

O NASCIMENTO MÁGICO DO SAMBA

texto escrito em 1996, para palestra no exterior (portanto tinha em mente um público estrangeiro) que não chegou a ser realizada – portanto é inédito

Hermano Vianna

O mito de origem do samba fala de um tempo em que esse estilo musical vivia isolado nos morros do Rio de Janeiro. Qualquer tentativa que os sambistas faziam para ocupar outros espaços da cidade era logo reprimida, discriminada ou desprezada pelos outros grupos sociais da cidade, principalmente aqueles das elites ou das "classes dominantes". Nesses tempos ditos heróicos, a policiais cariocas prendiam qualquer pessoa que carregasse um pandeiro pelas ruas do Rio. Fazer samba era quase um crime. Mas, apesar de toda oposição - muitas vezes violenta, o sambista - o herói desse mito e desse tempo - não se intimidava.

Esse mito é muito disseminado nas análises e histórias da chamada "cultura popular brasileira". O cronista Jota Efegê, um dos mais importantes jornalistas da música popular brasileira, escreveu que "Naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguiu-o, não lhe dava trégua" (Efegê, 1980, vol.2: 24). Do lado da academia, o mito também conquistou grande popularidade, e não se tornou alvo de muito questionamento. Antônio Cândido, um dos mais respeitados pensadores e críticos literários do país, fala também de um tempo em que o samba e a marcha estavam "praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio" (Cândido, 1989: 198).

Tanto Antônio Cândido quanto Jota Efegê, para continuar usando esses exemplos, identificam um outro momento da história do samba, aquele em que essa música já aparece transformada em símbolo nacional da cultura brasileira. Jota Efegê anuncia que "o samba mesmo assim venceu. Formou suas *escolas* e deslumbrou patrícios e estrangeiros" (Efegê, 1980, vol. 1: 122). Antônio Cândido afirma que "nos anos 30 e 40", o samba conquistou "o País e todas as

classes", tornando-se "um pão-nosso cotidiano de consumo cultural" (Cândido, 1989: 198). A reviravolta sambista foi grandiosa: de ritmo maldito a orgulho nacional em curto espaço de tempo, quase subitamente, quase repentinamente. Afinal, o que é uma década, ou menos de uma década, para a realização de tal façanha? Que mudança brutal tomou conta da mentalidade dos brasileiros para que pudessem passar a louvar aquilo que poucos anos atrás era desprezado e devia ficar, com a ajuda das forças policiais, retido nos locais de moradia da "ralé" urbana? O samba, segundo esse mito de origem, passou a ser símbolo nacional como que num passe de mágica, uma gata borralheira que através do toque da varinha de condão vira a nossa Cinderela tropical, mulata sensual do sonho de felicidade carnavalesca de "todos" os brasileiros.

Não é a primeira vez que isso acontece no território mitológico dos símbolos nacionais. O historiador das idéias Isaiah Berlin - para citar apenas um autor que lida com essa questão - já demonstrou como o orgulho nacionalista "parece usualmente ser causado por feridas, alguma forma de humilhação coletiva" (Berlin, 1991: 245). O que antes era considerado humilhante ou vergonhoso passa para a ser a base venerada da nova identidade coletiva. Mas geralmente essas transformações são percebidas como um longo processo de libertação nacional, um campo de batalha onde várias forças, vários grupos sociais com interesses distintos entram em ação. O que impressiona no caso do mito do samba é exatamente a ausência de um processo de libertação, de grupos divergentes que lutem para determinar quais vão ser os símbolos da nova cultura brasileira: tudo parece ter acontecido "cordialmente" ou consensualmente, como se de repente a polícia tivesse recebido uma "ordem superior" para, daquele dia em diante, não mais prender quem toca pandeiro e, no lugar das prisões, passar a abrir caminho para esses músicos em seus desfiles de escola de samba. Afinal quem eram os inimigos do samba, e qual foi sua reação diante do novo nacionalismo sambista? Como o samba saiu do morro e conquistou todo o país? O que aconteceu foi apenas o reconhecimento do valor da nova música afro-brasileira? Ou a "aprovação" do samba foi apenas uma tática da elite para intensificar sua dominação sobre o resto dos brasileiros? Como a elite criou essa brilhante estratégia?

Ao analisar com cuidado a história da relação entre as elites brasileiras e a música popular feita no Brasil descobrimos uma história talvez menos emocionante, mágica ou misteriosa do que aquela contada no mito de origem do samba. E as perguntas acima deixam de fazer tanto sentido. Descobrimos, de um lado, que a repressão não foi a única relação desenvolvida entre as várias facções da elite (que não deve ser considerada uma entidade homogênea com uma única visão de mundo e um único estilo de vida) e os vários grupos das classes populares (que também não formam um mundo homogêneo): já havia, no Rio de Janeiro e no resto do Brasil, uma tradição secular de contatos e trocas transculturais entre esses diferentes segmentos sociais. Além disso, do outro lado, aprendemos que a repressão ao samba não desaparece magicamente com sua consolidação, por muito tempo (e, sob determinados aspectos, até hoje) problemática, como música nacional brasileira, ou, segundo Antônio Cândido, como "pão-nosso cotidiano de consumo cultural". Quem somos nós, esses brasileiros que consomem cotidianamente o samba, ou o mito do samba? Não foi essa pergunta que a transformação do samba em música nacional tentou responder, de uma maneira definitiva e original?

Na época em que surgia o rótulo samba para identificar uma nova música (produto ainda instável, não definitivo, de uma complexa mistura de muitas outras músicas) tocada por cariocas, mais ou menos de meados dos anos 10 ao final dos anos 20 (lembramos que nos anúncios que divulgavam as apresentações dos 8 Batutas, grupo de Pixinguinha e Donga, nos início dos anos 20, listavam os vários estilos musicais de seu repertório, mas não ainda o samba), o Brasil (ou - para ser mais preciso - determinados grupos da elite política e cultural brasileira) necessitava quase desesperadamente de uma nova identidade que seria o fundamento renovado da "unidade da pátria". O símbolo da coroa, durante o Império, era a própria encarnação dessa unidade, equilibrando as forças políticas centralizadoras e descentralizadoras. Com a proclamação da República, a ausência de símbolos unificadores deixou um vazio logo ocupado por uma descentralização mais ou menos intensa. Basta notar que durante a chamada República Velha, os estados brasileiros podiam fazer negócios internacionais sem o controle de instâncias econômicas centrais. Não cabe aqui entrar nos

detalhes da situação política da época, mas é necessário tê-la como pano de fundo para a questão da transformação do samba em símbolo nacional justamente num período carente desses símbolos unificadores.

Além dos problemas políticos e econômicos, o Brasil lidava com a grave situação de ser um país que há poucas décadas ainda permitia a escravidão. Os ex-escravos, transformados em cidadãos brasileiros, davam alucinantes dores de cabeça aos pensadores que, influenciados pelo evolucionismo racial reinante na época, procuravam descobrir uma nova identidade para o Brasil ou uma maneira de combater o seu "atraso" diante das nações européias. A presença de negros e de mestiços, segundo a divulgação simplificadora do pensamento de um Gobineau, por exemplo, devia ser considerada uma das causas decisivas dos grandes males nacionais. Diante desse diagnóstico, o que fazer diante das manifestações culturais dos negros e mestiços brasileiros além de desprezá-las e reprimi-las como barbárie?

É claro: tal diagnóstico tornava o Brasil um país inviável. Os pensadores que discutiam a questão racial brasileira procuravam maneiras de contornar o impasse. Sílvio Romero, por exemplo, advogava os benefícios do branqueamento que iria prevalecer no final da mistura das raças, daqui a uns cem anos. Outros intelectuais já questionavam, no seu cotidiano, freqüentando as rodas precursoras do samba, as teorias racistas dominantes em ambientes acadêmicos evolucionistas. E os próprios governantes brasileiros não esperaram o elogio da mestiçagem inventado por Gilberto Freyre (*Casa-Grande e senzala* foi lançado em 1933) para participar da divulgação da música mestiça afro-brasileira até em âmbito internacional. Os 8 Batutas foram convidados oficialmente a se apresentar para os reis da Bélgica que visitaram o Brasil em 1920 e, dois anos depois, para tocar no pavilhão da General Motors (convite do próprio embaixador dos Estados Unidos, que era considerado um "amigo do samba" por Donga) durante as comemorações cariocas do centenário da independência brasileira. Os exemplos poderiam se multiplicar por páginas e páginas. O apoio oficial convivía com a repressão, mostrando como esse tipo de relação é um campo extremamente complexo, envolvendo diversos tipos - mesmo contraditórios - de atitude. Um caso conhecido

dessas relações paradoxais é o do músico João da Baiana, que teve seu pandeiro apreendido pela polícia quando tocava na festa de Nossa Senhora da Penha, e no outro dia recebeu um novo pandeiro de presente, com dedicatória de Pinheiro Machado, senador da República que costumava chamar sambistas para tocar nas recepções que organizava em sua casa.

Em 1929 (um ano antes da Revolução de 30 que recriou sob novas bases e alianças centralizadoras a "unidade da pátria") aconteceu o primeiro desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro, que era aberto por uma comissão de frente montada em cavalos cedidos pela polícia militar. Essa data marca também o nascimento de um outro estilo de samba que passou a ser chamado de samba de morro (mesmo sem ter nascido exatamente num morro, mas sim em algum lugar indefinido entre a "Pequena África" da Praça XI e o início da subida do morro de São Carlos no bairro Estácio de Sá), o samba das escolas de samba, e logo o samba considerado o mais "autêntico", o samba original, apesar de ser criação tão recente. O próprio morro e a cultura de morro (precursora da cultura das favelas atuais) eram fenômenos recentes na vida urbana carioca. Foi só com as reformas urbanísticas da prefeitura de Pereira Passos, no início deste século, que as populações pobres do Rio, em sua maioria negras, começaram a ser despejadas dos cortiços do centro da cidade e teve início a ocupação dos vários morros e subúrbios. Mas logo o morro passou a ser visto como o local produtor de autenticidade no mundo da cultura afro-brasileira e principalmente no mundo do samba.

Os cantores que gravaram os sambas mais populares dos anos revolucionários de 30, entre eles os "brancos" Mário Reis, Francisco Alves e Carmen Miranda, faziam questão de cantar a vida dos morros e da cultura afro-brasileira dos morros, mesmo sem nunca ter morado numa favela (e algumas vezes os compositores dos sambas, entre eles Noel Rosa, nem eram negros nem moravam em morros). Vale a pena se deter por algum tempo no repertório de uma dessas estrelas da canção brasileira, justamente aquela que - mesmo sendo portuguesa - inventou uma imagem de mulher brasileira popular em todo mundo: Carmen Miranda.

Carmen Miranda era portuguesa de nascimento, mas passou sua infância e adolescência na

Lapa e nos arredores da Praça XV, na época exata em que o centro do Rio se ajustava às reformas urbanísticas que expulsavam a gente pobre para a "periferia" e a gente rica para o que viria a ser a Zona Sul, na época também em que a vida e a cultura "do morro" passaram a serem vistas como distintas e distantes da vida na "cidade". Em muitos de seus sucessos dos anos 30, Carmen Miranda exaltava a vida nas favelas, como o território da pureza, da simplicidade e da alegria. Em *Essa cabrocha* (de Portelo Juno e Jeová Portela, 1939), é descrita a seguinte hesitação de uma favelada pioneira: "Lá da cidade / já mandaram uma proposta / convidando a cabrocha / pra numa rádio ir cantar / Abandonar o morro / ela tem pena / pois lá não existe antena / a luz que tem lá é o luar". Em *Mulato anti-metropolitano* (Laurindo de Almeida, 1939) surge um outro personagem pró-morro: "Sei de um mulato / que não gosta da cidade / diz que isso aqui por baixo / não é para ele não", pois no morro "o povo é mais igual". Em *Gente bamba* (Synval Silva, 1937), Carmen diz que "no morro se tem alegria de viver."

Mas nem tudo no morro é alegria. Pelo menos não em todas as canções. A obra de Carmen Miranda, como a de quase todos os cantores de sua época, é radicalmente polifônica. Não é o ponto de vista coerente de um indivíduo diante do mundo. São muitos pontos de vista contraditórios convivendo até mesmo nos dois lados de um disco. Carmen chegou mesmo a gravar canções e as canções contra essas canções. Em *Sai da toca Brasil* (Joubert de Carvalho, 1938), Carmen elogia a "gente branca e forte" carioca e dá o seguinte conselho: "Brasil, deixa a favela / pois o arranha-céu é o que se recomenda". A resposta veio rápida em *Quem condena a batucada* (Nelson Petersen, 1938): "Quem condena a batucada / dessa gente bronzada / não é brasileiro."

Essas polêmicas musicais explicitam as opiniões divergentes da época, sobre os mais variados assuntos, mas principalmente sobre o recém-nascido batuque do samba. Em algumas canções é necessário fazer a defesa da nova música "autenticamente" carioca diante do "preconceito contra o samba de morro" (*Isso não se atura* - Assis Valente, 1935) ou daqueles que falam "que o samba do morro não tem cotação" (*Quem condena a batucada*). Mas em outras canções, Carmen afirma que "O morro já foi aclamado / e com um sucesso colossal / E o samba já foi proclamado /

Sinfonia nacional". (*Sambista da Cinelândia* - Custódio Mesquita e Mário Lago, 1936)

Apesar da polifonia e das vozes discordantes que aparecem aqui e ali, é impossível não perceber que há uma voz dominante, aquela que durante as próximas décadas iria se tornar uma espécie de Voz do Brasil, ou Voz do Rio de Janeiro, o que por muito tempo parecia significar a mesma coisa. Quase todas as canções de amor do disco (por exemplo *Triste sambista*, *Meu rádio e meu mulato*, *Moreno batuqueiro* ou *Amor ideal*) são dedicadas a mulatos ou moreninhos "da cor de guiné".

Além dessa paixão por mestiços e negros, Carmen Miranda também deixa claro o lugar que o samba, a música agora tida como do morro, vai ocupar na definição da brasilidade e do estilo de vida carioca: "Brasil, ô meu Brasil! / Terra boa pra gente morar / Brasil, do meu samba e batuque / e quem é da batucada / no Brasil tem seu lugar". (*Foi embora pra Europa* - Nelson Petersen, 1938)

Tais declarações, e o fato de tanta gente que não era "do morro", nem exatamente mestiça, cantar as "belezas" da gente favelada e miscigenada, não parece ter causado muitos problemas, e nem ao menos polêmicas na história da música popular brasileira. A todos brasileiros, e mesmo brasileiros "de coração" como Carmen Miranda (o que mostra que a definição da brasilidade mestiça tinha mais a ver com a "cultura" do que com a "biologia"), parecia estar assegurado o direito de cantar em nome de todos os outros brasileiros, não importa a raça de cada um, até mesmo porque não havia, ou seria melhor que não houvesse - segundo a cartilha do orgulho de ser um povo mestiço, divulgada por antropólogos como Gilberto Freyre ou por literatos como Jorge Amado (seu primeiro romance, *O país do carnaval*, é de 1931) - brasileiros puramente brancos, ou puramente negros ou puramente índios: só há brasileiros com as "três raças" misturadas. Porém nem tudo, no reino do samba de morro, era permitido. A autenticidade, mesmo assim tão pouco ortodoxa, já teria suas regras que não poderiam ser desrespeitadas. Um episódio importante da carreira de Carmen Miranda ilustra essa nova preocupação com aquilo que é "autenticamente" brasileiro.

O dia 5 de julho de 1940 foi uma data sombria na vida de Carmen Miranda. Depois de seu grande sucesso nos Estados Unidos, depois de até ter cantado na Casa Branca para o presidente Franklin Roosevelt, ela voltou a se apresentar no Cassino da Urca, Rio de Janeiro, o palco principal do show business brasileiro daquela época. A expectativa era de uma recepção consagrada, algo que repetisse a aclamação popular de que Carmen foi alvo ao desembarcar do navio que a trouxe de Nova York para o Brasil. 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". Carmen se retirou para o camarim chorando, mas já buscando uma maneira de responder às críticas da elite carioca. Ela pediu a vários amigos compositores músicas que contestassem seus detratores provando sua brasilidade.

Parte resposta se tornou pública poucas semanas depois daquele show, que foi cancelado logo após a estréia, quando Carmen lançou o samba *Disseram que eu voltei americanizada* (Luiz Peixoto e Vicente Paiva, 1940). A letra dizia: "eu posso ficar lá americanizada, eu que nasci com o samba?" Em *Diz que tem* (Vicente Paiva e Hanibal Cruz, 1940), Carmen fala sobre si própria na terceira pessoa: "Ela diz que tem, diz que tem / Tem pele morena e o corpo febril / e dentro do peito o amor do Brasil". Mas nenhuma dessas canções-resposta foi tão longe quanto *O dengo que a nega tem* (Dorival Caymmi, 1940), onde Carmen é a própria "nega" retratada na letra, uma nega que tem "dengo no remelexo", coisa que encanta "todo mundo". Nego e nega passavam a ser termos genéricos com os quais todos os brasileiros podiam ser chamados (e o "imperialismo" cultural brasileiro também pode dizer que qualquer ser humano é neguinho).

De 1940 aos dias de hoje, o modo como a música popular brasileira classifica os tipos raciais de seu país só se complexificou. A mestiçagem parece ser ainda um valor central na autopercepção de muitos brasileiros, de grupos sociais e procedências regionais as mais diversas. Quero apenas citar, de um modo breve (e intencionalmente provocador)

duas das mais recentes encarnações dessa classificação racial transformada em letra de música. A primeira delas tem a ver com o nascimento de um outro tipo de samba, o samba-reggae baiano. Em 1986, um dos maiores sucessos do carnaval de Salvador foi uma música chamada *Eu sou negão* (Gerônimo, 1985), cuja letra era a descrição do conflito racial e sonoro entre as duas principais agremiações carnavalescas da cidade: os trios elétricos e os blocos afro. Os trios elétricos, caminhões com uma potência de amplificação sonora quase ensurdecadora, atraem - simplificando bem a sociologia da folia - a população mais branca e mais rica da cidade. Os blocos afros, inventores do samba-reggae, atraem a população mais negra e pobre. Em *Eu sou negão*, Gerônimo, que não é "nem muito moreno", segundo a classificação de vários baianos que entrevistei, cantava a história de um desfile de bloco afro, que na época só usava instrumentos acústicos, prejudicado pela passagem de um trio com sua música estridente. Um dos componentes do bloco afro, ainda segundo a letra da música, pegava um microfone emprestado para acusar o trio de desrespeito e cantar em tom de quase desafio: "Eu sou negão, meu coração é a Liberdade" (referência ao bairro Liberdade, de população majoritariamente negra, sede dos blocos afro Ilê Aiyê e Muzenza).

O aparecimento dos blocos afro na Bahia parecia sinalizar uma mudança na percepção das relações raciais no Brasil. O primeiro desses blocos, Ilê Aiyê, chegou a estabelecer que só negros poderiam participar de seus desfiles. A pureza racial era valorizada. Mestiços tinham negado seu acesso ao bloco, numa interessante inversão da definição "uma gota de sangue negro" da política racial norte-americana. Mas essa atitude foi questionada pelos outros blocos afro. O Olodum, por exemplo (logo o bloco que divulgou as idéias de que a civilização clássica do Egito era negra), se define como "a maior democracia racial do mundo". João Jorge, diretor cultural do Olodum, resumiu (em entrevista que fiz com ele em 1988) a ideologia do Olodum da seguinte maneira: "O Olodum é muito marginal. Marginal no sentido de não ter grandes heranças filosóficas e musicais. Então nós somos pós-modernos, pós-punk, pós-yuppie, pós-tropicalistas." Em outro momento dessa

entrevista, João Jorge definiu a musicalidade do Olodum com palavras que poderiam deixar Gilberto Freyre confiante no acerto de seu diagnóstico para a cultura brasileira: "Nós somos a síntese. Só é possível ser brasileiro se puder ser a síntese, a síntese de um conjunto amplo de cores, de povos, de línguas, de costumes, de culturas. E essa música só pode ser brasileira, nova, velha, atual, passada, se ela puder ser essa síntese, se ela não excluir, não for excludente." Numa situação como essa não foi surpresa ver a música *Eu sou negão* ser apropriada por gente "de todas as cores" no carnaval de Salvador. Ainda hoje é possível ouvir adolescentes louras dos bairros mais abastados de Salvador cantando "eu sou negão, meu coração é a Liberdade".

O segundo exemplo de como a música popular brasileira complexifica o (e exemplifica a complexidade do) discurso sobre classificações raciais no Brasil vem da festa do boi-bumbá, uma espécie de carnaval junino realizado anualmente em Parintins, Amazonas, quase fronteira com Pará. Não há tempo para tocar aqui em todos os detalhes dessa festa impressionante. Para os nossos objetivos, basta dizer que a música do boi-bumbá, conhecida como toadas de boi, já são as mais populares em quase toda a região norte do Brasil. Tocadas principalmente (pois há também os sintetizadores e os charangos) com uma bateria de centenas de percussionistas, com um ritmo que lembra tanto o samba carioca como o samba-reggae, as toadas se apropriam de discurso ecológico e nativista (com a invenção de um novo orgulho de ser "índio" ou "povo da floresta") assim como os blocos afro baianos se apropriaram do discurso anti-racista ou anti-mito-da-democracia-racial. No bumbódromo de Parintins é possível ouvir letras que dizem "sou um índio guerreiro, pense nisso seu branco", cantada tanto por índios, como por mestiços, como por brancos. O efeito simbólico não parece perder força com essa "carnavalização" da luta anti-branco. Aquele tipo de canto continua sendo uma novidade na história das relações entre "raças" no Brasil.

Há alguma escapatória do mito do povo mestiço? Não é meu papel encontrar uma resposta para essa pergunta. Mas de uma coisa tenho certeza: no Brasil, qualquer discurso anti-racista que não leve em conta a força desse mito, está condenado a ser imediatamente carnavalizado. O que não é exatamente um triste fim.

BIBLIOGRAFIA

BERLIN, Isaiah. 1991. *The Crooked Timber of Humanity*. Nova York, Knopf.

CÂNDIDO, Antônio. "A Revolução de 1930 e a cultura". In *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, p. 181-98.

EFEGÊ, Jota. 1980. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vols. 1 e 2. Rio de Janeiro, Funarte.

FREYRE, Gilberto. 1981. *Casa-grande e senzala*, 21ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

MOURA, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a "Pequena África" do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Funarte.

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