

4

Da linha evolutiva à desordem criativa

4.1

História de desvios

A música popular urbana se caracteriza pela mutação. Uma grande diversidade de subsídios é oferecida pela condição moderna que a institui, e os elementos colocados à disposição dos compositores interferem diretamente em seu feito. Isso faz com que a velocidade das transformações socioculturais influa no ritmo das mudanças sofridas pelo código da canção, e que, ao mesmo tempo, toda a efervescência e multiplicidade urbanas diluam a autoridade das origens e multipliquem os modos de conceber, apreender e avaliar tal forma de expressão artística.

Em se tratando dos caminhos estéticos tomados pelo samba carioca, tanto os diferentes contextos quanto a inventividade dos autores agiram sobre as várias configurações que a composição musical assumiu. Mudanças na mentalidade geral, alteração nas demandas sociais e novos impulsos autorais foram fatores que diversificaram as tendências estéticas e os fluxos criativos. Mesmo assim, não faltaram tentativas de conectar as distintas orientações e a variedade de estilos de samba, e de determinar um encadeamento linear e unificado para seu desenvolvimento. Dentro deste princípio generalizante, a tradição assumiu o papel agregador e apontou a “direção correta” a ser seguida pelos compositores.

Quanto à legitimação da identidade de “sambista”, esta também costuma se submeter ao juízo de uma comunidade competente, que tem por papel avaliar a inserção do músico no círculo da tradição, o formato de suas composições e a natureza do discurso por ele proferido. Quem não se prende ao contorno tradicional

ou não segue os desdobramentos autorizados costuma ser acusado, pelos sambistas conservadores ou pela crítica mais ortodoxa, do crime de desviar a música popular de sua trajetória natural. Muitos foram os artistas condenados por alterar do rumo do samba, a maioria deles acusada de traição às origens e de comercialismo vulgar. Ismael Silva e Noel Rosa figuram as páginas do livro *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães, o Vagalume, como “sambistas industriais dos discos da Victor” (Vagalume, 1978: 101). Carmen Miranda e os músicos da bossa nova foram os alvos prediletos das denúncias de expropriação musical proferidas por José Ramos Tinhorão (Tinhorão, s/d e 1969). Em termos gerais, o chamado “pagode paulista” e as reinterpretações do samba-de-roda pelas bandas baianas ainda são censurados, sob a mesma acusação de fraude, nas críticas construídas por Nei Lopes (Lopes, 2005).

Entretanto, considerado o histórico de irregularidades e deslocamentos que interpelou os percursos tomados pelo samba criado no Rio de Janeiro, é mais plausível que as transformações pelas quais o gênero passou sejam apresentadas como novidades que como simples continuidades. Como analisamos no primeiro capítulo, seu surgimento, nas primeiras décadas do século passado, além de atestar a passagem da música urbana do domínio folclórico para o popular, já traduzia uma renovação estética bastante significativa.

Em *O feitiço decente*, Carlos Sandroni (2001) avalia a distinção que a literatura especializada fez entre as duas vertentes do samba executadas no Rio de Janeiro na década de 1920, e reconhece que tal discernimento se deu com base na separação entre os universos culturais caracterizados como “tradicional” e “moderno”. Este último circuito possibilitou a criação, pelos sambistas do Estácio, de um novo estilo de samba, um formato musical que segundo boa parte dos estudiosos do tema estaria associado à incipiente indústria da cultura, e se confundiria com a música popular de consumo que emergia naquele período. Já a composição “tradicional” teria sido sustentada pelos compositores ligados às casas das tias baianas e representaria a permanência das raízes originais do gênero.

Existe, hoje em dia, um consenso em torno da idéia de que a definição genérica do samba só é adequada para descrever a música composta após a difusão do “paradigma do Estácio”, já que o que se praticava antes disso se ajustava melhor à

constituição formal do lundu ou do maxixe. No livro mencionado, Sandroni demonstra como e quando tal necessidade de especificação passou a ocupar a crítica especializada. O autor aponta para vários modos de diferenciar os estilos: distinções baseadas nas peculiaridades coreográficas das rodas de samba ou nas demandas dos desfiles de carnaval, na variação da composição instrumental e na origem social dos músicos. De acordo com sua leitura, a centralidade deste interesse pela gênese do samba e a necessidade de precisar sua definição já teriam sido expostas pelos autores de *Na roda do samba* e *Samba*, dois trabalhos publicados em 1933. Tais estudos teriam criado a rotulação posteriormente disseminada pela crítica musical. Vagalume endossa o estilo antigo por sua proximidade com a tradição, e condena o estilo novo, relacionando-o ao universo “pernicioso” do disco e do rádio. Já Orestes Barbosa exalta o formato mais recente por tomá-lo como modelo definitivo do samba carioca. Nas palavras de Sandroni,

“Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, fortes contrastes se manifestam neles entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro). Todos estes contrastes se ajustam perfeitamente ao quadro geral da diferença de estilo que é alegada pelos autores citados antes [no caso, Máximo e Didier, Sérgio Cabral, Marília Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho].” (Sandroni, 2001: 137).

O que de importante podemos apreender da leitura de Sandroni é que os defensores de ambas as vertentes as identificaram como as mais legítimas representantes do “samba verdadeiro”, uma por estar vinculada ao seu contorno primitivo, e a outra por sintetizar as peculiaridades formais que passaram a definir o gênero a partir do final dos anos vinte.

Todavia, mesmo quando tomamos as experiências tradicionais como objeto entendemos que sua forma de operar promove a interseção entre a herança cultural e as exigências de inovação apresentadas pelas dinâmicas sociais. “Tradição” pode ser definida como vivência que implica consignar, ensinar ou narrar, sendo que o que sintetiza estes modos de descrevê-la é a idéia de transmissão de um conjunto de dados culturais de um grupo ou geração para outros. Uma passagem de conteúdo (enquanto

tema) e de forma (enquanto modo de tratar) que se realiza por meio de mecanismos de conservação insere o passado no presente através de práticas cíclicas, e acomoda a atualidade nos padrões pré-existentes. Apesar deste caráter conservador, o movimento que lê as transformações pela lente do estabelecido tematiza o passado de diferentes maneiras, e mostra-se como um fenômeno plural e móvel, embora conformativo (Enaldi, 1997).

Até os mais ferrenhos defensores do “autêntico” no samba têm consciência desta mobilidade; trazem alguma clareza da complexidade e da amplitude da tradição como dinâmica. O problema surge quando a herança se afirma como “verdade” ou quando esta “verdade” é justificada no “costume”. Hábitos historicamente adquiridos tornam-se irrefutáveis e a autoridade baseada na tradição é defendida com inflexibilidade. Todo esse desejo de retenção reforça o argumento de que a tradição configura-se como obra que visa a sobrevivência cultural, mas também como transação que atua no conflito entre consenso e dissenso.

Contraposta a tal perspectiva, temos a déia moderna de ruptura como contraversão, ou seja, como inversão intencional de signos e valores, uma proposta de transformação radical que nega a tradição e projeta uma realidade desenraizada. Octavio Paz (1984) reconhece na movimentação artística forjada pela Modernidade o artifício constante de suspensão dos modelos estéticos estabilizados e o recomeço desvinculado da conjuntura precedente. Negar a continuidade entre gerações sucessivas e afirmar a atualidade como lugar de criação parecem ter sido as atitudes que definiram o caráter do momento artístico moderno. De acordo com Paz, a ruptura se impõe como uma forma específica de mudança, e sua presença na constituição ideológica da Modernidade revela uma espécie de “tradição sem passado”, uma práxis fundada na necessidade de sobrepujar o *statu quo* e acentuar as peculiaridades do tempo presente.

No interior deste enredamento, a arte produzida na Modernidade é impelida, ela própria, a pôr-se em questão, já que se consome no paradoxo de afirmar-se enquanto oposição, ou de negar-se enquanto situação. Se a crítica é o princípio intelectual da arte moderna – tanto a crítica do passado imediato quanto a crítica de si mesma –, sua missão é provocar desvios de curso, interromper a continuidade e

suscitar o inesperado. Contudo, assim como nenhuma tradição é natural, nenhuma ruptura é total ou definitiva. O que interessa à linguagem da Modernidade:

Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora (Paz, 1984: 20).

Isto significa que o antigo pode assumir caráter inovador se, quando recuperado, conseguir provocar o questionamento da tradição mais recente. A contemporaneidade de uma manifestação cultural, por si só, não assegura a sua participação no circuito moderno, pois mais do que o tempo em que foi gerada, o que define uma forma de arte como expressão moderna é o potencial crítico que por ventura possa guardar. Neste caso, a preocupação com a origem também perde a razão de ser, pois, como reforça Octavio Paz, no discurso da modernidade estética “a variação e a exceção constituem a regra” (p.22).

Vimos no primeiro capítulo como o Modernismo no Brasil se desdobrou em insurreições contra o cânone vigente e em reformulações do passado remoto. Novos modos de combinar elementos antigos e a afirmação do primitivo como *ethos* alternativo colocaram o “outro” na condição de pôr o “mesmo” em questão. No diagnóstico/ prescrição para a realidade sociocultural brasileira construído por Oswald de Andrade, encontramos uma espécie de exaltação do primitivismo nativo, que o poeta trama em acordo com a tendência de determinados grupos vanguardistas da Europa (Nunes, 2001).

Oswald fala a partir de um contexto intelectual em que a sensibilidade étnica tornou-se fonte de expressão artística. A exploração da energia criativa encontrada nas culturas primárias e a adoção da simplicidade formal que estas apresentavam colaboraram para fundar um novo modo de apreender as condições objetivas e a estrutura subjetiva da comunidade nacional. É neste sentido que o saber mítico-poético, frente ao pensamento cultivado, ganha ares de subversão, pois a teoria crítica da sociedade brasileira passa a ser orientada pela oposição entre a cultura bacharelesca e estagnada das elites e o impulso criativo dos primeiros povos. Na concepção de Oswald, a originalidade manifesta na inocência tribal desobstrui o olhar

viciado do artista e, quando associada com o modo de vida dos grandes centros urbanos, inaugura uma percepção moderna, mais sincera e legítima que a hegemônica. Este ajuste entre desejo de novidade e revisão de tradições se estendeu sobre a criação e a crítica posteriores, tornando-se o fio condutor de muito do que se fez e pensou em arte e cultura no país.

O conceito de “linha evolutiva”, da forma como foi idealizado por Augusto de Campos em *O balanço da bossa* (Campos, 2005), pode ser entendido como uma aplicação da dialética modernista ao estudo dos rumos tomados pelo samba carioca após a década de 1950.³⁶ No texto em que Campos aponta para as experiências inovadoras da bossa nova e do Tropicalismo como veículos de legitimação da música popular urbana e como marcos do progresso musical brasileiro é possível identificar a atuação do imperativo da novidade. Se, de acordo com a tradição moderna, a ruptura é o impulso dinâmico da criação artística, o tradicionalismo exacerbado atua como uma espécie de trava sobre o eixo de desenvolvimento estético, e não como uma forma louvável de continuísmo. Neste tipo de raciocínio, a mudança aparece como única forma de tornar-se imune à crítica, daí a bossa nova ter sido identificada por Augusto de Campos como movimento que desencadeou as transformações no samba que foram acolhidas pelo Brasil moderno. Suas análises partem não da localização de uma raiz original, mas do reconhecimento de uma variação significativa, alteração que tem a pesquisa e a elaboração como seus principais fundamentos.

A leitura dos ensaios de Campos sobre bossa nova deixa claro que sua teoria da linha evolutiva se baseia na verve experimental geralmente atribuída à música de João Gilberto, e numa concepção oswaldiana de modernidade. É comum ler em textos de crítica musical, ou mesmo em depoimentos de artistas e produtores envolvidos com a história da bossa nova, algumas distinções entre as várias vertentes do gênero, mesmo que o pioneirismo de João Gilberto não seja posto em questão. Dentre as características definidoras que teriam sido inauguradas pelo músico

³⁶ Esta idéia foi desenvolvida por Campos no ensaio intitulado “Boa palavra sobre música popular”, (Campos, 2005: 59-65). Como é sabido, a expressão “linha evolutiva da música popular” foi tomada de empréstimo a Caetano Veloso, que a utilizou em uma entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira, em maio de 1966. O compositor apelava para o juízo crítico e para a capacidade seletiva dos artistas interessados em renovar a tradição musical do país. Dentro desta lógica, o patrimônio cultural deveria sim ser retomado, desde que o impulso criativo prevalecesse e que as iniciativas de resgate resultassem em modernização.

estariam o estilo conciso e intimista, a contenção do caráter melodramático assumido pela música popular difundida na década de 1950, a adoção do tom coloquial e da economia de instrumentos (com o violão assumindo o papel de protagonista) em contraposição à grandiloqüência orquestral, a fusão do samba com o *cool jazz* e a criação de um ritmo peculiar (mesmo que de difícil descrição). Associando todos estes distintivos, a bossa nova atuaria no sentido de tornar a linguagem musical compatível com a cultura moderna (Naves, 2004).

Da síntese inicial partiram inúmeras variações, e os pontos de vista a respeito do movimento também se multiplicaram. No próprio *Balanço da bossa* há um ensaio de Júlio Medaglia em que diferentes arranjos dos elementos primários da bossa nova (ou diversos modos de manifestação da tendência estética da época) são demarcados.³⁷ Nele o maestro se vê obrigado a construir uma definição suficientemente ampla para abarcar tamanha variedade de estilos, e daí caracterizar as variações relativas aos temas das letras e à instrumentação adotada.³⁸ Na descrição genérica de Medaglia, a bossa nova destaca-se “pela introdução de novos padrões de interpretação e composição em nossa música” e “pela importância que ela pode ter, no campo da música popular, em nível internacional” (Medaglia, 2005: 70).

Quanto à repercussão internacional da bossa nova, iremos discuti-la na segunda parte deste capítulo. Aqui parece interessante determo-nos no debate sobre o grau e o tipo de novidade que sua criação representa na história da música popular brasileira. Em vários momentos da crônica musical assinada por Vinícius de Moraes, o compositor aponta para a persistência de uma “linha pura e orgânica” no desenvolvimento do samba do Rio de Janeiro.³⁹ Vinícius fala de um circuito

³⁷ Sistematização realizada no texto *Balanço da bossa nova* (pp. 67-123).

³⁸ Em dezembro de 2004 a casa de show Canecão, no Rio de Janeiro, promoveu um espetáculo chamado Bossa Nova In Concert. Dele participaram Carlos Lyra, Durval Ferreira, João Donato, Johnny Alf, Leny Andrade, Pery Ribeiro, Roberto Menescal e Severino Filho. Aproveitando o mote, o caderno de cultura do jornal *O Globo* entrevistou os artistas e solicitou que apresentassem definições para o gênero (Sukman, 2004). As respostas variaram entre demarcações formais (“uma forma específica de concepção musical”, “uma mistura de samba com jazz”, “um novo ritmo com harmonias modernas”) à socioculturais (“expressão musical da classe média”), o que atesta o fato da bossa nova, também por não ter se caracterizado como um movimento cultural com programa determinado, escapar a qualquer tentativa de descrição definitiva.

³⁹ Estamos nos referindo aos textos críticos publicados nos diversos periódicos para os quais o poeta escreveu entre as décadas de 1950 e 1970, artigos que foram recentemente reunidos no livro *Samba falado: crônicas musicais* (Moraes, 2008).

resguardado pela “cortina do samba”, uma frente de resistência que se formou contra a estrangeirização já marcante na década de cinquenta. Além de condenar a “boleirização” como um modo de descaracterizar o samba carioca, em seus escritos o poeta critica o distanciamento tomado pelas novas safras de compositores nacionais em relação às fontes mais tradicionais do gênero.⁴⁰

Para o poeta, a bossa nova representa um samba em outro estágio, pois surge como fruto da conjuntura moderna e configura-se como expressão musical do espírito da classe média urbana carioca. Já que o reverenciado samba de morro só ganha legitimidade na voz de uma personalidade como Nelson Cavaquinho, a função do novo samba seria inaugurar a sensibilidade musical adequada ao contexto da década de cinquenta e retomar a linha evolutiva da música popular por meio de uma continuidade dialógica com a tradição. Pelo visto, tais argumentos pretenderam contradizer a acusação de desvirtuamento que a bossa nova teria sofrido desde que começou a ser divulgada, do mesmo modo que desmentem a idéia de ruptura radical a ela imposta. Mais de acordo com a prática difundida pelo Modernismo brasileiro a partir do final dos anos vinte que com o radicalismo vanguardista da primeira fase, o novo samba (lido por Vinícius de Moraes) apresentou-se como signo da “nova brasilidade: aquela provocada pelo nosso movimento de bossa nova que, nas suas componentes mais autênticas, reformula o samba sem descaracterizá-lo” (Moraes, 2008: 121).

Dadas a variedade de definições e as versões conflituosas, não podemos deixar de alertar para os riscos de reducionismo analítico apresentados pelo princípio da “linha evolutiva”, tanto do modo como foi definido por Augusto de Campos quanto na aplicação efetuada por Vinícius de Moraes. O que em tese poderia ser

⁴⁰ No artigo intitulado “A propósito do IV Festival Internacional da Canção” (publicado em novembro de 1969), Vinícius reprova o esforço dos jovens artistas de desprenderem-se das raízes fundamentais plantadas por Pixinguinha. Defende que a inovação em música popular não prescinde da tradição, e que foi necessário que os bons compositores absorvessem a experiência dos grandes mestres para que só então buscassem horizonte novo para o samba. Somente deste modo nossa linha evolutiva musical pôde avançar: “De Pixinguinha a Francis Hime, cinquenta anos se passaram em que, como despreocupados mas atentos atletas de uma longa maratona, foram todos esses grandes passando de um para o outro a tocha viva do samba, cumprindo etapa sobre etapa nessa constante e orgânica corrida. De Donga e Sinhô a Nono e Ismael Silva; e destes a Geraldo Pereira, Dorival Caymmi e Noel Rosa; e de Noel Rosa a Ary Barroso e de Ary Barroso a Ismael Neto; e de Ismael Neto a Antônio Carlos Jobim e deste a Chico Buarque de Hollanda, nunca esses soberbos atletas deixaram a tocha cair ou suas pernas fraquejaram.” (Moraes, 2008: 152)

considerado uma alternativa de leitura periga aprisionar a diversidade da experiência musical do país em uma única possibilidade de desdobramento.

Nosso esforço desconstrutivo se direciona, no decorrer deste capítulo, para a defesa do patrimônio cultural como uma (entre tantas outras possíveis) matéria-prima para a criação, e rompe tanto com a concepção desgastada de tradição como padrão absoluto, quanto com o discurso da unidade e da linearidade que costuma circunscrever a evolução da música popular no Brasil. Neste sentido, não há opção estética acertada para a formatação do samba, mas uma gama variada de possibilidades que se diferenciam pelos elementos envolvidos, pelas ferramentas disponíveis, pelas intenções dos autores e pelos contextos de produção musical. E no que diz respeito à apreensão crítica desta produção e às classificações que daí derivam, é fundamental que se compreenda que:

De fato, as diferentes categorias nas quais, num momento dado, a sociedade divide seu universo musical, se influenciam mutuamente, num processo contínuo de repercussões recíprocas e seleções de elementos. E elas se transformam não apenas devido a essa influência mútua, mas também devido à sua dinâmica própria, baseada como vimos na criatividade dos músicos, e, além disso, em fatores musicais e extramusicais de toda ordem. (Sandroni, 2001: 142)

Um rastreamento das diversas manifestações entendidas como samba no Brasil – entre elas as não absorvidas pela delimitação formal estabelecida pela categoria de gênero – permitiria inclusive pôr em questão a primazia da variante carioca na definição geral do ritmo, e avaliar as razões de seu destaque no que diz respeito à concepção da síntese sonora do país. Muitas manifestações musicais e coreográficas populares foram nomeadas de “samba” no Brasil. O termo pode ainda confundir-se com expressões como forró ou pagode, palavras que adquiriram o mesmo sentido de reunião festiva.⁴¹

⁴¹ Enquanto investigava as formas de manifestação do samba no interior do estado de São Paulo, Mário de Andrade anotou a variedade de aplicação da palavra samba naquele contexto. A descrição do escritor serve de comentário para a observação colocada acima: “Na terminologia dos negros que observei, a palavra samba tanto designa todas as danças da noite como cada uma delas em particular. Tanto se diz ‘ontem o samba esteve melhor’ como ‘agora sou eu que tiro o samba’. A palavra, ainda, designa o grupo associado para dançar sambas. O dono-do-samba de São Paulo me falou que esse ano ‘o samba de Campinas não vem’. E outros acrescentaram que a qualquer momento devia chegar à Pirapora o ‘samba de Sorocaba’. Em 1933 os negros falavam indiferentemente ‘samba’ ou ‘batuque’” (Andrade, 1991: 117).

São frequentes as demarcações de samba que partem de características extramusicais, explicações segundo as quais a palavra assinalaria tanto a música em si quanto a forma social de realizá-la. Existe até mesmo alguma concordância em relação às características definidoras desta espécie de festa. Geralmente dizem respeito à forma da dança, às regras do canto e ao tipo de instrumentação. Das descrições genéricas os estudiosos partem para as variações regionais. Ou seja, o samba tem suas vertentes baiana, paulista, mineira e carioca, e, dentro do Rio de Janeiro, se divide entre a matriz original do morro e a versão alterada da cidade.

Quando comentamos a perspectiva analítica de Muniz Sodré, apontamos para o fato de a concepção de samba deste pesquisador também se apresentar como uma tentativa de descrição sociocultural. Para Sodré, a linguagem da sincopa manifesta-se como reelaboração da tradição cultural africana na América e como modo de atuação dos indivíduos marginalizados na sociedade escravista (Sodré, 1998). Já para Mário de Andrade o movimento rítmico presente no samba diz respeito não a uma particularidade dos gêneros negros, mas à inclinação geral da prosódia popular ao descompasso (Andrade, 1962). Em todo caso, se o samba pode ser definido como um deslocamento permanente de acentuação, esta marca assinala tanto as composições de Donga quanto as de Marcelo D2 (passando pelas canções da bossa nova, que muitas vezes foram reconhecidas por sua estrutura rítmica assimétrica).

No inventário do samba rural paulista criado por Mário de Andrade persiste a preocupação de acentuar determinadas características gerais que definem esta manifestação cultural como um tipo comum de samba: a recorrência do canto improvisado (na forma de solo com resposta em coro), a presença marcante de instrumentos percussivos que compõem o “ritmo rude e simples” de origem africana, o compasso binário e a constância da sincopa.⁴² Acrescentadas à especificidade coreográfica da umbigada (que segundo Mário de Andrade não aparece na dança do samba rural), estas referências também parecem ter orientado a identificação e o reconhecimento das formas brasileiras de samba iniciados pelo IPHAN, que incluem – além do próprio samba rural paulista e dos já mencionados samba de roda no

⁴² É curioso observar que no decorrer do texto de Mário de Andrade o samba do interior de São Paulo é muitas vezes definido em comparação com o samba carioca. Neste confronto, a versão paulista é quase sempre tida como “mais tradicional”, justamente por ser rural. (Andrade, 1991)

Recôncavo Baiano, samba de terreiro, samba de partido alto e samba-enredo no Rio de Janeiro –, o coco nordestino, o tambor de crioula no Maranhão, e o jongo no Sudeste.

Mesmo o samba da Bahia, que ganhou renome como manifestação inaugural, não pode ser reduzido a um formato fixo, como se de uma única raiz tivessem brotado as ramificações posteriores.⁴³ Contrariando a versão da origem baiana, o pesquisador Bernardo Alves apresenta uma curiosa interpretação que defende ser o samba uma expressão musical de ascendência indígena e pernambucana. Autodidata, Alves publicou por conta própria um livro intitulado *A pré-história do samba* (Alves, 2002), no qual se dedica à investigação genealógica do ritmo e tenta provar que sua associação à cultura negra se deu inicialmente por um equívoco interpretativo, e posteriormente por motivos ideológicos. Criado e praticado pelos índios do Nordeste brasileiro, o samba teria sofrido seu primeiro processo de “desfiguração” justamente no momento tido como o período de formação, quando instrumentos negros do batuque foram inseridos na sua percussão. O autor realiza assim um rastreamento arqueológico, movido pelo interesse de demonstrar a “verdade” sobre o samba e desautorizar as deturpações promovidas pela “história oficial”. Este tipo de “releitura”, não muito incomum entre os estudos de música popular, embora se afirme como versão alternativa, permanece orientado pelo discurso da autenticidade e segue o caminho linear da busca de raízes.

Não podemos ignorar, todavia, as variantes pernambucanas dos batuques, como o samba de véio praticado pela comunidade de Massangana, ilha localizada no Rio São Francisco, próximo à cidade de Petrolina; o samba de matuto, manifestação tradicional remanescente dos antigos engenhos de cana-de-açúcar que se disseminou pela Zona da Mata Norte do estado; e o chamado samba de latada, que segundo o jornalista José Telles ganhou esse nome por causa da cobertura de folha de flandres

⁴³ Pela classificação adotada por Goli Guerreiro, “o que se chama de samba baiano ou samba-duro tem diversas variações estilísticas como o samba-de-roda, marcado na palma da mão, no pandeiro e no prato e faca; o samba de viola, quando este instrumento dita o ritmo; o samba chulado, quando o texto (ou a chula) comanda o evento; samba santo-amarense, típico do local; samba de partido alto, cantado em duas vozes, entre outros. Os sambas, produtos de mesclas, foram se formando no trabalho dos canaviais, nas atividades religiosas e nos eventos festivos. Esse ‘samba do Recôncavo’ migrou para o Rio de Janeiro, ajudou a delinear o ‘samba carioca’ e é uma de suas bases mais festejadas” (Guerreiro, 2006).

colocada nos terreiros onde acontecem as danças do interior.⁴⁴

No álbum *Fuloresta do Samba* (FUNDARPE, 2002) – do músico Siba em parceria com artistas populares da Zona da Mata –, uma canção intitulada “Meu rio de samba” questiona a exclusividade do Rio de Janeiro como fonte de samba e a eleição da vertente carioca do gênero como única forma de representá-lo. Siba e Barachinha, autores da música em questão, associam metaforicamente as características dos rios que correm nas cidades da região com a criação das loas e com a prática do maracatu de baque solto, também chamado de “samba” pelos grupos envolvidos na sua realização, sendo “sambada” o nome dado à festa onde se apresentam estes mesmos grupos.⁴⁵ A crítica implícita no título da loa serve para corroborar a idéia aqui defendida de que quando se reavalía a atribuição de uma evolução estética linear à música feita no Brasil, e se atenta para o caráter seletivo do traço de continuidade estabelecido entre as vertentes oficializadas como samba, torna-se possível apontar caminhos e ordenações alternativas (divergentes, complementares ou independentes), além de destacar a complexidade das expressões culturais, assinalando a ausência de critérios seletivos absolutos ou neutros.

As seleções e as exclusões embutidas na idéia de desenvolvimento unidirecional só servem para reduzir a complexidade do fenômeno musical popular. Por isso, ao invés de encarar as alterações formais como simples desencaminhamentos, apreendemos seus percursos como histórias de invenção.

⁴⁴ De acordo descrição oferecida por Telles, o samba de latada “leva a formação de um regional, mas tem um andamento mais para o coco e o rojão”, já o samba de véio “é acompanhada por palmas, cantos, contracantos, e por músicos que fazem percussão em tamboretas, pandeiros, caraxás, triângulo e harmonia e violão”. No samba de matuto, “entre seis e doze mulheres, denominadas de baianas, caracterizadas por roupas coloridas, rodopiam no salão, só parando para escutar os mestre e contramestre, nomeados repentistas, declamam poesias improvisadas ao som do ganzá, bombo e triângulo, tendo às vezes a presença de um sanfoneiro”. (Telles, 2006)

⁴⁵ Meu samba vem/ de um rio de água barrenta/ Muito mestre vem e tenta/ atravessá-lo de nado/ e só no ano passado/ se afogou mais de quarenta/ Barco e navio/ a correnteza levou/ Mas um gaiato tentou/ nadar na raça e no peito/ afundou do mesmo jeito/ que o Titanic afundou/ Poeta veio/ pescar porque tinha estudo/ E eu fiz um verso graúdo/ do jeito de um peixe lindo/ que terminou engolindo/ poeta, anzol, vara e tudo/ Nesse meu rio/ tem água quente e gelada/ Água corrente e parada/ pra eu tomar banho nela/ quem beber um pingo dela/ já fica bom de sambada/ O Rio Goiana/ tem samba meu na enchente/ E o mestre cai na corrente/ a onda estronda por cima/ em cada pingo uma rima/ em cada bolha um repente/ Meu samba corre/ no rio Tracunhaém/ Na hora que o peixe vem/ beliscar tem alegria/ que até na água fria/ Meu samba é quente também/ Mostrei o rio/ de verso onde eu tenho nadado/ E querendo samba pesado/ boiando em rio caudaloso/ convide Sérgio Veloso/ de Oliveira seu criado/ Mostrei o rio/ sem deixar faltar nadinha/ querendo uma ajuda minha/ procure com confiança/ Manoel Carlos de França/ o popular Barachinha.

Diversas outras conexões podem ser traçadas entre as diferentes formas de samba, sem contar o fato das manifestações culturais da contemporaneidade figurarem como pontos sem ligação automática ou necessária.

Neste capítulo nos propomos ainda argüir sobre a maneira como os jovens compositores lidam com a idéia de samba: como *gênero* (sonoridade singular, definida em termos de estrutura formal) ou como *conceito* (instrumental que permite desenvolvimentos inventivos). Tal diferenciação pode ser apreendida dos exercícios de metalinguagem expressos em diversas composições, e das opiniões externalizadas pelos músicos em *releases* e entrevistas, material que nos ajuda a refletir sobre as novas identificações culturais e a discutir a permanência de parâmetros de autenticidade e originalidade em muitas vertentes da criação musical contemporânea.

Portanto, ao investigarmos as diferentes maneiras de lidar com a revalorização do samba no contexto contemporâneo, buscamos reconhecer a dimensão que o tradicional ocupa na arte e nos discursos dos compositores atuais, distinguindo as estratégias estéticas por eles adotadas, e compreendendo a dinâmica da interação entre as matrizes artísticas e culturais amalgamadas. Procuramos relacionar, por associação ou diferenciação, os mecanismos de invenção do samba em diferentes contextos e as formas de mediação que agenciaram. Só deste modo é possível explorar as distinções e conflitos entre as idéias de *tradição*, *inovação* e *reformulação*, e avaliar as tendências recentes de *remasterização*, *fusão* e *colagem*, sem deixar de contemplar o lugar de tensão ocupado pelas tecnologias musicais em tais embates.

Qualquer estudo que se proponha a abordar as expressões da música popular deve estar embasado na consciência da inaplicabilidade atual das distinções tradicionais de gênero. Como vimos, misturar células sonoras referentes a estilos, tempos e origens diversas tornou-se uma prática recorrente nos processos de criação musical, o que remete ao caráter híbrido das definições culturais e relativiza identidades e fronteiras cristalizadas. Se atentarmos para os produtos da *música pop* feita no Brasil nos últimos anos, títulos metalingüísticos como *Samba Esquema Noise* (“mundo livre s/a”, 1994), *Samba pra Burro* (Otto, 1998), *Samba Raro* (Max de Castro, 1999), *Terceiro Samba* (Mestre Ambrósio, 2001), *Eletrosamba* (Eletrosamba,

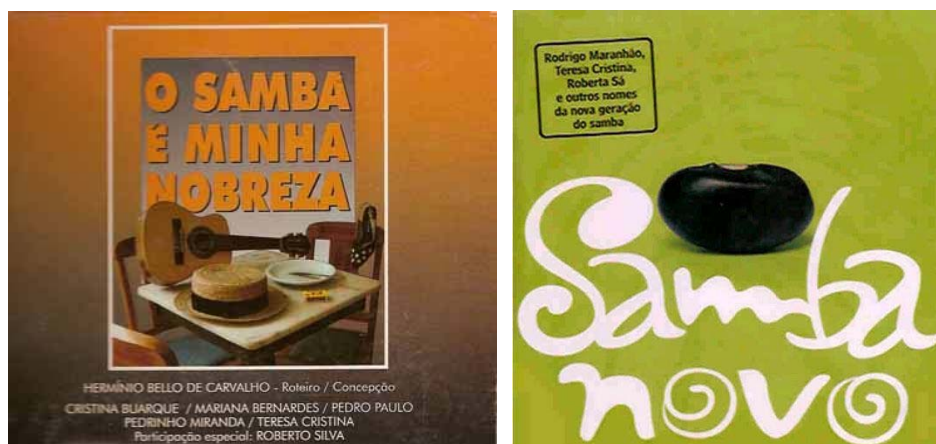
2004), *Meu samba é assim* (Marcelo D2, 2006) entre outros, aparecem como mote para a problematização de categorias estéticas, reordenadas em relação direta com as reformulações identitárias pelas quais as culturas periféricas estão passando neste momento. Segundo o percussionista Otto, hoje em dia tornou-se importante:

(...) que as pessoas percebam que alguma coisa está mudando com o samba. (...) faz uns 28 anos que eu levei meu primeiro choque elétrico. Daí para cá, eu só vi as coisas se plugarem. Não sou eu que faço a eletrônica. Eu estou dentro dela. Só que as melodias são de Cartola, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga. (Otto, 1999)

A transformação de um ritmo referencial como o samba se dá pela inserção dos autores em uma cultura de ordem diversa da qual o gênero se fundou. Deparamos-nos com as preocupações de uma geração consciente do caráter polifônico da vivência e da criação cultural, comprometida com a atualização das referências tradicionais, onde a tecnologia se põe a serviço da inventividade artística, se vertendo também em linguagem por meio da qual se produz conhecimento e juízo acerca da realidade social mais ampla. Nas palavras de outro músico, envolvido com as mesmas questões:

Essa preocupação de querer dividir a música acústica da música eletrônica não é pertinente, entende? A gente convive justamente com essa liberdade de ouvir e consumir vários estilos. (...) Eu tenho a liberdade de ouvir de tudo e não tenho medo de ser impuro. A minha música então é um reflexo de tudo que eu escuto. (Castro, 2002)

No mesmo contexto, vemos surgir um movimento de valorização das expressões reconhecidas como “samba de raiz”. Seus defensores resguardam a sonoridade associada aos estilos comunitários de sociabilidade e aos modos tradicionais de composição, sustentando-a como única maneira de assegurar a legitimidade da música que se afirma como samba. Em seus trabalhos, os músicos mais ortodoxos também costumam articular letras, músicas, títulos e imagens que remetem à estirpe tradicional do samba e reforçam seu pertencimento ao universo dos artistas consagrados. Existe a clareza do pertencimento a uma nova geração, sem que isso implique obrigatoriamente alterações na estrutura composicional ou rompimento da linha genealógica.



Capas de duas coletâneas de “jovens sambistas”, *O samba é a minha nobreza* (que conta com o aval de Hermínio Bello de Carvalho e as participações de Cristina Buarque e Roberto Silva) e *Samba Novo* (que anuncia “Rodrigo Maranhão, Teresa Cristina, Roberta Sá e outros nomes da nova geração do samba”): imagens que sugerem a ligação dos autores com a tradição e com a defesa da brasilidade.

Um dos militantes de maior destaque nesta mobilização cultural é o sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz. Nascido e criado na comunidade da Portela, o músico é um dos responsáveis pela recente projeção da velha guarda da escola, e fundou o Pagode do Trem, que acontece todo dois de dezembro, dia nacional do samba, levando música da Central do Brasil até a estação Oswaldo Cruz, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Marquinhos mantém uma posição bastante radical no que diz respeito à preservação de uma linhagem mais fiel aos princípios da tradição. Em entrevista a um site musical, o artista condena as recorrentes combinações do que comumente se reconhece como “música brasileira” com as linguagens sonoras identificadas com a “cultura norte-americana”:

Afinal, a gente fala tanto de globalização e isto é uma música globalizada. Nada daquele nacionalismo babaca. Só que ninguém fala da mistura da música brasileira com a música da Chechênia, com a música francesa. Só se fala da mistura com a música hegemônica. Nunca existiu, na história da humanidade, uma hegemonia tão grande quanto esta dos Estados Unidos. Você vê... Mangue Beat... É legal? É legal. As pessoas defendem, mas é uma música globalizada. E o samba, apesar disso tudo, sempre arruma uma maneira de resistir. É o Pagode do Trem, é a velha Guarda da Portela, o pagode da Tia Doca e o Cacique de Ramos. As pessoas estão voltando a fazer coisas que tinham deixado de lado. (Marquinhos de Oswaldo Cruz, 2005)

É importante que se reconheça que a iniciativa de manter vivências alternativas à padronização promovida pela indústria e conflitantes com os pressupostos da modernização forçada deve ser valorizada como uma potente ação de contra-hegemonia. No entanto, o músico deixa-se levar pelo movimento de polarizações que direcionou as



Capa do CD *Memórias de minh'alma*, de Marquinhos de Oswaldo Cruz, que retrata a estação ferroviária da Central do Brasil, fazendo referência às comemorações do “Dia nacional do samba”.

leituras da música nacional por longo tempo, rejeitando as fusões de gêneros como simples submissão aos designs estrangeiros. Para exemplificar a situação que identifica como estado de dependência, Marquinhos menciona a experiência do Mangebeat, movimentação cultural que se caracterizou pela reunião e pela encenação da diversidade de textos periféricos que circulam pelo centro urbano da capital pernambucana. Ao invés de reconhecer (como fazem os mangueboys) a globalização como condição de existência no mundo contemporâneo, e encará-la criticamente como processo dotado tanto de dimensões desfavoráveis quanto de possibilidades produtivas, os defensores da arte vernácula entendem a atual intensificação do intercâmbio como simples veículo de aculturação.

Por aflorarem neste tipo de embate, as polêmicas em torno da configuração do samba na atualidade nos fizeram atentar para a permanência das questões de representação cultural, mais especificamente para a forma como estas se encontram associadas aos diferentes modos de criação artística e são traduzidas pelos diversos projetos políticos dedicados à cultura no Brasil. Há décadas o samba tem sido expressão privilegiada nos programas de difusão musical do Estado, e recentemente foi alvo da política de salvaguarda do IPHAN que, como já demonstramos, insiste na categorização dos signos dispersos na realidade contemporânea. Tais iniciativas ainda se encontram presas aos referenciais inaugurados pela perspectiva do nacional-popular, e nos remetem ao curto processo de consolidação do samba como tradição

inventada. Contudo, transformações recentes nas condições de produção e circulação de signos deslegitimam essa leitura, re-locando o samba no espaço da contradição e desafiando os limites impostos pelas agregações simbólicas, inclusive as atuantes no corpo reconhecido como “cultura nacional”. Tema de revisões cada vez mais numerosas, o samba é agora interpretado sob perspectivas variadas, também estas referentes às mudanças culturais em voga.

Neste caso, não nos dedicamos a identificar um trajeto linear na história do samba, mas o apreendemos como produto de negociação simbólica, híbrido por definição, e posteriormente apresentado como puro por um movimento de resgate que atribuiu legitimidade ideológica a uma invenção recente. Quando a origem não é mais uma preocupação, a história pode ser lida a partir várias outras entradas. No nosso caso em particular, a investigação dos deslocamentos criativos se mostra bem mais produtiva, no sentido de permitir a revisão teórica e política que estamos nos propondo a realizar.

4.2

Desvios históricos

Para dar início à abordagem de algumas experiências de “desvirtuamento do samba” exaustivamente censuradas pela crítica de música popular, retornaremos aos escritos de José Ramos Tinhorão e ao seu esforço de construir uma história cultural encadeada pelo “nacionalismo de classe”. Pelo que foi discutido no capítulo anterior, podemos afirmar que no julgamento do historiador duas séries paralelas e apartadas de acontecimentos musicais se desenvolveram no Brasil a partir do início do século passado: uma nacional e popular, constantemente rechaçada pela grande mídia; outra americanizada e de classe média, que mesmo falaciosa e afetada, foi a que adquiriu preeminência.

Tinhorão chegou a publicar um livro inteiro dedicado ao rastreamento da “interferência imperialista” na trajetória musical do país – *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior* (Tinhorão, 1969) –, e a denúncia de

subordinação cultural se faz presente em praticamente todos os trabalhos assinados pelo autor. Em um de seus pequenos ensaios, encontrado em *Música popular: um tema em debate*, há a afirmação de que a influência norte-americana sobre a canção urbana existe desde a difusão da *jazz-band*, uma das mais antigas intromissões estrangeiras no universo sonoro nacional. Segundo Tinhorão, o padrão importado dos Estados Unidos teria sido adsorvido e difundido em associação com a expansão urbana e com o desenvolvimento das indústrias do rádio, do disco e do cinema falado. Neste caso, a introdução da linguagem jazzística foi apenas o primeiro estágio do domínio cultural que ainda na década de 1950 envolveria em orquestrações artificiais grande parte do samba divulgado pelas emissoras de rádio. Acompanhando a bifurcação traçada pelo texto,

(...) cabe lembrar que [para o historiador] esta influência da música norte-americana só se faria sentir de certa maneira sobre a variedade de sambas orquestrados para atender ao gosto da classe média, pois o samba criado no Estácio ao alvorecer da década de 30, e até hoje cultivado pelos sambistas das escolas de samba, e ainda – de uma maneira geral – o samba de carnaval, o chorinho e a marcha continuariam a evoluir dentro de características populares cariocas. (Tinhorão, s/d: 48)

Na “linha aculturada”, Carmen Miranda figura como um dos principais pontos de referência, por incorporar elementos da música estrangeira e por fazer parte de um programa oficial de relações internacionais. O destaque alcançado por Carmen como representante do Brasil na Política de Boa Vizinhança, e seu sucesso como protótipo de “mulher-continente” (Souza, 2004)⁴⁶ manuseado pela indústria cultural norte-americana são, até hoje, as referências mais marcantes da trajetória profissional da atriz.

Não se pode negar que o esforço de criar e manter uma personagem adequada ao momento político das décadas de 30 e 40 levou Carmen Miranda a fazer de sua música e de seu próprio corpo ilustrações do discurso nacional e manifestações da

⁴⁶ Expressão usada por Eneida Maria de Souza para descrever a função de síntese da cultura latino-americana gradativamente assumida por Carmen Miranda em sua trajetória hollywoodiana. Ao analisar este estratagema, Ana Rita Mendonça afirma que, “Atuando nos palcos e nos estúdios dos Estados Unidos, Carmen Mirada se consagraria musa da política de boa vizinhança. Em sua carreira internacional, nossas expectativas de representação teriam de levar em conta todo o imaginário norte-americano, não apenas para o Brasil, mas para toda a América Latina. A Carmen Miranda caberia representar essa porção do continente”. (Mendonça, 1999: 65)

linguagem cultural moderna. A artista concentrou grandes esforços em sua missão de tradutora do Brasil no exterior e o resultado estético inevitável deste investimento foi um figurino caricato e uma performance amaneirada, além da tão criticada estilização musical.

Esta caracterização despertou reações contraditórias de glorificação e rejeição, ambas justificadas no encargo, assumido pela própria Carmen, de promover o samba como produto brasileiro de exportação.⁴⁷ Ana Rita Mendonça (1999) fala dos sentimentos de “orgulho” e “vergonha” dispensados à figura da atriz. Responsabilizada pela imagem que deveria identificar o Brasil no exterior, Carmen acabou absorvendo os anseios da população brasileira, e ao mesmo tempo em que era adorada pelo grande público, sofreu críticas por veicular uma idéia deturpada a respeito da cultura nacional.

No decorrer de sua carreira, por diversas vezes a nacionalidade de Carmen Miranda foi posta em questão. A extensa temporada que passou nos Estados Unidos, aliada ao fato de ter nascido em Portugal foi matéria para toda espécie de questionamento por parte da crítica e da imprensa em geral. Isto a colocou frente à necessidade de criar estratégias constantes de convencimento e de reafirmar com determinada freqüência seu compromisso com o Brasil e com o samba.⁴⁸ Na visão de Mendonça,

Carmen Miranda jamais deixou de purgar no limbo da nacionalidade. Se no Brasil chegara a receber críticas por ser sambista, durante sua carreira nos Estados Unidos tornou-se por demais estrangeira: norte-americana demais, latino-americana demais, brasileira demais, dependendo do observador. (p. 144)

Hoje em dia, quando quase nenhum projeto estético se imbui de uma função

⁴⁷ Carmen Miranda partiu para os Estados Unidos em “missão oficial” no ano de 1940. Estava incumbida de representar o Brasil na Feira Mundial de Nova York, e a viagem dos músicos do conjunto Bando da Lua, que acompanhava Carmen em suas apresentações, foi patrocinada pelo próprio Estado brasileiro. A idéia era divulgar o samba, produto que concentrava as expectativas de exportação cultural do país e gênero pelo qual o Brasil gostaria de ser reconhecido.

⁴⁸ Mendonça destrincha em seu livro uma infinidade de entrevistas nas quais Carmen se vê obrigada a reafirmar sua brasilidade para a grande imprensa. Boa parte das canções estrategicamente selecionadas pela cantora também assumiu um tom afirmativo. Entre as mais representativas estão “Adeus Batucada” (Synval Silva), “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso), “Disseram Que Eu Voltei Americanizada” (Luis Peixoto e Vicente Paiva), “O Samba e o Tango” (Arnaldo Régis).

representativa absoluta, tal inadequação não parece ser um problema tão grave. No entanto, mais do que uma preocupação com a performance artística de Carmen Miranda como atriz e cantora de samba tratava-se, naquele contexto em especial, de fiscalizar o projeto varguista de nação e avaliar a eficiência de suas estratégias políticas. As associações constantes entre modernidade e tradição, o desejo manifesto de vincular as particularidades locais ao espírito universal, tudo isto colaborava para uma idéia de Brasil como um híbrido de natureza e civilização. E o Estado Novo, que teve entre os intelectuais do Modernismo seus propagandistas mais sofisticados, vendeu Carmen Miranda como produto de consumo popular, um artigo cultural que unia a originalidade dos trópicos à razão industrial da sociedade americana. Por conta do valor político e mercadológico da brasilidade, a atriz vestiu a fantasia de baiana reprocessada e acabou presa a ela. Ser nacional – no caso da missão diplomática delegada a Carmen Miranda –, mais do que reproduzir fielmente o “paradigma tradicional” significava sintetizar os mais diversos signos para representar um país com traços de originalidade e aspirações modernas. Desviar-se desta nova fórmula, isto sim, poderia ser considerado um desencaminhamento de projeto.

Contra Noel Rosa – que criou uma forma moderna de canção sem fugir à linhagem do Estácio – já pesava, em fins da década de 1920, a acusação de fraudar o processo seletivo da tradição do samba. Noel não pertencia ao universo das classes populares. Não tinha origem no morro nem fazia parte comunidades dos ranchos de carnaval e das escolas de samba. Sua entrada no mundo da música urbana se deu pela via do mercado e em direção às massas, e seus sambas eram objetivamente preparados para a gravação em disco e para a difusão pelo rádio. Aliás, por ser dono de uma voz pouco potente, foi justamente o surgimento da gravação elétrica, em 1927, que permitiu ao compositor gravar suas próprias músicas e interpretá-las a sua maneira. Se eram inadequadas às rodas de improviso, tais canções convinhavam para serem repetidas pela multidão.

De acordo com o estudo de Jorge Caldeira (2007), no final dos anos 20 é difícil identificar a presença de uma indústria fonográfica estruturada no Brasil, mesmo quando se trata da vida cultural dos grandes centros urbanos. O que existe é um descompasso entre a modernidade musical e o atraso social quase que

generalizado. Apesar do surgimento de uma geração de artistas que voltava suas obras para a distribuição comercial já ser reconhecível, a situação era ainda bastante precária. Por fazer parte deste grupo em vias de profissionalização (o “meio artístico” em desenvolvimento), Noel acabou adquirindo uma boa visão de mercado; cultivou um *feeling* para apreender o “gosto popular”.

Outras razões que possivelmente levaram o samba de Noel Rosa a cair nas graças do povo foram a crônica cotidiana que suas composições descreviam, o tom coloquial das letras e a qualidade interpretativa do seu canto.

O samba reflexivo de Noel não se presta à grandiloquência. Quanto mais próximo do cotidiano, da fala, maior o efeito de estranhamento da canção (...) Noel nunca abandonou as estruturas tradicionais do samba. Mas, sempre que preciso, elas eram adaptadas para fornecer melhor caminho para o tráfego da voz macia. (Caldeira, 2007: 157)

Por muitas vezes essas diretrizes estéticas foram comparadas aos recursos utilizados pelos músicos da bossa nova. Além das inovações formais (freqüentemente entendidas como maneira de domesticar a vitalidade característica do samba), Tinhorão tomou como mote a identidade de classe existente entre Noel e os bossanovistas para exemplificar sua tese de que sempre existiu uma linhagem inautêntica sendo formada em paralelo à nobre genealogia do samba. Isto foi atestado pelo fato de:

Ambos os grupos, o de 1930 [Bando dos Tangarás] e o de 1950 [“meninos da bossa nova”] estarem destinados a caminhar para a profissionalização representada pelo rádio e pelo disco, o que fariam ambos contribuindo com *um novo estilo de samba*, isto é, contribuindo com um tipo de música e de letra destinado a atender, por sua forma estilizada, ao gosto da nova camada a que se dirigia. [grifos do autor] (Tinhorão, s/d: 43)

Para Tinhorão as atualizações do samba, sejam elas promovidas por Noel Rosa ou João Gilberto, implicam obrigatoriamente em estilização comercial. Noel ainda conta com sua benevolência crítica por ter composto canções que adquiriram apelo popular. Como aponta o autor, mesmo que a formação, por Noel Rosa, João de Barro, Almirante, Alvinho e Henrique Brito, do grupo Flor do Tempo – posteriormente denominado Bando dos Tangarás – tenha sido motivada pela

necessidade de criar para a classe média formas de divertimento equivalentes aos conjuntos de choro e batucadas, o contexto urbano da década de 1920 no Rio de Janeiro ainda permitia a coexistência, em uma mesma área da cidade, das camadas médias e baixas da população. Diferente da vivência musical na Zona Sul dos anos cinquenta, as circunstâncias que possibilitaram o desenvolvimento da música de Noel promoveram seu encontro com “os pretos e os mestiços, que, afinal, detinham, por assim dizer, a chave folclórica das festas e ritmos populares” (Tinhorão, s/d: 43).

Já a bossa nova concentraria o duplo vício de ser americanizada e burguesa. Na visão do crítico, se ela traça alguma direção para a música popular, esta se encaminha para “uma linha de montagem a partir de componentes importados” (Miguel, 1998). Além disso, se o movimento da bossa nova já nasceu voltado para o mercado norte-americano, sua difusão pelo mundo também teria sido agenciada pelos Estados Unidos. Tinhorão entende que, depois da apresentação da bossa nova no *Carnegie Hall*, em fins de 1962, o tipo de interesse demonstrado pelas grandes gravadoras americanas no Brasil não mais alimentava a ilusão dos artistas brasileiros de conseguir exportar sua música sem grandes alterações, nem de conquistar o mercado internacional com o samba carioca. O país se restringiria a fornecer a mão-de-obra qualificada de seus músicos mais virtuosos e a prover a indústria americana com algumas de suas canções. Estas serviriam apenas como matéria-prima para a produção de artigos culturais reprocessados. Com isso, os artistas colonizados se esforçariam para adaptarem-se aos interesses comerciais da relação Brasil-Estados Unidos e passariam a trabalhar dentro da lógica da “padronização musical massificada”.

O autor aponta, inclusive, para o esforço de Carlos Lyra de se reaproximar do samba tradicional como um impasse técnico e uma incoerência política, já que, sob seu ponto de vista, a composição rítmica e harmônica da bossa nova e sua “essência alienada” jamais poderiam servir aos intuítos de autonomia nacional. Tal incompatibilidade de natureza existe justamente porque as duas formas de expressão (a bossa nova e o samba do Estácio) pertencem a linhagens diferentes. Os bossanovistas não conseguiriam desviar-se do caminho traçado por Carmen Miranda já na década de quarenta: o rumo da “história das ilusões subdesenvolvidas de

conquista dos mercados estrangeiros para os produtos culturais brasileiros” (Tinhorão, s/d: 114).

Uma perspectiva diferente pode ser encontrada no já mencionado “balanço da bossa nova” feito por Júlio Medaglia. O autor demonstrou ter clareza dos domínios da indústria americana no campo musical, entretanto, considerava uma vantagem poder exportar música brasileira para aqueles que têm grande poder de distribuição. De acordo com Medaglia, por este caminho a bossa nova conseguiu penetrar no circuito internacional e influenciar esteticamente a música popular nos Estados Unidos. E apesar do diálogo inegável com o *cool jazz* norte-americano, o fundamento da bossa nova não deveria ser buscado na sofisticação daquele gênero, mas na simplicidade do samba de Noel Rosa, base do “verdadeiro sentido da autêntica bossa nova” (Medaglia, 2005: 103).⁴⁹

Esta visão é compartilhada por Vinícius de Moraes, que afirma, em um texto no qual apresenta sua versão para o surgimento do novo samba, que a originalidade desta música se encontrava no fato de tratar-se de uma forma de composição “inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileira quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola” (Moraes, 2008: 139). Além disso, o poeta usou de sua sensibilidade diplomática para defender ser missão dos promotores da bossa nova garantir o prestígio da música brasileira no exterior e agenciar a divulgação do samba em suas mais variadas vertentes.⁵⁰ Os jovens artistas estariam inclusive prestando serviços aos “grandes sambistas de todos os tempos”, que também alcançariam o mercado internacional “quando o nosso ritmo vencesse a orelha dura dos povos civilizados” (Moraes, 2008: 89). Quanto às irreconciliáveis diferenças de classe entre os chamados “grandes sambistas” e os músicos da bossa

⁴⁹ Na leitura de Medaglia, “ainda que muitos afirmem o contrário, a bossa nova foi o movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil. Como se sabe, a bossa nova reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras; trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refreou, após o seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior, e assim por diante” (Medaglia, 2005).

⁵⁰ Tom Jobim aparece no discurso de Vinícius como uma espécie de “fiscal da brasilidade”, atento à fidelidade das versões da bossa nova no exterior e às freqüentes tentativas de desvirtuamento da nossa música pelos agentes norte-americanos. Como um bom diplomata, Vinícius acreditava que a bossa nova traria reconhecimento cultural para o Brasil. No artigo intitulado “Abrindo frentes” (1964), o poeta defende que as oportunidades internacionais inauguradas por sua geração “certamente ampliam de muito a nossa área de influência e nos traz novas divisas” (Moraes, 2008: 134).

nova, Vinícius faz confluírem as linhas paralelas de Tinhorão e rejeita a antiga sentença que afirma que “samba não se aprende no colégio”.

Aprende sim senhor. Aí estão Noel Rosa, Ary Barroso, Almirante, Nássara, Lamartine Babo, o finado Assis Valente, o finado Custódio, tantos outros que “aprenderam samba no colégio”, porque a verdade é que o samba está dentro da pessoa, e não no morro, ou em Copacabana, ou seja lá onde for. O meio dá ao samba, ao tipo de música que hoje se faz e que dele provém, as suas próprias características, como aliás a tudo”. (Moraes, 2008: 76)

Mais uma vez o poeta retrança as genealogias do samba, aponta para a amplitude do alcance do “paradigma do Estácio”, que repercutiu nas criações de artistas de origens diversas, e questiona a dicotomia radical entre os universos do morro e do asfalto. Em favor da sua geração, Vinícius reivindica que os produtos musicais sejam contextualizados, defendendo que as circunstâncias sob as quais um samba é produzido interferem diretamente na sua composição, e é profícuo que seja assim.

Tal argumento também poderia servir à defesa da legitimidade do “samba esquema novo” criado por Jorge Ben através da fusão de samba com elementos de outros gêneros musicais. O contexto da década de 1960 – com a propagação do *rock and roll* pelos países do Terceiro Mundo possibilitando a eclosão de movimentos como a Jovem Guarda brasileira – ofereceu àquele músico as ferramentas para alterar o samba a ponto de fundar um paradigma distinto para seu desenvolvimento posterior.

Além de transitar pelo universo da Jovem Guarda, Jorge Ben dialogou com a estética da bossa nova e foi aclamado pelos músicos ligados ao Tropicalismo. Justamente por conta dessa liberdade, Ben sempre se caracterizou como um compositor independente, alheio inclusive ao programa nacional-popular encaminhado pelos artistas da MPB. Sua identificação com os signos de negritude e africanidade o aproximou dos ritmos negros que circulavam internacionalmente pelas mídias de massa, e suas canções inseriram o *rock*, o *funk* e a *soul music* na esfera da música brasileira.

Como defende o pesquisador Álvaro Neder (2007), o entusiasmo declarado pela música de João Gilberto faz da bossa nova um componente importante do estilo

de Jorge Ben. Contudo, a alteração da bossa promovida por Ben se dá através da intervenção ativa dos ritmos negro-africanos e afro-americanos sobre a música comumente associada à classe média carioca. No momento em que a insuficiência da bossa nova para representar a pluralidade das vozes urbanas torna-se evidente, Jorge Ben atua no cenário musical do país integrando o samba à cultura popular do Atlântico Negro.

O título *Samba esquema novo* dado ao primeiro álbum lançado pelo artista em 1963 denuncia sua intenção de trazer “um novo som à música brasileira, [uma proposta] que apontava para outras direções em relação ao que se vinha fazendo até então” (NEDER, 2007: 260). Do mesmo modo, a imagem exibida na capa do disco (uma fotografia na qual o músico empunha um violão e se escora no fundo vazio, na falta de um “banquinho”) parodia a bossa nova e reforça a idéia de originalidade.⁵¹



Capa do LP *Samba Esquema Novo*, 1963

Esta orientação inovadora é materializada no “samba-rock”, que se traduz num modo peculiar de celebrar as heranças africanas, disseminando-as por meios massivos e fazendo de seus signos matéria de dinamização do mercado de bens culturais. O samba, no universo musical de Ben, funciona como uma “instância organizadora das influências regionais da diáspora atlântica” (Idem, p, 161), e se lança contra a estagnação criativa da música popular do período.

De acordo com Felipe Trotta (2006), o que chamamos de “samba-rock” ou “sambalanço” pode ser descrito como um ajuste do padrão polirrítmico do samba ao

⁵¹ Como reforça Neder: “O álbum é dedicado ao samba, e a referência a um ‘esquema novo’ para o samba evidentemente indica a busca de novos caminhos para o gênero depois da experiência da bossa nova. Neste sentido, pode ser visto como um diálogo/ conflito com a bossa nova, incorporando alguns dos seus elementos enquanto rejeita outros. Um ‘esquema novo’ para o samba e também para a comunidade do samba, uma outra narrativa provocadora de curto-circuito nas relações já desgastadas entre ambos pela apropriação branca do samba via bossa nova. De maneira geral, neste diálogo, o álbum apresenta-se como expressivamente mais rítmico, mais dançável, menos delicado, menos lírico e menos rico em suas letras, menos rico harmonicamente, mais ‘popular’ do que a bossa nova, ao menos segundo os parâmetros do período em que se insere”. (NEDER, 2007: 278)

compasso quaternário do rock. Jorge Ben teria inaugurado uma levada rítmica diferenciada para execução de sambas com violão, uma incursão inventiva no campo dos ritmos negros da linhagem do *blues*. A peculiaridade do *padrão Benjor* ecoou sobre o trabalho de uma série de músicos que a partir desta inovação passou a superpor os compassos do samba, do *rock* e do *soul*. *Swing*, balanço, *groove*, todas estas definições que tentam sintetizar as qualidades de uma música dançante, se uniram para acentuar as propriedades rítmicas do samba.

O ritmo costuma ser tomado como um dos principais determinantes na organização das categorias de gênero. Se o paradigma do Estácio manteve-se como modelo referencial, padrão rítmico que passou a remeter ao amplo universo do samba, este modelo jamais deixou de dialogar com as outras formas musicais (“nacionais” ou “estrangeiras”) que circulavam pelo mercado de música do país. Tais intercâmbios, como vimos, promoveram transformações estéticas e alteraram as categorias usuais de classificação.

A modificação estrutural promovida por Jorge Ben nos anos sessenta acabou desembocando, como também nos apontou Trotta, na música hoje feita pelos grupos de pagode romântico como Raça Negra, Só Pra Contrariar e Negritude Junior. Além da redução da frequência da sincopa e da eletrificação dos sambas gravados com o uso de guitarra e contrabaixo, as bandas surgidas na década de noventa passaram a empregar bateria na marcação rítmica e reduziram o peso da percussão em suas composições. A introdução do teclado, na opinião do pesquisador, visa modernizar o samba e torná-lo ainda mais *pop*, aproximando-o da linha melódica das baladas românticas internacionais.⁵² Esta fórmula obteve sucesso comercial e passou a ser utilizada por quase todos os grupos identificados com o pagode. Pode-se dizer que tal fenômeno musical determinou o fim da primazia do paradigma do Estácio como padrão identificador do samba.

Com isso, o samba também se distancia definitivamente do universo

⁵² Quanto à classificação do pagode romântico como estilo de samba, Felipe Trotta defende que: “O reconhecimento do gênero é possível através da referência ao padrão polirrítmico do pagode romântico, apoiado na continuidade do pandeiro, no surdo no segundo tempo do compasso e da execução (variada) do *padrão Benjor*. Desenvolveu-se assim, no interior da categoria samba, uma outra possibilidade de definição rítmica, estabelecendo relações estreitas com o mundo até então relativamente distante das músicas ‘da moda’”. (p. 159)

comunitário e amador das rodas, e os sambistas renunciam à desconfiança que sempre marcou sua relação com o mercado. Aliando-se à indústria da música na esperança de fazer circular sua produção, os pagodeiros abrem mão das oposições entre tradição e modernidade. De tal modo, como bem coloca Trotta, o pagode romântico representou o ocaso dos paradoxos entre samba e comércio de produtos culturais.

Justamente por causa deste modo de resolver os impasses do samba com o mercado encontrado pelos novos pagodeiros que Nei Lopes fez questão de deixar claras as distinções entre tal estilo de música e o formato do partido-alto mais tradicional. Para tanto foi necessário que o crítico assumisse a defesa do tipo de pagode realizado na sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos no decorrer da década de 1980, e exaltasse os nomes de sambistas como Almir Guineto, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Jovelina Pérola Negra. O Cacique de Ramos, um espaço recreativo localizado no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, passou naquele momento a ser reconhecido como lugar de encontro de “partideiros” (improvisadores), ambiente propício para a formação das rodas de samba por ainda manter um caráter de “fundo de quintal”.

Esse “pagode” cujo auge mercadológico verificou-se exatamente em 1986, teve como mola mestra estética a ampla exposição e revalorização do partido alto, modalidade de samba até então de pouquíssima visibilidade. (...) Logo na década seguinte, entretanto, a indústria fonográfica, já amplamente orientada para a globalização pop, usurpou o termo “pagode”, batizando com ele uma forma diferente de fazer samba, que guardava poucos elementos do samba inovador dos anos 80, massificando-a de forma enganosa. (Lopes, 2005: 10)

A aproximação entre samba e mercado já era um distintivo da forma como o pagode do Cacique de Ramos foi encaminhado, sendo que este nunca se despreendeu esteticamente do paradigma do Estácio. O resgate de formas tradicionais de criação e execução musical não excluiu a possibilidade de articulação com o mercado fonográfico, o que favoreceu a popularização do partido-alto, tão valorizado por Nei Lopes. Com a revelação dos músicos do Cacique de Ramos, o termo “pagode” ganha novamente o sentido de samba no vocabulário popular, e o gênero é colocado em pé de igualdade com as outras formas musicais divulgadas pela mídia.

Mesmo assim, para Nei Lopes, a distância entre este pagode de partido-alto e

o pagode romântico da década de noventa se dá principalmente pelo tipo diferenciado de relação que os dois supostamente estabelecem com o mercado, além, é claro, pelo muito maior grau de compromisso que o primeiro teria assumido em relação à resistência popular. Isto não quer dizer que cobranças relativas à manutenção de tradição e críticas à descaracterização do samba também não tenham atingido os pagodeiros do Cacique de Ramos. A questão dos rumos da tradição também parece estar presente no universo do samba de partido-alto, provocando inclusive divisões no interior do próprio grupo. Entretanto, o sucesso alcançado pelas bandas de pagode romântico na década de 1990, além de reforçar a identidade tradicional antes assumida pelos partideiros de Ramos, motivou a formação de uma nova classificação no mercado de samba, aquela que tem como principal referência a idéia de “raiz”.

A adição de um item qualificativo à categoria “samba” parece se dever à intenção de distinguir um tipo específico de música, e de diferenciá-lo dos demais estilos em destaque no momento. Aos poucos o termo foi ganhando propriedades classificatórias, e na medida em que passou a ser utilizado pela imprensa especializada, pela publicidade e pelo público consumidor ficou claro que mais do que diferenciar modalidades, informando sobre suas características estéticas, a expressão “samba de raiz” agrega valores e expressa juízo crítico. Os artistas envolvidos com esta prática musical costumam insistir na vinculação de suas composições com o passado, que serve de base para tais produções e as concede a legitimidade e o prestígio desejados. Diante das manifestações musicais que não possuem a mesma carga histórica, os que ostentam tradição acreditam ocupar um nível superior na escala de classificação do samba.⁵³

Trata-se da adoção de um critério de qualidade ainda referenciado na prática musical erudita (a valorização da complexidade e da sofisticação formal), e de sua articulação com os pressupostos da idéia de “raiz”. Este tipo de juízo costuma ser difundido pela crítica jornalística de música, que enaltece as versões tradicionais da cultura popular ao mesmo tempo em que desqualifica a produção que não se enquadra

⁵³ Em contraposição ao samba, o termo “pagode” acabou assumindo uma carga depreciativa, e a adição dos adjetivos “romântico” ou “paulista” serviram para diferenciar as bandas da década de 1990 do grupo do Cacique de Ramos.

em seus preceitos.⁵⁴ Além do problema da falta de vínculo com o passado, a standardização também é vista como fator de rebaixamento da qualidade musical. O certo é ser “original”, apresentando inovações ou associando-se à tradição (os dois traços evolutivos reconhecidos pela crítica). O condenável é operar segundo a “receita”, o “padrão”, a “fórmula” ou a “reprodução”.

Diferente dos músicos de pagode romântico, que insistem em acentuar a modernidade de suas composições, os sambistas-de-raiz recorrem à repetição de elementos e recursos musicais validados pelo tempo. Apreciam a influência do repertório e da experiência das gerações anteriores sobre as criações do presente e a reforçam nas letras que defendem a filiação tradicional, na entonação anacrônica que suas vozes adquirem ao cantar, no gestual, na maneira de se vestir e até na evocação de referências religiosas comumente associadas ao universo popular.⁵⁵ A cantora Mart’inália, filha do sambista Martinho da Vila, afirma que, mesmo tendo crescido no mundo do samba, não compartilha deste culto desmedido à tradição e do patrulhamento musical que vem junto com ele. Mart’inália critica a nova geração surgida na Lapa e nas escolas de música. Nas palavras da artista:

O samba é matriz, a bossa nova emprestou as harmonias e o Zeca Pagodinho quebrou tudo. Curiosamente, aparece uma geração cantando coisas do arco da velha que eu não tenho muito saco para ouvir. Nada contra, mas não me toca o coração. Outro dia

⁵⁴ As sentenças dos jornalistas que se ocuparam da divulgação e da crítica de música popular no Brasil cumpriram papel importante na formação de juízo comum acerca do assunto e no reforço de determinados valores culturais, priorizados na avaliação da qualidade estética das canções. Muitos dos autores consagrados nas colunas de jornal (Sérgio Cabral, João Máximo, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Tárík de Souza, entre outros) assumiram a missão de revelar os nomes da tradição do samba para o grande público, percorrendo a trilha já traçada pelos modernistas que ligava a classe média letrada aos núcleos de artistas populares. Neste trajeto, os críticos se esforçaram para manter o monopólio sobre a delimitação dos espaços de legitimidade simbólica, privilégio ameaçado pelos recursos técnicos e ideológicos do crescente mercado de cultura. No entanto, esse tipo de censura parece repercutir cada vez menos na instância da cultura audiovisual, já que esta elege seus próprios juízes, não lhe interessando distinguir e reforçar a peculiaridade dos grupos sociais, mas ampliar indiscriminadamente os seus públicos.

⁵⁵ Nas rodas-de-samba promovidas nos bares e nas ruas da Lapa é comum encontrar cenários que remetem ao mundo tradicional. Em um evento semanal realizado em um bar do Beco do Rato os músicos improvisam um pequeno peji sobre a mesa em volta da qual costumam tocar. Um jarro cheio de galhos de arruda e folhas de espada-de-são-jorge, uma imagem do santo e uma garrafa de cachaça. Alguns dos protagonistas do “espetáculo” vestem-se de branco (a apresentação acontece às sextas-feiras) e usam chapéu de palhinha, correntes prateadas no pescoço e sapato bicolor. Antes de começar a tocar, estes músicos se benzem e oferecem bebida a seus “guias espirituais”. Neste caso, a encenação de determinados rituais “característicos” está associada à adoção do rótulo “raiz”, que também parece ter servido de credencial para disputar espaços de apresentação com outros gêneros musicais.

fui convidada para tocar pandeiro numa roda e reclamaram que eu estava tocando alto demais. (Mart'inalia In: Pimentel, 2004)

Nossa intenção, ao descrever as estratégias estéticas e mercadológicas do “samba de raiz”, é apontar para a persistência da tradição como importante critério de validação das obras musicais recentes e como viés condutor da linha nacional e popular do samba carioca. Quando confrontadas, as diferentes conexões entre formas musicais construídas pela crítica e pelos próprios artistas revelam as concepções políticas subjacentes aos seus juízos estéticos. Mesmo que variem os critérios seletivos e o teor das narrativas, mantém-se, em quase todos os discursos, a nação como recorte cultural e o gênero como unidade de análise. No entanto, o esforço recente de retomar a linhagem tradicional e recuperar os parâmetros de demarcação daquilo que deve ser legitimado como samba está inserido num contexto em que as referências tornaram-se efêmeras e instáveis, os laços tradicionais foram desatados, e a memória é mais uma fonte de lucro para a indústria da cultura.

4.3

Desordem criativa

Difícil não atentar para o excesso de memória como um importante fenômeno cultural que se desenrolou nas sociedades ocidentais nos últimos anos. Na concepção de Andréas Huyssen (2000), é imperativo que a demarcação das características da contemporaneidade passe pelo reconhecimento de um desvio sintomático no que diz respeito à vivência e à percepção do tempo. O autor observa que a emergência dos “futuros presentes” possibilitada pela modernidade e agenciada pelas práticas vanguardistas no princípio do século XX vem sendo enfraquecida pela manifestação recente do que ele entende como “passados presentes”.

O resultado mais visível desta mudança na consciência temporal é a crescente assunção, por parte dos agentes político-culturais contemporâneos, da responsabilidade sobre a salvaguarda de seu legado histórico. A prática do

revisão e a busca por alternativas estéticas ou simbólicas no expediente das tradições pré-modernas são exemplos claros de tal preocupação. Isto não quer dizer que a memória narrativa atual se encontre radicalmente separada do nexos modernista anterior. Se o modernismo é apreendido como reação crítica aos preceitos totalitários inaugurados pela modernidade histórica, e como denúncia dos fracassos do modelo civilizatório ocidental, as duas perspectivas (modernista e pós-moderna) se encontram em diversos pontos.

Em todo caso, existem alguns fatores que distinguem a atual febre memorialística e fazem dela mais um sintoma das recentes mudanças na percepção do tempo. Em primeiro lugar, este enfoque na memória pode dizer respeito ao desejo de ancorar-se num mundo caracterizado por uma crescente efemeridade cultural. Além disso, o que diferencia as últimas ações de conservação das pesquisas históricas do modernismo é a força do que Huyssen identifica como “comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente” (Huyssen, 2000: 09).

Se hoje a idéia de arquivo total leva os triunfalistas do ciberespaço a abraçar as fantasias globais à la Mc Luhan, os interesses de lucro dos comerciantes de memória de massa parecem ser mais pertinentes para explicar o sucesso da síndrome da memória. Trocando em miúdos: o passado está vendendo mais que o futuro. Mas por quanto tempo ninguém sabe. (pp. 23-24)

Pela sentença de Huyssen, atualmente não há espaço que se encontre fora da cultura da mercadoria. As cada vez mais freqüentes iniciativas de restauração urbana, os empreendimentos patrimoniais em geral, a difusão da moda retrô, a síndrome da musealização e da recuperação de arquivos; tudo isto está fortemente relacionado com o mercado de memória que tem na indústria da música um dos seus principais protagonistas. Em se tratando de criações artísticas, as distâncias entre a realidade e a sua representação, ou entre matéria e linguagem, deixam brecha para o surgimento de vários modos de encenação, não podendo ser a imagem reduzida a uma única forma correta. Do mesmo modo, não é possível pensar a questão da tradição – da forma como ela se manifesta na dinâmica atual dos meios massivos e das temporalidades disjuntivas – pressupondo a formação de grupos e de memórias sociais estáveis, ou a

existência de memórias coletivas consensuais, sobrepostas às diferenças latentes.

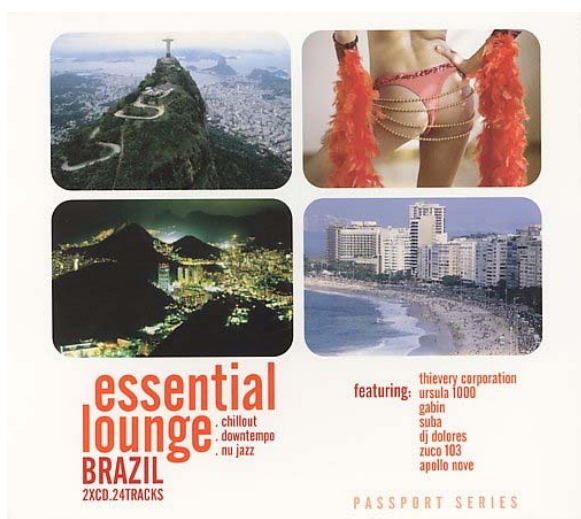
No entanto, justamente por ainda ser a nação o lugar político das práticas de memória, essa vontade de consenso se impõe sobre muitos dos projetos culturais e costuma caracterizar boa parte dos produtos comercializados pela indústria da música. Mesmo reconhecendo que estamos falando de uma tendência mercadológica eminentemente global, suas implicações na experiência da nação ganharam um peso considerável, o que nos induz a pensar o restabelecimento das memórias nacionais em articulação com o processo de globalização cultural. Encontramos uma situação na qual o consumo, o turismo e a difusão massiva das tradições mediam a circulação do samba brasileiro, interna e externamente. Neste contexto, as inovações técnicas tornaram-se o núcleo de agenciamento das diferentes modos de afirmação e reinterpretação da música popular tradicional. Ao mesmo tempo em que promovem novos processos de composição, as tecnologias e as mídias modernas tornaram-se as maiores responsáveis pela recuperação e pela veiculação de toda espécie de memória.

Chegamos a ponto de testemunhar a criação dos mais variados processos de envelhecimento artificial e de consumir uma originalidade fabricada em massa. Mesmo no interior da cultura *pop* cultiva-se certo saudosismo despropositado. O resgate recente das canções da Jovem Guarda e da música brega dos anos 70, por exemplo, parece estar associado a uma nostalgia do sistema musical analógico. A sonoridade anacrônica dos teclados de Roberto Carlos é hoje reverenciada por um público de música “alternativa” (conceito não existente no Brasil dos anos 60) que provavelmente não consumiria os discos de rock romântico no período em que a Jovem Guarda foi difundida. No mesmo caminho, temos a irônica formação de uma “elite da cultura *pop*”, que elege clássicos, coleciona raridades, cultua a “sofisticação” e rejeita a “vulgaridade” dos produtos massificados, construindo aura em torno da própria arte reproduzível.

Isto não se distancia muito do tipo de culto à tradição praticado pelos jovens de classe média que passaram a consumir samba de raiz no final da década de 1990. A crítica direcionada aos adeptos das fórmulas comerciais e o esforço de diferenciação que comentamos acima também visam distinguir os gostos e destacar o “refinamento” dos grupos tradicionais. Neste caso, a relação entre música popular e

mercado, ou entre mercado e qualidade estética permanece sendo entendida em termos de oposição, e não como um modo de complementação.

Entretanto, como os artigos do chamado “samba de raiz” podem ser destacados dos outros produtos do gênero se acontecem sob sistemas semelhantes de produção e circulação? Basta lembrar a recente profusão de eventos musicais, inauguração de casas de espetáculo, lançamento de CDs, gravação de videoclipes e documentários sobre as vertentes “clássicas” do samba e do choro no Rio de Janeiro para constatar a lucratividade e a atualidade que caracterizam a afirmação das tradições. Como já foi dito, a propaganda dedicada à divulgação destes produtos e eventos muitas vezes utiliza o argumento da autenticidade e a evocação da brasilidade. Por isso a análise das atuais configurações do samba deve entender a produção e divulgação musical como um circuito complexo, no qual atuam indústria, mercado, mídias de massa e órgãos oficiais de cultura.



Capa de uma coletânea americana de música eletrônica brasileira (com Thievery Corporation, Úrsula 1000, Sabin, Suba, DJ Dolores, Zuco 103 e Apollo 9): clichês que produzem divisas

A própria bossa nova, que já seria um “samba alterado”, passa hoje em dia por releituras diversas, o que gerou a necessidade de criação do termo “bossa nova ortodoxa” (Sukman, 2004), utilizado pela imprensa pra diferenciar o padrão original das reformatações atuais.⁵⁶ A bossa protagoniza inclusive as

composições de bandas estrangeiras como Stereolab (Inglaterra) e Nouvelle Vague (França), com destaque para as experiências musicais

que utilizam aquele ritmo como base de música eletrônica *pop*. O recurso cada vez mais freqüente ao novo samba dos anos 50 se deve tanto às necessidades de

⁵⁶ O grupo brasileiro Bossacucanova é um bom exemplo desse esforço de diferenciação. Transformado em cânone, o samba moderno ganha ares de relíquia e é alvo de outras “modernizações”. Entre os álbuns lançados pela banda, temos títulos como *The revisited classics* e *Nova bossa nova* (Sukman, 2008).

experimentação estética dos compositores e dos DJs quanto à estratégia mercadológica de apostar no prestígio que o gênero adquiriu nos Estados Unidos e na Europa. A maior parte destes produtos se volta para o mercado exterior. Muitos dos álbuns de bossa eletrônica nem chegam a ser distribuídos aqui. Em uma matéria sobre o interesse da juventude européia pela música brasileira, o músico Celso Fonseca, apresentado pelo jornalista como “herdeiro da bossa nova no Brasil”, afirma que o que desperta a curiosidade do público:

Não é só a bossa nova. Há um descobrimento da música brasileira em geral. Mas infelizmente, no Brasil, a gente continua marginal. Não é um fenômeno popular. Em qualquer metrópole, prevalece a música pop descartável. A diferença é que na Europa, nos Estados Unidos e no Japão a música é segmentada: tem 30 rádios que tocam a música que a gente faz. No Brasil, poucas tocam a minha música. (Berlinck, 2005)

Ao que parece, a noção de “popularidade” adquire aqui um caráter mercadológico. Celso Fonseca reclama espaço nas rádios e melhor distribuição de seu produto musical, e deixa de lado a preocupação com a acessibilidade da linguagem, questão que fez com que a bossa nova fosse um dia considerada uma “música de elite”. Não é verdade, entretanto, que este gênero musical tenha sido “esquecido” ou “injustiçado” pelo mercado de música no Brasil. O lançamento de uma série de produtos comemorativos dos cinquenta anos da bossa nova (repressagem de álbuns clássicos, CDs de regravações, experimentos de jovens compositores, DVDs de shows e documentários, livros ensaísticos e biografias) atesta o valor comercial do rótulo.

No campo do samba tradicional, circula a mesma queixa da falta de espaço midiático. “Não temos rádio nem televisão a nosso favor”, reclama a cantora Nilze Carvalho. Para Juliana Diniz, artista que até já teve canções selecionadas para trilha de novela, “é preciso que as rádios, que ainda ignoram o samba, observem esse fenômeno tão evidente. Para se ter uma idéia, pediram que eu fizesse um *remix* pra poder tocar” (Pimentel, 2005).

Embora o universo evocado por muitos dos jovens sambistas seja o das vivências comunitárias, e a forma de construção que valorizam seja a da aplicação da linguagem herdada e da criação coletiva, vimos que práticas que ganham sentido

dentro de determinado contexto ritual são removidas do mundo tradicional das rodas de samba e reformuladas pelo modo de concepção autoral, pelo registro fonográfico e pela circulação comercial. O historiador José Adriano Fenerick (Fenerick, 2005), em um estudo sobre as transformações do samba na primeira metade do século XX, avalia o quanto dessas mudanças é devido à inserção do gênero na indústria cultural, e também alerta para o estabelecimento de arranjos criativos que passam a obedecer a processos de produção individualizada. Como já sabemos, este movimento é acelerado, a partir da década de 1930, pela emergência dos modernos meios de comunicação no Brasil.

Não se extinguem, no entanto, as formas coletivas e tradicionais de prática musical. A própria invenção de uma música popular de consumo se fez pela sobreposição de modos de composição, temas e materiais sonoros de origens diversas, visando à configuração de um produto cultural moderno que pudesse atender a públicos mais amplos. O trânsito da oralidade para o registro (editorial e fonográfico) acontece pelo emprego de elementos recolhidos no domínio público, amalgamados e formatados segundo a operacionalidade da indústria. Reprodutibilidade e mercadorização marcam o início da substituição não integral do artesanal pela técnica e do processo de profissionalização da produção. Enfim, o samba moderno está, aqui, sendo apresentado como universo sonoro relativo às transformações inauguradas no século XX, e desenvolvido em associação com os meios massivos de comunicação.

Todavia, no decorrer das últimas décadas, a ampliação do alcance da cultura de massas, com seus mecanismos específicos de troca diretamente associados ao advento dos meios eletrônicos de comunicação e produção estética, possibilitou o surgimento de novas formas de mediação que têm exercido influência sobre a configuração musical. Valendo-se de gravações antigas e recentes, atualmente jovens compositores adotam mecanismos de colagem, combinação, distorção e citação, e operam por alterações que manipulam sonoridades de origens diversas. Por meio de montagens criativas promovem continuidade ou interrupção, confluência, contraposição ou superposição de frases sonoras, ou seja, utilizam-se de diferentes linguagens musicais como estratégia discursiva.

Diante das reformulações em voga, o *gênero* – como princípio estrutural que forma uma semântica específica a ser incorporada e desenvolvida pela criação musical – não pode ser tomado como parâmetro na análise da produção mais recente. A relação da *música pop* com as representações erráticas do samba não acontece pela submissão a um padrão rítmico. Diferente disso, os elementos que tradicionalmente associaram o samba a determinado estilo cultural são agora ressignificados, e o gênero se reverte em *conceito*, idéia ampla que alarga os códigos e permite as apropriações mais diversas.

Desobrigamo-nos, entretanto, de fechar em uma definição de “conceito”, que em arte poderia implicar construção fundada na intenção manifesta de inovar. A idéia de conceito é por nós tomada como condição de abertura, termo que aponta para os vários usos possíveis do samba – mesmo que contraditórios e incoerentes –, e guarda o potencial de “desencadear” a inventividade. O conceito apenas remete a determinado universo sonoro, e incita a livre associação. Diferente da compartimentação operada pelo gênero, que cristaliza a matéria rítmica do samba, o conceito funda-se nas impressões musicais dos artistas e expressa seus efeitos.

Mesmo com toda a abertura, ainda hoje a reflexão sobre música popular permanece girando em torno da problemática dos gêneros. Há muito se repete a idéia de que existem gêneros musicais supremos (como o samba) que se desmembram em subgêneros (samba de partido-alto, samba-canção, samba-enredo). Como especificamos anteriormente, dentro da concepção tradicional, para ser considerada um samba, uma canção deve possuir determinadas propriedades constitutivas. A ausência de uma dessas propriedades inviabiliza a classificação da composição. O compositor, individualmente, não tem liberdade de modificar as regras que distinguem o gênero, pois as categorias que estas regras circunscrevem dizem respeito a um conjunto peculiar de *obras*, e quando identificamos uma obra com um gênero estamos localizando-a em determinado ponto da linhagem textual. Do mesmo modo, a filiação genérica de um artista ou de um grupo muitas vezes diz respeito a suas escolhas e posicionamento.

O estabelecimento de vínculo entre uma composição e um gênero musical pode proceder dos próprios autores ou derivar da análise retrospectiva realizada pela

crítica. No primeiro caso, o gênero se impõe como forma de estabelecer comunicabilidade. Apresenta-se como um acordo discursivo baseado em normas reconhecidas, normas que costumam restringir os horizontes dos compositores em geral. Este modo de estabelecer sentido articula enunciado e circunstâncias de enunciação, e age sobre o samba definindo-o como uma atividade social completa, uma prática que se exerce sob condições específicas e exige certo tipo de qualificação por parte de seus realizadores.

Diante de tamanho cerceamento, muitos dos compositores atuais apresentam a pretensão de transcender os limites de gênero. Fred Zero Quatro, líder da banda “mundo livre s/a” – que segundo ele próprio tem “uma herança *punk*” e se propõe a “fazer um samba com essa atitude *new wave*” (Zero Quatro, 2002)⁵⁷ – ao comentar seu processo de composição e a forma como se apropria do conceito de samba para produzir uma música inventiva, explica:

Eu sou muito influenciado por uma tradição de samba e cada vez mais a gente está buscando uma linguagem própria de fazer samba, uma sonoridade de samba própria. E eu acho que a minha justificativa é a seguinte, eu jamais vou negar a importância da influência dos primeiros mestres do samba, tipo Cartola, Nelson Cavaquinho, porque os caras foram os grandes gênios da melodia, da pureza, do romantismo (...) Mas eu acho que se eu for fazer o negócio querendo reproduzir agora o que eles faziam em termos de *feeling*, de clima, iria soar muito falso, muito picareta, porque os caras tinham um *feeling* próprio da realidade deles, das condições de vida, do ambiente que eles cresceram, do contexto em que eles criavam. Eu faço um samba que não nega a influência dos caras, mas meu *feeling* é outro. Eu tenho que achar uma coisa que não negue a tradição, mas reflita a minha realidade. (Lins e Seibel, 1996)

Aparentemente, este raciocínio se aproxima do discurso proferido por Vinícius de Moraes acerca do grau de inovação apresentado pela bossa nova, e do fato de esta forma moderna de samba ter derivado de condições socioculturais específicas. Isto não quer dizer que o modo de compor adotado por Fred Zero Quatro – que opera por fusão e distorção de sons e se conforma no interior do universo peculiar da cultura *pop* – se adéqüe aos códigos gerais de gênero (como a bossa nova, de certa forma, ainda se adequava), ou que as citações e as intervenções eletrônicas

⁵⁷ A “nova onda” é o movimento musical que sucedeu o *punk*, no início dos anos 80. Ela é caracterizada pela mesma idéia de simplicidade que dominava o *punk*, mas também pela valorização da melodia, pelo uso intenso de sintetizadores e por uma grande proximidade com a *música pop*.

de Marcelo D2, por exemplo, se destinem a fundar uma forma característica de samba (o sub-gênero “samba-rap”). O contexto que possibilita a construção de arte por meios eletrônicos é o mesmo que invalida as convenções de estilo e dilui a necessidade de afirmação nacional que interferiu nos projetos estéticos modernos, inclusive na bossa nova.

As novas formas de criação dizem respeito à acomodação cultural que se tornou marca do mundo contemporâneo, e a vontade de reformulação é o norte tanto da linguagem musical que estamos abordando quanto da perspectiva crítica incorporada por esta tese. No caso, a ação de corte e montagem se impõe como modo de organização da linguagem que, tomada em sua filiação com a técnica, pode ser vista como espécie distinta de realização artística, e, abordada em sua participação na composição das teorias contemporâneas, deve ser entendida como mecanismo de significação que produz efeitos desestabilizadores.

Por caracterizar-se pela descontinuidade e pela heterogeneidade, a nova ordem cultural abre espaço para o questionamento da aparente solidez dos sistemas de idéias. Através da aplicação do relativismo, da afirmação do pluralismo e da vivência da desterritorialização, torna-se viável ao crítico apresentar os termos de um saber inovador, uma espécie de pensamento que rompe com a rigidez dos sistemas de idéias e ultrapassa os estreitos limites disciplinares. O que estamos tentando apontar com estas afirmações é a existência de afinidades inegáveis entre arte, pensamento e cultura, além de acentuar que o campo da música popular pode ser apreendido como um dos lugares onde se enunciam as contradições culturais recentes.

Em *Cultura e Sociedade*, Raymond Williams (1969) atenta para a relação estreita entre o sentido de termos referenciais para a definição da existência moderna e a formação social que os cunhou. Articula, em sua abordagem da dinâmica cultural da modernidade, as mutações dos modos de vida e pensamento com as alterações de linguagem e de estruturas de significado.

De acordo com o autor, os termos *indústria* e *industrialismo* deixam, no decorrer da era moderna, de dizer respeito a um atributo pessoal, relativo às habilidades específicas de um indivíduo, para definir instituições sociais, identificadas nas empresas e em seu conjunto de atividades ou na forma de produção

associada às novas técnicas. Sua resignificação se deve ao crescimento da importância social das corporações, às transformações do modo de produção e à sua influência sobre a estrutura social. As alterações que tal influência promove sugerem uma nova ordem; fundam uma sociedade e uma sociabilidade qualitativamente diversa da anterior. Ligada ao conceito de indústria, a *arte* que se vale da técnica e que se insere no esquema de reprodução em massa também participa das transformações culturais descritas por Williams, respondendo aos imperativos do contexto moderno.

Também para Walter Benjamin (1985) a reprodução técnica da arte aparece como “processo novo” – relacionado à massificação das sociedades – que implica aceleração da produção, inovação das formas e popularização dos produtos artísticos. Para o filósofo, além de democratizar o acesso às obras as inovações técnicas teriam promovido o aumento da potencialidade criativa por possibilitarem performances antes irrealizáveis. A “existência serial” e o deslocamento das obras aparecem como fatores que libertam a arte do domínio da alta cultura (onde seus elementos só adquirem sentido se apreendidos em termos de *excepcionalidade*). Tal padrão se impõe inclusive pela adequação de linguagens não industriais. Antigas formas de construção são estruturalmente alteradas e a técnica se firma como procedimento artístico legítimo. A arte da era industrial passa, na visão dos dois autores, a ser entendida como “trabalho”.

Estas transformações desencadearam um movimento crescente de influência da tecnologia sobre a estética e estão na base de boa parte dos processos de criação adotados hoje em dia. No entanto, como foi dito acima, o contexto contemporâneo apresenta algumas peculiaridades que estão interferindo nos modos de produção e apreensão artística em geral, e na construção e circulação de música em particular. Como desdobramento dos mecanismos industriais, as sociedades contemporâneas têm experimentado o impacto da tecnologia digital no âmbito da arte. Em se tratando de criação musical, uma infinidade de manipulações sonoras foi possibilitada desde que, com o advento da eletrônica, o som passou a ser produzido por impulsos elétricos e outros dispositivos que se somaram ao instrumento posto em vibração pela ação direta do homem (Krenek, 1996). Além da intermediação eletrônica, sons e

estruturas musicais podem agora ser expressos em código digital, o que possibilita a manipulação e a troca de dados numa proporção que há bem pouco tempo era inimaginável. Graças à tecnologia digital é possível, atualmente, criar sons por meio de computadores e sintetizadores, gravar e manipular gravações pré-existentes e distribuir as músicas pela internet, o que favorece a interatividade e a divulgação dos trabalhos. Programas transformam computadores em mesas de gravação, executam e combinam ritmos e melodias, auxiliam na criação e na edição de sons. Todas essas mudanças interferem diretamente nas noções de *autoria* e de *obra* – que em tais circunstâncias desviam-se da lógica criativa moderna, aquela que se baseia no imperativo da novidade –, além de criar impasses jurídicos em torno destas mesmas noções.⁵⁸

Contudo, a atuação do Modernismo na história cultural e intelectual brasileira foi tão marcante que a crítica musical e até mesmo alguns dos jovens artistas do mundo *pop* ainda se referem aos seus códigos para definir a produção musical recente. O músico Max de Castro lançou, em meados de 2002, um álbum intitulado *Orchestra Klaxon*, e justificou desta forma a referência ao Movimento Modernista:

Apesar de não ser muito ligado no trabalho em si dos modernistas, tenho uma afinidade instintiva com o espírito deles, o sentimento de liberdade. Assim como eles, eu não enxergo gêneros ou estilos, fujo de classificações. Isso ficou mais claro quando resolvi, por causa mesmo desta data redonda (*os 80 anos da Semana de 22*) me aprofundar mais no ideário daquela turma. A “orquestra” foi um jeito que arranjei de honrar essa tradição modernista, de juntar referências antigas e novas. É meu tributo a uma linhagem de músicos que vai de Pixinguinha ao DJ Dolores. Persigo a provocação, a busca de novos caminhos. E o mais importante: com os ouvidos abertos para o mundo, para outras culturas – ainda que minha preocupação principal seja sempre com o Brasil. Quero juntar passado e presente, fazer o diálogo entre essas gerações. (Barbosa, 2002)

De acordo com as reflexões de Octavio Paz sobre a tradição moderna da ruptura, querer superar o modernismo ou se opor radicalmente a ele seria ainda um modo de ser moderno. Por isso, as construções musicais recentes não se imbuem da

⁵⁸ As mudanças causadas na concepção de autoria pela propagação da tecnologia digital já há algum tempo vêm interferindo nos debates sobre direitos autorais. Na definição de um jurista envolvido com o assunto, “em essência, temos uma convergência de categorias de autoria em forma digital. Essas são novas oportunidades que transcendem as fronteiras das obras tradicionais. É um enorme benefício para autores que desejam inovar, mas que preocupa alguns advogados e comentaristas” (Goldberg Apud Gandelman, 2001: 132).

função demolidora assumida pelas vanguardas do século passado e exibem sem recalques as influências dos seus antecessores. O mundo da arte digital e das culturas interligadas, quando examinado com um olhar positivo (que não é o único possível, nem necessariamente o mais crítico), pode, ainda, ser associado ao ímpeto libertário propagado pelos artistas da Semana de 22. Caracterizando-se como um grupo de formação heterogênea, os primeiros modernistas reuniram-se em torno da negação de todo tipo de dogma, e se rebelaram contra a cultura envelhecida e os hábitos colonizados. Segundo Aracy Amaral (1998), não havia uma diretriz única orientando a formatação das obras. O critério de seleção dos expositores foi a exigência de que estes fossem jovens artistas que não seguissem as orientações formais da Academia, ou seja, deveriam exibir liberdade criativa e força contestadora. Tal inquietação constitutiva é evocada por Max de Castro quando este apela para o “sentimento de liberdade” que envolvia a “turma” de 22, e quando afirma: “perseguir a provocação” e “buscar novos caminhos”. Os modernistas de primeira hora praticaram a liberdade estética através da experimentação e, muitas vezes, foram os signos locais que deram a estes artistas a possibilidade de pôr em questão os modelos estabelecidos e ousar em direção à novidade.

Neste caso, a iniciativa de reagir ao passadismo representado pelo encerramento criativo, pelo anacronismo estético e pelo provincianismo cultural se deu por meio de um combate aniquilador que, no entanto, guardava pretensões construtivas. A batalha modernista visava preparar o terreno para a edificação de uma nova disposição artística. Contrapondo-se à tradição, pregava a abertura crítica, a atualização estética e a universalização da cultura. Portanto, o impulso revolucionário deveria consolidar-se como inquietação permanente. Não foi este, contudo, o caminho trilhado pela intelectualidade modernista no decorrer de sua trajetória política. Alguns de seus principais representantes contagiaram-se pelo desejo de afirmação nacional que constituiu clichês até hoje reproduzidos em programas estéticos e projetos políticos.

O nome do poeta Oswald de Andrade acabou sendo, historicamente, associado à idéia de transgressão criativa. Principalmente por conta da releitura da *antropofagia* oswaldiana feita na década de 1960, a coligação modernista “Oswald e Mário”

reverteu-se na dicotomia que instituiu a dupla corrente do pensamento nacional: de um lado, os adeptos da incorporação autônoma dos signos estrangeiros, de outro, os defensores da preservação das tradições culturais brasileiras em seus moldes originais (Silva, 2006). É comum ver as misturas e citações (em música ou nos demais campos artísticos) descritas pelos autores e pela crítica como um “artifício antropofágico”. Max de Castro recorre a esta noção quando reforça o teor dialógico de suas composições (reunir elementos nacionais e estrangeiros, novos e antigos). No entanto, fosse mesmo tal postura assumida pela música *pop* contemporânea, isto significaria imbuir-se do teor restritivo do nacionalismo estético. Segundo o crítico literário José Castello (1998), os dois manifestos, *pau-brasil* e *antropófago*, marcaram a virada nacionalista do modernismo brasileiro e o transformaram em um movimento pragmático. Comprometido com a promoção da brasilidade, os artistas engajados se esforçaram para reverter sua posição: de importadores a exportadores de cultura.

Os fundamentos ideológicos do movimento organizado em torno da Semana de 22 consistiam na modernização e na internacionalização da arte brasileira. Este preceito foi o mote de críticas que acusavam os modernistas de importarem referências inadequadas à nossa ordem simbólica e à natureza de nossas relações culturais. Entretanto, os pressupostos vanguardistas sempre atuaram de maneira criativa na arte gerada pelo Modernismo brasileiro. A idéia era justamente contrapor-se à lógica da cópia, combater a imitação mecânica da arte clássica realizada nas academias. A incorporação do princípio antropofágico, posteriormente definido por Oswald de Andrade em seu manifesto, implicava uma absorção seletiva dos elementos estrangeiros e sua reversão em algo genuinamente nacional; e o nó estava justamente aí, no “genuinamente nacional”. A antropofagia surgiu como um golpe contra a estética conservadora e como impulso de liberdade criativa, no entanto, terminou provocando um deslocamento de eixo: de libertário e internacionalista (como aludi Max de Castro: manter “os ouvidos abertos para o mundo”) o Modernismo torna-se dogmático e nacionalista (“ainda que minha preocupação principal seja sempre com o Brasil”).⁵⁹

⁵⁹ No editorial do primeiro número da revista Klaxon, de maio de 1922, já encontramos apontadas estas tendências. A proposta dos realizadores era fundar um espaço de reflexão onde seria possível desenvolver as idéias lançadas na Semana (“É preciso refletir, é preciso esclarecer, é preciso construir.

Apesar da inevitável institucionalização do movimento, não se pode negar que seus promotores inauguraram uma atitude crítica diante da realidade brasileira moderna. Nesse sentido, o Tropicalismo pôde ser considerado um dos ecos mais promissores da inquietação oswaldiana. Ao expressar uma leitura política da sociedade brasileira em suas obras, os tropicalistas fizeram da canção um espaço de manifestação da crítica e incorporaram os mais diversos elementos musicais (regionais, urbanos, eruditos, populares), sempre com a condição de que este material colaborasse para potencializar a inventividade (Naves, 2004). Entretanto, a antropofagia tropicalista absorvia indiscriminadamente o repertório folclórico e o industrial, não fazia distinção valorativa entre a sonoridade popular tradicional e a estética *kitsch*, ou entre a canção sertaneja e o rock inglês.

Os empréstimos estrangeiros serviriam, portanto, de alimento pop para se abandonar a defesa ingênua de uma música autenticamente nacional. A imagem de Carmen Miranda funcionaria como símbolo dessa diferença residual e midiática dessas culturas dos países periféricos perante os demais. (Souza, 2004: 85)

Fugindo às prescrições da versão modernista de Mário de Andrade, o “samba estilizado” de Carmen Miranda e sua caracterização performática são tomados pelos tropicalistas como alegoria das contradições constitutivas da nação. De acordo com Carlos Sandroni (2004), as diferentes definições de música popular correspondem a modos específicos de conceber o povo, e o conceito de MPB difundido na década de 1960 se firmou como alegoria de um povo urbano, consumidor dos produtos da indústria cultural. Se para Mário de Andrade a noção de música popular abarcava o que hoje entendemos como manifestação folclórica e se contrapunha à idéia música popularesca, com o desenvolvimento da cultura de massas o qualificativo “popular” se desloca para a música veiculada pelo disco e pelo rádio, e esta assume a função – antes reservada às manifestações tradicionais – de representar a cultura nacional. Em contraste também com a narrativa nacional-popular da forma como ela se configurou

D’ahi, KLAXON”). Ali estão expostos a vocação libertária (“Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade!”), a relação paradoxal entre universalismo e nacionalismo (“KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram”), e o compromisso com a atualidade (“KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade”). (<http://www.mundocultural.com.br>)

nos anos sessenta, o Tropicalismo teceu uma estética intertextual e voluntariamente contaminada. Conseqüentemente, suas criações musicais transgrediram as restrições de gênero e se desprenderam dos formatos fechados. Existe quem leia as transgressões aqui descritas como marco brasileiro da mudança de paradigma que distingue a narrativa moderna da subjetividade contemporânea. De acordo com esta perspectiva, as cada vez mais disseminadas práticas musicais da mistura e da colagem de sons teriam sido inauguradas pelo Tropicalismo na década de 1960, e a subversão das convenções formais se impunha inclusive sobre a tradição do samba.

O jornalista Pedro Alexandre Sanches (2000) comenta a ironia contida no fato da música “A Voz do Morto”, composta por Caetano Veloso como paródia à “Voz do Morro”, de Zé Kéti, ter sido gravada por Aracy de Almeida, baluarte do samba tradicional, num momento de retração profissional da artista. A canção é entendida como um decreto de extinção das amarras impostas pelo discurso da nacionalidade e pelas regulamentações de gênero à canção popular. De acordo com Sanches:

(...) em todos os versos à aparência desconexas que a cantora entoava, escondia-se todo o novo projeto que galgava os degraus de lodo do poder: a narrativa seria abandonada; o gosto pela descrição, pela enumeração, pela colagem e pela superposição tomaria conta do tecido musical nacional; o samba sairia da pose de protagonista da música popular, viraria – virariam, todos os gêneros prévios –, retalho surrado da grande colcha barroca que daí por diante passaria a recobrir a aventura popular brasileira (pp. 19-20).

Tais mudanças estéticas já deixam entrever uma transformação de ordem cultural. A relação do Tropicalismo com as questões de nacionalidade e autenticidade se davam de uma maneira bastante diversa da vigente até então. Incorporando o “espírito antropofágico” declaradamente apropriado de Oswald de Andrade, seus princípios são adotados como resposta às polarizações em torno das possibilidades de fusão entre o nacional e o estrangeiro, e os produtos da indústria cultural são absorvidos como parte importante das significações que demarcam a brasilidade moderna.⁶⁰ Nisto, as restrições nacionalistas impostas pela antropofagia foram sendo

⁶⁰ Em uma tese em que versa sobre os ecos do Movimento Modernista presentes arte e na crítica cultural dos anos sessenta e setenta, Anderson Pires da Silva (2006) cunha o termo “antropofagia remixada”. Nas palavras do autor, “a remixagem tropicalista levou a antropofagia do terreno literário-filosófico para o campo da cultura de massa, como uma teoria cultural capaz de analisar a relação entre

neutralizadas pelo elemento *pop*, bastante marcante na estética da Tropicália; ou seja, o compromisso de síntese nacional foi aos poucos sendo minado pela atuação implacável da cultura de massas internacionalizada.

No que diz respeito à gradativa aproximação entre os procedimentos vanguardistas e a estética de massas promovida pelo Tropicalismo, pode-se afirmar que esta geração de artistas explorou com eficácia o potencial democratizador do mercado de cultura. Valeu-se dos novos modos de consumo de bens culturais para emancipar-se dos vínculos tradicionais e reconheceu o mercado como instância objetiva da produção artística moderna. Na leitura de Annateresa Fabris (2002), a vanguarda espelhou o ritmo da máquina (o tempo do novo sistema produtivo) e, no decorrer de sua trajetória atribulada, acabou por mercantilizar o próprio protesto (ou seja, a recusa ideológica deste mesmo sistema). Ao mesmo tempo, o mercado realizaria a utopia vanguardista de aproximar arte e cotidiano, criando circuitos referenciados “numa visão materialista e dessublimada da obra de arte, que poderia ser vendida como um produto agressivamente reclamizado por ter perdido sua aura metafísica” (p. 115).

Assim, a proximidade com o público acaba quebrando os obstáculos culturais e nivelando as múltiplas referências; tornando as inúmeras citações mais reconhecíveis e fazendo da variação e da inovação recursos valiosos para competição no mercado. Nesse sentido, a identidade entre a prática tropicalista e o universo *pop* mais recente se acentua no nível da linguagem. Nos dois casos, os artistas atuam pelo estabelecimento de relações criativas entre citações sonoras, fazendo com que os fragmentos se conjuguem ou se confrontem, de acordo com intenções discursivas em jogo. O grau de transformação que não chega a impedir o reconhecimento dos textos citados, e não compromete, deste modo, o efeito discursivo. Enquanto o artifício das vanguardas consistia em imprimir sua marca aos materiais artísticos recolhidos, inserindo-os em sua escritura peculiar, a música tropicalista opera por uma reciclagem interna e externa à linguagem musical, participante e alheia à própria cultura de vanguarda.

vanguarda, cultura popular e indústria cultural. Em última instância, justificou o próprio tropicalismo como movimento cultural inserido numa tradição modernista”. (Pires, 2006: 124)

Contudo, no âmbito da cultura *pop*, a articulação dos diversos signos não mais obedece ao recorte nacional, impressão ainda presente, mesmo que de forma errática, no movimento tropicalista. Não existe mais “o que não é meu”, o *outro* devorado pelo modernismo. Feita a digestão, tudo passou a ser matéria do *mesmo*. Também perderam a validade as distinções de status entre o folclórico e o popular que, justiça seja feita, o Tropicalismo já havia derrubado. Na música de artistas como Max de Castro e Fred Zero Quatro, tudo se reverte em linguagem *pop*.

Quanto às apropriações do samba realizadas por esses jovens artistas, estas também atestam um deslocamento significativo na história da música no Brasil: suas composições migram do “nacional-popular” para o “pop-periférico”. Os músicos tiram proveito das culturas negras como signo de desvio para mostrar uma criação não enquadrável pelos limites ideológicos da nação. Ao mesmo tempo, aproveitam-se da flexibilidade estrutural das linguagens articuladas para pôr em questão a homogeneidade do mercado musical e assumir um papel ativo na configuração da música comercializada no país.

Marcelo D2, *rapper* que tem se destacado pelas misturas que executa entre o *hip-hop* e o samba carioca, atenta ainda para as possibilidades fecundas apresentadas pela “especificidade cultural brasileira” aos experimentalismos propostos pelo *rap*:

Vivemos em um país onde você tem inúmeras influências e referências sonoras pra colocar no hip hop. A idéia de misturar rap e samba é, antes de tudo, um meio de buscar a minha identidade própria. Estou sempre procurando ser original (...) O rap sempre procurou inspiração no passado (...) Eu ouço muita coisa dos puristas tanto do samba quanto do rap; a galera do samba acha que não deve se misturar coisa nova no partido alto, enquanto a turma do rap fala que o negócio tem que ser só aquilo, batida, DJ, também sem mistura (...) Mas aí eu olho pro exemplo do Bambaata⁶¹, que misturou rap com vários outros sons, e se ele não tivesse tido aquela sacada, o hip hop não teria evoluído para onde está hoje. (Marcelo D2, 2003)

O samba tradicional é colocado como expressão de uma atmosfera diversa da que o rapper está inserido e como elemento que atribui identidade cultural e pessoal aos recursos musicais estrangeiros apresentados pelo *hip-hop*. No entanto, o

⁶¹África Bambaata, alcunha inspirada em um antigo chefe zulu, é um dos atores mais importantes da história do hip-hop norte-americano. Batizou o movimento no final da década de 1960 e militou em prol de suas causas políticas nos bairros negros de Nova York. Realizou combinações sonoras inovadoras na liderança do grupo de MC's (mestres de cerimônia) *Soul Sonic Force*.

desenvolvimento das idéias aqui expostas mostra que tal associação passa a ser relativizada quando o próprio músico identifica sua proximidade geracional com o *rap* e quando atesta o caráter alquímico do *hip-hop*, desbancando purismos dos representantes das diversas expressões articuladas pelos DJs.

Pelo que podemos perceber, tanto o rap quanto o samba fazem parte da memória musical do artista. Do mesmo modo, a articulação de fragmentos de memória sonora faz parte de qualquer processo criativo, mesmo os que se dão sem o auxílio dos instrumentos eletrônicos de composição (como o *sampler*, o *mixer* e os sintetizadores). A diferença está na afirmação das rasuras por parte dos que criam livres da obrigação de construir narrativas lineares e originais. Estes compartilham da cognição que constrói estruturas abertas a intervenções, e que expõe as suturas dos fragmentos reunidos por associações não definitivas. Na fala de Marcelo D2, o *rap* aparece como expressão musical contemporânea e instrumento de alterações criativas, pois atualiza o contra-discurso articulado pela cultura negra e aproxima-se do samba em sua capacidade de absorver elementos externos.



Capas dos CDs *Eu tiro é onda*, *À procura da batida perfeita* e *Meu samba é assim* (na seqüência), do rapper Marcelo D2: referências explícitas ao universo do samba (os arcos e os bares da Lapa, os instrumentos de percussão e a indumentária de sambista inspirada em Bezerra da Silva).

Em abril de 2005, o rapper apresentou seu disco *A procura da batida perfeita* (Sony Music, 2003) na praia de Copacabana e convidou o sambista Paulinho da Viola para participar do show. Em entrevista ao jornal *O Globo*, Paulinho comenta a estrutura aberta do samba e a naturalidade com que o ritmo pode ser apropriado por outros modos de composição, ou ainda apropriar-se deles. Diz o sambista:

Eu conheço, por anos de experiência, algumas coisas que caracterizaram aquilo que a gente chama de samba. Porque são constantes em termos rítmicos, melódicos, harmônicos. Mas isso não fecha nada. O samba nunca foi uma forma pura. Alguém sempre trazia alguma coisa nova, mesmo na época em que o samba era feito por comunidades mais fechadas e discriminadas. (Sukman, 2005)

Neste show, Paulinho da Viola interpretou a canção “Argumento”, de sua autoria, em meio às intervenções e distorções de Marcelo D2. “Argumento” representa justamente a resistência às alterações sofridas pelo samba sob a justificativa da “atualização”. Com a escolha estratégica da música, os dois artistas demonstraram, ironicamente, que tanto o *rap* quanto o samba, diferentes versões da música da diáspora africana, guardam o potencial de desvio tão valorizado pelo movimento de emergência das culturas marginais, e se afirmam como fator de transformação das práticas discursivas ortodoxas.

Em “A maldição do samba” (música que serve de epígrafe para esta tese), Marcelo D2 apresenta os termos da relação que se estabelece entre o samba e o *rap*:

Quer dançar? quer dançar? então prepara/ A maldição bateu sambou nunca mais pára/ E tá na cara a raiz tá cravada no chão/ Do tronco ao fruto com a nave mãe fazendo a conexão/ E sangue bom eu disse sangue bom/ Tem coisas que invadem o coração já disse o João não/ Ninguém faz samba porque prefere/ Sobre o poder da criação força nenhuma no mundo interfere/ E fabricado em série é o coringa do baralho/ Resistência cultural casa do caralho/ E passo a passo foi tomando conta de mim/ É coisa fina dj com tamborim/ Fortaleceu meus braços abriu minha cabeça/ Um ser humano digno aconteça o que aconteça/ Hip Hop Rio um punhado de bamba/ E sabe o que que é isso a maldição do samba/ O gringo subiu o morro e bebeu cachaça/ Fumou maconha e obteve a graça/ Depois do samba sua vida nunca mais foi a mesma/ Show time a batida arregaça o melhor som da praça/ O grave racha o muro e o agudo quebra a vidraça/ Na vida tudo passa não a nada que se faça/ Mas rima após rima não é de graça/ Show time agora sabe como é que é samba no pé/ Samba samba no pé/ A percussão é eletrônica a favela na internet/ O coco é enlatado e a banana é com chiclete/ A maldição do samba/ O flow é na batida e o relógio tic-tac/ É papel e caneta o coração deu piripaque/ Globalizado ou não eu mantenho os meus laços/ Do hip hop ao samba é compasso por compasso/ Nem feliz nem aflito nem no lugar mais bonito/ Nada mais interfere no quadro que eu pinto/ A benção velha guarda o samba de terreiro/ A maldição te pega no Rio de Janeiro/ A maldição do samba.⁶²

Reforçando a mensagem da letra com colagens sonoras ilustrativas, o rapper constrói uma narrativa que não se dedica simplesmente a construir seqüências, mas

⁶² “A maldição do samba”, autoria de Marcelo D2 e Zé Gonzáles, gravada no álbum *A procura da batida perfeita* (Sony Music, 2003).

que altera o sentido particular de cada elemento, desfaz a naturalidade e interrompe a continuidade dos discursos. A partir deste artifício, a defesa da autenticidade do samba é novamente desbancada. Em seu lugar, D2 insere a autonomia criativa e o descomprometimento com a ordem de gênero. O código estético que rege o *rap* funciona por meio de uma dinâmica de apropriação e recombinação. De acordo com Gilroy, esta é uma característica fundamental da música negra moderna. Nas palavras do autor:

A densidade das formas sempre mistas e sempre impuras do presente demanda novas analogias orgânicas e tecnológicas. A sua poética está viva e à vontade. Noções de mistura têm sido celebradas, não devendo nada ao mundo da biologia, mas tudo ao trabalho habilidoso das mãos negras sobre os pratos giratórios das vitrolas, liberados do papel de aparatos reprodutivos passivos e tornados produtivos por meio do ato de duplicar, o que impulsionou uma nova criatividade e introduziu um sentido de tempo musical infinito. (Gilroy, 2007: 298)

Na música citada, ouvimos a combinação inorgânica de instrumentos acústicos e elétricos com sintetizadores digitais. Múltiplos sons e fragmentos musicais formam uma textualidade aberta, uma forma deliberadamente fraturada que promove a justaposição provocativa do samba com o *rap* – elementos que antes eram tidos como inconciliáveis. Marcelo D2 Interfere inclusive no “argumento” de Paulinho da Viola sampleando parte da canção em que o sambista lhe pede que “não altere o samba tanto assim”. A este tipo de apelo o rapper responde com a seguinte afirmação: “eu vou ao samba a procura da batida perfeita” (verso da música que dá nome ao álbum).



Filipetas de divulgação do show “Meu samba é assim”, do rapper Marcelo D2.

Também para contestar o velho discurso que condena a descaracterização do samba, Fred Zero Quatro se inspirou no livro de Hermano Vianna (1995) para criar uma canção homônima que consegue expressar com clareza os termos deste conflito. Combinando cavaquinho com o trio clássico do rock composto por guitarra, baixo e bateria, Zero Quatro tempera sua composição com distorções, efeitos eletrônicos, metais e um vocal que remete ao inventor do “samba-rock”, Jorge Ben. O diálogo entre a música e a letra se torna evidente à medida que os versos vão questionando associações simbólicas construídas sob o universo sonoro do samba, reivindicando a liberdade criativa e desmitificando ícones consolidados. A desapropriação defendida por 04 desvincula o samba tanto do ritmo da tradição e do universo cultural que a cerca, quanto das manipulações operadas pela indústria da cultura. Todas estas articulações são aqui desveladas em seu caráter de construto:

O samba não é carioca/ O samba não é baiano/ O samba não é do terreiro/ O samba não é africano/ O samba não é da colina/ O samba não é do salão/ O samba não é da avenida/ O samba não é carnaval/ O samba não é da tv/ O samba não é do quintal/ Como reza toda tradição/ É tudo uma grande invenção/ O samba não é emergente/ O samba não é da escola/ O samba não é fantasia/ O samba não é racional/ O samba não é da cerveja/ O samba não é da mulata/ O samba não é playboy/ O samba não é liberal/ Como reza toda tradição/ É tudo uma grande invenção/ Não tem mistério/ Não é do bicheiro/ Não é do malandro/ Não é canarinho/ Não é verde e rosa/ Não é aquarela/ Não é bossa nova/ Não é silicone/ Não é malhação/ O samba não é do Gugu/ O samba não é Faustão/ Não é do Gugu/ Não é do Faustão/ Sem mistério.⁶³

Em *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna reconstrói o trajeto desse gênero a partir do momento em que se concluiu seu processo de legitimação: de manifestação condenada pela ligação simbólica com grupos étnica e socialmente discriminados a baluarte da cultura nacional. Como vimos, o samba em sua versão carioca passa a ser reconhecido, num momento específico da nossa história cultural, como o som da brasilidade, elemento fundamental de uma tradição identitária fundada no contexto sociopolítico da década de 1930. Um cenário desenhado por transformações que exigiram tanto a reorientação das relações políticas e dos contratos sociais, devido à impraticabilidade das fórmulas tradicionais, quanto a reformulação dos laços de identidade e seus instrumentos de coesão.

⁶³ “O Mistério do Samba”, letra e melodia de Fred 04, canção gravada no quarto álbum da banda “mundo livre s/a”, *Por Pouco*, Abril Music, 2000.

Todo ânimo de compreensão da sociedade brasileira se insere num projeto mais amplo de redefinição social. Articula-se uma emblemática preocupação intelectual em caracterizar o homem brasileiro como sincrético, oriundo da miscigenação cultural que unificou, ao invés de dividir, os povos fundadores desta civilização. Sendo assim, a promoção do samba a ritmo nacional por excelência é associada por Vianna ao “coroamento de um processo”, à oficialização de uma tradição cultural miscigenada que já aproximara classes, etnias e até nacionalidades diversas.⁶⁴ Quando narra o despertar de um interesse mais amplo pelo samba, o historiador José Ramos Tinhorão atenta para a constituição sincrética que pode ter contribuído para sua promoção a símbolo nacional:

Em 1917, quando o sucesso da composição intitulada Pelo Telefone chamou atenção para o ritmo do samba, que havia muito tempo andava aqui e ali em tantas composições, verificou-se que a música reunia como em uma colcha de retalhos – reminiscências do batuque, estribilhos do folclore baiano e sapecados do maxixe carioca (Tinhorão, s/d: 19).

É em tal constatação que Vianna baseia seus argumentos, distanciando-se da tradição de estudos das culturas populares que se centra nas discussões acerca da autenticidade e da originalidade das expressões artísticas. Ao invés disso, o autor pensa especificamente “na transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade’” (Vianna, 1995: 140). Sua acepção de autenticidade aponta para construções posteriores à formação dos fenômenos recuperados pelos discursos tradicionais, por isso não se empenha na busca de raízes, mas na investigação do processo de valorização das manifestações populares e de invenção da tradição “nacional-popular” brasileira. Para tanto, se orienta pela compreensão da arte como manifestação cultural, privilegiando as “relações exteriores ao mundo do samba”, desnaturalizando sua imagem identitária e associando sua promoção à afirmação da mestiçagem como valor.

⁶⁴ Não podemos deixar de alertar para os riscos políticos apresentados por esta leitura. Exibindo às vezes uma expectativa por demais conciliatória, Vianna escorrega da constatação de uma tendência harmoniosa na nossa formação cultural para a reverência da coesão social, amenizando a importância do conflito como força atuante neste processo e aproximando-se da corrente do pensamento cultural brasileiro que tem a “aliança” como bandeira.

Diferente do que realizou Hermano Vianna, estivemos tratando, neste trabalho, não do processo de construção da unidade cultural de uma nação periférica, mas dos movimentos de desordenação/ desconstrução simbólica que desautorizam as narrativas aí estabelecidas. Apontamos, na caracterização deste processo de transformação, para os modos diversos de conceber o samba e os temas correlatos da tradição, da nação e do gênero musical.

Pudemos perceber que, na atualidade, duas perspectivas gerais se destacam no tratamento da tradição no campo musical. As duas tendências se formaram na mesma conjuntura e influenciam grupos diversos de uma mesma *geração*. A idéia de geração foi tomada, aqui, como a medida da mudança. Não se definiu como bloco unificado e homogêneo, sucessivamente substituído por herança ou ruptura, mas como aglomerado complexo de atores que compartilham condições sociais peculiares. Mesmo os tradicionalistas de hoje, que se colocam como herdeiros do legado cultural de seus mestres, não atuam sob os mesmos princípios de ontem, e dividem com inovadores da sua geração a singularidade formada pelo avanço tecnológico, pela cultura globalizada e pelo desenvolvimento da indústria e do mercado musicais no Brasil. A variedade de releituras aqui descrita só corrobora a idéia de que nenhum contexto sociocultural pode ser tomado como unidade simbólica, e que todo esforço de estabelecer linearidade e encadeamentos estreitos entre as diferentes formas de expressão só tem como resultado a obliteração da pluralidade.