

Introdução

Não é de hoje que o samba tem se afirmado como o tom dominante na paisagem sonora brasileira. Desde sua fundação, no início do século XX, que o apelo popular das canções de artistas como Sinhô e Noel Rosa se alia aos interesses do mercado fonográfico e ao desejo de unificação cultural manifesto pelos gestores de Estado. Nesta trajetória, o gênero foi acumulando funções representativas: signo popular, voz da tradição, emblema nacional, artigo privilegiado de exportação. Nos últimos anos, sua carga simbólica voltou a mobilizar os movimentos identitários, a indústria da cultura e as políticas públicas implementadas nesta área.

A emergência do samba na década de 1990 se deve principalmente a razões mercadológicas, embora estas não se efetuem sem que a memória cultural do público consumidor seja evocada. Vemos as tradições musicais populares impulsionarem a indústria do entretenimento e os negócios ligados ao turismo, orientarem lançamentos de produtos fonográficos, audiovisuais e editoriais. Em janeiro de 2004, o jornalista João Máximo assinou uma matéria no caderno de cultura do jornal *O Globo* que informava sobre a publicação, no ano anterior, de pelo menos oito livros dedicados ao samba, entre biografias, trabalhos jornalísticos e estudos acadêmicos. Na opinião de Máximo, esta é:

Uma estatística realmente impressionante se lembrarmos que, em toda primeira metade do século XX, quando o samba se converteu em música nacional do Brasil, apenas dois livros se dedicaram a estudá-lo, um do cronista carnavalesco Vagalume e outro do poeta e letrista Orestes Barbosa. Na época o samba quase não dava literatura. (Máximo, 2004)

Além de visar o retorno financeiro anunciado pelo samba atualmente, a produção literária que elege a música popular urbana como tema reflete o movimento de ampliação conceitual pelo qual os estudos de cultura vêm passando. Vista como expressão “menor”, a estética popular foi por muito tempo rechaçada pelas pesquisas

acadêmicas e pela crítica de arte em geral. Mesmo que as tradições folclóricas figurassem entre os principais interesses da intelectualidade oficial desde a institucionalização do modernismo na década de 1930, a música criada nos grandes centros urbanos e veiculada pelo disco e pelo rádio ocupou um lugar periférico no discurso acadêmico, por se apresentar como expressão comercial e de existência efêmera.

Esta tese participa da consciência recente de que a abordagem da música popular, na acepção moderna, tem potencial para conduzir as reflexões acerca da nossa história cultural. Se entendido como produto da ordem social urbana e como artefato agregado aos seus gêneros de lazer, o samba pode ainda se traduzir numa entrada privilegiada para a crítica da sociedade de massas e da indústria da cultura. Encontramos a possibilidade de construir correlações entre sua trajetória de consolidação, as transformações sofridas por sua composição formal e o processo de modernização da sociedade brasileira.

Neste caso, os estudos literários oferecem indicações interpretativas valiosas e colaboram para captação do valor teórico da linguagem artística. Deparamo-nos com o alargamento do campo de atuação da Literatura como disciplina e com a sensível diversificação de seus interesses, que migram dos textos escritos e das obras canônicas para as mais variadas formas de representação, entre elas, a música popular. Fonte de boa parte das reformulações conceituais pelas quais têm passado a crítica cultural, os estudos de Literatura abrem espaço para que se pensem as questões fundamentais de significação. No caminho inverso, a abrangência da sociedade industrial permitiu que a cultura de massas funcionasse como agente de reordenações teóricas. Cresce consideravelmente o número de textos sobre música popular urbana produzido nos departamentos de Letras, daí se conclui que, de um modo bastante produtivo, o samba “tem dado Literatura”.

Quanto ao valor comercial do tema, como já tentamos indicar, este deve ser entendido como parte de um circuito mercadológico bastante amplo. No mesmo *hall* das novidades editoriais anunciadas por João Máximo poderíamos incluir, a título de exemplo, o livro *Almanaque do samba*, do historiador André Diniz (2006), um guia que reúne informações básicas sobre a história do gênero, discografia e bibliografia

essenciais, dicas de bares e casas de espetáculos onde se formam as rodas mais conhecidas. O sucesso de vendas que esta fórmula literária alcançou (o autor também publicou o *Almanaque do choro* e o *Almanaque do carnaval*) é um indício de que a indústria editorial passou a compor a cadeia mercantil que lança livro para vender CD, CD para vender DVD, DVD para vender show, show para vender livro. Neste circuito, tanto a *nação* quanto a *tradição* tornaram-se moedas de troca valiosas. Não estamos querendo afirmar com tal exemplo que a publicação de textos sobre samba dê aos seus autores um retorno financeiro satisfatório, nem que a pesquisa sobre música popular tenha se tornado, milagrosamente, uma fonte certa de lucro. Escrever a biografia de Orestes Barbosa não vai fazer de um jornalista talentoso um autor endinheirado. Contudo, também não é sem motivação financeira que uma editora comercial se interessa por divulgar a história dos artistas de subúrbio.

Podemos supor que o mercado de memória tem sido favorecido pela necessidade crescente de reforçar referências identitárias em um contexto de instabilidade simbólica. As práticas rituais locais e nacionais se impõem, ainda, como recurso alegórico que permite a uma sociedade específica se colocar frente ao processo de globalização cultural, e nenhum destes pretextos é contraditório com a manipulação da memória nacional operada pelas agências de marketing.

Por outro lado, são bastante diversas as formas de evocar o samba encontradas na produção musical dos jovens compositores. Ao lado de um músico que adota um figurino de malandro de cinema, incorpora os gestos, o tom e o vocabulário musical de setenta anos atrás, localizamos outro que se inspira em tais referências estéticas sem, no entanto, ter a intenção de reproduzir as fórmulas tradicionais. O recurso à mistura de gêneros e à colagem de fragmentos sonoros de origem variada também tem sido bastante recorrente na música popular contemporânea, e esta forma de construção diz respeito a um contexto de fragmentação cultural e desterritorialização simbólica. O discurso da pureza da tradição e da autenticidade da expressão nacional corre paralelo ao movimento de desapropriação e deslocamento das representações.

Ou seja, o samba tem servido tanto ao grupo que defende o “formato original” do “paradigma do Estácio” (Sandroni, 2001) e que constrói nichos de tradição em centros culturais e casas noturnas do Rio de Janeiro, quanto aos indivíduos

envolvidos com experimentações sonoras ou interessados no circuito internacional da *world music*. Na disputa por espaços de divulgação e por público consumidor, os rótulos se multiplicam: “samba de raiz”, “samba-jazz”, “samba-rock”, “sambabalanço”, “afro-samba” etc.

Inevitavelmente, nossa crítica pende para o questionamento das medidas de mudança e de permanência que se manifestam na cena cultural contemporânea. Considerando o contexto descrito acima, a própria configuração do nosso objeto de pesquisa nos leva a querer investigar o gradativo enfraquecimento das idéias de nação e tradição como referência simbólica e recorte analítico, e a avaliar sua presença nas falas de artistas, gestores e críticos de cultura. Assim, partimos da identificação do samba como campo de debate acerca da “identidade brasileira”, para então apresentar as reformulações sofridas por esta definição nas últimas décadas.

Os discursos proferidos pelos administradores das políticas públicas de cultura exibem um indisfarçável caráter estratégico. Quando defendem “o resgate e a salvaguarda das tradições musicais da nação”, ou apostam no “potencial da música popular brasileira para conquistar o mercado exterior e gerar divisas para o país”, estes agentes culturais estão adequando suas falas aos interesses políticos que guiam as ações do Estado. Além das tendências comerciais e da razão ideológica dominante, a crítica especializada também influencia nas noções de música e cultura articuladas pelos Ministérios e Secretarias, pelos artistas e pelo público consumidor. É destas formas de conceber e apreender a música popular em geral e o samba em particular que se constitui o objeto desta tese. O leitor não vai encontrar aqui a história detalhada das transformações do samba no último século, nem uma análise estética dos diferentes formatos assumidos pelo gênero no decorrer desta mesma história. Nosso plano foi abordar os discursos sobre samba recentemente apregoados pela crítica musical, pela política cultural e pelos jovens compositores de música popular.

No início de 2004, o Ministro da Cultura Gilberto Gil anunciou a intenção de apresentar a candidatura do samba à III Declaração das Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, a ser realizada pela UNESCO no ano seguinte. No mesmo período, Gil foi informado por seus consultores e pela própria organização do prêmio que entre as condições para a concessão do título estaria a exigência de que as

manifestações agraciadas guardassem um caráter tradicional e se encontrassem ameaçadas de desaparecimento. A idéia era resguardar a memória das manifestações populares que se realizavam às margens dos meios massivos e impedir que as formas pré-industriais de cultura fossem suplantadas pela modernidade compulsória. Neste caso, a candidatura teve que ser alterada e o Ministério propôs a inscrição do samba de roda do Recôncavo baiano, expressão musical e coreográfica identificada como fonte do samba carioca e raiz da musicalidade brasileira.

O processo de seleção e registro dos bens imateriais pelo IPHAN segue as normas estabelecidas pela UNESCO, e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, fundado em 2003, foi o organismo responsável pelo registro do samba de roda na instância nacional. Em outubro de 2007 o samba carioca também acabou sendo patrimonializado pelo IPHAN. Seu Dossiê de candidatura exhibe os mesmos argumentos de preservação da autenticidade, de risco de extinção e de representatividade nacional inaugurados por Mário de Andrade na fundação do serviço de patrimônio no Brasil (Andrade, 2000), e reforçados pela UNESCO na Convenção Internacional sobre Patrimônio Imaterial (UNESCO, 2003). No primeiro capítulo da tese, estes trâmites nos serviram de mote para pôr em discussão a permanência dos critérios de tradição e autenticidade nos projetos destinados ao fomento das manifestações populares.

No que diz respeito à comercialização de música urbana, o MinC tem trabalhado sob as prescrições dos estudos de economia da cultura. Entre as propostas do Ministério nesta área estão o fomento das “indústrias criativas” – principalmente aquelas dedicadas à produção e distribuição de artigos musicais – e a inserção de seus produtos no mercado internacional de arte e entretenimento. As vantagens de tais medidas e as controvérsias geradas por elas também foram tema do nosso estudo sobre as políticas culturais dedicadas à música popular no Brasil.

No segundo capítulo da tese, avaliamos os juízos articulados pela crítica de dois dos autores mais considerados pelo público de samba no país: o historiador José Ramos Tinhorão e o pesquisador e compositor Nei Lopes. Apesar das diferenças de enfoque observadas no decorrer da análise comparativa de seus livros, foi possível perceber que Tinhorão e Lopes se encontram ao adotarem o princípio nacional como

norte de seus estudos sobre samba. Este modo de apreensão nacionalista gerou alguns impasses teóricos que identificamos como “paradoxos conceituais”. Nos textos de Tinhorão, a reunião de noções contraditórias como as de povo e classe trabalha para construir um discurso político de combate à interferência estrangeira sobre a cultura nacional. A idéia de nação se impõe como um termo de unificação cultural, e o conceito genérico de povo integra politicamente a população circunscrita a um determinado território. Portanto, ao associar a defesa destes princípios à teoria social de classes, o autor tem que lidar com o contra-senso de afirmar a autenticidade e a unidade da música brasileira ao mesmo tempo em que aponta para as divisões internas e defende a autonomia cultural das classes proletárias.

Nei Lopes enfrenta um problema parecido quando articula o princípio nacional às noções de negritude e africanidade. Para Lopes, o samba é uma manifestação legitimamente brasileira, no entanto, são a origem africana e a ligação com as culturas negras que garantem a autenticidade do gênero. Segundo o autor, em seu movimento de nacionalização o samba teria perdido qualidades essenciais por ter passado por processos de “desafricanização” ou de “branqueamento”. Daí o impasse político com o qual se depara ao defender a preservação da propriedade africana sobre os ritmos negros e afirmar a brasilidade categórica do samba.

A alternativa para tais paradoxos pode ser encontrada no conceito de diáspora da forma como ele foi concebido por Paul Gilroy em *O Atlântico negro* (Gilroy, 2001). Neste livro, o antropólogo inglês defende que o trânsito das culturas negras pelo mundo, iniciada pelo tráfico de escravos, forja experiências de hibridação e inaugura a modernidade cultural no Ocidente. A música negra é definida por Gilroy como agente de deslocamento simbólico e de dissensão política. Por caracterizar-se como uma linguagem aberta e desterritorializada, a musicalidade negra não pode ser enquadrada nos contornos rígidos dos terrenos nacionais, sejam eles representados pelas fronteiras territoriais do Brasil ou pelas demarcações simbólicas da Unidade Africana. Em nossa visão, tanto Tinhorão quanto Lopes neutralizam a qualidade questionadora do samba ao tentarem restringir sua atuação ao território do Estado-nação ou aos limites de uma africanidade auto-referenciada.

No último capítulo desta tese analisamos os esforços de enquadramento do samba em uma fórmula estética tradicional e a afirmação de um caminho evolutivo único para seu desenvolvimento. Por conta das inovações musicais que se desenrolaram no decorrer do século XX, os defensores da tradição no samba se viram diante da necessidade de resguardar o formato reconhecido como “paradigma do Estácio”. Todas as experiências musicais que fogem a este padrão têm sido condenadas como desvios que descaracterizam a cultura original do samba. Em boa parte dos casos, as inovações também são associadas à intervenção abusiva das formas musicais estrangeiras no feitiço da canção nacional. Trata-se de uma posição crítica que legitima determinados caminhos tomados pela música popular e rechaça outros. Esta triagem também diz respeito à consolidação da noção de “gênero musical” como orientação estética e categoria classificatória. De acordo com Ana Maria Ochoa,

(...) la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario está en parte ligada a la historia de homogeneización cultural emprendida a través del estado-nación. (Ochoa, 2003: 87)

Por isso entendemos ser mais importante investigar o trajeto de consolidação do samba como gênero nacional que rastrear as características formais que o definem. Partindo desta estratégia, é possível identificar a variedade de versões de samba que foram suplantadas no decorrer do processo de nacionalização. Ao mesmo tempo, um estudo que procura desvelar o caráter convencional das fronteiras de gênero está mais apto a apreender as formas musicais da atualidade.

Ainda no início dos anos noventa, vários artistas e grupos de música *pop* batizaram seus álbuns com títulos que remetem ao universo do samba. Estes trabalhos misturavam samba com *rock* e com os diversos gêneros da *black music* norte-americana, introduziam batidas eletrônicas em bossa nova e compunham novas peças a partir de colagens de fragmentos sonoros distintos. Tantas reinvenções obrigaram a crítica e a imprensa a criar novas categorias genéricas. A indústria musical também improvisou suas formas de classificação, cunhando termos que serviram para atrair o público e organizar a venda de discos. Quando agrupadas, estas práticas

classificadoras ajudam a formar percepções, a delimitar os espaços de circulação dos estilos específicos e a forjar novas tendências estéticas.

No que diz respeito aos estudos acadêmicos na área de música popular, só muito recentemente passaram a rever a compartimentação genérica e a discutir a razão hierarquizadora das classificações. Os efeitos de tais questionamentos são mais palpáveis nas pesquisas que tratam da produção industrial e da cultura de massas, visto que as delimitações de gênero tornaram-se extremamente problemáticas neste campo. A própria idéia de música popular tem passado por redefinições conceituais que afetam seu tratamento teórico.

A música popular foi muitas vezes demarcada por suas características sonoras. Diversos estudos da área defendem que a constituição formal de uma composição é o fator que determina o seu caráter popular. Do mesmo modo, a forma de vida do grupo que a produz é levada em consideração quando se trata de atestar a legitimidade da criação musical. Podemos questionar a existência de um arranjo sonoro ou de um tipo social que possa ser definido como “essencialmente popular”, pois, na dinâmica cultural das comunidades urbanas, a diversidade das práticas musicais supõem sujeitos plurais e públicos provisórios, ambos frutos de diálogos e negociações constantes.

Diante disto, elegemos uma noção de música popular que remete justamente ao universo simbólico circunscrito pela sociedade de massas e pela indústria cultural. Esta realidade, segundo Umberto Eco, “nasce com o acesso das classes subalternas à fruição dos bens culturais, e com a possibilidade de produzir esses bens graças a processos industriais” (Eco, 1979: 11). Sendo assim, a sociedade de massas configura-se como contexto sobre o qual se deve pensar os novos modos de atuação cultural, e a linguagem da indústria se impõe como código que conforma as mensagens e media as trocas simbólicas. Como não alimentamos a pretensão de traçar categorias definitivas, optamos por descrever a música popular como uma experiência cultural recente, que só pode ser entendida como uma articulação contextual entre linguagem, forma de circulação e de recepção artística. Para que as canções do rádio e do disco sejam bem apreendidas, é necessário localizá-la e aos seus criadores no interior da esfera social burguesa. Ou seja, devemos compreendê-

los em conexão com o modo de vida urbano – com sua experiência estética e seu modo de recepção peculiar – e situá-los dentro da rede mercantil de circulação de cultura.

Destacamos as seleções operadas pela indústria e pelo mercado fonográficos na construção de uma música brasileira de consumo. Preferências e exclusões que se fundaram em critérios técnicos ou comerciais e que, aliadas ou em confronto com as políticas culturais e com as sentenças da crítica, contribuíram para a formatação do que passou a ser entendido como expressão musical da brasilidade. Ao mesmo tempo, investigamos as atuais formas de manifestação do samba pela possibilidade de refletir sobre a validade das encenações pronunciadas sob o emblema da nação, criticar a arbitrariedade das significações totalitárias, dialogar com os novos modos de representar e teorizar a cultura, e avaliar a pertinência das políticas públicas nesta área.

A matéria inicial deste estudo se resumia ao assunto tratado no terceiro capítulo: o confronto entre o universo tradicional que circunscreve o samba e as apropriações criativas efetuadas pelos diversos compositores. A necessidade de ampliar a pesquisa surgiu da gama de temas paralelos e das inúmeras possibilidades de desdobramentos que nos assaltaram no decorrer da investigação. Tradicionalmente, para se caracterizar como uma tese um estudo deve apresentar uma estrutura monográfica, delimitar rigidamente seu objeto e exibir uma forma discursiva linear. Não foi esta, no entanto, a configuração tomada por nossas reflexões. O ímpeto de construir uma “tese-problema” e a incapacidade de tecer juízos definitivos colaboraram para a composição fragmentada que este trabalho exhibe.

De certa forma, nos deixamos levar pelo caráter multifacetado dos assuntos em discussão. As transformações e os deslocamentos culturais apresentados pela contemporaneidade nos induziram a compor um texto flexível e a expor as razões estratégicas de nossas opções. E se a introdução da tese (geralmente a última parte a ser escrita e a primeira a ser lida) tem a função de retrazar a trilha percorrida durante sua composição, é nosso dever, neste momento, apresentar as seleções e justificar as lacunas deste trabalho.

Não são poucas as pendências não resolvidas, as feições não trabalhadas ou mal desenvolvidas. No decorrer do nosso percurso argumentativo, fomos obrigados a traçar táticas e a priorizar aspectos que favoreciam a intenção questionadora. Ao propormos um exercício de desconstrução, nos debruçamos sobre alguns discursos que apregoam a preservação de princípios e de categorias tradicionais. Outras escolhas poderiam ter sido feitas, e, com certeza, implicariam um resultado diferente. Nossa maior dificuldade foi encaminhar uma discussão minimamente consistente tendo como objetos os fenômenos culturais contemporâneos (*corpus* impreciso e contraditório). Neste caso, buscamos centrar a coerência narrativa na descrição do samba como elemento catalisador de disputas simbólicas.

Incorporando a “essência da identidade brasileira”, o samba passou a compor o inventário dos elementos que formam o “Brasil com B maiúsculo” – aquilo que o antropólogo Roberto DaMatta (1986) descreve como sendo “um país, uma cultura, local geográfico, fronteira e território reconhecidos internacionalmente, e também casa, pedaço de chão calçado com o calor de nossos corpos, lar, memória e consciência de um lugar com o qual se tem uma ligação especial, única, totalmente sagrada” (pp. 11-12).

Esta crença em um “grande e poderoso espírito”, fundamento afetivo “que faz o Brasil, Brasil”, ganhou grande peso na formação da ideologia nacional, que costuma valer-se do investimento emocional empenhado em signos e rituais para construir um sentido geral de povo. No momento em que os valores e paradigmas que orientaram as formações culturais circunscritas ao Estado-nação passam por revisões críticas significativas, torna-se necessário pôr em questão a naturalidade dos símbolos nacionais. A idéia de brasilidade como uma divindade ao mesmo tempo encarnada e adorada pelo povo e a definição de samba como expressão sonora do espírito nacional são os tipos de representação simbólica que tentamos dismantelar nesta tese.