

3. Desde que o samba é samba

O ritmo caracteriza um povo. Quando o homem primitivo quis se acompanhar, bateu palmas. As mãos foram, portanto, um dos primeiros instrumentos musicais. Mas como a humanidade é folgada e não quer se machucar começou a sacrificar os animais, para tirar o couro. Surgiu o pandeiro. E veio o samba. E surgiu o brasileiro, povo que lê música com mais velocidade do que qualquer outro no mundo, porque já nasce se mexendo muito, com ritmo, agitadinho, e depois vira capoeira até no enxergar.

Donga

A música popular no Brasil foi, reiteradas vezes, considerada a expressão mais característica e representativa da nossa cultura. Em qualquer usual questionário sobre as belezas e encantos do Brasil, a música é elencada como um dos principais traços que marca o que poderíamos chamar de nosso ethos nacional. Em recente pesquisa realizada pelo Datafolha e pela Fundação Getúlio Vargas, em 82 municípios do estado de São Paulo¹, a música popular é apontada por 13% dos 2.400 entrevistados como o bem cultural que melhor representa nosso país. Nessa pesquisa, a música supera até o futebol (10%) como referência cultural mais significativa para os entrevistados.

Obviamente essa constatação não nos apresenta nenhuma novidade em relação à forma como o brasileiro se vê e se representa. Pelo contrário, a nomeação e designação da música - como expressão mais bem acabada do caldo cultural que determina uma expressão de brasilidade - é mais que esperada em qualquer trabalho de pesquisa sobre a questão. Para além das calorosas discussões identitárias que têm estado na pauta de historiadores, cientistas sociais e pesquisadores de cultura no Brasil há tanto tempo, o que

¹ In Folha de São Paulo, caderno Ilustrada. 20 de outubro de 2010.

me interessa sobre esse tópico relativo à imagem representativa da música para o brasileiro é o lugar que a canção popular e o corpo do cancionista ocupam, seja para articulistas, ensaístas e/ou pesquisadores que travaram esse debate nas últimas décadas.

No livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, um dos trabalhos fundadores, senão o fundador, do pensamento crítico sobre música no Brasil, Mário de Andrade demonstra como a formação dessa música popular em nosso país esteve intimamente ligada aos aspectos corporais. Segundo ele, desde as primeiras manifestações como o maxixe, os cocos, as toadas, os martelos, os desafios, ou mesmo as modinhas importadas do populário português, podemos observar, tanto na presença/performance do intérprete quanto na dinamogenia que provocava no corpo do ouvinte, características do desenvolvimento desses aspectos em nossa sociedade. Mário destaca em seu texto como a música no Brasil tinha um formidável poder sugestivo sobre o corpo, capaz de criar “estados-de-alma sabidos de antemão”².

O Brasil, sem dúvida, também tem na corporalidade outra marca definitiva do seu ethos. Não há definição de brasilidade que não passe por essa capacidade de colocar o corpo mais incisivamente na vida que atribuem a nós. Por muitas vezes, essa característica torna-se um clichê sobre o *ser brasileiro*, o que também causa uma série de visões distorcidas sobre a capacidade de nos inserirmos no mundo da racionalidade, ou da produção científica intelectual, por exemplo.

Quando Caetano Veloso grava a canção “Língua”, no disco *Velô* (1984), um dos versos mais marcantes da canção - “se você tem uma idéia incrível é melhor escrever uma canção, está provado que só é possível filosofar em alemão” - enuncia justamente esse impasse da condição do brasileiro de se inserir no mundo das ideias que não seja através da cultura popular ou, mais especificamente, da canção popular.

Hoje, essa visão já passou a ser reconsiderada. A penetração de um grande número de brasileiros na engrenagem do capitalismo internacional

² Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. pp.40-41.

de ponta, os avanços no campo científico brasileiro em todas as áreas, as conquistas e realizações da recém nascida democracia brasileira, e mais uma série de eventos recentes que poderiam demonstrar essa mudança de paradigma –tudo isso compõe um novo cenário, no qual o Brasil se insere no mundo por outros caminhos que não o da cultura e do futebol, cenário que não está necessariamente montado no teatro do corpo. Corpo que dançava como Carmen Miranda num filme de Hollywood ou que cantava e tocava violão como João Gilberto no Carnegie Hall. Porém, é claro, esses ainda são aspectos que, atualizados e performatizados por outros corpos, em novas proporções e em outras perspectivas, marcam nossa capacidade de seduzir e dialogar com outras sociedades, num momento de trânsitos culturais correntes e ininterruptos.

Desde a intensificação dos processos de globalização, tem-se propagado constantemente que o “mundo quer o Brasil”. De suas sandálias baratas e charmosas aos pesquisadores de excelência - que hoje migram rumo aos melhores centros de pesquisa e universidades do planeta -, o Brasil tem cada vez mais assumido uma posição de destaque no mundo. O interesse cada vez maior pelas obras de nossos artistas plásticos contemporâneos, de Hélio Oiticica a Beatriz Milhazes, de Ligia Clark a Ernesto Neto, também é uma demonstração clara de que, no âmbito da cultura, esse interesse se manteve ou até mesmo ampliou. Basta olhar a crítica estrangeira sobre o cinema nacional ou o interesse nos criadores da moda brasileira.

Para além desse interesse, nossa experiência de convívio “harmonioso” parece ser um importante balizador “de um outro mundo possível”, para lembrar a frase-título que marcou a criação do *Fórum Social Mundial* - evento que reúne organizações do mundo todo que trabalham em prol da redução das abissais diferenças sociais entre países ricos e pobres, e que teve a maioria de suas edições realizadas por aqui.

O compositor e escritor Jorge Mautner, por exemplo, há muitos anos alerta para uma habilidade ímpar que o Brasil teria de se destacar no mundo, se houvesse mais troca e integração entre as culturas. Segundo ele, em sua otimista euforia, nos tornaríamos quase uma espécie de redentores da humanidade pela nossa experiência nesse trânsito. Mautner cita autores

como Hegel: “a Alemanha totalizou o espírito filosófico em nossa época, mas não é daí que vai nascer a nova coisa; a nova coisa muito provavelmente nascerá de um conflito entre a América do Sul e a América do Norte”³; ou Walt Withman, quando afirma, “o único lugar onde a justiça e a liberdade poderão aflorar juntas é o Brasil”⁴, para recriar um conceito que ele toma de José Bonifácio, o de *amálgama*. Nesse contexto, é possível ainda lembrar Maiakovski, quando escreve “dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz”⁵.

A amálgama seria, para Mautner, um passo além da tão dita e celebrada, mas problemática, miscigenação ocorrida no Brasil. Seria esse caldeirão cultural que gera o encontro de tantas forças e corpos de gêneses diferentes. Mautner usa esse termo para escapar das armadilhas que a exaltação da miscigenação criou. Sabemos bem que esse não foi um processo pacífico, como muitos tentaram sugerir, e sim um processo constante, e por vezes silencioso, de subordinação e exploração do corpo negro. Porém, o que Mautner destaca, e que parece muito significativo do ponto de vista da cultura que nós produzimos, é essa capacidade de equalizar traços e marcas distintas dentro de um embate, que cria nossa incessante produção nesse campo. A referência é claramente nietzschiana, já que o conceito de força plástica de um povo, como definia Nietzsche, exerceu grande influência sobre o pensamento de Jorge Mautner.

Segundo o ‘filósofo alemão’, para se medir até que ponto deve-se “esquecer o passado, sob pena de se tornar o coveiro do presente”, precisamos compreender a força plástica, que seria a capacidade de um homem, uma nação ou uma civilização de se recompor, “transformando e assimilando o passado e o heterogêneo”⁶. Essa capacidade, portanto, é o que permitiria ao homem transformar, em favor da vida e de sua necessidade, identidades e representações que a história lhe impõe.

É nesse aspecto que essa percepção sobre a nossa corporalidade ligada à expressão da música popular me interessa.

³ In Revista Figas on line. Número 01 / www. Revistafigas.com

⁴ Idem. Idem.

⁵ Ibidem. Ibidem.

⁶ Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Lisboa: Editorial Presença; Martins Fontes, (s/d). pp.108.

Essa ideia da amálgama, mesmo que nem sempre designada por esse termo, é um tema que cativou, e ainda cativa, muitos pensadores brasileiros. Através dela, e paralelo a ela, ocorre também o debate sobre a formação da nossa cultura popular e, conseqüentemente, da nossa música popular. Um debate sobre a engenharia que estabelece seus contornos. Esse é, inclusive, um tema em constante disputa no campo cultural brasileiro, não se limitando a um âmbito artístico específico ou a determinado período histórico. Nesse sentido, considero necessário trazer à tona neste trabalho passagens de alguns desses autores, sobretudo aqueles que se referem à canção e ao seu papel como principal mediadora entre as distintas e distantes influências do encontro das culturas negras com as culturas europeias - e aqui o plural não é um mero ornamento textual -, em nosso país, e que utilizaram a canção popular para entrar no intrincado debate sobre identidade cultural, participando de forma relevante para o desenvolvimento do mesmo.

Acredito que as contribuições de autores já clássicos, como o próprio Mário de Andrade, ou de outros - como Silviano Santiago, Antonio Risério, Hermano Vianna e Muniz Sodré -, podem, ao lado de novas análises - como as de Liv Sovik no seu último livro *Aqui Ninguém é Branco*, ou de Giovanna Dealtry, com *No Fio da Navalha – Malandragem na Literatura e no Samba* -, ajudar a compreender melhor esse tema e, como, dentro dele, o corpo do cancionista se inventou, se deslocou ou ainda desloca. É com essa expectativa que pretendo, ao longo deste capítulo, dar voz a esses pensadores e a outros que possam acrescentar reflexões e dados valiosos para essa compreensão.

No livro *O Mistério do Samba*, texto apresentado inicialmente como tese de doutorado ao programa de Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, Hermano Vianna afirma usar a música, por esta ser “um campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas sequelas”⁷. Essa afirmação está em consonância com afirmações de outros importantes intelectuais que

⁷ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. pp. 33.

ajudaram a pensar a formação social do Brasil, como os já citados Silviano Santiago e Mário de Andrade e outros como Antonio Candido e mesmo Gilberto Freyre, referência central do trabalho de Hermano, que apesar de pouco escrever sobre música em seus livros, quando o fazia era justamente para apontar a força que ela tinha como expressão protagonista de nossa sociedade.

O também antropólogo Antonio Risério, na mesma linha de abordagem da música popular, afirma: “e a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil. Este é um dos seus maiores méritos sociais.”⁸

Pretendo aqui destacar alguns pontos que montaram essa equação em que a música, e mais especificamente a canção popular, pode se apresentar com tamanha eficácia para síntese de um dos conflitos mais instigantes do pensamento brasileiro - o trânsito entre distintas culturas na formação do país e no desenvolvimento dos seus centros urbanos. Em seguida, esclarecer como, a partir dessa equação, emergiu um determinado arquetípico do corpo do cancionista no Brasil. A partir daí, a discussão centra-se em como o espectro desse corpo permaneceu, e ainda permanece, como um importante agente na cena cultural brasileira, sendo, muitas vezes, convocado a interpretar um papel de balizador de seus territórios e fronteiras. Ou ainda, em outros casos, como ele foi incorporado dentro de novas propostas estéticas e sob que moldura. Assim, procuro evidenciar algumas peças que montaram e fizeram funcionar essa engrenagem.

⁸ Risério, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp.23

3.1. Foram me chamar

É comum que autores que dedicam textos e livros à música brasileira passem pelo tema da formação da nossa música popular como um processo de bricolagem entre elementos culturais distintos. Há, em geral, um predomínio das teses modernistas na maioria desses trabalhos, o que é um saldo positivo para nossa produção teórica. Porém, vejo também com muita simpatia trabalhos que tentam problematizar a aplicação irrestrita dessas teses, pois não há como manter um debate cultural brasileiro sem relativizações a esse pensamento. Não é possível enxergar todos os ângulos com óculos modernistas de quase cem anos atrás. Num país o qual muitos ainda consideram - como Roberto Schwarz afirmava acerca do liberalismo décadas atrás - que as “idéias estão fora do lugar”, é preciso se debruçar com um pouco mais de atenção sobre determinados temas e debates.

A invenção de uma tradição foi, durante muito tempo, um dilema intelectual para nós, brasileiros e também para os países que enfrentaram processos de colonização europeia. Fosse por uma vontade ou necessidade de se alinhar a uma noção eurocêntrica de desenvolvimento, por uma vontade de renegar essa herança, ou mesmo para revelar ou apaziguar conflitos sociais internos, sempre se buscou criar referenciais que pudessem nos identificar como pertencentes a uma nação com um passado estável e reconhecido. Hoje, passamos a maior parte do tempo demonstrando como houve equívocos nesses empreendimentos no campo intelectual, ou mesmo na sua sugestão, pois, em sua maioria, elas se constituíram como formulações teóricas de escopo essencialista e teleológico.

Demonstrarei brevemente como movimentos culturais significativos se utilizaram da noção de tradição inventada, de como inventaram, também, esse corpo que a compõe e como eles influíram na montagem dessa equação que pretendo apresentar. Para tanto, meu foco se dirige a duas vertentes: a proposta modernista de incorporação do elemento popular - como fundamental para a criação de um traço de diferenciação da nossa produção cultural perante o mundo -, e a dos românticos, numa defesa essencialmente artificial da autenticidade cultural e da ideia de origem.

Tentarei apresentar, posteriormente, como o corpo do cancionista ocupou um espaço que explicita que os mecanismos utilizados por esses movimentos se tornaram recorrentes na forma de compreender e localizar a cultura popular em nosso país.

O romantismo brasileiro foi pioneiro e, ao mesmo tempo, de grande ingenuidade nessa tentativa. As figuras idílicas criadas por autores como José de Alencar nunca passaram de uma simplória e genérica representação do índio, apesar de, a todo custo, tentarem lhe conferir uma coerente autenticidade de raiz nacional. Mesmo assim, tiveram a capacidade de permanecer como índice muito forte da nossa história cultural, fixando-se no imaginário brasileiro de maneira curiosa se pensarmos que desde o modernismo, ou melhor, desde Machado de Assis, questiona-se a ineficiência e artificialidade desse índio, e de outros símbolos, como tentativa de criar um mito fundador da nossa sociedade. O próprio Machado já afirmava que “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais”.⁹

Mas Machado também não seria o melhor exemplo dessa posição crítica, pois costumeiramente abdicava de qualquer menção às influências negras e indígenas em nossa formação cultural. Serve-nos apenas como um exemplo para perceber que algumas críticas do modernismo da década de 20 não eram tão singulares em seu tempo, como às vezes possa parecer. Porém, nesse quadro específico, não há dúvida de que a crítica modernista, que acusava os românticos de nativistas que idealizavam o autóctone como *puro* e *indomável* - os adjetivos são de Silviano Santiago - soa com menos ruídos aos nossos ouvidos hoje.

Já os modernistas tentaram de forma incisiva revelar traços de nossa história que pudessem nos forjar uma ideia de tradição menos artificial que a sugerida pelos românticos. A famosa viagem do poeta suíço Blaise Cendrars para conhecer as cidades históricas de Minas Gerais e sua arte

⁹ Santiago, Silviano. *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. pp 17.

barroca, principalmente através da obra de Aleijadinho, talvez seja o exemplo mais famoso, e também o mais assertivo dos que apontam nessa direção.

Hermano Vianna afirma, a partir de uma passagem de Eduardo Jardim no livro *A Brasilidade Modernista*, que houve dois momentos distintos na criação do ideário modernista da década de 20. Num primeiro momento, era necessário se opor frontalmente a qualquer passadismo e absorver as conquistas das vanguardas européias. Isso teria durado até 1924, quando os modernistas passaram a se debruçar sobre a necessidade de “inventar” uma cultura nacional e valorizá-la. Essa reviravolta seria bem explícita se observada a partir da publicação do *manifesto pau-brasil* nesse ano e das obras, com nítidos temas populares, lançadas por alguns desses modernistas nos anos seguintes.¹⁰ Para além das visões de Hermano e Eduardo Jardim aqui expostas, é importante destacar que essa é uma tese recorrente na análise histórica do modernismo brasileiro.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o modernismo tentava produzir esse novo olhar sobre a nossa “tradição”, ou melhor, antes mesmo dessa tentativa, ocorria no Rio de Janeiro, como vários autores nos apresentam, uma série de eventos que ajudaram a criar o conceito de popular e de tradição, que até hoje nos norteia. O samba, como foi formatado na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro, acabou se tornando, por vários motivos, ponto pacífico em nossa sociedade, como um dos agentes culturais que melhor representa a identidade brasileira - mais do que qualquer empreendimento literário dos modernistas, do qual *Macunaíma* de Mário de Andrade seria o melhor exemplo, ou também, do campo das artes plásticas, como o *Abapuru* de Tarsila do Amaral.

O ideário modernista, que identificava a necessidade dessa incorporação do elemento popular à nossa produção cultural, passou a ter, na música, um dos exemplos da vitalidade que esse elemento poderia fomentar em nossos criadores/produtores de cultura. Nessa segunda fase, a incorporação da música como um fenômeno que tinha raiz genuinamente popular contemplava plenamente as aspirações intelectuais de um dos

¹⁰ Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. pp. 95.

principais artífices desse movimento: Mário de Andrade. É importante frisar aqui, que em todo o processo de construção da sociedade brasileira, poucos intelectuais buscaram de forma tão efetiva interpretar os dilemas sociais e culturais do país como Mário. Em sua vasta obra literária, encontram-se livros e ensaios que abordam diversos aspectos da produção artística brasileira, desde sua formação social aos critérios técnicos e formais que a compõem.

Mário, como citado no início do capítulo, sempre evocou a música popular e o corpo como exemplos vitais para a necessidade do brasileiro de afirmar a miscigenação no processo de construção de sua identidade cultural. Numa já famosa passagem de uma carta destinada ao poeta Carlos Drummond de Andrade, ao relatar uma de suas experiências no carnaval carioca, o escritor, em consonância com as passagens de Hegel e Whitman citadas há pouco, afirma:

Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.¹¹

É essa dinamogenia que chamava atenção de Mário nas manifestações musicais populares. A capacidade de colocar o corpo na cena e de revelar um saber muito diferente daquele que foi sempre o controlado por Mário: o saber formal. Para ele, daquela cena emergia uma força de atuação sobre nosso pensamento, que funciona em outra ordem muito deslocada da racionalidade, agindo sobre o inconsciente e criando a sensação de um outro espaço-tempo, como o defini anteriormente. Segundo Antonio Risério: “os ‘antropófagos’ de 1928 chegaram a pensar, segundo

¹¹ In Sovik, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. pp. 113/114.

Raul Bopp, em estudar as características do andar do negro, o que teria sido um trabalho pioneiro de semiótica gestual”.¹²

Em outra passagem das cartas endereçadas ao jovem poeta Drummond, Mário afirma que era tarefa do intelectual “puxar conversa com gente baixa e ignorante”, porque isso daria um novo saber daquele da cultura cosmopolita e livresca. Silviano Santiago traz à luz essas duas passagens, em seu livro *O cosmopolitismo do Pobre*, como forma de demonstrar como os modernistas paulistas lidaram com essa já citada inclusão da “categoria de popular” às suas produções e às teses que desenvolviam sobre o Brasil. Segundo Silviano, havia aí um projeto de dar à identidade brasileira uma alma e um matiz que lhes servissem como base de um novo pensamento social e de uma nova produção estética. É nesse sentido que Mário coloca de forma enfática em seus textos a necessidade das novas gerações de músicos e compositores brasileiros nacionalizarem sua produção. “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.”¹³. Sob esse “critério de combate”, como ele próprio define, é que Mário exalta personagens como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, que para ele seriam dois expoentes desse momento nacionalizador de nossa música ‘erudita’.

O que a mulher que dançava mostrou, e que saltava aos olhos de Mário nesse caso, é esse “elemento” do Brasil que ele e os modernistas queriam apresentar e fabricar para os brasileiros e para o mundo, oriundo de uma manifestação do corpo que ainda era excluída do que era considerado como os traços formadores da cultura brasileira. Essa experiência que, segundo Mário, teria ocorrido no carnaval de 1923, deu-se num momento ainda incipiente da afirmação simbólica dos valores da cultura popular dentro do Brasil urbano. As cadeias de rádio estavam prestes a se estabelecer no país e a música ainda não tinha circulação - nacional ou regional - suficiente para essa afirmação. Contudo, o testemunho de Mário, de maneira ainda mais espantosa, já pode ser visto como prenúncio da

¹² Risério, Antonio. *Caymmi, uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp.16.

¹³ ANDRADE, Mário. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. pp. 19.

incidência que o corpo teria, como produtor de narrativas pouco afeito às normas tradicionais de apreensão da mensagem poética, na teia de recados da música popular nas décadas seguintes.

É possível, mesmo que de forma um tanto imprecisa, imaginar que, no entorno dessa imagem da negra descrita por Mário, havia uma série de componentes - como a luz violeta do céu da Paris para Paul Zumthor - que guiaram o escritor a essa conclusão sobre a força pedagógica daquele corpo. Se lembrarmos a passagem em que Mário descreve sua experiência com a Nação Maracatu Coroado, no carnaval do Recife, podemos ter uma zona ainda mais larga para nossa compreensão de como esses elementos atuaram em seu pensamento e o levaram, ainda em 1928, a afirmar de maneira profética que a música popular seria a invenção mais importante na história cultural do Brasil. A formação percursiva do Maracatu com doze bumbos, nove gonguês e quatro ganzás, foi segundo Mário, a experiência musical e artística mais violenta com que ele teve contato em sua vida.

Giovanna Dealtry define muito bem, ao analisar o capítulo “Macumba” de *Macunaíma*, como Mário teve a percepção da impossibilidade de excluir essas múltiplas forças que esse corpo colocava *em cena* através de sua *ação*.

Mário percebe que é impossível excluir a manifestação religiosa da musical e vice-versa, e constrói “macumba” pelo duplo caminho: sagrado-profano, espírito-matéria, ritos-ritmos. O corpo servirá como palco para mediar essas forças múltiplas. E o samba e o candomblé como meios de resistência da comunidade negra diante da opressão das chamadas elites dominantes. É o corpo do negro, utilizado até pouco tempo como força escrava, que se transforma em corpo liberto capaz de compor e, em transe, comunicar-se com os deuses. Corpo erótico, como nos lembra Júlio Diniz, contrapondo-se ao “corpo repressor e reprimido, representado basicamente pela burguesia ascendente e pela Igreja Católica”.¹⁴

¹⁴ Dealtry, Giovanna. *No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp.31.

É interessante notar que a percepção de Mário, na citação da carta a Drummond, está em consonância com a de Giovanna e com a de Muniz Sodré - que nos apresenta um traço desse corpo, e sua forma de se expressar, que o coloca numa perspectiva social e cultural muito distante da que prevalecia nessa época, para os que pensavam a arte popular produzida no Brasil. Era comum naquele tempo, principalmente na virada do século, que o corpo do negro, para além do seu papel como força de trabalho, só fosse observado pelas suas características de uma sensualidade exarcebada e nociva aos bons 'costumes'. E, por esse caráter, muitas vezes era apontado como deturpador da ordem social. Segundo Muniz Sodré:

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. Referindo-se a um batuque de cacondos e quiocos, em Angola, escreve um viajante português: “(...) os dançarinos, só homens, só mulheres, ou uns e outros misturados, formam uma roda e vão andando de lado, a passos curtos, o corpo inclinado para frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhados pelo ruído incessante dos tambores ou pelo som das marimbas (...) O que impressiona é o ardor que os pretos põe na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial. O que inspira é muito mais um sentimento religioso que a sensualidade, ao contrário do supõem os que confundem com esta o impudor natural”.¹⁵

Esse sentimento religioso, no sentido de *religa-re*, que conecta o corpo do indivíduo a sua comunidade, é crucial para compreensão do lugar desse corpo negro após a abolição da escravatura no Brasil. Não só pelo índice de concretização de uma manifestação estrita da tradição religiosa oriunda de diversas regiões da África, mas porque representava e encenava uma série de relações sociais de outra natureza, além de estar, muitas vezes, sob o signo do profano - como trabalho, família, matrimônio e tantas outras dinâmicas de interação da comunidade negra que se estabeleceu em nosso país. Por ter sido um dos aspectos da cultura africana que a escravidão não conseguiu deteriorar de forma tão violenta que apagasse seu registro, a

¹⁵ Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. pp.22.

música pôde não só cumprir esse papel religioso como determinar também uma série de características da nossa língua através de algumas flexões de sintaxe e dicção. Isso evidentemente teve uma consequência direta na expressão melódica da canção popular no Brasil.

De fato, a emergência desse corpo expressivo que dança - como inventor de um outro espaço e de um outro tempo que não o da sua exploração, sugerindo sentimentos exteriores a uma compreensão racional ou pragmática - apresentava um Brasil que os que sofriam do mal de Nabuco não pretendiam relevar ou revelar ao palco do teatro universal, mas que os intelectuais modernos adotariam com grande veemência e sem problemas ideológicos, como os que na década seguinte levariam os críticos de linhagem marxista a romper com determinadas teses modernistas.

O corpo do negro podia, enfim, explicitar e dar sua assinatura a uma *maneira de dizer* própria. Uma dessas *maneiras* seria o samba. Porém, ainda seria necessária uma série de intervenções e embates na cena cultural para que ele se estabilizasse e fosse reconhecido como um dos protagonistas desta.

Em relação à presença do elemento estritamente religioso em momentos posteriores, quando o samba já estava consolidado no mercado cultural, podemos notar que raras vezes ele teve uma centralidade na cena. Poucos sambistas o trouxeram como temática de sua carreira ou obra. Clara Nunes é quem melhor representaria esse nicho de sambistas, seja no gestual, nas roupas ou nas temáticas das canções que interpretava. A capa do disco *Alvorecer* (1974) é um marco dessa representação na carreira da cantora, que lançou muitos discos e canções que celebravam a mística das religiões de base africana, em especial a Umbanda.

É interessante notar que esse elemento religioso sempre apareceu de forma diluída nas letras das canções e nas performances dos intérpretes do samba no Brasil, a não ser quando cantado em enredos de escolas de samba cariocas ou em blocos afros da Bahia. Mas em canções destinadas ao circuito de consumo da música, é geralmente de forma superficial que ele aparece ou apareceu. É possível dizer, inclusive, que Maria Bethânia e Vinicius de Moraes - uma intérprete e um compositor ligados ao que hoje

denominamos como MPB - estiveram mais ligados ao movimento de inclusão da religiosidade africana em suas obras do que muitos sambistas. Se pensarmos, por exemplo, em alguns compositores da primeira metade do século, essa ausência fica bem explícita.

Podemos ver nisso, a partir de consistentes dados históricos, também uma forma de exclusão da alteridade que o corpo negro ainda marcava na sociedade brasileira, à época da constituição do samba. São muitos os exemplos de falas dos sambistas que afirmam que havia uma intencionalidade em retirar de sua expressão musical alguns indícios que o ‘criminalizavam’ na ordem social vigente, que ainda subordinava e recalrava seu corpo.

Algumas vezes, isso ocorria com o elemento religioso, pois a prática de ritos de origem africana, no Brasil, precisou muitas vezes ser realizada à margem da lei. Em determinados momentos, remetia à ideia de malandragem, que era combatida. Em outros, trazia à cena o estigma de batuqueiros e vadios.

Um dos mais conhecidos exemplos desses ajustes, necessários para a inclusão desse corpo na cena, foi a utilização de um vocabulário tipicamente parnasiano, que marcou a lírica de compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho.

Se compararmos com o que aconteceu com o blues nos EUA, temos um parâmetro ainda mais instigante em relação à presença dos índices religiosos/comunitários na canção popular. Na música popular norte americana, essa marca permaneceu com muito mais incidência sobre sua produção e, conseqüentemente, teve um maior uso político na sociedade. As principais manifestações do movimento negro pelos direitos civis tiveram como trilha e inspiração muitas dessas músicas que ainda se conectavam ao espírito da cultura protestante, que calcou a religiosidade negra na América do Norte. Há um grande repertório de trabalhos críticos sobre essa correspondência.

O ideário modernista fez assim, como vimos a partir de Mário e suas inserções no mundo da cultura popular, um movimento importante de aproximação com esses corpos, palco de múltiplas forças que emergiam nas

manifestações musicais. Talvez até mais do que a presença etnográfica de Mário nos carnavais do Rio de Janeiro e do Recife, e seu enfoque sobre os ‘nativos’ presentes, o exemplo do poeta Manuel Bandeira e de outros modernistas cariocas - muito bem destacado por Giovanna Dealtry em *No Fio da Navalha* - seja mais bem afeito para representar essa aproximação com esse corpo e a geografia que ele traçava dentro das cidades brasileiras.

Os textos de Bandeira sobre o sambista Sinhô, que Giovanna apresenta para sublinhar essa relação, são um exemplo da relevância desse encontro para a consolidação do processo, mas deixam claro também a distância desses corpos no tecido social. A autora reflete sobre essa distância de maneira muito precisa, a partir do que chama de “práticas ou estratégias da malandragem”, lançando seu olhar sobre alguns acontecimentos e fenômenos que teriam moldado as fronteiras e zonas de aproximação entre esses corpos, através da música popular e da literatura. Vários são os exemplos dessas práticas no universo do samba, principalmente em sua consolidação como produto cultural, já que possibilitava uma mobilidade do corpo do negro, historicamente excluído, dentro de uma nova dinâmica social.

Num dos textos, o poeta, que anos depois se tornaria uma das maiores referências da literatura e da cultura brasileira, e que se dizia um amigo de Sinhô, afirma:

Sinhô para toda gente era uma criatura fabulosa vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão – é no Estácio mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive de brisa, cura tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem.¹⁶

Sinhô é um excelente exemplo do corpo que tinha a habilidade de transitar por mundos sociais distintos entre si e que, por isso, servia bem às aspirações de interação dos modernistas com as camadas populares. Há

¹⁶ Dealtry, Giovanna. *No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp.78.

uma série de livros, que abordam esse período inicial do samba, que colocam Sinhô como um dos nomes mais importantes para história do gênero e da cidade do Rio de Janeiro, justamente por essa ponte que ele soube construir entre o universo dos bairros populares e a elite intelectual e econômica carioca.

De fato, ele foi um dos primeiros a se colocar numa posição de autor de samba, o que o ajudou a marcar seu nome no mapa cultural da cidade. As controvérsias constantes de sua carreira, as desavenças com outros sambistas, as composições que narravam essas brigas - tudo não passava de uma performantização desse novo corpo, que surgia para modificar a cena cultural do Brasil. E Sinhô o fez com tamanha incidência, que elevou o samba e o Rio de Janeiro à categoria de patrimônios culturais.

O melhor exemplo, mesmo que talvez só possa ser encarado assim a *posteriori*, dessa interação de Sinhô com o mundo das elites, seria a canção-tango “Cocaína”, oferecida ao “carinhoso amigo Roberto Marinho”, em 1923. Pensar que esse corpo, que vivia ali numa zona noturna, onde desgraça pouca é bobagem e se cura tosse com álcool, tenha tido uma relação de proximidade suficiente para dedicar uma criação sua ao homem que determinaria o curso tomado pelos meios de comunicação em nosso país no século XX, é um exemplo definitivo desse trânsito que Sinhô representava e proporcionava aos intelectuais e a outros nomes importantes da sociedade da época.

Só um vício me traz / Cabisbaixa me faz / Reduz-me a pequenina /
Quando não tenho a mão / A forte cocaína / Quando junto de mim / Ingerindo em
porção / Sinto sã a sensação / Alivia-me as dores / deste meu coração / Ai!...
Ai!... / És a gota orvalina / Só tu és minha vida / Só tu cocaína / Ai!... Ai!... / Mais
que flor purpurina / é o vício arrogante / De tomar cocaína / Sinto tal emoção /
Que não sei explicar / A minha sensação / Louca chego a ficar / Quando sinto
faltar / Este sal grosso ruidoso / Que a mim só traz gozo / Somente em olhar /
Para dele esquecer / eu começo a beber / Quando estou cabisbaixa / Chorando
sentida / Bem entristecida / É que o vício da vida / Deixa a alma perdida / Sou
capaz de roubar / Mesmo estrangular / Para o vício afogar / Neste tóxico bravo /
Que me há de findar.¹⁷

¹⁷ Resende, Beatriz. (org). *Cocaína*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. pp 86

3.2. Estação primeira

Através do samba, foi possível criar um legado que permeia debates sobre identidade e cultura brasileira até hoje. E, em geral, ou pelo menos na maioria das vezes, essa imagem cristalizada por nós sobre o samba é vista como a mais fiel representante da nossa “verdadeira e original” cultura, o que dá uma estabilidade territorial e um conforto afetivo que preenchem essa lacuna da invenção da tradição ou da localização de um mito fundador dessa tradição. Os clichês todos que envolvem essa visão são assumidos, sem grande teor crítico, pela maioria de nós. E ainda exaltados, mesmo que equivocadamente, em momentos que nos interessam como estratégia de afirmação da nossa representação no âmbito cultural.

O que uma extensa bibliografia nos demonstrou nas últimas décadas, com muita clareza, é que essa eleição do samba como elemento que melhor representa a nossa cultura, independente de sua eficiência em solucionar esse dilema identidade-tradição, falseou uma série de fatores que o constituíram como um produto cultural híbrido, conferindo a ele uma ideia de autenticidade cultural que não corresponde aos dados históricos de sua formação. De nenhuma forma pretendo sugerir que podemos encontrar um consenso nessa bibliografia em relação a esse caráter híbrido. Como veremos, existem leituras diferentes sobre esse processo de mixagem cultural na formação do samba e da música popular em geral. Nelas se misturam muitos fatores que, dependendo da ordem, sugerem resultados díspares.

A tese de Hermano Vianna, por exemplo, é construída no intuito de desmontar teorias que enfocavam o samba como forma cultural livre de negociações e mediações transculturais entre diversas classes sociais no Brasil, como nos casos de Sinhô e Bandeira e de Sinhô e Roberto Marinho. O autor parte de um encontro entre os jovens intelectuais Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, e os músicos eruditos Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, com músicos populares, como Pinxiguinha e Donga, ocorrido em um café do Rio de Janeiro, em

1926, para desenhar para o leitor um quadro de intensas trocas entre diferentes grupos sociais, que ajudaram a consolidar a presença da música popular como protagonista no processo de invenção de uma tradição no Brasil.

Na verdade, no caso desse encontro, o que se deu foi mais uma apresentação especial dos músicos para esses jovens intelectuais. É só atentarmos para os detalhes que o próprio antropólogo traz em seu livro, como a localização do café, numa das áreas mais nobres da cidade naquele momento, e o fechamento do café para essa ocasião especial. Nesse período, músicos como Pixinguinha e Donga já excursionavam o Brasil inteiro com grande sucesso com o grupo Oito Batutas, e haviam, inclusive, realizado uma temporada de sucesso em Paris, de onde trouxeram o primeiro saxofone e a primeira bateria da nossa música popular.¹⁸ Faziam apresentações com as companhias de teatro de revista e em outros espaços importantes, como no restaurante Assirius, do Theatro Municipal, ou nas salas de cinema, como a do prestigiado Cine Palais, onde músicos importantes, como o maestro Ernesto de Nazareth, se apresentavam.

É nessa perspectiva de encontro que o autor apresenta uma série de intermediações que possibilitaram a abertura do terreno para essas intensas trocas entre alta e baixa cultura, entre a elite e as classes populares¹⁹. Além disso, explicita como essas intermediações já eram recorrentes na história cultural do próprio samba, demonstrando-o como fruto de uma longa negociação entre distintas práticas culturais e sociais, que tinham o Rio de Janeiro como território de inscrição. Hermano cita uma série de exemplos desses encontros, como a relação de João da Bahiana com o senador Pinheiro Machado e a do empresário Arnaldo Guinle com Pixinguinha e os

¹⁸ Um detalhe interessante: no início do século, a música popular ainda era muito ligada às formas mais folclóricas. Pixinguinha e seus batutas tocaram durante um bom tempo representando um típico grupo regional, termo que inclusive determinava uma série de grupos que tinham por característica uma rítmica mais percussiva. Os membros do grupo se caracterizavam com roupas típicas do nordeste e do norte do Brasil, numa tentativa, a princípio quase incompreensível, de se associar ao folclore brasileiro. Na volta de Paris, todos passaram a tocar de terno e gravata, como os músicos das *jazz band* internacionais.

¹⁹ Diversos trabalhos na área da antropologia e da sociologia apontam para impossibilidade de utilizarmos essas categorias (alta e baixa cultura, elite e classe populares) como formas estáveis de designação de determinado grupo social. Concordo plenamente com essa impossibilidade. Mas as utilizo aqui como parâmetros indicativos de uma evidente alteridade entre, por exemplo, o que representava o grupo desses jovens intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque, e o que representava o grupo de músicos do qual Pixinguinha e Donga faziam parte.

Oito Batutas; ou como a apresentação de músicos populares para rainha da Suécia ou ainda a presença e interesse de Darius Milhaud e Blaise Cendrars sobre esse universo da música popular no Rio de Janeiro do início do século.

Poderíamos avançar nesse terreno até uma série de eventos do século XIX, muito bem descritos pelo historiador José Ramos Tinhorão - e que foram incorporados na tese de Hermano -, como os encontros na livraria Paula Britto ou outros eventos que representam para esses dois autores a existência de uma rede contínua desse tipo de aproximação na nossa história cultural. O exemplo sobre Gregório de Mattos e seus últimos anos de vida como ‘músico’ na Bahia é um dos mais sedutores nessa linha. Porém, não considero que aprofundar essa análise seja necessário para fixar a ideia que tento construir.

Muniz Sodré, em seu livro *Samba, o Dono do Corpo*, não nega a existência de uma negociação e de um processo dialógico que levou à configuração do samba do Rio de Janeiro como música símbolo da identidade nacional. Porém, o autor acredita que essa negociação tem um caráter mais estratégico, por parte de um grupo minoritário e dominado da sociedade, do que por uma relativa conciliação de projetos culturais, como me parece ser a tese levantada por Hermano, que se adaptaria perfeitamente às pretensões do projeto modernista.

Muniz acredita que a imposição do samba como música urbana fundadora no Brasil deve-se muito mais à capacidade do corpo negro em proteger e afirmar seu patrimônio cultural africano do que à síntese de um encontro multiétnico colaborativo. Se, em 1926 - época em que já eram músicos bem sucedidos -, artistas como Donga e Pixinguinha faziam uma apresentação de caráter especial para os jovens intelectuais e para outros importantes personagens da elite carioca que lá estavam presentes, é porque sabiam muito bem a importância estratégica desse tipo de interação e sabiam utilizá-la como mais um elemento para emergência de sua expressão musical e de seu corpo na cena.

É necessário frisar aqui que Hermano Vianna não tenta dar ao que chama de “mediações transculturais” um perfil exclusivamente pacífico e

harmonioso. O antropólogo afirma que sua intenção não é a de negar a repressão a determinados aspectos da cultura negra que formaram nossa ideia de popular, mas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, como a desse encontro entre os jovens Gilberto Freyre e Sérgio Buarque com músicos populares, que tiveram papel crucial nesse processo. Utilizando a teoria do pensador argentino Nestor Garcia Canclini de que “o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”²⁰, Hermano escreve:

Levando isso em conta, não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais. Por isso serão privilegiadas, aqui, as “relações exteriores” ao mundo do samba.²¹

Diante desse quadro, e sob um olhar antropológico, é surpreendente para Hermano, por exemplo, que o samba tenha sido propagandeado tão rapidamente, nas décadas de 20 e 30, como esse elemento de pureza que garantia uma referência estável ao passado brasileiro e à nossa cultural popular. E que tenha, inclusive, servido a interesses oficiais do Estado para inventar essa tradição.

Hermano cita, por exemplo, com grande espanto, uma história sobre uma edição especial do programa de rádio *A Hora do Brasil*, criado pelo Departamento de Imprensa do governo Getúlio Vargas, no momento em que buscava uma aproximação com a Alemanha nazista. O exemplo, que chega a parecer uma anedota, é de 1936, menos de 20 anos do registro de “Pelo Telefone”, canção de Donga e Mauro de Almeida, que teria marcado o surgimento do samba no circuito da canção de consumo. E é, sem dúvida alguma, mesmo de se espantar, pois o programa se encerrava com uma contagiante gravação da batida da escola de samba Estação Primeira de

²⁰ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. pp.35.

²¹ Idem. Idem.

Mangueira, que ainda não havia completado nem dez anos de história, mas já ocupava o papel de portadora da verdadeira expressão cultural brasileira.

O importante, nesse caso, para a análise de Hermano, é demonstrar e constatar o quão confortável foi a adesão do samba como um agente que resolvia de forma satisfatória a crise de identidade brasileira; afirmar esse conforto como resultado de uma interação muito praticada entre as elites e as classes populares no Brasil e, conseqüentemente, como isso lhe garantiu uma posição privilegiada como fiel e autêntica representante da nossa cultura. Mesmo que talvez, ao contrário da análise de Giovanna, o autor dimensione ainda de uma forma um tanto etnocêntrica o desigual quadro das hierarquias sociais e da opressão à época, Hermano é bem sucedido em comprovar que essa era uma prática constante no Rio de Janeiro da virada do século, e que influenciou, em maior ou menor escala, a emergência do samba dentro de um circuito de consumo da música popular.

Já o trabalho de Muniz Sodré parece privilegiar exatamente o componente contrário ao de Hermano, destacando o samba, elemento originado na cultura negra, em suas relações internas. Dessa forma, mostra, por um lado, como o samba conseguiu se manter como traço expressivo dessa comunidade, mesmo diante dos inúmeros processos de segregação e dominação sobre o corpo do homem negro no início do século. E, por outro, como foi a afirmação desse corpo na cultura urbana em fase de industrialização e de inserção na engrenagem do capitalismo da primeira metade do século XX. Logo no início do seu livro, Muniz Sodré afirma:

O que pretendemos mesmo é indicar como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural – encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. E implicitamente pretendemos rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria prima para um amálgama cultural realizado de cima pra baixo²²

É possível ver, tanto na passagem que destaquei do texto de Hermano, quanto nessa de Muniz, propostas distintas na forma de enfocar o

²² Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. pp.10.

nascimento do samba no Rio de Janeiro das décadas de 10 e 20. Esse samba, que logo se transformaria na “raiz” da cultura oficial brasileira, e que seria utilizado de forma indiscriminada como produto brasileiro de exportação e de representação da nação perante o mundo, é, portanto, termo de uma disputa que sempre esteve e permanece até hoje na agenda de debate nos meios culturais e intelectuais do país. Entre as noções de resistência ou interação, de imposição ou conciliação, ficou o corpo do sambista, fruto de uma expressão que, independente da sua emergência como dado histórico, serve a nós, brasileiros, como uma ancestralidade de natureza cultural.

Não há de minha parte a pretensão de afirmar que há uma linearidade nesse debate e que essas posições tenham permanecido sempre estáveis e ligadas pelos grupos que as assumiram em distintos momentos históricos. Não é possível colocar nessas condições um processo muito mais complexo, atravessado por uma série de outros fatores ao longo do tempo. Pelo contrário, essa questão foi se remodelando e ganhando novos contornos quanto mais a cultura se desenvolveu como produto na sociedade de massas, quanto mais se fragmentou em novas propostas estéticas, e quanto mais se intensificaram os meios de comunicação que possibilitam um trânsito entre produções distintas.

Talvez os exemplos de Muniz Sodré e de Hermano Vianna nem sejam os que delineiam com mais precisão uma oposição que se desenvolveu posteriormente, tanto no meio cultural quanto no acadêmico. Até porque se referem à constituição dessa categoria de popular e não ao “ataque ou defesa” aos termos desse debate, como Liv Sovik faz ao refletir sobre a presença do elemento popular na bossa nova e no tropicalismo.

Nenhum dos dois trabalhos, inclusive, sugere ou apresenta ideias de perfil sectário por parte dos autores. Ambos tomam devidos cuidados para não caírem na armadilha da afirmação racial intransigente, como poderia ocorrer no caso de Muniz Sodré, ou no elogio irrestrito às teses da mestiçagem, que poderíamos sugerir a partir de uma leitura menos atenta do trabalho de Hermano. Afirmando também de maneira peremptória que os dois livros contribuem muito para compreensão da criação do samba no Brasil e sua localização em nossa cultura popular.

No entanto, considero que as informações e reflexões construídas em ambos os trabalhos, mesmo colocando em oposição relações interiores e exteriores, nos ajudam a demarcar uma áurea aristocrática designada à forma-canção, criada pelos sambistas cariocas dos anos 20, 30 e 40, e, conseqüentemente, ao seu corpo e a sua centralidade, num debate que figura em disputa há tantos anos no campo cultural. Corpo que teve na música a possibilidade de emergir, de enunciar uma alteridade ao mundo da produção cultural vigente. Corpo que era homogêneo, controlado e mesmo recalçado no plano social, mas que, a partir da construção do samba, pode se nomear através de sua dança, de sua batucada, de seu cortejo na rua em dias de carnaval, de sua cultura. Corpo que passamos a definir como portador mais sólido para expressão do matiz da cultura brasileira e do nosso ethos.

Para minha análise, interessa perceber é como esse e alguns outros alicerces que formaram nosso pensamento cultural, e que veremos ainda nesse capítulo, foram decisivos para moldar o corpo canção que se tornaria o bem nacional por excelência. Corpo que é representado por Zé Kéti, no mitológico show *Opinião* - símbolo da produção cultural do pensamento de esquerda nos anos 60, oriundo dos centros populares de cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE). Corpo que seria resgatado pelas iniciativas culturais do governo militar dos anos 70, através das políticas públicas comandadas pelo ministro da educação Ney Braga, e que já havia sido requisitado pelo Estado Novo como vimos anteriormente. Um corpo que permaneceria, independente de regimes de governo ou posições políticas, como essa referência estável da nossa cultura popular, muitas vezes designado como o autóctone, exatamente como a figura do índio de Alencar.

Podemos ver de forma bem radical, por exemplo, principalmente pelo posicionamento ideológico da autora, uma das faces do desenvolvimento desse debate nas análises de Liv Sovik. Ao alinhar a herança das propostas modernistas as intervenções da bossa nova e do tropicalismo em oposição às configurações atuais do rap e do hip-hop em nosso país – que constituiriam uma narrativa similar à descrita por Muniz

em relação ao samba -, Liv conclui que a música popular no Brasil, muitas vezes, utilizou-se de uma estratégia racialista na eleição do elemento popular e do corpo fruto da elogiada mestiçagem como bases de sua expressão no campo cultural.

No caso da bossa nova, por exemplo, a autora alega que esse movimento decretou a exclusão do corpo da mulher pobre e negra. Essa mulher, mesmo que detentora de uma história estruturada dentro da música popular pela dominação racial, de gênero e de classe, incorporava ao nosso cancionário uma sensualidade efetiva, que tinha na sua expressão gestual e afetiva uma marca da sua presença. Já na bossa nova, a marca seria da “menina cheia de graça” que se dirige à praia de Ipanema.

É bom lembrarmos que, se nas primeiras décadas do século, a cidade permitia certa proximidade física das diferentes classes sociais, com a transformação urbana do Centro e seu perfil imobiliário tomando um rumo menos residencial, houve uma divisão maior do Rio de Janeiro: os ricos migraram em direção às praias da zona sul, e os mais pobres ou permaneceram nos arredores da região central, ou migraram para a zona norte. Essa percepção de um aumento na distância geográfica entre as elites e as classes populares localiza melhor a rasura enunciada por Liv.

A autora segue, em *Aqui Ninguém é Branco*, com uma série de exemplos em que critica o projeto modernista e o que seriam as respostas dadas a ele pela ‘modernização bossanovista’ e pela ‘alegoria tropicalista’. Para ela, as propostas de incorporação dos elementos da cultura popular nas perspectivas desses movimentos excluíram, através do discurso identitário que afirmava a síntese cultural da mestiçagem, o protagonismo narrativo do corpo negro na música brasileira. A autora afirma a ideia de que a “convivência inter-racial harmônica acontece quase invariavelmente quando o negro acolhe o branco em seu território afetivo, social, político ou cultural e o contrário dificilmente acontece. Isso resulta na figura do negro ‘fora de lugar’, em espaços de brancos”²³. Como afirmação da cultura negra em resposta a esse discurso, Liv acredita que o samba, o funk, o hip-hop e

²³ Sovik, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. pp 147.

os blocos afros fornecem relatos de uma outra história cultural, enunciados pela alteridade do corpo do negro, sem necessidade de consentimento.

Num artigo recente e bastante contumaz, em que sugere uma série de equívocos que a canção “Garota de Ipanema” criou no imaginário simbólico da nossa música popular, a autora resume de forma bem determinada seu ponto de vista em relação à mestiçagem e à nova realidade narrativa e enunciativa do corpo através do rap:

A tradição do debate em torno da mestiçagem deu mais uma volta e hoje se coloca em questão novamente seu valor como solução de conflitos, porque o discurso da negritude adquiriu uma nova credibilidade, devido a uma série de fatores políticos, sociais, culturais, assim como inovações na tecnologia e economia da produção cultural. O atual destaque na mídia, para o rapper, DJ e funkeiro, é causa e sintoma das condições em que as relações raciais estão novamente colocadas em questão. A hierarquia na qual a branquitude é valorizada sem se falar nela, a mestiçagem destacada e a negritude silenciada, enfrenta um quadro em que rappers como Mano Brown e MV Bill se reconhecem como cidadãos globais, parte de um mesmo movimento cultural cosmopolita. O rap representa uma voz narradora diferente da tradição bossanovista e tropicalista, ao falar diretamente, como ‘povo’, para um público projetado como semelhante, vizinho ou cocidadão e não, em primeiro lugar, apreciador.²⁴

De fato, tanto as manifestações do samba quanto as do rap representam uma possibilidade do corpo negro afirmar esse discurso de dentro, e não sobre, determinada comunidade. Porém, o que talvez a formação de Liv, demasiadamente calcada na escola sociológica norte americana, não permita perceber, é que, no Brasil, há uma interpenetração entre as vozes que compõem a nossa música popular que não pode ter suas fronteiras delineadas de forma tão intransigente. E isso não implica necessariamente a bem desenhada lógica racista que a autora apresenta, quando diz que a convivência harmoniosa só ocorre quando é o negro que recebe o branco em seu território.

Giovanna Dealtry também identifica que é a partir da inclusão do samba no circuito da canção de consumo que o corpo do negro deixa de ocupar aquele lugar de docilidade e aquiescência – que ocupava, por

²⁴ Idem. Idem. pp.102/103.

exemplo, na obra literária de João do Rio e na representação do preto-velho nas práticas da Umbanda -, e passa a ter voz e corpo próprios, constituindo uma narrativa ou relato sobre sua comunidade, até então interdita pela herança da sociedade escravista. E adverte que essa emersão seria ainda alvo de muita violência dentro da sociedade da primeira metade do século XX, podendo ser observada em várias práticas de coerção do corpo do negro e dos índices que caracterizavam sua identidade cultural, como demonstra numa passagem sobre a perseguição da polícia aos sambistas da época:

Interessante é perceber como são justamente os elementos construtores de uma identidade cultural negra – que se expressa por meio da música e do corpo – os mais atacados por tais delegados. O pandeiro, a calça bombacha no tempo de João da Bahiana – que mais tarde seria substituída pela calça boca de funil dos malandros dos anos 40 –, o violão, a ginga, entre outros, são os ícones externos, traços de um corpo que se recusa a ser mero preto-velho e que mais enfurecerão os representantes da ordem. Dentro de um grupo cultural e étnico excluído das possibilidades de ascensão social, quaisquer traços de diferenciação são vistos como sinais de rebeldia ao sistema, ao papel de corpo dócil que lhes era imputado desde tempos coloniais.²⁵

Porém, o que podemos ver como um passo além nas análises de Giovanna - que nem a reflexão antropológica de Hermano, nem a segmentação sociológica de base americana de Liv, nem a afirmação política de Sodré conseguem alcançar - é que o corpo negro, no Brasil, teve uma capacidade extremamente habilidosa ao criar estratégias dentro desse processo de emersão, e ao equalizar as relações dentro desse campo. A autora também não nega que, no regime republicano em nosso país, permaneceu a mesma lógica do período escravista e colonial de relegar ao negro a posição marginalizada na esfera social e do trabalho. Demonstra, entretanto, que, ao mesmo tempo, ocorreu no Brasil uma adoção dos bens

²⁵ Dealtry, Giovanna. *No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp. 68.

simbólicos produzidos pelas classes populares, que se tornaram ícones nacionais. É o que Giovanna chama de “falsa submissão” em seu trabalho.

A diferença em relação à tese de Hermano é que, enquanto o antropólogo tenta desenhar um quadro social permissivo a esses encontros e à consequente síntese cultural, Giovanna atesta a presença de todos os índices altamente repressivos da época – que são a base para a tese de Liv Sovik –, mas destrincha como o corpo do negro soube deslizar numa perspectiva que modulava ao mesmo tempo em que afirmava sua presença dentro do tecido social e do mundo cultural.

Em relação à tese de Liv, é importante mencionar que, enquanto a norte americana não consegue perceber que é possível modular o corpo sem se tornar dócil e que é possível negociar sem necessariamente requerer um consentimento daqueles que estão numa posição privilegiada da hierarquia na sociedade, Giovanna destaca e detalha com muita habilidade como isso ocorreu, a partir de um vasto repertório de em-cena-ações que tiveram no mundo da música popular o seu palco mais efervescente.

Liv Sovik faz um trabalho muito interessante sobre os traços do racismo brasileiro em *Aqui Ninguém é Branco* quando relacionados aos órgãos de poder do Estado, as instituições de educação, os meios de comunicação, a publicidade e outros meios da esfera pública, mas se equivoca, na minha visão, quando tenta aplicar na canção popular os mesmos critérios de análise que lança sobre estes fenômenos. A música popular no Brasil é referendada por práticas de interação equalizadas em frequências de outra natureza.

É fundamental compreender é que atores como Donga, Pixinguinha, João da Bahiana, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, entre tantos outros que escreveram a história da canção em nosso país, não cabem numa moldura fixa da sociologia, e muito menos numa que tente enquadrá-los a partir de teorias ou construtos de um determinismo racial.

3.3. A voz do morr(t)o

O jornalista e crítico Pedro Alexandre Sanches, em artigo publicado recentemente na revista *Caros Amigos*, faz uma análise de diversas letras de samba que, ao longo da história, narraram uma perspectiva de permanente ameaça à posição aristocrática do samba como referencia estável e fundadora da cultura em nosso país. Considero relevante trazer aqui algumas dessas linhas. Pedro Alexandre descreve em seu texto letras que ilustram o que ele denomina de uma “retórica nostálgica”, que estaria presente na lírica de grandes sambistas da canção popular brasileira. Composições como “Tempos Idos” de Cartola, “Derradeira Melodia”, de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho, ou a famosa estrofe de Nelson Sargento “samba/agoniza mas não morre”, vão ajudando o crítico a reforçar o argumento central de sua tese, que pode ser resumido na seguinte afirmação:

O poeta que acabou de morrer e o gênero musical sempre à beira da extinção constituem, ao longo da nossa história, um poderoso artifício de *marketing*, que rende belezas musicais e linhas poéticas pungentes, mas refletem, também, um modo negativo e pessimista de encarar o mundo (e o próprio samba).²⁶

Não só a letra de “Tempos Idos” é um dos bons exemplos que servem à tese de Pedro Alexandre, mas a própria trajetória de seu compositor, Cartola, é uma personificação dessa ameaça que cerca o corpo do sambista, passível de ser relegado a qualquer momento a uma posição marginalizada dentro da sociedade e da vida cultural. A famosa história de que, em meados da década de 50, o proeminente jornalista Sergio Porto teria encontrado Cartola, o fundador e um dos principais compositores da Mangueira – que, como vimos, já ocupava um papel de alicerce da nossa produção cultural desde a década de 30 – trabalhando como lavador de carros num bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, ilustra com uma precisão cinematográfica essa ideia do samba como um bem cultural ameaçado em

²⁶ In Revista *Caros Amigos*. Número 167. Fevereiro de 2011.

sua existência, e do corpo do sambista como um ator marginalizado dentro da cena musical.

A segunda geração de sambistas cariocas, que tem o Estácio como referência geográfica, talvez seja a que mais contribuiu para essa romantização do “poeta que acabou de morrer”, como diz Pedro Alexandre, ou mesmo para essa condição do corpo marginalizado e ameaçado do sambista. Como nos demonstra Cláudia Matos, à exceção de Ismael Silva e Bide – que, assim como os sambistas da ‘velha guarda’ da Praça Onze, permaneceram por muito tempo em atividade -, a maior parte dos compositores que constituiu esse grupo do Estácio, considerado o grande responsável pela adaptação do samba para as festas carnavalescas, teve uma morte prematura e de certa forma trágica, motivadas por brigas, doenças como tuberculose e úlcera, e também doenças mentais em alguns casos.²⁷ Sem dúvida, essa marca que deixou a geração do Estácio contribuiu muito para a consolidação dessa visão um tanto mitológica do sambista.

Apesar desses exemplos, é difícil aderir a esse medo, se olharmos com mais distância nossa história cultural, pois desde a década de 20 o samba tem uma vitalidade e uma importância na cena musical de nosso país que não deixam transparecer esse ‘perigo’. Não só porque, desde sua primeira geração, a maioria dos grandes sambistas, e também chorões, construiu longas e significativas carreiras, mas porque podemos lembrar muitos momentos em que o samba, mesmo sem protagonismo na cena, permaneceu como um território muito bem fixado no circuito da canção de consumo. A título de exemplo, vale lembrar quando Martinho da Vila disputou o primeiro lugar em vendas com Chico Buarque, em 71, ou quando, no auge do movimento do rock brasileiro, na década de 80, músicos como Beth Carvalho, Almir Guineto e Zeca Pagodinho apareciam diariamente na programação das rádios brasileiras e atingiam grandes números em vendas de discos.

²⁷ Matos, Claudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. pp. 44.

O que parece, ao contrário dessa ideia, é que, de fato, Pedro tem razão em afirmar que se trata de uma estratégia que coloca em cena algumas noções artificialmente construídas para delinear e garantir ao samba seu posto de ícone na tradição musical brasileira. Dessa forma, é uma estratégia que atua com ostentação, dramaticidade e, ao mesmo tempo, com uma grande eficácia na proteção das fronteiras que balizam esse território.

Munis Sodré pensa de maneira diferente essa emergência de determinados artistas no mercado e se refere a elas, pelo menos a época da primeira edição de *Samba – o Dono do Corpo*, como exceções dentro da regra do mundo do samba. Segundo o autor afirmava:

Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, enfim membros do vasto conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca. É sempre possível que um deles ascenda ao mundo do disco e do show, conseguindo driblar a vida de trabalho pesado e mal remunerado. É o caso de Martinho da Vila ou, mais recentemente, de Cartola. Mas o samba não os promove economicamente, como classe social. Eles continuam hoje como no passado, na expectativa de que algum cantor bem sucedido decida gravar um de seus sambas.²⁸

Não quero, de forma alguma, relativizar o fato de que esse universo do samba se desenvolveu em condições precárias no que diz respeito à economia e às condições profissionais dispostas. Essa precariedade, de certo, excluiu da cena musical compositores e intérpretes de grande talento que não conseguiram penetrar no circuito da música popular. Histórias como a de Clementina de Jesus, que só deixou de ser empregada doméstica e se tornou uma das maiores intérpretes de samba do Brasil porque Hermínio Bello Carvalho a descobriu no morro de Mangueira e a levou para fazer parte do show *Rosa de Ouro*, que rodou todo o país, deixa clara essa problemática condição. Da mesma forma, comenta-se que em uma

²⁸ Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. pp. 59.

pesquisa encomendada pela cantora Marisa Monte para produção de seu último trabalho e desligada de qualquer instituição pública ou acadêmica, teriam sido catalogados por volta de quinhentos sambas, entre membros das velhas-guardas de escolas de samba cariocas, que nunca tiveram um registro de gravação e que resistiam somente pela tradição oral transmitida no meio do samba, o que também é um outro fato bem impressionante que corrobora essa precariedade.

Mas isso não é suficiente para se decretar essa condição de gênero musical ameaçado, mesmo porque é possível elencar uma série de exemplos de outros gêneros musicais semelhantes a estes. De forma arriscada afirmo, inclusive, que, mesmo nas décadas de 70 ou 80, período em já havia uma influência massiva da indústria cultural internacional, um grupo ou artista do samba teria maiores chances dentro do mercado de música no Brasil do que aqueles que trabalhavam numa linguagem próxima à do rock ou à da black music.

Uma declaração de Gonzagão, quando era músico contratado da Rádio Tamoio, na década de 40 – justamente o período em que Cartola havia desaparecido do mundo do samba e que muitos, inclusive, pensavam que o sambista estava morto - deixa muito claro como o samba, ao longo de momentos distintos da nossa história cultural, teve uma grande relevância dentro da indústria da música. Gonzagão, que àquele momento requeria uma posição mais destacada dentro do *casting* da rádio em que trabalhava, comentava em uma entrevista:

Eu gostava de tocar sanfona e, como tal, comecei tocando solo. Mas depois eu me saturei, achei que aquilo não tinha futuro. Eu não esperava ser cantor. Mas como eu andava nas gafieiras, nos cabarés, nos *táxi-girls*, comecei a observar aqueles cantores, como é que eles faziam, e fui repetindo. Decorei alguns sambas, alguns boleros.. e tentei minha chance. Mas a voz não ajudava. No Brasil, os crioulos são os donos do samba. Eu não era do samba, aí, eu não podia entrar no samba.²⁹

É notório que, ao longo dos anos, o samba se desenvolveu e multiplicou-se em infinitas formas como o samba-canção, o samba-rock, o

²⁹ Dreyfus, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed 34, 1996. pp 96.

samba-jazz, a bossa nova e, mais recentemente, o universo da música eletrônica e do rap. Em geral, as letras citadas por Pedro Alexandre se opõem justamente a esses usos e desusos de células rítmicas, harmônicas ou melódicas do samba para invenção de uma outra forma-canção.

Nesse caso, encontramos um perfil curioso de apreensão desse desvio nas linhas retas do samba. Em geral, há uma certa desconfiança de toda e qualquer manifestação no sentido de alteração da forma-samba: todas estariam colocando em risco esse patrimônio cultural, esse legado de um gênero sempre em vias de se extinguir. Porém, em alguns casos, quando o artista que propõe essas alterações tem alguma aproximação com a matriz, ou seja, com os compositores guardiões dessa forma, parece que lhe é dado um salvo conduto para executá-las como no caso de Paulinho da Viola com o baixo elétrico. Quando não existe essa aproximação, passa a ser visto como deturpador dos elementos mais importantes do nosso mundo cultural.

A carreira do rapper Marcelo D2 é, nesse sentido, talvez o melhor exemplo do processo que leva a legitimação que só uma filiação à casta do samba pode conferir a determinado artista. O videoclipe da música “Qual é?” do disco *À procura da batida perfeita*, é um exemplo bem claro desse lugar que o rapper ocupa. No clipe, D2 coloca numa mesma roda de samba, artistas consagrados do gênero como Bezerra da Silva e Arlindo Cruz, e novos nomes da música brasileira como o também rapper Black Alien e Marcelo Falcão, vocalista da banda O Rappa. O fato é que D2 tem hoje livre acesso ao mundo do samba e sua proposta de unir o samba aos ritmos contemporâneos do rap e do hip-hop não é vista como uma apropriação negativa do gênero musical, mas sim como uma exaltação e resgate do mesmo.

Aliás, a palavra resgate representa bem - como elemento dessa equação que tento fazer aqui, e de seu uso dentro dela - uma discussão que envolve o samba e a identidade brasileira. Essa é uma expressão que vem sendo empregada indiscriminadamente nos debates sobre cultura no Brasil. Toda produção que lida com elementos mais ‘tradicionais’ da cultura brasileira evoca o termo como um aspecto que acrescenta mais uma dimensão relevante ao trabalho. É resgate de marchinhas de carnaval, resgate dos sambas antigos, resgate do chorinho, resgate da obra do

sambista tal, sempre afirmando essa lógica, apresentada por Pedro Alexandre, do gênero musical em vias de morrer.

Não é de se espantar que, no Rio de Janeiro – que, como toda cidade turística, tem um dever muito intenso de conservação e patrimonialismo -, já existam grupos destinados a regatar o maxixe e o lundu da virada do século XIX para o século XX. Esse mesmo Rio viveu, nos últimos quinze anos, um processo impressionante de retorno ao universo clássico das rodas de samba e dos blocos de carnaval de rua.

A caracterização do bairro da Lapa é, sem dúvida alguma, um registro físico muito claro desse processo.

Bairro tradicional do centro do Rio de Janeiro, berço da boemia carioca e um dos últimos espaços onde a arquitetura da cidade do início do século ainda está razoavelmente preservada, a Lapa esteve durante muitos anos apagada do mapa cultural desta cidade. Porém, durante estes últimos quinze anos, cada vez mais, novos espaços culturais têm sido abertos no bairro. Em qualquer dia da semana, pode-se encontrar rodas de samba na Lapa para diferentes públicos, e todas, informais ou profissionais, influenciadas pelas mesmas características tradicionalistas de cantar repertórios antigos e exaltar artistas como Nelson Cavaquinho, Ciro Monteiro, Monsueto, Candeia, entre muitos outros cânones do samba brasileiro.

A partir deste movimento de retomada foi criada uma nova geração de músicos ligados ao samba que carregam o ‘olhar fiel sobre as origens’. A cantora Teresa Cristina pode ser apontada como principal referência desta nova geração de artistas. Suas apresentações há alguns anos costumam encher as casas de show da Lapa. Este sucesso, para além das indiscutíveis qualidades de Teresa como intérprete, ocorre principalmente pelo que ela traz de antigo, e não de novo, aos palcos cariocas. O repertório é composto por grandes clássicos, os arranjos seguem as mesmas convenções dos antigos sambas, as linhas melódicas do seu canto se assemelham a das grandes damas do samba, todos os ingredientes musicais seguem a linha da tradição e de reverência ao passado. No que se refere a sua performance, pode-se perceber a mesma fidelidade do plano musical. A cantora trabalha o corpo de forma bastante sóbria no palco, preza por

utilizar poucos e pequenos movimentos, e mesmo quando samba, o faz de forma discreta. Mesmo no figurino pelo qual Teresa Cristina opta, podemos observar referências ao tradicional universo do samba. Parece em alguns momentos que todos os elementos que a compõem como artista são conservados, com o máximo cuidado, para não chocar com o imaginário de um samba autêntico presente numa determinada faixa de público que frequenta seus shows. Ao mesmo tempo é curioso notar em entrevistas e depoimentos da cantora, que Teresa é uma profunda conhecedora da história do rock nacional e internacional e não coaduna com uma posição sectária em relação a outros gêneros e estilos musicais.

Da mesma forma blocos como o Cordão do Boi-tá-tá e o Céu na Terra, que desfilam em pontos tradicionais do Centro da cidade e de Santa Tereza, e arrastam há vários anos um número enorme de foliões, representam essa aptidão para o resgate cultural que o Rio de Janeiro parece ser especialista. Nos dois blocos encontramos sinais deste ideal de preservação dos elementos tradicionais das manifestações populares. Tanto o Cordão do Boitá-tá quanto o Céu na Terra não utilizam carro de som e tocam somente um repertório de marchinhas tradicionais do carnaval carioca como “Touradas de Madrid”, “Aurora”, entre muitas outras. Desde 2000 esses blocos têm saído a rua com uma quantidade de foliões cada vez maior e podemos apontá-los, sem dúvida alguma, como dois dos principais responsáveis pela revitalização impressionante do carnaval de rua da cidade nos últimos anos.

Em ambos os casos, o que talvez deixe Hermano Vianna ainda mais certo de sua tese, esses foram movimentos iniciados por grupos de jovens artistas ou universitários da classe média e alta da cidade. No caso dos blocos, isso pode ser constatado quase que em sua totalidade. Outro exemplo marcante do envolvimento de grupos de jovens com essa política de regate cultural foi a revitalização do grupo Jongo da Serrinha, em Madureira. Hoje, o Jongo representa um dos pólos culturais e de inclusão social mais importante dessa região da cidade, e conta inclusive com o apoio de políticas do Ministério da Cultura.

Essa dinâmica do resgate cultural ocorreu na música popular do país diversas vezes, de maneiras distintas. Temos muitos casos, por exemplo, de

músicos ou outras pessoas do meio que se associaram a outros artistas portadores dessa tradição cultural e resgataram sua obra para um público maior - como Nara Leão fez com Néelson Cavaquinho, como Hermínio Belo de Carvalho com Clementina de Jesus ou como Marisa Monte, que mais recentemente produziu e divulgou através do seu selo um disco da Velha Guarda da Portela.

O curioso é que, se observarmos mais atentamente, como Giovanna Dealtry explicita, é possível ver que, desde seu surgimento, ainda na primeira metade do século XX, compositores canonizados nesse mundo aristocrático do samba – localizados da Praça Onze – escreviam letras em que acusavam os do grupo do Estácio, que logo pertenceriam ao mesmo cânone, de fazer um samba “impuro” ou que desfigurasse suas características musicais básicas. Utilizavam, assim, a mesma estratégia de cantar o gênero sob risco de extinção, devido a transformações de ordem estilística, que voltaria diversas vezes na história da música popular: seja na polêmica que marcou o nascimento da bossa nova, ou na polêmica envolvendo o maracatu, que colocou em lados opostos o escritor Ariano Suassuna e o compositor e cantor Chico Science. E, ao mesmo tempo, já requisitavam sua posição de autoridade cultural e portadora ‘de direito’ da raiz do samba e da nossa música popular.

A letra da canção “Entregue o Samba aos Seus Donos”, composta por Hilário Jovino em resposta a uma das muitas polêmicas provocadas por Sinhô a sua época, e destacada por Giovanna, é uma dessas que reivindicam uma autenticidade em relação à origem da forma-samba. Dizia a letra:

Entrega o samba a seus donos
É chegada a ocasião
Lá no norte não fazemos
Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia
Que nunca pisaram lá
Que não comeram pimenta
Na moqueca e vatapá

Mandioca mais se presta
 Muito mais que tapioca
 Na Bahia não tem mais coco
 É plágio de um carioca³⁰

A principal referência da letra que lida com essa noção de origem, fundamental para a compreensão do samba como “mito fundador”, é a estrofe “falsos filhos da Bahia”. Hilário sugere que quem tem a verdadeira ascendência para se intitular sambista em nossa terra eram os frequentadores das casas das Tias baianas, que fixaram residência na região da Praça Onze, conhecida mais tarde como a “Pequena África”.

Essas Tias³¹, primeiras grandes figuras femininas da cultura negra e urbana após o fim da escravidão em nosso país, teriam sido as grandes responsáveis pela abertura, dentro do Rio de Janeiro, do território que possibilitou a consolidação da forma-canção samba, pois nas festas que realizavam em suas casas estavam incluídos todos os elementos que fomentariam a emergência do gênero como produto cultural, desde os chorões que se posicionavam nos primeiros cômodos do imóvel até os batuqueiros que se posicionavam no quintal ao fim do terreno.

Como bem sabemos, dentre essas mulheres, a que ficou mais conhecida e entrou para a história oficial da “invenção do samba” foi Tia Ciata. A maioria dos pesquisadores costuma apontar a sua residência, à rua Visconde de Itaúna 117, como endereço oficial da composição de “Pelo Telefone” em 1917, samba que gerou muitas controvérsias sobre sua autoria, mas que hoje parece ter como consenso que ela seja debitada a Donga e ao jornalista Mauro de Almeida, como foi citado anteriormente neste trabalho. Além disso, as festas em sua casa de fato reuniam, como comprovam muitos depoimentos de personagens dessa história, o maior número de *turunas* daquela época. Sendo assim, não havia ninguém mais credenciado a corporificar essa posição de ‘ancestralidade’ do que os compositores e músicos que ali praticavam, jogavam e tocavam samba.

³⁰ In Dealtry, Giovanna. *No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp. 75.

³¹ O livro de Roberto Moura - *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro – é na minha opinião a melhor referência sobre esse período e sobre o contexto em que estavam localizadas as Tias baianas de que falo*.

Em relação a esse momento incipiente da gestação do samba como bem cultural, acredito ser valioso trazer outro aspecto que costuma atravessar esse debate. Nessa época, já havia gravações de música popular no Brasil. Na maioria das vezes, as canções gravadas eram lundus, maxixes ou mesmo ritmos estrangeiros que já tocavam por aqui, como a polca e o schottisch. Diante disso, parece que há, no que se refere à gravação de “Pelo Telefone”, uma insistência dos pesquisadores do samba em mitificar a “descoberta” dessa forma-gênero musical no início do século.

Muitos se referem à casa da Tia Ciata como um espaço que teria se tornado um protagonista da cidade. Ela exerceria tamanha força, que fez emergir dali automaticamente a forma-samba para os meios de gravação e, dez anos depois, para as rádios que foram inauguradas no Brasil. Como se a dinâmica tivesse sido a mesma que aconteceria na década de 80 com o Cacique de Ramos, quando Beth Carvalho, cantora de prestígio dentro dos meios de gravação, foi à roda de samba do grupo e dali em diante passou a cantar e trazer ao público a música desses compositores. Ou como ocorreu no início da última década, na Lapa, com a descoberta de nomes como Teresa Cristina e Edu Krieger, logo incorporados ao circuito de consumo da música.

Na verdade, não foi bem assim, como o próprio Donga afirma em entrevista a Muniz Sodré. Segundo o compositor, desde 1916, ele e outros compositores da Pequena África, que frequentavam as festas dessas Tias baianas - das quais uma das mais importantes era inclusive sua mãe -, já apertavam o cerco em torno da Odeon para que se gravasse um samba. As palavras são essas mesmas, “apertar o cerco em torno da Odeon”. Isso é uma demonstração do quanto já havia se estabelecido por aqui um regime, no mínimo, semi profissional de trabalho.

A biografia de Pixinguinha, escrita por Sérgio Cabral, apresenta muitos documentos que provam a existência dessa estrutura que, apesar de precária e pouco rentável, já estava estabelecida.

A ideia de que a consolidação do samba tem relação com essa junção da “fome com a vontade de comer”, de que houve uma consonância entre os interesses de uma gravadora e o surgimento do gênero musical,

precisa, dessa forma, ser relativizada. Nesse contorno, a afirmação de Muniz Sodré de que o samba é uma estratégia de um grupo minoritário ganha mais força. Não que isso lhe dê um fundo de verdade inquestionável, de forma alguma. Mas inclui na história do samba um elemento menos romântico do que os que tradicionalmente compõem essa configuração toda apropriada para a emergência do corpo do sambista. A ideia de que os sambistas estavam, na década de 10, pela região da chamada Pequena África, praticando somente uma experiência comunitária que, em algum momento, se encaixou como uma luva nas aspirações da criação de um circuito de consumo ligado à música, é pouco condizente com essa afirmação de Donga.

É claro que foi a partir dessa experiência comunitária que se chegou à formulação do samba, mas não foi só pela força que dali emergiu que o samba se viabilizou como produto cultural. Foi preciso que atores como Donga requeressem essa posição de artista popular que buscava se inserir na indústria da produção musical que seria consolidada poucos anos depois com a relação dos sambistas do Estácio com Francisco Alves e com a obra de Noel Rosa.

Como novamente demonstra Giovanna Dealtry, no universo do samba “‘Direito’ e ‘Autor’ passariam a ser termos que garantem a mobilidade e a inserção social do sambista que, até pouco tempo, precisava-se refugiar nas favelas.”³². Donga e muitos outros intervieram nessa dinâmica de maneira decisiva, através de sua própria e exclusiva vontade de afirmar a expressão musical que produziam nesse universo da Cidade Nova e da Praça Onze, qual seja: a de colocar o corpo na engrenagem da indústria cultural. Segundo Giovanna:

Nesse âmbito, quanto mais se constrói um ‘eu’, mais se termina por falar em ‘nós’. O corpo do negro é, enfim, essa primeira e última instância de negociação e intervenção no mundo burguês, dominado pelo elemento branco. Calado é corpo escravo, corpo de molambo, corpo tatuado por pertencer a outro. Tomado pelo ‘dom da palavra’, que se traduz também na presença do malandro, é

³² Dealtry, Giovanna. *No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp. 73.

corpo ativo, constituinte da individualidade. Capaz, senão de mudar seu destino, de mudar as narrativas que constituem sua história.³³

De qualquer maneira, esse ainda era um campo complicado. Muitos artistas dessas primeiras gerações do samba tinham como costume renegar a denominação sambista, pois percebiam nela uma aproximação da ideia de vadiagem e malandragem, que não lhe interessava assinalar. Há inúmeros casos de letras que tentam conferir ao sambista um estatuto social mais assimilável aos padrões sociais estabelecidos. O exemplo da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista talvez tenha rendido as mais elucidativas letras de samba que corroboram um impasse nesse sentido. Um caso interessante de destacarmos aqui é o de João da Bahiana, que hoje é um nome de grande importância para a cultura popular brasileira, mas que em 1921 deixou de ir para Paris com o grupo de Pixinguinha e Donga pois temia perder seu emprego de fiscal no porto do Rio, dando uma clara demonstração dessa postura que referendava uma ideia de que trabalho era seu cargo no porto, não a prática de fazer sambas.

Nessa conjuntura da emergência do samba na região da Pequena África e nessa individualização da função de autor, era muito comum, como no caso citado de “Pelo Telefone”, que houvesse controvérsias em relação aos nomes dos compositores dos sambas que foram lançados naqueles anos. Ficou muito famosa, extrapolando até o universo dos críticos e pesquisadores de música, uma frase que atribuem a Sinhô e que dizia: “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar”.

Isso foi possível naquele período devido à dinâmica do partido alto, na qual vários músicos ou simples membros da comunidade recitavam, em suas festas, estrofes em cima de quadraturas melódicas cíclicas. A partir daí, qualquer um poderia fixar uma forma com trechos dessas letras e pequenas intervenções melódicas sobre essa quadratura. Era comum que, ao fazer isso, um sambista deixasse outros compositores descontentes, pois estes também tinham, de alguma forma, participado do processo criativo das canções durante as festas. Isso gerou muitos mal entendidos entre os músicos. Anos depois, principalmente no Estácio, ainda ocorreria a questão

³³ Idem. Idem. pp72

da compra de sambas, que revelava a precariedade óbvia da ‘economia’ da música do período e também o desprendimento desses autores à ‘áurea’ da sua criação artística.

Em geral, em toda formação da música popular, e isso não só no Brasil, é confuso apontar de forma definida a questão da autoria sobre as músicas. Outro bom exemplo em nosso país dessa dificuldade é a obra de Gonzagão, reconhecido por todos nós como inventor do gênero forró. Um olhar mais atencioso ao trabalho biográfico realizado por Dominique Dreyfus sobre o rei do baião mostra que muitas das suas composições que entraram para a história da nossa canção popular foram retiradas de temas populares, tocados pelos músicos da região no nordeste do Brasil. Vários desses temas, inclusive, foram apresentados a ele pelo seu pai Januário, profundo conhecedor das tradições folclóricas locais da região de Exu, entre os estados do Ceará e de Pernambuco.

Carlos Sandroni, autor de um dos livros mais detalhados sobre as diferenças entre o grupo de sambistas da Pequena África e o do Estácio - que ainda na década de 20 assumiria essa posição de reduto do samba -, demonstra com muita perspicácia o que estava envolvido no processo de apropriação dos motivos folclóricos realizado pela primeira geração de sambistas da Praça Onze. O autor faz sua análise a partir dessa mesma declaração de Donga, em que o compositor falava em “apertar o cerco na Odeon”. Vejamos o trecho da referida entrevista:

Eu e o Germano..., e bem assim o não menos saudoso Didi da Gracinda, sempre procurávamos o falecido Hilário Jovino [todos os citados são figuras de destaque na comunidade baiano-carioca da época]... e nos aconselhávamos entre nós dentro do nosso repertório folclórico escolher aí [sic] qual o melhor para ser introduzido na sociedade, logo que se oferecesse a oportunidade, o que se deu em 1916, quando começamos a apertar o cerco... Porque a hora era aquela.³⁴

Seguindo em sua análise, Sandroni apresenta um vasto número de elementos que Donga soube colocar em jogo para fazer emergir o corpo do sambista da Praça Onze na cena cultural da época. Apesar de longa, vale

³⁴ Sandroni, Carlos. *Feitiço decente; transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp.119.

aqui, pela sua riqueza de detalhes, reproduzir toda a citação em que o autor elenca esses elementos:

No empreendimento que Donga se propõe, no entanto, esse repertório folclórico deverá passar por diversas mediações. Um carnaval dificilmente seria suficiente para ‘introduzir na sociedade’ o que o samba efetivamente era até então – isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética, etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de comunicação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando à preservação dos direitos autorais, e à obtenção de um aliado branco, jornalista, figura de destaque no Clube dos Democráticos (uma das principais instituições do carnaval oficial de então), Mauro de Almeida. A consequência de toda essa atividade de Donga foi a de transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade.

Assim Donga pode não ter sido o ‘autor’ de “Pelo Telefone”, como alguns anos depois se dirá no Rio de Janeiro que Noel Rosa é o autor de “Feitiço da Vila”. Mas, como bem nota [Flávio] Silva, é ele o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje. Para usar a expressão de Foucault, este é o primeiro momento da constituição de uma “função autor” no universo do samba.³⁵

O que tanto o caso de Gonzagão quanto a ação empreendida por Donga e as polêmicas da Pequena África, que normalmente envolviam Sinhô, nos demonstram, é que na passagem de uma forma cultural coletiva para uma assinatura individual dessa forma, há um inevitável processo de apropriação, pelos músicos, de obras e temas que não necessariamente foram compostos por eles. Mais do que querer impor a esses artistas uma crítica que só teria sentido após a estabilização dessa forma nova e

³⁵ Idem. Idem. pp. 120.

individualizada da autoria, parece-me que cabe um agradecimento aos que foram capazes de traduzir para o objeto-canção esses temas/passarinhos que sobrevoavam a vida musical de suas comunidades.

A ideia de que o samba nasceu no morro é outro paradigma que volta constantemente à discussão cultural brasileira, principalmente na pauta do jornalismo cultural, e que na maioria das vezes apresenta esse morro em sua concepção romântica, que tenta designá-lo como um território mais autêntico e menos contaminado para prática do gênero. Em “O samba retoma lentamente o caminho de volta pra casa”³⁶, recente matéria publicada no caderno cultural do jornal O Globo, João Pimentel, um dos jornalistas mais dedicados aos temas da música popular, afirma, ao escrever sobre uma série de rodas de samba que têm sido realizadas nos morros cariocas recém ocupados pela política de pacificação do governo do estado, que essas rodas representam uma volta do estilo musical às suas origens.

Não pretendo me ocupar longamente das inúmeras declarações de sambistas que deixam claro que essa é uma alusão equivocada ao surgimento do samba. Autores já citados aqui, como Hermano Vianna, Cláudia Matos, e a própria Giovanna Dealtry reúnem nos seus trabalhos uma série de reflexões e documentos que confirmam essa imprecisão. O que aconteceu, e que nos faz associar o morro ou a favela à origem do samba, foi uma série de eventos relacionados muito mais à criminalização e perseguição policial aos negros sambistas e, também, ao precário desenvolvimento urbano da cidade, que excluía cada vez mais a população pobre do tecido urbano, do que a uma territorialidade específica que pudesse fixar uma localização geográfica e cultural para o samba. E, posteriormente, é claro, o desenvolvimento intenso nos morros de tantas escolas de samba mobilizadas pelo crescimento do carnaval do Rio de Janeiro.

O samba nasceu em bairros da cidade e não nas favelas, num trânsito que colocava distintos atores e instituições em diálogo, como

³⁶ O Globo. Segundo Caderno. 20 de fevereiro de 2011.

alguns que já foram citados anteriormente, e como outros presentes em trabalhos que analisam a conjuntura social e cultural na Praça Onze, e depois no Estácio, com uma maior riqueza de detalhes. Porém, quanto mais marginalizado esse corpo, o morro, por ser um lugar com um sistema de poder e de gestão próprios, pode abrigá-lo, tanto em sua expressão cultural - ainda vista como 'violenta' aos olhos da lei -, quanto em sua inviabilidade econômica de permanecer nos bairros do chamado 'asfalto'. Uma declaração de João da Bahiana ao Museu da Imagem e do Som, destacada por Claudia Neiva Mattos, ilustra esse movimento de uma aproximação posterior do samba ao território do morro, ou favela, de forma bem precisa e definitiva:

O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a Favela do Meus Amores, e o Morro de São Carlos, mais conhecido como Chácara do Céu. Nós sambávamos nestes dois morros. (...) Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba.³⁷

Segundo a autora conclui: “Quando a polícia persegue os sambistas no início da história do samba, estes vão fazer do morro o seu reduto. E o morro passa a representar para sambistas e favelados em geral um domínio como lugar reservado à alegria e à liberdade, onde tem lugar o rito do samba e onde o sujeito se liberta das pressões cotidianas, da falta de dinheiro, da imposição do trabalho.”³⁸

Com o tempo, muitos compositores e intérpretes da nossa música foram ajudando a moldar esse perfil do morro carioca como um território que acolheria o samba de forma mais natural e o tornaria uma expressão mais autêntica e coerente com sua origem popular. Muitas letras cantaram essa intimidade entre morro e samba, e muitos artistas partiram dela para inscrever seu corpo na cena musical. Em diversas entrevistas, por exemplo, a cantora Elza Soares afirma que desenvolveu sua habilidade de sambista

³⁷ Matos, Claudia Neiva. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. pp 28.

³⁸ Idem. Idem. pp 32.

quando, ainda jovem, subia e descia o morro com uma lata d'água na cabeça. Muitos outros símbolos similares à lata d'água seriam, ao longo do tempo, chamados por artistas ligados ao samba para representar essa naturalidade com que seu corpo se expressa através da música e por consequência a autenticidade dessa manifestação. É a partir principalmente das referências a esses símbolos nas letras de samba que essa noção morro – autenticidade - tornou-se presente de forma tão determinante no imaginário brasileiro.

Muniz Sodré pensa essa eleição do morro de forma distinta a que apresentei aqui. Para o autor essa idealização do morro nas letras de samba, por mais que tenha um caráter mitificado, faz parte de uma estratégia importante, de oposição a cultura dominante que impera na cidade, e de construção de um imaginário próprio para cultura negra das regiões marginalizadas. Para Muniz essa representação do morro no samba é uma ação de afirmação perante o processo de segregação da identidade negra no espaço urbano e na estrutura econômica vigente na sociedade.

Como se pode perceber, o morro, no contraste com a planície, significa uma especo mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a frequente louvação (por muitos considerada alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. O morro (...) é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração 'filosófica' de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade a promessa, ao sonho, à poesia da letra.³⁹

Ocorre, portanto, um movimento controverso desse corpo do músico popular na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro. Pondo em diálogo as afirmações de Cláudia e de Sandroni – dentre as de muitos outros pesquisadores que poderiam ser chamados a esse debate – com a tese de Hermano, fica mais transparente ainda o paradoxo sobre o qual o samba e o corpo do sambista se equilibravam nessa época, e do qual ele soube

³⁹ Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. pp.65.

usufruir ao longo do tempo como uma estratégia muito eficaz de defesa de sua faixa de atuação na cena cultural brasileira.

Ao mesmo tempo em que esse corpo e sua expressão musical conseguiam “penetrar no municipal” e frequentar salões e festas do Itamaraty, como diz a letra de “Tempos Idos”, ele precisava, muitas vezes, se refugiar nos morros da cidade para poder “pintar o sete”, como dizia a letra de “Ganha-se Pouco mas é Divertido”, composição de Wilson Batista e Cyro de Souza, destacada no trabalho de Claudia Matos. E, ainda, ao mesmo tempo em que apertava o cerco a uma multinacional da música, como a Odeon, ele temia perder seu emprego de fiscal do porto, como no caso de João da Bahiana diante da ida dos Oito Batutas para Paris.

Na verdade, esse duplo movimento e essa estratégia de deslize, para além de referendar a existência de uma hierarquia social muito demarcada na sociedade, são uma marca da inscrição do corpo do cancionista na música popular brasileira, que permaneceria como uma de suas principais características. Corpo que, no caso do samba, se impôs como discurso a partir de estratégias de sua afirmação pensadas e postas em prática por atores como Donga e Sinhô, e que se circunscreveu a determinados territórios culturais e geográficos, com o objetivo de defender sua autonomia diante das ameaças da lei, das relações socioeconômicas, ou oriundas de uma disputa de espaço como produto na cena cultural de nosso país. Corpo que, nesse jogo entre o claro e o escuro de sua presença, entre a vitalidade e o risco do seu desaparecimento, soube encenar a trama que o tornou a referência por excelência da nossa cultura popular.

3.4. É que o samba nasceu lá na Bahia..

Se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca. Reagindo contra a possível inautentificação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá ele existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Kéti e Cartola. Entretanto o samba há muito que deixou de restringir a Bahia. E ninguém pode acusar de boa-fé Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e sem ser semi-analfabeto.

Caetano Veloso

Essa lógica, que tenta delinear determinado espaço como um território que confere mais autenticidade e que está mais credenciado para ser o habitat de uma manifestação da cultura popular, é recorrente e inerente ao desenvolvimento da vida urbana, em cidades que concentram uma produção artística significativa. Em países onde a cultura negra teve preponderância dentre os traços que desenharam essa produção, essa característica ficou muito evidente e teve uma repercussão muito incisiva em abordagens histórico-sociais ou culturais sobre as cidades, como no caso de New Orleans para a cultura musical norte americana, por exemplo.

No Rio de Janeiro, esse processo sempre obedeceu a essa lógica que busca conferir ao samba um estatuto de bem cultural nacional mais representativo da expressão de nossa identidade. Assim foi em relação à região da Pequena África, ao Estácio, e, posteriormente, ao Morro de Mangueira e também Oswaldo Cruz, onde se localizam antigas escolas de samba, como a Portela e o Império Serrano. No caso dos morros e favelas cariocas, esse processo é fruto de uma visão mais romântica do que a que

elegeu essas localidades citadas pois ao contrário dos dados históricos e dos registros que referendam essa eleição, o morro é dimensionado dessa forma de ter sido esse território de maior liberdade para prática do samba, o que, conseqüentemente, lhe garantia essa estabilidade almejada.

Na mesma entrevista a Muniz Sodré já citada anteriormente, Donga afirma: “o samba não surgiu comigo. Ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou”. Essa alusão à Bahia como foco irradiador da ‘autêntica cultura popular brasileira’ compõe um cenário que também teve muita incidência no imaginário da nossa música, desde sua formação até os dias de hoje, e que interessa trazer à tona nesse debate. A Bahia sempre surge como um lugar onde o “Brasil é mais brasileiro”, como fiel depositária dessa idéia de um *locus* mais autêntico da expressão que determina o que é o brasileiro.

São inúmeras as letras de canções que falam desse lugar que a Bahia costuma representar para o resto do Brasil. E não se trata só das que tentavam ligar aos filhos das Tias baianas a emergência do samba, como na letra de Hilário Jovino citada anteriormente. Podemos ver em diversas letras de Dorival Caymmi, em canções Gilberto Gil, e mesmo em letras mais recentes do repertório de bandas e de grandes estrelas do axé music baiano, que essa ideia de que o Brasil tem na Bahia um porto seguro de sua cultura é cantada e decantada pelos artistas da música brasileira. “Quando eu voltar à Bahia, terei muito que contar” afirma Dona Ivone Lara depois de cantar que “sempre fui obediente / mas não pude resistir / foi numa roda de samba / que juntei-me aos bambas pra me distrair”⁴⁰.

Todo um espectro de artistas, não só compositores da música popular, referendam essa noção em suas obras. Como bem demonstra Antonio Risério, Ary Barroso compôs “Tabuleiro da Baiana” sem sequer conhecer a Bahia, e antes mesmo do sucesso em rádio das canções de Dorival Caymmi com temáticas que remetiam à cultura baiana. Da mesma forma, Sinhô recitava uma Bahia arquetípica em suas canções, como também demonstra Risério a partir de uma fala de Jota Efegê sobre o

⁴⁰ “Alguém me avisou” (Ivone Lara) In *Sorriso negro* (Ivone Lara – WEA – 1981)

sambista carioca. “A Bahia e suas tradições, suas lendas e crenças, seus dengues, suas comidas, foram sempre motivo de encantamento de poetas e escritores, de artistas e seresteiros”⁴¹ Mesmo Oswald de Andrade já afirmava em seu manifesto antropofágico que “fizemos Cristo nascer na Bahia”.

Os intermináveis exemplos que poderiam ser dados com relação aos enredos das escolas de samba e os sambas compostos para eles, que têm a Bahia mítica como pano de fundo, são outro índice desse encanto que atravessa nossa produção cultural há muito tempo. A ala das baianas, hoje obrigatória em qualquer agremiação do desfile do carnaval carioca e símbolo dos mais significativos desse carnaval, corporifica esse fato melhor do que qualquer outra referência que eu poderia citar aqui.

Em 72, em entrevista à revista *Bondinho*, uma das publicações mais importantes da contra cultura desse período, ao ser perguntado sobre a importância do carnaval baiano, o já citado Jorge Mautner afirmava a mesma noção de estabilidade cultural e referência territorial que tento delinear aqui. A citação é bastante significativa no contexto dessa reflexão a que me proponho:

Você falou em Meca, que o pessoal vem aqui como Meca. Eu tava escrevendo um negócio sobre isso, no sentido de peregrinação. As pessoas aqui inclusive fazem um clima místico e mítico em relação à Bahia. Os próprios baianos se mitificam e vêem tudo mitificadamente. Isso tudo faz parte, essa é a grande densidade poética, isso faz você viver na fantasia. Enquanto na indústria você tem mais a dilaceração da angústia. Se você conseguir unir as duas, essa é a questão, aí então nós poderíamos ter um caminho nítido de saúde.... então quando eu falo São Paulo-Bahia, se a gente conseguir fazer uma transfusão mútua; então você coloca uma industrialização e ao mesmo tempo mantém esse espírito lúdico, pra que você suporte a vida nas cidades, no trabalho alienado, no dia-a-dia do trabalho. Então isso é a importância do carnaval aqui na Bahia..⁴²

⁴¹ Risério, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 48.

⁴² In Jost, Miguel; Cohn, Sérgio (orgs). *Entrevistas do Bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. pp. 176.

O livro de Antonio Risério sobre a obra de Dorival Caymmi é um dentre muitos que demonstra como se cristalizou no nosso pensamento essa ideia sobre a Bahia, tendo, é claro, Salvador, ou melhor, a Cidade da Bahia, como era chamada até o início do século, como centro da engenharia de construção do mito. E Caymmi, como um daqueles que, através da canção popular e de sua autenticidade baiana, incorporou essa ideia ao nosso imaginário afetivo, social e político.

Num texto anexo a esse trabalho, chamado “Uma Teoria da Cultura Baiana”, Risério tenta explicitar o processo de construção desse imaginário, relacionando-o ao desenvolvimento urbano e ao passado escravista e colonial da cidade. O antropólogo apresenta uma série de relações sociais e políticas que influíram nas dinâmicas que construíram esse perfil de Salvador e do povo baiano. E se aprofunda também numa análise sobre as diferenças entre a cultura dos escravos bantos, vindos no primeiro período da escravidão, e a dos sudaneses, que chegaram num segundo momento e consolidaram as práticas iorubá na região, determinantes para essa construção.

O antropólogo faz questão, inclusive, de ressaltar e chamar a atenção para o que seria um equívoco da etnografia brasileira em relação à reflexão sobre a influência dessas duas culturas africanas em solo brasileiro. Assim, denuncia o que seria um nagô-centrismo da nossa pesquisa etnográfica, que teria gerado diversos mal entendidos para essas análises ao tratar o continente africano como um bloco homogêneo, sem diferenças entre suas regiões e Estados.

Um caso que o autor destaca como símbolo desse descuido é a consultoria prestada pela antropóloga Lélia Gonzáles - um nome de suma importância para afirmação do discurso contra o racismo no Brasil - ao diretor Cacá Diegues, quando da filmagem de *Quilombo*. Segundo Risério, o diretor criou um quilombo nagô, da cultura iorubana, que só chegaria aqui pela segunda metade do século XVIII, para uma experiência sócio-cultural banto do século XVII.

Segundo o antropólogo e muitos outros que se dedicaram a estudos sobre a formação social do Estado ou de sua capital, é fundamental compreender que na Bahia não houve, como na maior parte do Brasil, uma

migração de trabalhadores vindos de outras regiões da Europa. A formação da sociedade baiana se manteve, assim, fixada nos alicerces luso-bantoiurubano, como define Risério, recebendo muito poucas influências de outras culturas e povos. Talvez tenha sido justamente essa estabilidade um dos fatores que permitiu criar a imagem dessa Bahia arquetípica.

O autor sugere mais alguns índices que teriam fixado essa ideia em nossas mentes e no imaginário de tantos compositores populares e de outros criadores do campo artístico no Brasil, destacando uma série de características da economia baiana e outros fatores que determinaram a urbanização, ou a falta dela, em Salvador. As dificuldades da cidade, após a transferência da capital para o Rio de Janeiro e o declínio da economia açucareira, em se realinhar ao desenvolvimento socioeconômico do país, fizeram com que Salvador permanecesse até bem recentemente, mais precisamente até a metade do século XX, como uma sociedade pré-industrial e com características estruturais que remetiam ainda ao tempo do Brasil colonial.

Foram a estabilidade sociocultural e certa paralisia do desenvolvimento urbano os principais responsáveis, segundo o antropólogo, por essa designação da Bahia como terra mãe e porto seguro da cultura brasileira. Provavelmente, por apresentarem de forma mais transparente aqueles que são considerados os traços definitivos da nossa constituição étnica: a forma de colonização portuguesa e a cultura negra dos escravos que aqui desembarcaram.

O mito baiano está assentado num tripé: antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana. Foi a partir desses elementos que são reais, que o mito evoluiu, dos tempos coloniais aos dias de hoje. Ainda recentemente tivemos a idealização ‘contracultural’ da Bahia como lugar onde tudo era significativamente mais profundo, mais mágico, mais ‘forte’, mais etc. Atualmente – e ainda a partir de elementos reais – é a vez dos negros idealizarem ao extremo o ‘axé’ da Bahia. É um mito persistente e rico. A Bahia recebeu desde sempre um tratamento especial. Do deu efeito sedutor não escaparam sequer intelectuais vanguardistas.⁴³

⁴³ Risério, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp.111.

A citação de Risério sobre a atualidade desse ‘orgulho extremo do axé’ pelos negros se refere diretamente a reestruturação de blocos afros como os Filhos de Gandhi e o Ilê Aiyê, o surgimento de outros como o Olodum, e o papel destes na afirmação da cultura negra da Bahia. Letras como “bata no peito mais forte e diga eu sou Ilê” ou “Força e pudor / liberdade ao povo do Pelô” e todo um vasto repertório de afirmação das origens da cultura popular da Bahia, e de contestação social, tiveram, na década de 90, uma repercussão em todo o país. O Olodum, que fez um sucesso no mercado mundial da música após trabalhar como cantor Paul Simon, foi, sem dúvida, o que colocou essa narrativa mais em evidência neste momento. Esses blocos, que na verdade no caso Olodum e do Ilê Aiyê nós devemos chamar de grupo culturais, pois atuam em diversas áreas de cultura e educação, tiveram assim um papel muito importante na reconfiguração do próprio movimento negro em Salvador e na valorização da noção de identidade que é tão significativa para população negra na Bahia.

Risério faz um trabalho exemplar para os pesquisadores da música popular na análise sobre Caymmi. Vai aos poucos (re)criando para os leitores todo o universo caymmiano, com base em interseções que ajudam a olhar o quadro de referências musicais e temáticas do compositor por diversos ângulos. Economia, literatura, culinária, gênero, tecnologia - são todos meios pelo qual o antropólogo nos leva ao destino final de sua tese no livro. O objetivo do autor é apontar um recorte da obra de Caymmi como indicador de *uma utopia de lugar*, expressão que dá nome ao livro de Risério, e nos serve como um importante balizador da noção de romantização ou de uma construção idílica sobre determinado território. Segundo o autor:

Temos uma utopia de lugar sempre que a terra-da-felicidade não é localizável em nenhum mapa. (...) Ou quando topamos com reconstruções idealizadas de lugares realmente existentes. Caymmi cai nesse segundo caso. (...) Caymmi compôs uma versão idealizada da Bahia. De uma parte, ele ignora o que

não se ajusta à imagem diferencial da região. É o caso das novidades urbanas por exemplo. De outra, ele exclui programaticamente de sua poesia os aspectos desagradáveis da vida baiana. Veja-se o retrato caymmiano de Itapuã. Não há lugar aí para a incerteza política, as crueldades da opressão social ou a rapinagem econômica.⁴⁴

Guardadas as devidas proporções, pois não há um referencial histórico tão significativo sobre os morros cariocas antes do surgimento do samba quanto os que o Risério desenha sobre a Bahia anterior a Caymmi, é possível perceber na afirmação do antropólogo que a utopia que define Muniz Sodré ao falar da idealização do morro pelos sambistas é similar a do compositor baiano, pois está inserida no mesmo segundo caso da “reconstrução idealizada de um lugar realmente existente”.

Em outro trecho, Risério dissecou de forma ainda mais clara a Bahia que inspira a lírica de Caymmi:

Pois bem, Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 do século que está passando: uma cidade tradicional, semi paralisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial. (...) Sua leitura do espaço estético é esquiva as novidades urbanísticas pós-coloniais. Para ele, Salvador é a cidade do samba de roda, das velhas igrejas, de pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô no afoxé. Não é nunca a cidade do cálculo de engenharia, do incipiente planejamento urbano, da agência bancária, do sonho industrialista têxtil. Não: é a Bahia das sedas e das rendas; das feiras e dos casórios; das mulatas, gamelas e malaguetas.⁴⁵

É importante alertar que o Caymmi que inscreveu a Bahia mítica no repertório da canção popular brasileira é, principalmente, o compositor das canções praierais. É na primeira fase da sua obra que o compositor baiano descreve a Bahia chamada pré-industrial por Risério, aquela do movimento dos barcos de Itapuã, aquela que descreve a estrutura sociocultural da Bahia

⁴⁴ Risério, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp.108 109.

⁴⁵ Idem. Idem. pp. 63.

litorânea, calcada na economia da pesca e numa estrutura ainda arcaica, se comparada à dos centros urbanos que se desenvolveriam nas décadas seguintes. Enfim, a Bahia que povoou esse imaginário arquetípico que defini, e que não foi criada nesses moldes pela obra de Caymmi, mas sim estabilizada por suas canções, como referência cultural e musical.

Caymmi foi, simplesmente, ou genialmente, o mediador que, através da canção popular e da entrada do seu corpo na cena cultural, ilustrou e bem definiu essa apreensão que já povoava o imaginário do brasileiro. Tal como Noel Rosa e o grupo de sambistas do Estácio fizeram com o samba, mas talvez de uma forma mais original, Caymmi se destaca, principalmente porque não tinha referências, como a da primeira geração de sambistas da Praça Onze ou a experiência do carnaval de rua.

Foi ele quem trouxe para o circuito da canção de consumo uma narrativa definitiva sobre a “Bahia de Castro Alves, do acarajé, das noites de magia, do candomblé”⁴⁶, e que conferiu a ela uma realidade enunciativa que nenhum outro compositor poderia ter traduzido ou mesmo fabricado em seu trabalho. Assim como Jorge Amado trouxe para literatura e as obras de Carybé para as artes visuais, Caymmi, nesse caso, foi daqueles compositores populares que cabem perfeitamente no conceito de etnógrafo de ouvido, criado por Risério em seu livro.

O próprio Risério aponta para uma possível contradição no uso da expressão “utopia de lugar”, no caso de Caymmi, pois não se trata de um discurso de intenção utópica com motivações de cunho social e histórico, mas sim de uma estratégia lírica para idealização da Bahia como lugar de uma vida sedutora, como a boa terra para se contemplar e celebrar, como em diversas letras de canções que a citam. O que nos interessa aqui é perceber como Caymmi foi o que melhor delineou as características formais e estéticas que fixaram esse imaginário para os brasileiros. E como sua obra se consolidou como a expressão mais autêntica dessa imagem.

Não seria a toa que no clássico prefácio de Tom Jobim ao disco de João Gilberto que marca o surgimento da bossa nova, o maestro, para conferir uma credibilidade ao seu texto que afirmava a sinceridade, a

⁴⁶ “Aquarela brasileira” (Silas de Oliveira) Samba-enredo da Escola de Samba Império Serrano em 1964.

sensibilidade e a simplicidade do trabalho João, escreveria ao fim dele: “p.s – Caymmi também acha”.⁴⁷

Como mostrei acima, não nos faltam letras que aludem a essa noção. Talvez “Eu Vim da Bahia”, composição de Gilberto Gil, interpretada de forma genial por João Gilberto no disco *João Gilberto* (1973), seja mais sintética do que qualquer outra no sentido da leitura que estou propondo:

Eu vim
 Eu vim da Bahia cantar
 Eu vim da Bahia contar
 Tanta coisa bonita que tem
 Onde a gente não tem pra comer
 Mas de fome não morre

Porque na Bahia tem mãe Iemanjá
 De outro lado o Senhor do Bonfim
 Que ajuda o baiano a viver
 Pra cantar, pra sambar pra valer
 Pra morrer de alegria

Na festa de rua, no samba de roda
 Nas noites de lua, no canto do mal
 Eu vim da Bahia
 Mas eu volto pra lá
 Eu vim da Bahia
 Mas algum dia eu volto pra lá⁴⁸

Mais uma vez, reitera-se a ideia de que na Bahia há uma reserva simbólica da alegria e de uma vida mais bem vivida do que em outros lugares do país. “A Bahia que vive pra dizer / como é que faz pra viver”. Talvez, se conhecesse um pouco mais das peculiaridades regionais do nosso país, Maiakovski tivesse afirmado: “Parece que em algum lugar, dizem que na Bahia, existe um homem feliz”.

⁴⁷ In *Chega de saudade* (João Gilberto – Odeon – 1959).

⁴⁸ “Eu vim da Bahia” (Gilberto Gil) In *João Gilberto* (João Gilberto – Polydor – 1973).

É curioso perceber como um universo criado na precariedade do processo de urbanização e desenvolvimento de uma região pode se tornar um bem simbólico, a ser exaltado e utilizado como um diferencial positivo posteriormente em sua história. Essa Bahia, “onde a gente não tem pra comer / mas de fome não morre” que samba para valer e para morrer de alegria e para qual o compositor há de um dia voltar, se tornou hoje, ou talvez já há muitos anos, principalmente em Salvador e em seu litoral, um território que vive da exaltação desse encanto e dessa fascinação que criou no imaginário brasileiro. O slogan da campanha publicitária do governo baiano no momento de comemoração dos 500 anos do Brasil não deixou dúvidas: “O Brasil nasceu aqui”.

Essa breve apresentação das análises sobre o desenvolvimento da cultura baiana e sobre a sua estabilização cultural a partir da obra de Caymmi, lida por Antonio Risério, nos serve então como parâmetro que guiou muitos compositores na reverência dessa ligação Rio-Bahia-samba e essa constante menção à Bahia como lugar de origem da nossa cultura popular. Entretanto, para minha análise, o mais importante aqui é constatar quais características e que mecanismos utilizados para abordá-las delinearam um espaço propício para a emergência dessa Bahia mítica, onde o Brasil seria mais brasileiro e onde encontraríamos nossa expressão popular mais genuína e autêntica. E como Caymmi pode, através de suas canções praieiras, ser designado como representante mais fiel dessa “utopia de lugar”.

É concomitante à penetração das canções de Caymmi no circuito dos rádios e das gravações de disco que entra em cena um corpo que é, ao mesmo tempo, a melhor e mais confusa representação dos índices que venho elencando ao longo deste capítulo: o corpo que deu ao mundo e à cultura de massa a primeira imagem e referência cultural do Brasil. O corpo da carioca portuguesa sambista, que se vestia de baiana e voltou americanizada - Carmen Miranda.

A crítica brasileira, principalmente de sua época, sempre teve dificuldade na leitura da obra dessa artista. De certa forma, como afirmou o compositor Caetano Veloso, em artigo publicado no início da década de 90,

no *The New York Times*, o sucesso de Carmen Miranda nos colocava na berlinda, já que o aspecto pitoresco, exótico e ao mesmo tempo tão bem acabado de seu trabalho apresentava uma caricatura e radiografia de nossa realidade cultural.⁴⁹ Caetano, em muitos momentos importantes de sua carreira, fez menção a esse híbrido corpo de Carmen Miranda que, segundo ele, teria feito mais e melhor samba do que nós estávamos dispostos a admitir.⁵⁰

É a partir da leitura de Caetano que localizo Carmen em meu trabalho, pois me interessa destacar como esse corpo - que reunia artificialmente muitas das características que tentei elencar neste capítulo, como índices que correspondiam aos nossos anseios de estabilizar uma noção de tradição, mas que não podia de forma alguma conferir uma ideia de autenticidade à sua expressão - foi justamente o que deixou uma das marcas mais profundas na cultura ocidental sobre a musicalidade e a corporalidade do brasileiro.

Refiro-me ao sentido de uma radiografia e caricatura da nossa realidade cultural, pois, sem dúvida alguma, esse corpo empenhava uma série de símbolos que apontávamos como determinantes da especificidade de nossa identidade cultural, mas o fazia a partir de uma em-cena-ação excessivamente fabricada, que elevava a uma potência bem exagerada a adoção destes símbolos. Carmen era, ao mesmo tempo, o índio dos românticos - sob a ótica da crítica que denunciava seu caráter artificial -, e a negra que tanto ensinou para Mário de Andrade - e que os modernistas queriam apresentar no palco do teatro universal. Isso porque expressava de forma muito contundente essa corporalidade que nos diferenciava de todo o mundo.

Dessa forma, era complicado localizá-lo num território confortável para intelectuais e críticos de cultura no Brasil. Se não havia como designar ou determinar para ele a estabilidade que tantos desejávamos, restava, do ponto de vista crítico - pois do ponto de vista do público brasileiro Carmen foi uma estrela de grande sucesso -, isolá-lo sob a pecha de uma anomalia

⁴⁹ Veloso, Caetano. *O Mundo não é chato – ensaios*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005. pp.75.

⁵⁰ Idem. Idem.

ao nosso cenário cultural. Quando Tom Zé, por exemplo, afirma que o Brasil era, até o início de 1958, um simples exportador de matéria prima e, no fim de 1958, havia se tornado um exportador de arte, o que inclusive seria um caso inédito em toda história mundial, ele está, senão desconsiderando a vocação para a arte final da artista destacada por Caetano, ao menos esquecendo o estrondoso sucesso internacional de Carmen Miranda com *Os Anjos da Lua*.

É interessante perceber, que após termos feito tanto esforço para reconhecer uma manifestação como base da nossa cultura popular, no caso o samba, e também tanto esforço para referendar a nossa corporalidade como um traço positivo da mesma, estabelecemos um paradoxo ao não reconhecer, no primeiro corpo que apresentou esses elementos para o mundo, uma justa amostra do que desejávamos expressar como a identidade brasileira.

Hermano Vianna, ao analisar o debate sobre a americanização da cantora no contexto de sua tese, referenda essa dificuldade em demarcar uma coerência no trabalho e no corpo de Carmen, sob o jugo da almejada autenticidade da tradição cultural brasileira. Segundo o autor:

Branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando as roupas típicas das negras da Bahia), ou em cantar e dançar samba (música de origem negro-africana). Seu projeto era ser brasileira e nele estava incluída a utilização tanto do traje da baiana quanto do samba, já transformados em símbolos da brasilidade, em símbolos da nacionalidade ‘mestiça’. Esse projeto não despertava críticas, e era até visto como algo corriqueiro no início da carreira de Carmen, nos anos 20. Mas com a consolidação do samba como música nacional (e com a definição da brasilidade mestiça) recrudesceram as cobranças de coerência sambista.⁵¹

Uma passagem de uma crônica de 1944, da escritora Rachel de Queiroz no jornal *Folha Carioca*, destacada por Stella Caymmi em seu livro *Caymmi e a Bossa Nova*, é uma das que melhor sublinha essa dificuldade da crítica brasileira em absorver a expressão do trabalho da Pequena

⁵¹ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. pp.130.

Notável por seu aspecto pitoresco. Ao comentar uma possível proibição do poder público do Rio de Janeiro à venda de doces por baianas, a escritora deixa transparecer o que boa parte da ‘inteligência’ brasileira pensava sobre Carmen na década de 40:

Um ilustre confrade da imprensa diária denunciou, há dias, certa ameaça que me encheu de alarme e de mágoa: pretendem as autoridades cariocas acabar com o comércio de doces das baianas (...). Gostamos de baianas na cozinha, no rádio ou no cinema, sem falar dos que gostam muitíssimo de baianas dentro de casa. Ensinamos até os americanos a apreciá-las; e não é culpa nossa nem delas se os americanos as estragaram, as estilizaram, as deturparam, transformando-as numa espécie de carro alegórico; também não era fácil fabricar uma baiana de verdade com uma portuguesa e alguns penachos! (...) Não podemos nós nem as baianas pagar pelos pecados de Hollywood. (...) Senhora autoridade, ai, de certo nunca foi à Bahia, numa segunda feira do Bonfim! Nunca viu de perto as baianas lindas e líricas, flutuando nas ondas engomadas das saias brancas, o peito de pomba-rola nas rendas do cabeção, a chinela miudinha... Mal a gente começa a falar em baiana, fica feito uma personagem de Dorival Caymmi.⁵²

Por não ter o caráter sofisticado e civilizado que posteriormente a bossa nova ofereceu ao mundo, nem a autenticidade de um Dorival Caymmi ou da ‘casta’ do samba carioca, o trabalho de Carmen foi recalcado durante muito tempo por nós como uma representação do exotismo latino-americano, que contemplava os interesses políticos que os Estados Unidos propagavam àquele tempo, a chamada ‘boa vizinhança’.

Caetano discorda em parte dessa posição e afirma que o interesse americano pelo trabalho da ‘pequena notável’ se dava justamente pela competência que a cantora apresentava como performer e como uma sambista “com grande vocação para arte-final” e com “uma capacidade de desenhar a dança do samba num nível exacerbado de estilização”⁵³. Quando Carmen volta dos Estados Unidos para o Brasil, e sofre as acusações de ‘falsa baiana’ e de ‘ter voltado americanizada’, ela responde de forma

⁵² In Caymmi, Stella. *Caymmi e a bossa nova*. Rio de Janeiro, Íbis Libris, 2008. pp. 62.

⁵³ Veloso, Caetano. *O Mundo não é chato – ensaios*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005. pp.75

provocativa: “Olhem para mim e vejam se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo”⁵⁴.

O corpo de Carmen, através do seu gestual, da dança e do figurino, influenciou de forma única a cultura norte-americana da época, fazendo inclusive com que grifes lançassem coleções inspiradas na cantora. Ela ter se tornado a artista mais bem paga da indústria cultural americana, em determinado momento de sua vida, não deixa qualquer dúvida sobre essa força que exerceu nos Estados Unidos.

É importante lembrar que acaba de ser lançada, neste ano de 2011, uma edição comemorativa de selos com artistas latinos que tiveram grande importância para cultura norte americana. Carmen foi o primeiro da série de lançamentos. Se hoje existe um grande número de cantoras latinas incorporadas a esse mercado, é possível afirmar, independente das necessidades de agregar as massas latinas à lógica de consumo americana, o que sempre existiu: que estas artistas devem muito ao estrondoso sucesso de Carmen no período pós-guerra.

Carmen Miranda desenhou, assim, para o mundo todo, um corpo que refletia em muitos aspectos a formação da nossa cultura popular e a definição da nossa música como uma expressão intimamente ligada à corporalidade. O corpo do brasileiro só voltaria a ter tamanha incidência internacional quando Garrincha desfilou em campos suecos, em 1958. E, na música popular, quando Sinatra descreveu os passos da Garota de Ipanema em sua tradução para língua inglesa.

O fato de Caymmi ter influenciado diretamente na construção desse mito - por mais que a engrenagem para sua emergência já estivesse toda montada quando ele apareceu para substituir Ary Barroso como compositor da canção interpretada na performance de Carmen tipificada de baiana, no filme *Alô Alô Carnaval* - é exemplar da complexidade de capturamos o que está envolvido no jogo de cena da produção da corporalidade em nossa música popular. Caymmi, que ajudou inclusive na sugestão do figurino e ensinou a Carmen o jogo mímico que marcaria seu trabalho em Hollywood,

⁵⁴ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. pp.130.

tinha inscrito no seu corpo e escrito na sua produção musical a “utopia de lugar”, que Carmen apresentou ao mundo.

Podemos ver nisso uma sobreposição entre autêntico e artificial, que foge a qualquer apreensão essencialista da configuração da ‘identidade’ cultural brasileira. O que era o autêntico, em âmbito interno, moldou o artificial que, no âmbito externo, delineou o que é visto como nossa autenticidade. Uma equação bem confusa, mas que de forma bem clara desmonta qualquer tentativa de fixar uma genealogia da produção de corporalidade na canção popular no Brasil. Por mais que escolhêssemos um arquétipo de um corpo como representante mais fiel dessa identidade, este, ao longo da história do nosso cancioneiro, permaneceria sob o mesmo jogo entre o claro e escuro da sua presença, e sob o mesmo jogo ‘originalidade e artificialidade’, que marcou sua invenção e sua estratégia de afirmação na cena cultural de nosso país.