

## Sambista ontem Sambista hoje

Samba  
Agoniza mas não morre  
Alguém sempre te socorre  
Antes do suspiro derradeiro  
Samba  
Negro forte, destemido  
Foi duramente perseguido  
Na esquina, no botequim, no terreiro  
Samba  
Inocente pé no chão  
A fidalguia do salão  
Te abraçou, te envolveu

Mudaram  
Toda a tua estrutura  
Te impuseram outra cultura  
E você nem percebeu.

Nelson Sargento – **Agoniza mas não morre**

[...]  
Mas se o samba quer que eu prossiga  
Eu não contrario não  
Com o samba eu não compro briga  
Do samba eu não abro mão  
[...]

Chico Buarque – **Amanhã, ninguém sabe**

[...]  
Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
Dizendo que o samba acabou  
Só se foi quando o dia clareou.

Paulinho da Viola – **Eu canto samba**

Em uma entrevista à *Folha de São Paulo* em 1994<sup>6</sup>, enquanto divulgava seu romance *Estorvo*, Chico Buarque falava de política, da realidade brasileira, de sua carreira de compositor e de escritor. É na mesma entrevista que se encontra o tema a ser investigado nesta dissertação.

O repórter José Geraldo Couto questionou se Chico não se incomodava de ser visto como um compositor popular que, eventualmente, escrevia, e o artista respondeu, na ocasião:

Não me incomoda nada. Outro dia, num jornal, um sujeito para falar mal de mim me chamou de sambista, como se fosse um insulto. E eu sou um sambista. Quando eu morrer, quero que digam: “morreu um sambista que escrevia livros.” Não estabeleço nenhuma hierarquia. (*Folha de S. Paulo*, 06/10/1994)

“Eu sou um sambista”, afirma, e as possíveis problemáticas acerca desta afirmação é nosso horizonte de reflexão crítica. Será necessário, no entanto, que regressemos um pouco no tempo para que aprofundemos a discussão.

Segundo o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, podemos compreender sambista como “exímio dançarino de samba” ou como “compositor de sambas”. Sabemos que Chico Buarque é um desses compositores, pois o samba é o ritmo absoluto já em seu primeiro disco, no qual todas as composições são suas, assim como no decorrer de toda carreira<sup>7</sup>. Conforme declaração de um de seus parceiros e amigo pessoal, Vinicius de Moraes, presente no DVD “Caros amigos” (DirecTV, 2005): “a voz do Chico tem a idade das pedras. O Chico sabe de coisas que ninguém sabe. [...] Ele quando ‘tava’ com 14, 15 anos [...] me apareceu lá e cantou os primeiros sambinhas dele”. Sambista, malandro, amor, Rio de Janeiro, personagens populares etc. são temas recorrentes em sua obra, seja nos textos escritos, seja na música.

No entanto, inúmeras vezes causou estranhamento ou foi necessária uma reflexão mais apurada, no decorrer deste trabalho, quando anunciava que o tema seria o “sambista” Chico Buarque. É legítima esta declaração? Não busco com este trabalho estabelecer verdades definitivas, que não possam ser questionadas. É, no entanto, uma leitura problematizadora da afirmação de nosso artista que me interessa realizar.

<sup>6</sup> Em anexo nesta dissertação.

<sup>7</sup> O disco *Chico Buarque*, de 1989, não continha sambas e a ausência foi notada. No capítulo seguinte o fato será discutido.

Conforme é dito na letra do samba “Agoniza mas não morre” de Nelson Sargento, o samba “metamorfoseou-se” no decorrer do tempo. Não causa grande espanto essa constatação, tão freqüente nos signos culturais. Ao mesmo tempo que o samba é abraçado e envolvido pela fidalguia do salão, aqueles que fazem parte de seu universo também se distinguem. No entanto, constata-se que a posição que assume Nelson Sargento, em tom de lamento, é devida a uma determinada postura frente ao samba e às transformações que ele sofreu no decorrer do tempo.

Segundo Lúcio Rangel: “Sinhô [...] foi o elemento de transição entre o maxixe que morria, morto a pau pelas investidas moralizadoras da sociedade, e o samba que nascia perseguido pela polícia” (apud. MOURA, 1995, p. 80). Depois de ter sido considerado como uma “manifestação da cultura nacional” (idem), o maxixe, tido como subversivo, foi expulso do centro da cultura carioca e sucedido pelo samba, que já nascia sob os olhos atentos da polícia carioca, considerado uma manifestação cultural dos “povos inferiores e subalternos”, da camada indesejada de uma sociedade que desejava ocidentalizar-se e apagar o passado escravista.

Com a abolição da escravatura, em 1888, a então capital do Império tem sua população aumentada. Segundo o pesquisador Nei Lopes:

Aos migrantes do Vale do Paraíba que para o Rio de Janeiro continuam vindo desde a falência da lavoura cafeeira na região, aos veteranos da Guerra do Paraguai, aos flagelados da Grande Seca, vêm juntar-se, agora, mais e mais negros, oriundos das mais diversas regiões do País, mas principalmente das províncias vizinhas. (1992, p. 3)

O Brasil recebia, ainda, grande leva de imigrantes europeus, graças ao projeto de “embranquecimento” do país que vigorava na lógica do momento.

O debate intelectual dos últimos anos do século XIX buscava explicações para o problema do “atraso” brasileiro frente às nações européias e americanas, principais referências para o pensamento evolucionista vigente. O sociólogo Renato Ortiz afirmou que aquele era o momento no qual: “para os países da América Latina, assim como para o Brasil, o outro encontra-se na Europa ou nos Estados Unidos e é por meio dessa alteridade distante que espelhamos o nosso destino” (Revista *Entre livros*, p. 38). A ausência de uma identidade nacional e a pouca unidade eram tópicos de especulação acerca dos problemas que rondavam

nossa nação. Muitas respostas foram, então, oferecidas pela intelectualidade brasileira. Hermano Vianna elege as reflexões de Gilberto Freyre para os questionamentos que levanta em seu livro *O mistério do samba*.

A mestiçagem foi vista, por muito tempo, como o grande problema brasileiro, como a maior diferenciação entre o Brasil e as potências desenvolvidas. A miscigenação seria, portanto, o grande mal que nos afligia segundo a lógica de estudiosos do pensamento racial brasileiro, os quais não adotaram acriticamente as teorias racistas européias, mas as utilizaram originalmente, segundo os propósitos que lhes pareciam convenientes para pensar nosso problema em particular.

Entretanto, em estudos posteriores, o mestiço passou a ser visto de maneira absolutamente distinta, e Hermano Vianna atribui esta façanha teórica ao pensamento de Gilberto Freyre:

O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço. (VIANNA, 2004, p. 64)

Não é mais a busca de nossas “raízes nacionais”, profundas e autênticas o que interessa, como outrora idealizara José de Alencar: não há mais um índio, um “brasileiro originário”, a quem se deva recorrer, mas é a própria complexidade da constituição nacional o que há de original e o que nos afirma enquanto nação. E, portanto: “o que era desvantagem, viver nos trópicos, começava a ser transformado em fonte de orgulho” (idem, p. 69). Uma mudança de lógica radical. Um abandono do ideal de nos tornarmos europeus ou americanos do norte; uma crítica ao projeto “ridículo de mulatos a quererem ser helenos [...] e de caboclos interessados [...] em parecer europeus e norte-americanos” (FREYRE, apud. VIANNA, p. 27).

A mestiçagem começa a ser valorizada e louvada. Entretanto, não houve uma homogeneidade no que diz respeito a ela. Nos questionamentos acerca da construção da “identidade mestiça brasileira”, houve, também, a escolha de uma mestiçagem específica, em detrimento a tantas outras: “durante as primeiras

décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira” (idem, p. 70). É no mesmo contexto que o samba começa a assumir um lugar neste novo “imaginário nacional”: “No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções ‘caipiras’ paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais” (idem).

Não foram poucas, entretanto, as críticas que recebeu a obra de Gilberto Freyre, que, politicamente utilizada, desembocou em uma falsa concepção do Brasil como um país sem preconceitos, onde as diferenças convivem e formam a unidade de forma harmoniosa. A própria postura de Freyre, aliando-se ao governo Vargas e apoiando a ditadura militar, é constantemente condenada:

Logo o Estado Novo de Vargas abraçaria este conceito tão desejável de miscigenação como elemento positivo, pois o ideal varguista era justamente terminar com as diferenças e conseguir configurar um país indiviso sob seu comando. A “harmonia racial” de Freyre era música para os ouvidos do ditador. (Revista *Entre livros*, p. 41)

Devemos salientar, no entanto, que é inegável a revolução ideológica que o projeto de Gilberto Freyre causou à noção de “brasileiro”. Seu trabalho levantou questões que vinham sendo escamoteadas, como por exemplo, todas as complicações que enfrentam um país que abolira recentemente a escravidão e busca sua identidade:

[...] se no dia 13 de maio de 1888 a escravidão estava abolida no Brasil, no dia 14, muitos já nem queriam se lembrar que ela havia existido algum dia no país. A intelectualidade nacional, de repente, passou a falar da escravidão como se ela nunca tivesse existido ou fosse algo de um passado remoto. A queima dos documentos sobre o escravismo, feita por Rui Barbosa, embora uma manobra para evitar pedidos de indenização, tinha um substrato ideológico (idem, p. 34).

Afirma, ainda, Dain Borges, da Universidade de Chicago:

[...] Assim, é preciso reconhecer a originalidade do tema na obra freyriana, pois a convicção quanto à centralidade da escravidão na formação do Brasil, não existia antes de *Casa grande & senzala*, que abriu caminho para a moderna compreensão histórica do passado brasileiro (idem, p. 35).

Voltemos agora ao “mistério do samba”. O tema que investiga Hermano Vianna no referido livro é o “ processo de transformação do samba de ‘símbolo

étnico' [...] em símbolo nacional” (VIANNA, op. cit., p. 20). Analisando um encontro de intelectuais renomados e músicos clássicos — Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, — com ilustres nomes da cultura popular — Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira — o autor busca mostrar “como uma extensa rede de relações entre grupos sociais e indivíduos diversos — e de diversos pontos do Rio de Janeiro — foi atualizada para que tal encontro pudesse ser realizado” (idem, p. 23).

A maioria dos primeiros sambistas, que eram também trabalhadores nos subempregos que conseguiam na cidade, viviam sob a tensão da proibição de suas manifestações culturais pelos órgãos que tinham como responsabilidade a manutenção da “ordem pública”. Esse problema, inquestionável em qualquer relato acerca da aceitação pública dos primeiros sambistas, é confirmado por nomes que estão relacionados aos primórdios do samba carioca. Donga, em entrevista, relata:

**Entrevistador:** Por que só em 1917 foi gravado o primeiro samba?

**Donga:** Porque o samba, considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido. Apesar disso, era cantado pelos boêmios renitentes e pelos ranchos, como os de Sadeta e Tia Aceata, na Rua Visconde de Scaúna.

[...] No governo do Presidente Rodrigues Alves, as coisas começaram a mudar. [...] Diminuíam um pouco a perseguição aos sambistas. Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. [...] Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon, para que gravasse um samba. Mas a ocasião só iria surgir no ano seguinte. Foi quando consegui gravar o famoso *Pelo Telefone*. (SODRÉ, 1998, p. 71-3)

Foi no governo do mesmo Rodrigues Alves, em conjunto com o prefeito Pereira Passos, que se iniciou, no entanto, a “*belle-époque* tropical”, que expulsaria grande parte da população pobre do centro do Rio de Janeiro. A fisionomia da cidade é totalmente modificada. As ruas são alargadas, outras novas são abertas, surge a “parisiense” Avenida Central, onde “quem não pudesse se trajar dignamente não podia circular” (Revista *Entre livros*, p. 37), e muitos dos antigos moradores dessas regiões transformadas buscam abrigo nos morros que circundam o centro, na Cidade Nova e nas periferias da cidade. Conforme as palavras de Roberto Moura:

A proposta de “se civilizar” de um setor dominante da população, associada à sua necessidade de mão-de-obra barata para os objetivos e manutenção “do progresso”, definia na prática uma nova ecologia social na cidade, um novo Rio de Janeiro subalterno, não mais o dos escravos, mas o das favelas e dos subúrbios que se expande em proporções inéditas, que se forma longe do relato dos livros e dos jornais, afastado e temido, visto como primitivo e vexatório (1995, p. 61).

A maioria dos sambistas vêm dessa realidade. O samba, portanto, parte também para essa nova realidade. Nei Lopes esclarece que: “segundo João da Bahiana, e parece que a História o confirma, ‘o samba saiu da cidade.’ ‘Nós fugíamos da polícia [...] e íamos para os morros fazer samba’” (op. cit., p. 15).

Observemos, entretanto, a questão principal que moveu a pesquisa de Hermano Vianna. Muito se comenta acerca das perseguições, tanto policial quanto da lógica dominante, ao samba e à cultura de origem popular e seus artistas, mas pouco se retrata a respeito do momento em que esta “recreação popular”, utilizando a terminologia de Stuart Hall para a cultura das classes populares e trabalhadoras, passa a ser considerada como a melhor representação cultural brasileira, símbolo mais expressivo de nossa “brasilidade”: ou seja, uma absoluta inversão de valores.

O encontro das “turmas” de Gilberto Freyre e Pixinguinha foi um dos indícios das questões que Hermano Vianna enfoca. O intelectual e seus amigos “teriam conseguido, contra os desejos da elite ‘re-europeizada’, reconhecer tanto o valor de Pixinguinha quanto do arroz-doce” (VIANNA, op. cit., p. 90). O momento em que Gilberto Freyre escreve *Casa grande e senzala*, seu mais reconhecido trabalho, é crucial para a construção de uma identidade brasileira. Seu livro foi um marco para as questões que vinham sendo propostas acerca do que significava ser brasileiro. Suas idéias foram elogiadas pelo então Presidente da República, Getúlio Vargas, que lhe admitira ter sofrido influência delas. Muito mais que um simples estudo, Gilberto Freyre elaborara um projeto identitário para o povo brasileiro. Segundo Hermano Vianna:

[...]a aptidão brasileira a se relacionar com o indefinido e o diverso é considerada por Gilberto Freyre nossa grande originalidade como experiência civilizatória, aquilo que nos marca como diferentes, justamente por estarmos mais abertos à diferença e podermos incluir o indefinido em nossa definição de identidade (idem, p. 88).

Coerentemente com essa identidade mista, o samba, também visto como tal, passa a ser reconhecido como símbolo nacional. No início do século XX uma variedade de ritmos e estilos regia a música popular no Brasil. Nem mesmo o carnaval tinha uma música específica, mas era festejado com diversas canções, inclusive estrangeiras:

[...] os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schotishses e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. [...] Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência (idem, p. 110).

A partir dos anos 30, no entanto, “o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade” (idem, p. 111). Desde então, os outros gêneros passaram a ser considerados apenas regionais. Há uma distinção, então, entre música popular e música regional. O samba é eleito, vitorioso, como o ritmo brasileiro, símbolo do que existe de mais brasileiro no Brasil, ou seja, “de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (idem, p. 29).

A cultura popular teve importante papel na definição e na constituição do ideal de identidade brasileira. Observemos que:

a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (idem, p. 34).

O interesse do autor é demonstrar que, além da repressão à cultura de origem popular, que é inegável, havia um outro panorama, uma outra rede de relações, como pode servir de exemplo o referido encontro de membros da elite e da intelectualidade brasileira com artistas populares. Seu interesse é relatar que a passagem do samba para o lado oposto no imaginário nacional acontece em um momento específico, e sua eleição se deve a algumas especificidades e particularidades que ele apresenta.

Conforme constatou Pixinguinha: “a maioria dos sambistas e chorões era de cor. Branco quase não havia” (apud. MOURA, op. cit., p. 83). Suas palavras podem nos ajudar na compreensão da oficialização do samba como representante

exímio da cultura nacional. A partir de 1922, surge o rádio no Brasil; com a instalação de várias gravadoras no país, no final da década de 20, buscaram-se novos músicos; “Nada mais propício para o samba carioca, [...] Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam [...] sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira” (VIANNA, op. cit., p. 110).

É impossível não descrever o caso envolvendo João da Bahiana, que, em determinada ocasião, teve seu pandeiro apreendido pela polícia e, portanto, não pôde tocar em uma festa na casa do senador Pinheiro Machado. O político, quando soube do ocorrido, presenteou-lhe com um instrumento novo, juntamente com a inscrição: “A minha admiração, João da Bahiana, senador Pinheiro Machado” (idem, p. 114). Ou seja, “o toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República” (idem). O episódio pode servir como mais um dos exemplos para a hipótese de Hermano Vianna, a qual procura demonstrar que, além da rejeição, havia, também, um convívio mútuo entre mundos distantes, através da arte. Porém, não imaginemos ingenuamente que esse convívio significasse uma verdadeira amizade ou mesmo que fosse prova de um relacionamento democrático por excelência, já que, conforme Vianna fez questão de notificar em seu livro, “as pessoas que aplaudiam e cantavam com Sinhô nos salões das residências mais elegantes da cidade não compareceram a seu enterro” (idem, p. 119, nota 9). Atentemos ainda para o fato de que o enfoque da leitura do antropólogo direciona-se ao resultado no campo da arte, ou seja, na história do samba enquanto ritmo, e não nas questionáveis relações políticas e sociais que acompanham os artistas e seus trabalhos culturais no ambiente urbano. O que lhe interessa especificamente é o “mistério” que envolve a trajetória do *samba*.

Alguns jovens brancos de classe média passam a estudar música com Sinhô — por exemplo, Mário Reis — e mesmo a compor sambas no estilo que conhecemos como “samba de morro”, — os famosos sambistas de Vila Isabel: Noel Rosa, Almirante, Braguinha. E essa particularidade também contou pontos para o lugar que adquiriu o ritmo posteriormente pois, segundo Vianna:

O samba, naquela época, não era visto como propriedade de um signo étnico ou de uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador

comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional (idem, p. 120).

A “vitória” do samba se deve a sua constituição heterogênea, que se aparentava ao projeto de nacionalização e modernização da lógica vigente no país dos anos 30. Em um momento que se deseja a valorização do Brasil e da brasilidade, em detrimento à importação da cultura e das lógicas estrangeiras, uma manifestação cultural considerada multiétnica serviu como perfeito exemplo de nossa imagem enquanto nação.

Não são infundadas as insistentes associações do samba aos negros e nem a constatação empírica de Pixinguinha ao declarar que a maioria dos artistas pertenciam a este grupo étnico. A idéia, que até hoje perdura, de que samba é “coisa de preto”, das raízes negras e africanas é coerente. O samba é um dos ritmos afro-brasileiros. Como sabemos, a presença dos elementos negros na formação da música brasileira é muito forte. Duas tradições africanas foram muito influentes em nossa produção musical, como constatou José Jorge de Carvalho: a yoruba, menos aberta a sincretismos e mais rígida que a tradição banto, mais flexível às “contaminações” culturais do meio onde está inserida. Os bantos, como afirma Roberto Moura, “negociaram misticamente suas relações” (MOURA, op. cit., p.103). Ou ainda, segundo o próprio José Jorge, seus cultos religiosos foram organizados “mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais” (apud. MATTOS SILVA, 2003).

Na praça XI, reduto dos primeiros sambistas, conviviam diversos segmentos étnicos com suas distintas heranças culturais, aproximados em sua maioria graças à posição social que ocupavam. Depois da reforma de Pereira Passos, a população pobre do Rio de Janeiro aglomerou-se significativamente naquele espaço. O contato cultural era, portanto, crucial e inevitável, e tal realidade serve como indício das influências múltiplas que Hermano Viana reconhece na constituição do samba carioca. O batuque da casa da Tia Ciata e de outros ambientes, herdado dos cultos africanos, em sintonia com outras contribuições culturais dos povos que conviviam naqueles ambientes, é um fator marcante no samba. E como nos primeiros sambas o “batuque” é a marca principal (e, posteriormente, inúmeras críticas à Bossa Nova devem-se a ausência dele nas composições), o samba é negro neste sentido: a cultura negra que

influenciou sua constituição é, por si só, dialógica. Diferentemente da lógica europeia que, de uma maneira genérica, subestima as outras culturas, baseada em padrões hierárquicos que cria, para fins muito objetivos, separando “melhor” e “pior”, “baixa” e “alta” cultura, “bom” e “ruim”, “civilizado” e “selvagem” etc., uma das marcas da herança negra no âmbito cultural e religioso é a assimilação das contribuições que encontra nos espaços pelo qual passa. Como exemplos, a festa da Igreja da Penha (local, inclusive, da divulgação de novos sambas outrora) e, ainda hoje, a lavagem da igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador, nas quais os negros relêem a cultura católica, reinterpretando-a segundo seu costume religioso de lavar os objetos sacrificiais. Observemos ainda que no ambiente da pequena África

o espaço e a música dos terreiros e dos orixás são partes fundamentais para a formalização do samba e da dança. Nenhum desses elementos pode ser analisado em separado, mas como formadores de uma arquitetura cultural sincrética, em que as fronteiras entre privado e público, “ordem” e “desordem”, “civilização” e “barbárie” apresentam-se constantemente borradas. (DEALTRY, 2003, p. 32)

Voltemos ao trabalho de Hermano Vianna. Concordando com sua posição de que as tradições e os signos são “inventados” para a constituição de identidades amplas, observemos mais uma vez suas palavras:

A invenção do samba como signo nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através de esforços de um grupo social ou étnico específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas [...]) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (Idem, p. 151)

Eric Hobsbawn no texto “A invenção das tradições” apresenta alguns posicionamentos que são interessantes para nossa discussão. O autor associa a invenção de tradições, em alguns casos e sob algumas perspectivas, à necessidade de reconhecimento de signos estáveis dentro das sociedades modernas, que sofrem constantes transformações. Nas comunidades pós revolução industrial há “o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a

tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social” (HOBSBAWN, 1984, p. 10).

Aproximando as questões de Hobsbawn à discussão aqui proposta, em nossa cultura, particularmente, podemos reconhecer no samba e no mulato exímios exemplos de tradições inventadas, formalmente institucionalizadas. Tanto a escolha do ritmo quanto a valorização da mestiçagem são marcas que buscam formar uma imagem do país como um todo, são reflexos do ideário de “nação brasileira”, construídos no populista contexto do governo varguista, segundo propósitos próprios e muito bem delimitados. Sendo um país relativamente novo, essas são as primeiras invenções de tradições que tentam abranger a “brasilidade”, formando uma imagem unificada do país. Isoladamente, nem as heranças portuguesas, africanas ou as indígenas dariam conta de tamanha complexidade quando se buscava alcançar uma idéia de nação, de totalidade. Portanto, a escolha do mulato e do samba são excelentes, segundo a lógica que os elegeu, tendo perdurado, nacional e internacionalmente, até hoje como espelho do brasileiro e de sua cultura.

O Brasil tornou-se, então, a “terra do samba”, não aleatoriamente, mas graças a toda uma configuração daquele momento específico, em que nele se reconhece o reflexo de um país composto por grande diversidade étnica e cultural. Segundo a lógica então vigente, a herança dos povos que constituem nosso país são sintetizadas e convivem “harmonicamente” no samba — signo tão misto quanto o Brasil e os brasileiros.

José Miguel Wisnik cita, em seu recente artigo intitulado “A gaia ciência — literatura e música popular no Brasil”, a observação do musicólogo italiano Paolo Scarnecchia que percebe na música popular brasileira uma particularidade que seria inviável na Europa, já que ela “concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando o dissídio histórico que é aquele entre a música erudita [...] e a música popular” (in: MATOS, 2001, p. 186). Essa constatação abre caminho para uma reflexão sobre o artista Chico Buarque e um dos pontos que Carlos Sandroni relata no artigo “Adeus à MPB”, o qual aqui é interessante aprofundar: o que seria, no Brasil, música popular e, conseqüentemente, quem seriam nossos artistas populares?

O conceito de “Música Popular Brasileira” e, por extensão, de artista popular brasileiro, reservam algumas particularidades. No sentido mais imediato

do termo, compreendemos algo “popular” como o que foi feito pelo povo, ou seja, pelas classes populares menos favorecidas da sociedade. Podemos compreender, ainda, como aquilo que se destina a esse público (por exemplo, os hotéis, restaurantes e farmácias populares, tão valorizados nos governos atuais). Em seu texto, Sandroni relata que no início dos anos 1990 esteve na França para um período de estudos e um dos problemas de adaptação lingüística que encontrou dizia respeito à própria pesquisa que propunha realizar. Seus colegas franceses não concordavam com a denominação de seu objeto de estudos pelo que compreendiam por *musique populaire*. Relata Sandroni:

“— Mas isso não é *musique populaire!*”, eles diziam. “Isso é música escrita, música de compositor, música comercial! Jobim *n’est pas de la musique populaire*, le choro *n’est pas de la musique populaire*, même pas les disques commerciaux de samba *ne sont de la musique populaire!*” (SANDRONI, op. cit., p. 25)

Nem sempre observamos reflexões a esse respeito sendo feitas, principalmente quando são referidas a nossa música ou a nossos artistas denominados populares. Sandroni confessa que, então, chegou a uma primeira “lição prática de etnologia” em sua viagem:

[...] percebi que a expressão *música popular*, em que, seguindo o exemplo dos compatriotas, me acostumei desde cedo a acomodar uma série de autores, intérpretes e práticas musicais, não era tão universal quanto ingenuamente supunha. (Idem)

O historiador Marcos Napolitano no texto “O conceito de MPB nos anos 60” faz um apanhado acerca do surgimento da sigla MPB, propondo uma problematização das nomenclaturas dos “movimentos” musicais daquela década. Naquele momento, o conceito de música popular brasileira passou por um processo de renovação cultural e estético. Com o corte ocorrido a partir de 1965, com o advento da MPB, surge o que o autor chama de uma “instituição sociocultural”, forjada a partir do debate estético-ideológico daquele contexto. Os artistas participantes daquele novo momento da cultura brasileira tentavam dar conta dos dilemas sociais e políticos do Brasil, influenciados fortemente pelo ponto de vista da esquerda nacionalista.

O projeto da MPB é marcado pela vontade de atualização da expressão musical brasileira, fundindo “elementos tradicionais” — principalmente o estilo de samba que é designado como tal — com o “rigor” técnico da Bossa Nova, compondo canções caracterizadas como “samba participante” e “canção engajada”, por exemplo, entre outros gêneros, representando as utopias do nacional popular. Podemos mesmo ver o samba tradicional e a Bossa Nova como gêneros mestres do movimento, que contou ainda com outras interferências. Talvez a maior conseqüência da amplitude de tendências musicais nos trabalhos artísticos da MPB tenha sido “a de confundir os critérios pelos quais se pensava a relação entre a cultura de ‘elite’ e a cultura ‘popular’ até os anos 60” (NAPOLITANO, 1999, p. 13).

As canções conhecidas como MPB foram, e ainda hoje são, signos da “alta” cultura, tendo adquirido legitimidade perante a hierarquia cultural vigente. Seus artistas e seus respectivos trabalhos são louvados e reconhecidos por parte substancial da elite cultural, política e econômica, como sabemos. Além disso, os artistas mais reconhecidos receberam o status de intelectuais e formadores de opinião e valores estéticos do Brasil. Um dos mais significativos impasses que atravessa o histórico deste movimento musical é que no mesmo momento em que os artistas têm seus projetos ideológicos voltados para uma denúncia da realidade brasileira, as indústrias cultural e fonográfica, altamente capitalizadas, se reorganizam. O espectro delas ronda a ideologia dos artistas da MPB, impedindo, assim, que ela seja uma instituição sociocultural autônoma.

Os músicos são, em sua maioria, oriundos dos segmentos sociais atuantes, absorvendo, graças às suas posições, os termos do debate social mais amplo. Seus trabalhos dirigiam-se ao público mais intelectualizado já que a “cultura engajada” estava “desarticulada de um movimento social mais amplo, que o golpe [de 64] havia abortado, e circunscrita à juventude universitária de classe média, que era afinal quem a consumia” (SILVA, op.cit., p 38). Chico Buarque relembrou recentemente da “canção de protesto” nos anos 60, que tornou-se um produto de consumo, e de sua estratégia para escapar destas composições, as quais não ultrapassavam o círculo social dos próprios artistas:

Quando conheci a Nara, em 65, 66, a gente achava que aquilo tudo estava ficando cansativo, a moda das canções de protesto me incomodava. Era bonitinho ser contra o governo. Parecia a burguesia brincando e dava a impressão de ser um

pouco oportunista. Então fiz “A banda” e dei para a Nara gravar. Foi uma coisa meio proposital, tipo um chega. Antes disso, tinha feito várias músicas de protesto, e aquelas que não prestavam, não gravei. “Pedro pedreiro” é a última de conotação social dessa época. (ZAPPA, 1999, p. 98)

O artista-músico de esquerda tinha uma posição “singular e dramática” segundo Napolitano, “na encruzilhada de identidades e papéis de militante, artesão, ‘gênio’, criador e pop-star” (op. cit., p. 23-4). Ele está entre os interesses da indústria fonográfica, que dita as regras acerca de seu trabalho, e seus ensejos próprios, como artista daquela “instituição”. A MPB, no entanto, não ultrapassa de forma significativa o âmbito de uma música “popular” de consumo urbano.

Sendo a MPB um estilo de canção caracterizada como *música popular*, percebemos que o termo *popular* assume uma nova concepção, ao menos no que se refere à música produzida no cenário urbano brasileiro. Chico Buarque, assim como seus parceiros, é um compositor popular, integrante de um movimento de música popular brasileira, porém seus trabalhos não vão muito além de um público e de um ambiente determinados. Sua obra é coerente ao contexto no qual inicia sua carreira, principalmente seus trabalhos de sambista, que contam com uma forte marca da época: “a incorporação de materiais musicais ‘populares’ (vividos pelos segmentos mais baixos da pirâmide social) por técnicas musicais sofisticadas (desenvolvidos pelos segmentos médios superiores)” (idem, p. 22).

Podemos compreender, portanto, que no Brasil a música popular tem mais de uma chave de interpretação. Chico é um artista popular, mas isto não significa que seja “do povo” — nem sua biografia, nem sua recepção pelo público ou o alcance de sua obra. Mas é por acreditar que atualmente as identidades são cambiantes e não mais “predeterminadas” (reafirmo, ao menos nos casos em que se tem condições mínimas de escolha) que não discordo de Chico, quando o mesmo afirma ser sambista. É dentro de um contexto específico que o artista inicia sua obra, momento em que o samba é a ilustre referência — “tradicional” ou Bossa Nova. Contexto este que não se sustenta mais quando o artista se autoproclama como tal, em 1994. Seus trabalhos e suas entrevistas recentes mostram o papel *central* do samba no decorrer de toda sua obra, dentre tantas outras formas como o artista se manifesta e segundo as quais pode ser denominado. Em 2005 afirmou ainda que, por mais que “passeie” com seus

trabalhos, fazendo outras coisas, quando coloca os pés no chão, está, de novo, fazendo samba<sup>8</sup>.

Percebemos então, com esses breves questionamentos a respeito do histórico da MPB, que a inquietação dos companheiros de Sandroni é coerente, mas talvez porque não conhecessem a especificidade que envolve o conceito de música popular urbana no Brasil e, conseqüentemente, artista popular, cerceados por esta expressão.

Ainda a respeito da particularidade de nossa música popular, notada por Paolo Scarnecchia já citado, em “Estação derradeira” Chico chama atenção para um fato importante nesta discussão. Ele também constata que um artista como Vinicius de Moraes, diplomata e expoente do que é considerada “alta cultura”, ou seja, um poeta reconhecido por intelectuais e acadêmicos, seria visto “estranhamente” no contexto europeu, assim como afirmara o musicólogo italiano. Vinicius, que adere posteriormente à música popular, revolucionando-a de forma particular, pode ser visto como um dos maiores expoentes da vertente popular-erudito no Brasil. Observemos suas palavras:

Apesar da teimosia de alguns, de uma mentalidade colonizada de umas poucas pessoas, no Brasil é menos rígida a fronteira entre a cultura popular e a “cultura séria”, acadêmica, vamos dizer. Há mais transgressões neste sentido, vai-e-vem, vai-e-vem [...]. Na Europa seria de se estranhar muito um poeta como Vinicius, um “poeta sério” como Vinicius, se dedicar à música popular. E aqui houve uma ciúmeira, e tal, mas foi aceito. Vinicius virou o poetinha, virou o compositor. (DVD “Estação Derradeira”, DirecTV, 2005)

Não foi, absolutamente, sem resistências que o poeta foi recebido por seus contemporâneos. Como exemplo, lembremos que no documentário “Vinicius de Moraes”, Chico relata que seu pai, amigo pessoal do compositor, não aceitou facilmente a migração do poeta para o campo da música, por mais que fosse amante do cancionário popular e que tenha apoiado a opção do filho. João Cabral, contemporâneo de ambos, que declarou inúmeras vezes “sua ojeriza à música” (SANT’ANNA, in: MATOS, op. cit., p. 13), também demonstrou sua desconfiança em relação à presença de poetas e poesias no ambiente musical.

Na Exposia 1 (PUC-1973), ao lado de Chico Buarque que musicou seu auto de Natal *Morte e vida severina*, João Cabral confessa ter recebido com medo a carta na qual lhe informavam que sua obra seria musicada pelo artista, mas que,

<sup>8</sup> A íntegra desta entrevista está citada mais adiante, neste capítulo.

mesmo assim, autorizou o trabalho. Posteriormente, recebeu o disco, que guardou em casa, sem nunca ouvir. Por ocasião da apresentação do espetáculo no Festival de Teatro de Nancy o poeta, enfim, entrou em contato com sua obra musicada e declarou, surpreendido: “até hoje, creio que 90 por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música” (idem, p. 14). Chico, por sua vez, contou que: “com *Morte e vida severina* eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando ele escreveu o poema” (idem).

Mas João Cabral não redimiou totalmente as aventuras que Vinicius iniciava com suas obras musicais. A importância do poeta-músico, no entanto, tanto para a cultura brasileira quanto para a obra de Chico Buarque são inquestionáveis. Quando, em determinado momento de sua carreira, Vinicius opta mais claramente pela música popular e, assim, coloca seu potencial poético à serviço da renovação musical que foi o movimento bossanovista, torna-se mais um dos atores que revolucionam a concepção de música popular brasileira. Além disso, Chico diversas vezes relata que o artista era, entre os amigos poetas do pai, interessados pelas letras e pela cultura escrita e toda sua herança, aquele que se encaminhava para a música popular, o que foi marcante, também, para sua produção.

Uma outra declaração de nosso artista importantíssima para a discussão aqui proposta se refere a uma leitura da obra de Vinicius (extensível a outros, como ele próprio) e seu resgate e releitura do samba “tradicional”. Observando as manifestações culturais em destaque no cenário carioca, por exemplo, vemos que o samba assumiu um lugar privilegiado nos espaços de elite atualmente, apesar do fato não ser uma particularidade do momento. Vemos uma revalorização de artistas como Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia etc., graças a diversos motivos (como, por exemplo, puros interesses comerciais). Chico, entretanto, faz questão de salientar que a valorização que intelectuais e artistas como Vinicius fazem aos nomes da cultura popular “de origem popular”, não é devida a qualquer tipo de paternalismo, como por vezes é insistentemente taxada a postura deles:

Vinicius adorava esses sambas, os sambas de Noel, Ismael e Cartola, e tal, entende? Não havia uma relação paternalista em relação à cultura popular. [...] Às vezes as pessoas querem fazer crer que é isso: que são intelectuais que passam a mão na cabeça do povo. Não! Não é verdade! Não é verdade, porque [...] a música e a literatura popular feita por esse pessoal do samba é de altíssima qualidade. (DVD “Estação Derradeira”, DirecTV, 2005)

Não é, no entanto, infundada uma suspeita acerca dos usos da cultura popular para propósitos próprios, e não por reconhecer nela um valor. Aproximando um outro contexto em que manifestações populares tradicionais sofrem metamorfoses e passam da periferia para o centro, como foi o caso do samba, analisemos uma discussão que propõe Anna Paula Mattos Silva em sua dissertação de mestrado *O encontro do velho do pastoril com Mateus na Manguetown ou as tradições populares revisitadas por Chico Science e Ariano Suassuna* (Departamento de Letras, PUC-Rio, 2004).

Quando Chico Science, expoente do movimento Manguebit, propõe “envenenar e redimensionar” o popular, aliando-o às inovações que a tecnologia oferece, ocorre uma releitura daquele signo inicial. Entretanto, a proposta do artista não é negar o popular ou “melhorá-lo”, mas sim reinventá-lo, fazê-lo reviver sob outra ótica. A proposta do movimento de Chico Science não é desvalorizá-lo, mas ressignificá-lo. Fred Zero Quatro, seu parceiro no movimento Manguebit, no entanto, não deixa de denunciar que existem músicos pernambucanos que, sob outra perspectiva, apropriam-se de obras para usos próprios, sem qualquer preocupação ética:

Você pode se aproximar daqueles músicos [populares] e não resistir à tentação de se apropriar da sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes a sua técnica e copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro). Enfim, difundindo sem o menor escrúpulo mundo afora uma versão mais “educada” do que a original — pouco importando que os “mestres” permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria.

(Zero Quatro, <http://www.manguetronic.com.br>, apud. MATTOS SILVA, 2004, p. 36)

No Rio de Janeiro, o caso de Cartola que, depois de ter gravado discos e ser reconhecido no meio artístico, foi encontrado guardando carros enquanto, concomitantemente, artistas de outro contexto social ganhavam dinheiro com seus sambas, internacionalmente conhecidos inclusive, serve como perfeito exemplo. Foi o samba no estilo que fazia Cartola e seus companheiros do morro o “eleito” ou “inventado” como “tradicional”, como o “samba brasileiro e original, por excelência”. Mas isso não impediu que muitos de seus representantes

continuassem na mesma situação miserável em que estavam antes de seus trabalhos servirem de exemplo da grande originalidade brasileira.

Continuando com as declarações de nosso artista no referido DVD, ele constata que, por mais que a Bossa Nova tenha sido um movimento que pretendia uma ruptura com a “tradição do samba” — compreendendo Bossa Nova como samba e, assim, como mais uma das metamorfoses deste gênero da canção popular —, Chico, entre outros, a reconhece como rearticuladora daquilo que ela vinha deixando para trás. Nara Leão, musa da Bossa Nova, gravou seu primeiro disco cantando “sambas de morro”:

A Bossa Nova veio pra romper com a tradição do samba, mas veio romper com a tradição do samba pagando tributo ao samba. E a Bossa Nova, as pessoas que criaram o movimento da Bossa Nova, poucos anos depois trouxeram de volta a música do Cartola, a música do Nelson Cavaquinho. E os que sobreviveram a esse período voltaram à cena e começaram a gravar discos. A Nara Leão, que era a musa da Bossa Nova, participou do espetáculo Opinião com João do Vale, com Zé Ketí, gravou nos primeiros discos dela um disco com sambas de Cartola, Nelson Cavaquinho. (DVD “Estação Derradeira”, DirecTV, 2005)

A respeito de seus sambas, Chico afirma que ele possui o “filtro da Bossa Nova”. Com aquele novo movimento, o samba vai abandonando o “batuque” das percussões e parte para o rigor técnico e erudito da música “escrita” ocidental. Muitos defensores da *brasilidade*, que tem no “samba de morro” o exemplo perfeito de uma fórmula musical nacional, atacaram a Bossa Nova, considerando-a uma traição à pátria. A mudança na batida tradicional e o advento de novas influências e ritmos estrangeiros por um “grupo de moços de classe média”, conforme as palavras de José Ramos Tinhorão, foram e são muito criticados por aqueles que defendem uma espécie de samba, não só por gosto particular, mas por considerá-lo verdadeiro e, além disso, nacional. Chico é influenciado por ambas as partes — tanto pelo “samba tradicional” quanto pelas inovações da Bossa Nova — e declara já, em seu primeiro disco repleto de sambas, que “a experiência em partes musicais (sem letra), para teatro e cinema provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do ‘popular’, mas sim como contribuição ao mesmo.”<sup>9</sup> E mais recentemente:

<sup>9</sup> Disco *Chico Buarque de Hollanda*, contracapa, 1966.

O samba tem várias vertentes [...] Esse samba que o Zeca Pagodinho canta [...] e de vários compositores meio desconhecidos, são coisas muito saborosas, que tem uma ligação forte com o samba tradicional. Agora o samba não é só isso, não é só samba tradicional. Quando você pensa na Bossa Nova, você não pode, eu acho, pensar como uma coisa autônoma. Bossa Nova é samba sim! E o samba evoluiu, é natural que ele evolua, né? Ele não pode ser sempre [aquilo]. Ele já nasceu sendo evolução de outra coisa, do maxixe. Eu tenho a maior admiração por esses sambas compostos nos anos 30, anos 40, conheço bastante disso e tal. Mas não vejo assim de uma forma muito dogmática, que o samba tem que ser tocado daquela forma, tenha que ter aqueles instrumentos. E eu acho que a gente pode brigar com isso, a gente deve. Quando eu digo assim: eu fiz um samba que nem o “Injuriado”, foi um samba recente. Ele tem a ver, tem alguma coisa, assim, que leva o jeito de um samba mais tradicional, um samba desses assim “à antiga”. Mas por outro lado não. Ele já tem ali incorporados dados que são harmônicos da Bossa Nova, coisas que vieram possivelmente acrescentar ao samba. (DVD “Estação Derradeira”, DirecTV, 2005.)

A proposta perseguida neste texto concorda com a posição assumida por Chico Buarque, pois esta leitura se contrapõe a posturas conservadoras que buscam estagnar os signos culturais para, assim, garantir sua “preservação” e sua “autenticidade”. Carlos Sandroni já nos chamou atenção em “Adeus à MPB” para o fato de que o samba é uma das “transgressões mais bem sucedidas” das manifestações culturais que passam da periferia ao centro e Hermano Vianna esclarece alguns dados que possibilitaram esta passagem legitimadora de um signo que outrora fora rejeitado, tido como “baixa cultura”.

Reconhecendo uma pluralidade na configuração do samba não nos causa espanto a declaração na qual Chico Buarque afirma ser sambista. Como sabemos, sua obra é plural, ele possui trabalhos em diversas vertentes culturais. Quando declara: “eu sou um sambista”, não se esgotam as possibilidades de leitura do artista, e não acredito que seja esta sua intenção. Meu estudo propõe que Chico Buarque possa ser reconhecido *também* como sambista. A meu ver, o “sambista Chico Buarque” assume uma posição privilegiada entre tantas outras denominações que possamos atribuir a este múltiplo artista, sem que nunca encontremos uma que seja completa.

É um fato inquestionável que no conjunto de sua obra encontramos inúmeros sambas e que, dentro deste estilo musical, os temas das canções refiram-se a muitas das outras denominações que freqüentemente o artista recebe: político, amante, trovador, romântico etc. Foi observado no decorrer deste trabalho que os sambas são constantes na obra do artista, que declarou sentir-se muito feliz

quando consegue compô-los. Além disso, confessa que desde muito cedo entrara em contato com o ritmo:

Eu fico contente quando eu consigo fazer um samba. Porque [...] o samba tradicional fazia parte de toda minha formação. Depois você começa a fazer outras coisas, e tal, mas tem uma hora que você volta [...], e bota o pé no chão, tá fazendo samba de novo. “Injuriado” eu gravei no meu último disco, é um samba que eu acho que tem a cara dos sambas que eu fazia quando eu comecei a fazer música. O que eu fazia naturalmente era samba. Samba já passando pelo filtro da bossa nova, e tal, mas tem uma coisa do samba tradicional. (Idem)

Reconheço a importância do trabalho de folcloristas e preservadores de manifestações culturais, necessários no Brasil; entretanto, a posição aqui defendida discorda de posturas que associem à morte dos signos culturais sua metamorfose e transformação, as quais ocorrem freqüentemente no decorrer do tempo. Atualmente, fala-se muito em samba de raiz, samba de morro etc. Louva-se a preservação desses estilos, para que não morram. Além disso, muitas vezes, observamos uma supervalorização deles, não apenas por gosto, mas por considerá-los autênticos e originários. Eles são considerados “gênese”, princípio, “arché”, compreendidos isoladamente, como se não fizessem parte, também, de um processo cultural. A Bossa Nova foi um movimento artístico muito influente no Brasil, uma nova maneira de compor sambas. Sua força, no entanto, não apagou ou matou “outros sambas”, que continuam, até hoje, sendo tocados e cantados e mesmo louvados. É inquestionável, no entanto, que mesmo que todos os artistas estivessem fazendo samba, alguns nomes e movimentos, devido a seus locais de origem e, assim, os contatos que estabeleciam na sociedade, foram mais valorizados e “felizes” no jogo do capital que outros.

Em “Estação Derradeira”, Chico Buarque fala a respeito da reaproximação, pós 64, de parte da elite carioca com os sambistas anteriores à Bossa Nova. Observemos mais uma vez suas palavras:

Houve essa aproximação um pouco por causa do golpe de 64, em seguida houve uma vontade, [...] por parte até de setores da burguesia e da intelectualidade, de se aproximar da música popular mais humilde, anterior à Bossa Nova. Então esse pessoal começou a freqüentar os bares. O Cartola abriu um bar com a mulher dele, com a Zica, que cozinhava, e tudo. O Zicartola reunia uma porção de gente, o pessoal ia lá dançar e ouvir esses cantores que estavam sumidos. (Idem)

Antes de avançarmos na discussão, é necessário enfatizar que discordo da caracterização de Chico Buarque acerca de uma “música popular mais humilde,

anterior à Bossa Nova”, como aquela realizada pelos artistas da Mangueira. Primeiramente, não estou trabalhando com conceitos de cultura em que hajam gradações entre mais e menos humilde, ou mais e menos sofisticado, por não procurar atribuir julgamentos de valor deste tipo a signos culturais. Segundo minha leitura, no que diz respeito às manifestações culturais, há diferenciações, e o samba, especificamente, sofreu muitas delas, mas isto não quer dizer que um samba seja melhor que outro, mais humilde ou mais sofisticado, a não ser que estejamos baseados em padrões hierárquicos, nos quais a cultura escrita de origem européia é mais valorizada e determinados instrumentos são considerados da “alta cultura” em detrimento a outros. Concordo com as preferências pessoais, mas discordo de atribuições que valorizem mais um ou outro tipo de samba ou qualquer manifestação cultural em particular.

Atentemos ainda para o fato de que Chico declara que essa música mais humilde é anterior à Bossa Nova, movimento que estabelece uma nova relação com o samba e com sua composição. É reconhecível em suas palavras uma gradação valorativa, na qual a Bossa Nova pode ser compreendida como o ápice do samba, como seu ponto mais alto. Reafirmo, no entanto, que esta leitura não compartilha deste tipo de classificação.

As palavras de Chico nos permitem, ainda, investigar mais uma das hipóteses levantadas nesta dissertação. Quando o artista fala acerca de uma “cultura popular mais humilde”, percebemos que faz uma distinção entre culturas populares. A Bossa Nova e a MPB são consideradas música popular, assim como os sambas dos artistas de Mangueira, entre tantos outros, denominados como “tradicionais”. Logo, percebemos que há uma “cultura popular de origem popular”, ou seja, feita pelo povo, pelas classes populares, e uma “cultura popular da elite”, que conta com membros das classes média e alta no seu repertório. Por mais que ambos estejam compondo sambas, sabemos que há diferenciais nas composições dos grupos específicos e “contaminações” diversas, em cada caso particular.

O capítulo atual é intitulado “sambista ontem, sambista hoje” pelo reconhecimento de que houve uma modificação na compreensão do que seja sambista nos distintos momentos. Hermano Vianna afirma que ocorria uma convivência, um jogo amplo de relações no ambiente do samba, desde o início. Tal especificidade, juntamente com a teoria freyriana da mestiçagem, serviu para

a constituição de uma imagem do brasileiro, e conjuntamente do samba, como representantes da cultura brasileira nacional, por mais arbitrária que possa ser uma generalização deste estilo. O sambista de ontem, do passado, do surgimento do samba enfrentou, inegavelmente, preconceitos e discriminações pela prática do estilo musical, considerado cultura do povo, dos pobres e incultos. Posteriormente, quando o ritmo muda de lado e assume um lugar específico e particular para expressar a *brasilidade*, com toda a proteção e exaltação de um governo político que tinha como ideal a falsa ilusão de uma harmonia inexistente, o sambista também muda de imagem. Passa a ser o artista que melhor representa o Brasil e o brasileiro.

Talvez seja por esse motivo que a autoproclamação de Chico Buarque sambista cause, por vezes, estranhamento. Ao se declarar sambista, Chico está, ao mesmo tempo, afirmando que faz aquilo que é mais brasileiro no Brasil; está se caracterizando, conscientemente ou não, como um dos artistas que melhor expressam a *brasilidade*, a “alma” brasileira.

No geral, sambistas são associados diretamente ao povo, a artistas populares oriundos do “povão”, e esta pode ser mais uma chave de leitura acerca das inúmeras críticas que recebeu e recebe o movimento bossanovista e seus artistas, ao declararem que fazem samba, sim. Aqueles que não aceitam Bossa Nova como samba podem resistir por não aceitarem a hipótese da cultura popular brasileira ser representada, nacional e internacionalmente, pela elite e não pelo povo — e, assim, o povo perder seu lugar de espelho cultural da nação, do qual tanto se orgulha. Observemos ainda mais um fato que demonstra a especificidade do conceito de música popular no Brasil: como já discutimos, a Bossa Nova é denominada música popular, mas segundo um depoimento de Carlos Lyra à Rádio MPB FM “a Bossa Nova é música de classe média para classe média, do Brasil e do mundo”<sup>10</sup>.

Gostaria de salientar novamente que a eleição do samba como símbolo nacional não se deveu a um reconhecimento da cultura popular como melhor espelho da nação, mas por todo um jogo de relações plurais estabelecidas para que o samba fosse afirmado e, ainda, devido a interesses políticos da lógica então vigente nos anos 1930. Só ingenuamente reconhece-se a escolha do samba como a vitória do povo. Ele serviu de instrumento perfeito para justificar uma harmonia

entre mundos distantes de fato inexistente, para escamotear questões sociais e políticas que urgiam e urgem ser discutidas, mas que convivem de forma satisfatória no samba, na identidade mulata, no carnaval:

[...] A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia  
De rei ou de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira.<sup>11</sup>

Uma outra comprovação de que o samba assumiu o lugar de representante de nossa brasilidade é a influência que ele exerce sob outros estilos musicais praticados no Brasil. O rapper Marcelo D2 declarou em entrevista que após ler *O mistério do samba* passou a buscar sua identidade própria dentro do hip-hop, procurando demarcar um diferencial frente ao que fazem os franceses e americanos:

O que me deu o estalo foi, lendo o livro *O mistério do samba*, do Hermano Vianna, achar que eu tinha que abrir meus horizontes, buscar a minha identidade nacional. E na música o que seria essa identidade? O samba. (Jornal *O Globo*, Segundo caderno, 24/04/2005, p. 1)

Mesmo no hip-hop de Marcelo D2, o samba surge como a marca específica do Brasil: “É hip-hop que vem do Rio de Janeiro / Uma batida de funk, um DJ e um pandeiro”<sup>12</sup>. Um show recente do rapper contou, ainda, com a presença do sambista Paulinho da Viola, cantando o “conservador” samba “Argumento”, relativo a uma discussão de outrora sobre os rumos que deveria ou não tomar a Portela, sua escola de samba.

Entre o sambista de ontem e de hoje há diferenças. Se ontem ele foi perseguido e discriminado na maioria dos casos, mas resistiu, hoje ele é visto como exímio artista brasileiro. Tanto que um compositor que afirma ser sambista foi homenageado com uma exposição na Biblioteca Nacional, símbolo da cultura erudita brasileira. Esse será nosso tópico de reflexão do próximo capítulo.

<sup>10</sup> 09 de setembro de 2005.

<sup>11</sup> “A felicidade”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

<sup>12</sup> “Samba de primeira”, in: *Eu tiro é onda*.

Para finalizar este capítulo, voltemos à epígrafe. Por mais tradicionalista que seja a postura de Nelson Sargento em “Agoniza mas não morre”, visivelmente insatisfeito com a mudança de estrutura e a imposição de outra cultura que exige, tantas vezes, o abraço da fidalguia do salão — distinta daquela inocência dos pés no chão, ou seja, da arte “espontânea”—, o sambista constata que o samba (aquele tipo que considera “de verdade”) agoniza, mas não morre. As metamorfoses pelas quais passaram o samba e, por conseqüência, o conceito de sambista, não os mataram, mas ampliaram suas formas. A meu ver, hoje eles não precisam mais estar associados a signos que outrora estiveram para serem reconhecidos como tal. Graças a essas mudanças, Chico pode ser visto como mais um sambista. É reconhecível um trabalho de sambista muito marcante, presente e influente no interior de sua obra, como um todo. O sujeito que o quis insultar ao chamá-lo de sambista errou na crítica e acertou na mosca, pois do samba ele não abre mão. Tornam-se, portanto, muito precisas as palavras de Paulinho da Viola, em contrapartida à radicalismos conservadores: o samba não acabou, isto é puro papo furado!