, Néstor Canclíni explica que “o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”. (CANCLINI apud VIANNA, 2002, p. 35). Sendo assim, para Vianna, o samba não é apenas uma criação de grupo de negros pobres 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.

Foi a partir de 1920 que aconteceram trocas intensas de experiências, que mudariam o panorama cultural brasileiro, entre grupos de elite, autoridades e músicos populares. Entretanto, a perseguição aos sambistas, pela polícia, era assídua. Um grande exemplo disso é o que ocorreu com o sambista João da Baiana:

A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento [...] Houve uma festa no Morro da Graça, no palacete do (senador) Pinheiro Machado e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo "rapaz do pandeiro". Ele se dava com os meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, marechal Hermes, coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui [...] Ele então perguntou por que eu não fora à casa dele e respondi que não tinha aparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois, quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do seu Oscar, o Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para seu Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: "A minha admiração,

João da Baiana. Pinheiro Machado". (CABRAL apud REIS, 2003, pp. 254-255)

Como Letícia Reis complementa, esse episódio evidencia algo fundamental: é com o samba que os dois mundos distintos se cruzam, estabelecendo alianças e obtendo favores.

A idéia de cultura, como afirma Jesus MartíM-Barbero, vai permitir à burguesia separar a história e as práticas sociais – moderno/atrasado, nobre/vulgar – “e ao mesmo tempo *reconciliar* as diferenças, incluídas as de classe, no credo liberal e progressista de *uma só cultura para todos*”. (MARTÍM-BARBERO, 1997, pp. 134-135).

“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 de mais próximo das ‘raízes’)”, ressalta Vianna (2002, p. 122), ao falar sobre o primeiro samba que se misturou às muitas “expressões” musicais e logo foi “amaxixado” e depois “purificado” pelos compositores do Estácio.

A vitória do samba era também conquista de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira.

O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba. (VIANNA, 2002, p. 122).

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desses anos de existência do samba, o estilo musical evoluiu musicalmente e artisticamente num processo contínuo e permanente. Há quase três séculos seria impossível imaginar que o samba, retratado na brutalidade e preconceito pela elite brasileira, pudesse ser produzido numa extraordinária realização artística de música, tornando-se símbolo nacional do Brasil.

As transformações que ocorreram com o samba podem ser vistas como “ponto de convergência” entre vários interesses da sociedade: o sambista negro e pobre que queria valorizar socialmente sua arte; o sambista ligado aos meios de comunicações de massa da época que queria se profissionalizar e viver de seu ofício; os meios de comunicação que encontraram no samba um produto original e de boa aceitação.

A cultura é também um tipo de construção burguesa, que procura mais uma forma de unificação. Como afirma Martím-Barbero, “o sentimento de in-cultura se produz historicamente só quando a sociedade ‘aceita’ o mito de uma cultura universal, que é por sua vez o pressuposto e a aposta hegemônica da burguesia”. (MARTÍM-BARBERO, 1997, p. 134).

Com essa nova configuração da cultura de massa, o popular passa a ser valorizado pela elite, ao mesmo tempo em que os códigos que antes deveriam ser feitos de uma forma mais simples, para que a grande massa pudesse entender, mudam e passa a existir uma inversão: a cultura deixa de ser de cima para baixo passando a ser das massas para as elites.

Desta forma a cultura de massa consegue fazer uma revalorização da cultura local, e mesmo que inconsciente eles passam, também a perder o que antes era destinado somente a eles, pois, a globalização trabalha no sentido de aprimorar as identidades culturais locais, para que estas possam ser inseridas na sociedade global.

Segundo Renato Ortiz (1985, p. 80), não existe, assim, uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos, ou seja, a caracterização do popular na cultura brasileira ocorre somente após a formação de um mercado de consumidor



para bem culturais, de uma elite brasileira, que sustentava o desenvolvimento da mesma.

Uma coisa é certa: a idéia da preservação do samba tem uma força considerável. Tanto que esse é talvez o único gênero da música afro-americana (ao contrário do merengue da República Dominicana, do calipso de Trinidad e Tobago, do són cubano, da cadence da Martinica) que não se misturou, em sua maioria quase absoluta, ao funk norte-americano ou que não adotou instrumentos eletrônicos em suas bandas. Esse instinto preservacionista ou preocupação com a autenticidade do samba já existia há muito tempo (VIANNA, 2002, pp. 123-124)

## 6 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ALENCAR, Edigard de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de. *O governo Vargas e o desenvolvimento do lazer no Brasil*. Disponível em <http://www.efdeportes.com/efd92/vargas.htm>, acessado em 26/10/2006
- BARBOSA, Orestes. *Samba – sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Média*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In *Revista de História e Estudos Culturais*. V. 1, Ano 1, nº 1, Out/Nov/Dez 2004, p. 13.
- CUNHA, Fabiana Lopes. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria Cultural de A a Z: conceitos chaves para entender o mundo contemporâneo*. Tradução: Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. Companhia das Letras, 1997.
- FENERICK, José A.. *Nem do morro nem da cidade – as transformações do samba e a indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/fenerick.pdf>
- FERNANDES, Aníbal de Almeida. *Crise de 1929 e Revolução de 1930*. Agosto de 2006. Disponível: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=872>, acessado em 26/10/2006
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LARAIA, Roque de Barro. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 16ª ed, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*. Série O Espírito do Tempo I. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. Forense Universitária, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In *Revista Brasileira de História*. vol. 20 nº 39. São Paulo, 2000. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882000000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007), acessado em 14/07/2006

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. A escola de Frankfurt e a questão cultural. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais. Da associação Nacional de pós-graduação e pesquisa em Ciências Sociais*, Brasil. V. 1, n. 1, p. 43-62, 1986.

PAPINI, Giovana. *Samba: Origens, Transformações e Indústria Cultural (1916-1940)*. Disponível em <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>, acessado em 19/09/2006.

PARANHOS, Adalberto. *O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa")*. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497/#sdfootnote18anc>, acessado em 10/10/2006.

PELGADO, Israel. *A evolução do Carnaval Carioca: a festa popular que virou produto*. Belém, 2005. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/israelpegado.pdf>, acessado em 14/09/2006

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro*. 1999, p. 4. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/leticiavidor.pdf>, acessado em 12/08/2006

\_\_\_\_\_. O que o rei não viu: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. In *Estudos Afro-asiáticos*, Ano 25, nº 2, 2003, pp. 237-279.

RODRIGUES, Marly. *O Brasil na década de 1920: os anos que mudaram tudo*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1997.

SANDRONI, Carlos. *Transformações do Samba Carioca no século XX*. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/carlossandroni.pdf>, acessado em 25/09/2006

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tarik. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Zahar, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, pp. 207-228.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

<http://enciclopedia.tiosam.com/enciclopedia/enciclopedia.asp?title=Folclore#M.C3.BAsica>, acessado em 29/10/2006

<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/maxixe.asp>, acessado em 26/10/2006

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ranchos>, acessado em 21/10/2006