

MPB E MULTICULTURALISMO: O SAMBA COMO SÍMBOLO DA IDENTIDADE NACIONAL

Fernando da Conceição Barradas*

BARRADAS, F. C. MPB e Multiculturalismo: O Samba como Símbolo da Identidade Nacional. *Akrópolis*, v. 14, n. 2: 55-60, 2006.

RESUMO: O objetivo desta investigação é de natureza classista, pela resistência à introdução do samba nos salões das elites e posterior afirmação como símbolo cultural da identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: cultura classista, resistência, samba, identidade nacional.

MBP AND MULTICULTURALISM: SAMBA A NATIONAL IDENTITY SYMBOL

ABSTRACT: The aim of this investigation is classist, through its resistance against the introduction of Samba in the leading class ballrooms as well as its further affirmation as a symbol of the national cultural identity.

KEY-WORDS: classist culture; resistance; Samba; national identity

Introdução

(GONÇALVES; SILVA, 2000, p. 29).

O multiculturalismo é uma forma de pensar a sociedade. Os primeiros estudos multiculturais têm vicejado nos países onde a diversidade cultural é vista como uma dificuldade na construção da identidade nacional. Nos Estados Unidos, os principais estudos acadêmicos, especialmente na área de ciências sociais, focalizam os estudos dos negros, em suas especificidades. Os denominados black studies, feitos por negros, procuram provar aos brancos o quanto estavam equivocados os estudos que se baseavam em estereótipos racistas. Peter MacLaren entende que as práticas sociais que expressam a cultura (música, vestuário, comida, religião, dança) se desenvolvem através dos esforços de grupos em dar formas às suas vidas de acordo com o material disponível e o ambiente político. Nesse sentido, entende-se que o samba se desenvolveu no Brasil, por um esforço político nacionalista do varguismo, dentre outras práticas sociais.

Formas culturais não existem longe de conjuntos de suportes estruturais que estão relacionados aos meios de produção econômica, à mobilização do desejo, à construção de valores sociais, às assimetrias de poder/conhecimento, às configurações de ideologias e relações de classe, raça e gênero (MACLAREN, 1996, p.206).

A música popular brasileira da primeira década do século XX, ouvida pelas classes altas, foi predominantemente européia, basicamente as mesmas do final do século XIX, a refletir o conservadorismo cultural europeu referido por Mac Laren.

Ao adotar atitudes não conformistas, a juventude que rompe tabus e cria comunicações inter-pessoais dinâmicas nos gestos, na fala, nos ritmos musicais e na moda, é quem mais tem impulsionado os estudos de pluralidade cultural.

Se admitirmos que tanto a força quanto o potencial crítico do multiculturalismo reside nas formas de expressão que seus adeptos utilizam na esfera pública, somos levados a aceitar, que foram as artes as responsáveis pela rápida difusão desse movimento. Ofereceram uma linguagem mais que adequada

Rica em multiculturalismo, a etno-música, como a do rap da periferia dos grandes centros brasileiros, é um exemplo de música ligada aos valores culturais de sua ancestralidade.

Seria praticamente impossível querer entender a popularidade do multiculturalismo, sobretudo entre nossos jovens sem considerar o papel da música em sua formação. Alguns estudos que analisam o assunto têm assinalado a emergência de uma nova estética musical com um pequeno detalhe: etnicamente elaborada. (RODRIGUES; SILVA, 95, p.31).

A música popular brasileira, nas primeiras décadas deste século, apresentou expressões de problemas de gênero, identidade e discriminação, pela imposição de uma cultura dita superior de uma elite branca e masculina, que desde o início da colonização formou um minúsculo extrato social de letrados que orientou as atividades mais complexas e operou como difusor de crenças e conhecimentos. Aos grupos socialmente dominados sempre foi negado o direito de preservarem suas características culturais. Na tentativa de estudar os fenômenos multiculturais explicitados no início, nos reportaremos aos fenômenos sociohistóricos de nossa formação cultural e étnica, de predomínio europeu, e também às relações de trabalho historicamente construídas que discriminaram nossos músicos, genésicamente índios e negros. Julga-se necessária uma análise multiétnica da formação social, material e ideológica brasileira, a partir do período colonial, para melhor se entender os problemas gerados no universo da MPB em inícios deste século.

A Construção Cultural do Brasil

No interior das sociedades em que se vive, explode a cada momento, manifestações de discriminação e preconceito. Compreender o jogo das diferenças é buscar explicações nas estruturas sociohistóricas dos sujeitos que viveram o gosto amargo da exclusão. Os afro-brasileiros e os índios, ao longo do processo de formação étnica, foram

*Docente do curso de História da UNIPAR - Sede

aculturados aos modos de ser lusitanos. Cinco milhões de índios autóctones da época cabralina e seis milhões de negros traficados durante trezentos anos, não deram a totalidade das bases culturais da formação nacional.

A influência negra e índia é tão pequena hoje, que o Brasil mais parece uma filial lusitana. A supremacia numérica do contingente formado por negros e índios, que era tão grande no Brasil colônia em relação aos lusos, estava, no entanto, defasada culturalmente em 15 mil anos. Quando a América Portuguesa foi descoberta, os tupis que habitavam o litoral viviam numa fase proto-agrícola. O homem agricultor, da Palestina e regiões do Crescente Fértil, data de 15 mil anos. O negro que foi trazido da África pelo tráfico mercantilista, embora mais evoluído culturalmente que o nosso índio, vivia politicamente numa sociedade tribal.

A superioridade bélica dos lusitanos e a atualização cultural que imprimiram à América Portuguesa formaram as bases sobre as quais se edificou a cultura e a sociedade brasileira como implantação colonial européia. As inovações tecnológicas no plano material, a ordenação social e econômica, os instrumentos ideológicos de controle e expressão - língua portuguesa, organização escolar, Igreja oficial e Estado salvacionista, artistas obedientes ao estilo europeu - converteram índios e africanos em mera força de trabalho escravo. A manutenção dessa estratificação social interna manteve a dependência com relação à Europa. A América Portuguesa, já no século XVI, foi transformada numa sociedade urbana - vilas e cidades - e rural, destinada a viabilizar-se economicamente para assegurar a posse do território.

As classes reitoras do Brasil, senhores de engenho, autoridades civis, eclesiásticas, comerciantes, armadores e militares, destinadas a conter as insurgências locais, impedir as invasões estrangeiras e garantir a posse do território, foram constituídas exclusivamente por reinóis. Negros, índios e brasileiros híbridos, gestados na terra, formaram um “povo novo” que nunca teve autonomia para produzir formas próprias de vida e ter a posse da terra.

A hibridização de nossa gente teve como causa principal o cruzamento da gentalha originalmente transladada dos porões das prisões de Portugal, com nossas índias e negras, substitutas da ausente mulher portuguesa. Esta não veio para o Brasil e não contribuiu para a formação da família brasileira. A mulher índia e a negra forneciam filhos, servos, para remar barcos, cortar árvores, caçar outros índios, erodir montanhas, mas nunca para receber o amor dos pais; apenas para servir como base da mão-de-obra. Os alicerces da formação social brasileira permitem entender muito do caráter de seu povo, formado por tradições culturais distintas, mas ideológica, econômica e societariamente lusitana, segundo Darcy Ribeiro (1995).

A sociedade e a cultura brasileira são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória européia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge assim, como, um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado geneticamente à matriz portuguesa,... (RIBEIRO, 1995, p.20).

Embora ao negro fosse negado o direito a uma

vida familiar, sexual e à própria identidade, sendo lhe reservado pelo branco apenas o mundo azarento da senzala, ainda assim reteve vívidas, sua música, culinária e crenças religiosas. Expõem-se esses princípios básicos de etnicidade gentílica como forma de explicar o caráter cultural brasileiro eurocêntrico. Gonçalves e Silva, estudando relações interétnicas e interculturais, entendem necessários as percepções de atitudes relativas à raça e etnicidade na construção do conhecimento.

Entendendo-se que esse conhecimento transmitido privilegia arbitrariamente a cultura euro-ocidental (branca, masculina, cristã, capitalista, cientificista, predatória, racionalista, etc.), silenciando outras culturas, ou tratando-os como inferior, o multiculturalismo é reivindicado como um antídoto contra o eurocentrismo (GONÇALVES; SILVA, 2000, p.16).

Nos primeiros quinze anos do século XX, música brasileira “considerada” (das classes altas) era apenas a de proveniência européia, embora existissem gêneros musicais desenvolvidos aqui.

A música popular brasileira do período 1901-1916, repete basicamente as características que já predominavam no século XIX. São os mesmos gêneros - valsa, modinha, cançoneta, chotis, polca - as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa (SEVERIANO; MELLO, p.17)

A Discriminação Social ao Samba e sua Ascensão como Símbolo Cultural da Nação

Não se pode negar que neste momento histórico referido (Brasil Colônia), cada classe social se reconhecia num tipo de música.

Hoje, parte considerável da classe média brasileira adota a música sertaneja como preferida. A evolução dos meios de comunicação, a globalização e a produção cultural de massa têm desbancado o elitismo musical segundo Rosa Nepomuceno.

Em 1987, com programas como o Alvorada Manchete, as emissoras FM, até então território de MPB e música estrangeira, renderam-se ao romantismo desbragado dos novos sertanejos, não mais apreciado apenas pelo zé povinho, mas também pela classe média urbana e as faixas sociais que cresciam e enriqueciam pela própria economia rural (NEPOMUCENO, 1999, p.208).

A quantidade de música atualmente produzida provocou uma fragmentação do público ouvinte. Hoje, escutar música tornou-se uma atividade diferente de outras épocas. Comercialmente, segundo o australiano Roy Shuker, dirigem-se a distintos consumidores, diferenciados por faixa etária, etnia, gênero, estilos, que correspondem a muitas alternativas. No começo do século, o patamar tecnológico era muito inferior e as gravações eram produzidas por meios mecânicos, resultando produto de má qualidade. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1998), da Publifolha, os

discos, originalmente chamados de chapas, eram gravados no Rio de Janeiro e fabricados na Alemanha, pela Internacional Zonophone CO, subsidiária da Universal Talking Machine CO. Tinham de sete a dez polegadas de diâmetro. O lundu Isto é bom, gravado em 1902, pelo cantor Baiano é considerado como o primeiro disco brasileiro. O mesmo cantor baiano gravou o primeiro samba brasileiro, de acordo com Sérgio Cabral. Em novembro de 1916, o cantor Baiano, o mesmo que gravara o primeiro disco nacional em 1902, gravou para o carnaval de 1917, o samba Pelo telefone, de Donga e Mauro de Almeida (CABRAL, 1996, p.13).

Em, 1931, Ismael Silva, em parceria com Nilton Bastos, compôs o primeiro samba adequado à evolução das escolas de samba e que iria se tornar modelo dos sambas dos anos trinta – Se você jurar – gravado por Francisco Alves. Segundo os pesquisadores Severiano e Mello,

o samba adotou uma nova forma, livrando-se da herança do maxixe, no final da década de 1920. Para isso concorreu decisivamente a necessidade percebida por compositores ligados à primeira escola de samba “Deixa Falar”, de “amaciar” o ritmo usado na época, adaptando-o a um padrão menos sincopado que facilitasse a fluidez do desfile (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.106).

Até meados da década de 1960, o samba e a marchinha de carnaval foram os gêneros preferidos dos foliões brasileiros nas festas de momo.

Até a consagração do gênero em todos os segmentos sociais, o samba sofreu severa discriminação classista. Sérgio Cabral, em prefácio à obra de Hermano Viana, O mistério do samba (1999), relatou acerca da ascensão social do samba o seguinte: ... um gênero tão execrado pelas classes dominantes, das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse. E aí daquele que andasse pelas ruas tocando violão. Sendo negro, aí mesmo é que a situação piorava. (VIANA, 1999, p.11).

A discriminação sofrida pelo samba liga-se à sua origem social. O samba teve, portanto, imensas dificuldades nos primeiros vinte anos do século XX, em penetrar nos salões das classes socialmente superiores. Volta-se ao tempo para estabelecer analogias. Antes do samba, problema similar ocorreu com a modinha e o lundu, gêneros que floresceram nos séculos XVIII e XIX. A modinha, de origem portuguesa, foi apreciada nos salões das classes altas, elaborada ao estilo belcanto e, pelas ruas, executada como seresta. O lundu, mais satírico, humorístico e africano foi cultivado pelas camadas populares.

Os gêneros populares no final do século XIX e começo do XX eram praticados em ruas, praças e terreiros. Algumas danças como a fofa, popular no Brasil dos oitocentos, eram consideradas lascivas. Letristas e músicos de classe média tinham atuação restrita aos salões das elites. O povo se expressava culturalmente como marginália da civilização letrada. A urbanização e o grande avanço tecnológico em meados dos oitocentos, ampliam a demanda por música tecnicamente mais elaborada, que não fosse a

simples percussão.

O grande avanço tecnológico foi a introdução em escala popular do piano. Além dos pianos vienenses, no século XIX, foram também muito apreciados os de nacionalidade norte-americana, inglesa, francesa, alemã. Só em 1853, foram fundadas as firmas alemãs Steinway, Bechstein e Blüthner, todas alemãs¹. O Rio, segundo Tinhorão, passou a se chamar pelos musicólogos de “cidade dos pianos”.

Hoje, os maiores produtores mundiais de piano são os japoneses e norte-americanos. A Yamaha é uma das maiores produtoras de piano do mercado atual. A demanda por música mais tecnológica e a popularização do piano possibilitaram na virada dos anos oitocentos para o século XX, que negros, mestiços, músicos de gafeira e gente considerada socialmente inferior, passasse a manejar tão deslumbrante instrumento musical e também a introduzir um repertório que não fosse apenas o clássico romântico dos brancos. Antes do advento do samba, o século XIX marcou o surgimento do frevo e do maxixe. O frevo em Pernambuco, quando grupos de capoeiristas rivais e brigões abriam o desfile das bandas aplicando rasteiras durante o desfile (TINHORÃO, 1998, p.81). A sessão rítmica do frevo se compunha de clarinetes, saxofones, trompetes, trombones, tubas e percussão, tal como a banda, e tornou-se o gênero de carnaval de Pernambuco. O maxixe, antecessor do samba surgiu em 1875, como dança urbana do Rio de Janeiro, utilizando rítmica da habanera (de Havana), andamento da polca (dança de salão de origem boêmia) e a síncope afro brasileira, segundo Mário de Andrade (Dicionário Musical Brasileiro, p.317). O maxixe que tinha grande variedade de passos e figurações foi a principal dança e ritmo do carnaval carioca.

O entrudo, diversão carnavalesca que se caracterizava por violenta explosão, atividade diversional das classes pobres, entrou em decadência na segunda metade dos oitocentos, para ceder lugar ao carnaval de flores, confetes e carros alegóricos, que manifestavam a crítica ao pensamento da época (escravatura, por exemplo).

Ao lado dos dois gêneros carnavalescos – frevo e maxixe – despontaram como música urbana no Rio de Janeiro de finais dos oitocentos, o choro e o chorinho. O choro nada mais foi que a adaptação de gêneros europeus tão em voga na época, como polcas, valsas e scottiches, cuja sessão rítmica se compunha de flauta, clarinete, oficleide, trombone e cavaquinho. As inflexões melancólicas justificavam o nome. O chorinho, uma variante do choro, em que a linha melódica tende a predominar sobre o contraponto instrumental (ver Dicionário Grove de Música). O choro surgiu num ambiente de amadores, por volta de 1870, constituído por funcionários dos correios, policiais, músicos de bandas e pequenos comerciantes, que animavam bailes nas salas de visita em casas de gente humilde. Aspectos interessantíssimos relatados por Henrique Cazes em sua obra Choro, do quintal ao municipal, é o de que durante décadas o choro não continha nem pandeiro, nem improvisações, o que muda até certo ponto a história escrita sobre esse gênero musical. Sempre se afirmou que o choro reservava amplo espaço à improvisação. Henrique Cazes, em seu relato constatou esse

¹Dados colhidos do Dicionário Grove de Música, da Zahar Editora, 1994.

fato, ouvindo todos os discos de choro gravados na fase mecânica da nascente música popular brasileira. O choro, tal como o samba, viveu a época do disco, do cinema sonoro e das demais instâncias de consagração da época, sendo produzido em massa, permitindo a profissionalização dos chorões. Até hoje, pode ser ouvido em espetáculos revivais. O samba sobrevive, perenemente, na cultura brasileira, como metagênero que se transforma cada vez que o público está saturado da sua mesmice.

O samba surge no morro. As primeiras décadas do século XX, especialmente com o desenrolar da grande guerra mundial, promoveram o desenvolvimento do trabalho fabril urbano, e grande transmigração de parcelas da população do campo para as cidades. Os migrantes não tinham como ser acolhidos nas cidades por falta de habitação e infra-estrutura deficientes. Começa a se criar em São Paulo e Rio de Janeiro imensa vida suburbana. As periferias dessas cidades se desdobram em favelas. A música sofreu influência desse surto de urbanização realizado em condições precárias.

Músicas de cunho folclórico, reisados, festas religiosas, sofreram o impacto da vida moderna. O samba surgiu no contexto urbano que se delineava. Na favela, o samba criou identidade própria. A música, em termos gerais, acompanhou de perto tais mudanças e também se transformou. Sua antiga função contida em reisados regionais, atividades religiosas, etc., vai ser adequada cada vez mais ao ritmo da vida moderna (MATOS, 1990, p.73).

Os seus temas ironizavam a vida precária das cidades. Uma resposta às condições negativas criadas no seio da vida suburbana que florescia. Nos seus primeiros tempos, assim foi o samba. Posteriormente, transformou-se e foi comercializado tornando-se até mercadoria de exportação.

A aceitação do gênero a partir da década de trinta, por todos os segmentos sociais, tem merecido estudos de diversas áreas. Os anos vinte marcaram o auge da discriminação ao samba

Naqueles idos de 1920, até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua (EFEGÊ, v.2, p.24).

Os anos trinta marcaram a sua aceitação. Cronistas do samba creditavam a sua ascensão à valorização da mestiçagem, especialmente depois que foi publicado em 1933, Casa-grande e Senzala de Gilberto Freire. Súbito, os males da mestiçagem passaram a denotar uma superioridade proveniente de uma civilização tropicalista. De repente ocorre a valorização de tudo que era verdadeiramente brasileiro (VIANA, 1999, p.31). Evidente que essa foi uma forma generalizada de ligar o samba ao sucesso cultural de Gilberto Freire.

A popularização cada vez maior do carnaval foi outro fator levado em conta para explicar a ascensão do samba. Foi com a crescente importância do carnaval que o samba passou a ser consumido pelo resto da população brasileira e se transformou na música brasileira por excelência (OLIVEN, 1985, p.12). Com o carnaval, o samba transformou-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros passaram

a ser considerados regionais (VIANNA, 1995, p.33). No plano individual das grandes figuras artísticas do samba, Sinhô (José Barbosa da Silva- 1885-1930) tido como um dos responsáveis pela introdução do samba nos salões da burguesia – músico nato, aprendeu a tocar flauta, piano e violão. Foi um dos maiores autores de carnaval da década de 20. Professor de violão do consagrado cantor Mário Reis, que acabaria gravando suas músicas.

Sinhô fez mais de 150 composições, das quais mais de 100 foram gravadas; várias delas de inspiração afro-brasileira. São dele as músicas Pé de Anjo e Fala meu louro, sucessos do carnaval dos anos de 1919-20. Compositor nato, intuitivo, embora de poucos conhecimentos teóricos, ele deu forma ao samba, por meio de uma produção intensa que, melhorando a cada ano, contribuiu decisivamente para a cristalização do gênero. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.49).

De fato, o samba sistematizado por Sinhô distanciou-se do maxixe e evoluiu também através de outros grandes nomes da época. Mário Reis, cantor da época, estudante de direito, jovem da classe média que aprendeu a tocar violão com Sinhô, gravou muitas de suas músicas, inclusive Que vale a nota sem o carinho da mulher (1928). Em 1929, Mário gravou um samba de Ari Barroso, então iniciante. O final dos anos 30 marcou a entrada da turma da Vila Isabel: Noel Rosa (1910-1937) Almirante (1908-1980) e Braguinha (1914). O samba, então, já havia se firmado, não como propriedade de uma classe social ou de uma etnia, mas como um gênero supra-classista, alçado ao status de música nacional. Vila Isabel do final dos anos vinte, segundo o radialista Haroldo Lobo, seria comparável a Ipanema dos anos 60 em matéria de boêmia artística de classe média (CABRAL, 1990, p.42).

A internacionalização do samba, na década de 30, ocorreu segundo Tinhorão, por circunstâncias da política norte-americana para a América Latina. Os norte-americanos que desde finais do século passado praticaram contra seus irmãos continentais a política do grande porrete (big-stick), por força de uma política imperialista advinda da Doutrina Monroe, que estabelecia o princípio de não intervenção européia no continente americano, mudou o rumo diplomático. Intervenções militares nas repúblicas do Caribe e América Central criaram um clima de desconfiança e anti-americanismo no continente. Na década de 30, a Casa Branca desencadeou a política de Boa Vizinhança para melhorar a sua imagem e se aproximar dos desconfiados irmãos. Recorreu aos meios de comunicação de massa - como cinema, revistas e jornais para promover a aproximação e despertar simpatias.

Foi então que Hollywood contratou alguns dos mais populares artistas da América Latina, como os brasileiros Ari Barroso (compositor) e Carmen Miranda (cantora)... e tantos outros cubanos, argentinos, mexicanos, brasileiros: os filmes realizados faziam uma verdadeira salada de locais e ritmos, misturando tango, samba, maxixe e rumba, descaracterizados de sua autenticidade (AQUINO, JESUS e OSCAR, 1990, p.317).

O samba não surgiu da homogeneidade cultural, mas de grupos sociais diferentes. Na Época de Ouro (1929-1945) o samba foi o gênero principal do período. O disco

se popularizou como produto de consumo de amplas faixas e torna-se mercadoria muito vendável. O samba passou a explorar outros temas e a alterar suas características. O Estado getulista aproveitou o sucesso do gênero para utilizá-lo junto às massas, especialmente os enaltecedores da pátria, de natureza ufanista. O rádio, principal veículo de divulgação se tornou instrumento ideológico de propaganda da ditadura.

No bojo desse processo de expansão, surgiram sambas de caráter lírico - afetivo, “dor-de-cotovelo” (Lupicínio Rodrigues) e os de exaltação à pátria, muito bem vindos para os projetos culturais nacionalistas do governo Vargas. A “morena”, o “neguinho”, e a etnia formadora do povo brasileiro, passaram a compor temas de um samba cada vez mais diversificado. Servindo a tantos interesses, alguns dos quais até conflitantes, discorda-se dos estudos que mostram a sua invenção como de natureza apenas afro-brasileira. O próprio símbolo da nacionalidade que ele representou, surgiu de um momento histórico nacionalista, de busca de um símbolo cultural que pudesse ser bem aceito pela maioria dos brasileiros.

Getúlio Vargas, no plano cultural tentou, sem resultado, no caso especial da música, transmitir ao povo os de natureza erudita e o canto orfeônico. Esse tipo de ensino musical sempre guardou distância do público. O samba, habitante da escola, tinha para as classes trabalhadoras um caráter mágico e popular. A análise das letras dos sambas em seu processo evolutivo mostrava quantos elementos procedentes de diferentes classes sociais e interesses políticos opostos foram alterando-o. A análise das letras dos primeiros sambas produzidos mostrava, no entanto, um caráter considerado subversivo pelo regime, especialmente porque focalizava o cotidiano do trabalho e das difíceis condições de vida. O morro foi sempre exaltado por ser o espaço livre da cidade, diferente da fábrica onde se realizavam as ordinárias tarefas laborais espoliativas; mesmo criticando o sistema, esta era feita com muito bom humor pelos letristas da época como Wilson Batista.

Salvadori, em artigo publicado na Revista Brasileira de História, fez referências ao caráter subversivo popular do samba a ponto de ser considerado uma ameaça ao poder.

O samba foi uma manifestação tipicamente urbana de caráter popular, própria das classes trabalhadoras mais pobres, que se podiam amotinar nas favelas e que representavam para as esferas centrais do poder uma força desconhecida e ameaçadora, que era preciso dominar, cooptar e instituir (SALVADORI, 1987, p. 103 – 124)

A evolução e comercialização do samba lhe tirou esse caráter contestatário. De contestatário evoluiu radicalmente para outras esferas, a ponto de, como metagênero, desenvolver o samba exaltação que, mesmo sem intenção, colaborou com o oficialismo ditatorial de Vargas. Severiano e Mello ao se referirem a Aquarela do Brasil (Ari Barroso) gravada em 1939, paradigma dos chamados sambas-exaltação, destacam o papel colaboracionista do gênero.

os versos enaltecendo de nosso povo, nossas paisagens, tradições

e riquezas naturais, a melodia forte, sincopada, de sonoridades brilhantes, tudo isso mostrado num crescendo prólogo ao final opoteótico que procura transmitir uma visão romântica e ufanista da realidade brasileira. É possível que não fosse essa a intenção do compositor, mas a verdade é que tais características, o samba exaltação vinha ao encontro dos interesses da ditadura getulista que logo passou a incentivar a proliferação do gênero. O resultado foi o surgimento de composições como “Onde o céu azul é mais azul”, “Canta Brasil”, “Brasil Moreno” e outras que se tornaram clássicos de nossa música popular (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 177 e 178).

A evolução do samba como metagênero criou novas síncopes, temas, estilos, objetivos, interpretações e intensas renovações, e vem mantendo-o no gosto popular até os dias de hoje. O samba enredo do carnaval carioca e o pagode são as marcas do tempo presente do gênero.

O samba derivado do maxixe, ao longo do século XX, acabou se transformando no único metagênero da MPB. Originaram dessa variedade o samba canção (surgido na década de 20); samba carnavalesco (ativo até 1965); samba choro (com flauta na voz); samba-enredo (desfile das escolas de samba desde a década de 30); samba-exaltação (desde 1939 com Aquarela do Brasil); samba de gafieira (criado durante a década de 40 para danças de cabarés, dancings e gafieiras); samba de morro (ritmo vivo, pandeiro, cuica, tamborim e surdo); samba de partido-alto (conciliação do batuque primitivo com formas mais modernas de samba, repleto de estribilhos); samba de quadra (ou de terreiro); samba raiado (início do século XX, variante do samba de roda); sambalada (anos 50, influenciado pelas baladas estrangeiras); sambalço (influenciado pelo jazz na década de 50, executado por orquestras, evoluiu para uma mistura de bossa nova); sambão (samba que ressurgiu na década de 70 com Cartola, Zé Ketti, Paulinho da Viola e outros); sambolero (1950 - influenciado pelo bolero); samba de breque (Moreira da Silva, Dicró, Bezerra da Silva, paradas bruscas e intercaladas com narrativas) e bossa-nova (1958 – nova forma de tocar o violão e cantar o samba).²

Conclusão

Ao longo do século XX, o samba se firmou como elemento definidor da identidade cultural brasileira, somou o novo e velho para constituir dialeticamente uma nova síntese. Socialmente, não pode ser considerado simplificada como produto apenas da mestiçagem.

... não considero a cultura popular como propriedade ou invenção de um único grupo social. O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CANCLINI, 1992, p. 205).

Referências

ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila

²A Enciclopédia da Música Brasileira, da Publifolha, define cada uma das variantes do gênero

Rica, 1991. 195p.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

AQUINO, R. S. L. de; LEMOS, N. J. F. de; LOPES, O. G. P. C. **História das sociedades Americanas**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1990. 486p.

CABRAL, S. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996. 111p.

_____. **No tempo de Almirante**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. 229p.

CANCLINI, N. G. **Cultura híbrida**. Buenos Aires: Sulamericana, 1992. 375p.

DICIONÁRIO grave de música. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048p.

EFEGÊ, J. **Figura e coisas da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. v.1-2.

GONÇALVES, L. A. O.; SILVA, P. B. G. e. **O jogo das diferenças, o multiculturalismo e seus contextos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 120p.

MC LAREN, P. **A vida nas escolas**. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

_____. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez, 1997.

MATOS, C. **Acertei no milhar, samba e malandragem na época de Getúlio Vargas**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 219.

NEPOMUCENO, R. **Música caipira, da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed 34, 1999. 440p.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 1996. 476p.

SALVADORI, M. Â. B. **Malandras canções brasileiras**. São Paulo: Revista Brasileira de História. v.7, n.13, p.103-124, set. 86/fev.87.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo, 85 anos de música brasileira (1958-1985)**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368p.

_____. **A canção do tempo, 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957)**. 2. ed. São Paulo: Ed 34, 1998. 367p.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 368p.

VIANNA JÚNIOR, H. **O mistério do samba**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. 196p.

Recebido em: 4/9/2006

Aceito em: 21/9/2006