



Do nascimento à nacionalização do samba: processos de hibridismo cultural e folkcomunicação¹

Maria Fernanda FRANÇA²
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal discutir o hibridismo cultural e o samba. Inicialmente faremos um debate teórico sobre os conceitos de folkcomunicação, culturas híbridas e cultura popular, já que o samba é tipicamente uma manifestação das classes populares. Do surgimento desse gênero musical, em 1917, até a Era Vargas, apontaremos as miscigenações étnicas na formação do samba, quais foram as contribuições do branco e, principalmente, do negro para constituição dessa música. Na segunda parte, de 1930 a 1950, estudamos o processo de nacionalização do samba, através da articulação do projeto populista de Getúlio Vargas com a indústria cultural. Nesse contexto, discutimos a importância dos meios de comunicação, sobretudo o rádio, para que o samba se tornasse símbolo da cultura nacional.

Palavras-chave: Folkcomunicação; hibridismo cultural; cultura popular e samba.

Introdução:

Com esse trabalho pretendemos discutir o hibridismo cultural na formação musical e no período de nacionalização samba, com o projeto de integração nacional, que se deu através do rádio, na Era Vargas. Compreendemos que essa passagem dialoga com a folkcomunicação, visto que ela adquire “cada vez mais importância pela sua natureza de instância mediadora entre a cultura de massa e a cultura popular, protagonizando fluxos bidirecionais e sedimentando processos de hibridação simbólica” (MARQUES DE MELO, 2008, p. 25).

Se o samba nasce como expressão de uma cultura híbrida, em que são amalgamados elementos culturais afros com a cultura branca, com a sua nacionalização passa a comunicar a convivência entre o popular, o massivo e erudito. Cristina Schmidt em seu texto *Folkmídia: da resistência à coexistência*, atribui aos estudos folkcomunicacionais, o tensionamento de interesses entre os agentes folks e o mercado:

As manifestações da cultura popular não mostram apenas os aspectos ligados a uma sociabilidade, apresentam características decorrentes do contexto sócio-econômico em que estão inseridas, dando-lhes uma nova forma e um novo significado. Na sociedade capitalista e globalizada as manifestações vão

¹ Trabalho apresentado no GP de Folkcomunicação do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação e Sociedade, na linha Comunicação e Identidade, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela mesma instituição. Email: fernandinha_fp@yahoo.com.br.

pouco a pouco se coisificando. Isso quer dizer que, a cultura popular vai adequando suas manifestações de modo a tornarem-se produtos comercializáveis, e os agentes dessa produção se inserem na dinâmica dessa sociedade. (SCHMIDT, 2006, p.209-210)

Para o desenvolvimento deste trabalho, trabalhamos com a perspectiva teórica de Hohlfeldt, que define a pesquisa folkcomunicação como o estudo dos processos comunicativo da cultura popular com a massiva:

A Folkcomunicação não é, pois, o estudo da cultura popular ou do folclore, é bom que se destaque com clareza. A Folkcomunicação é o estudo dos procedimentos comunicacionais pelos quais as manifestações da cultura popular ou folclore se expandem, se sociabilizam, convivem com outras cadeias comunicacionais, sofrem modificações por influência da comunicação massificada e industrializada ou se modificam quando apropriadas por tais complexos. A folkcomunicação, portanto, é um campo extremamente complexo, interdisciplinar – necessariamente – que engloba em seu fazer saberes vários, às vezes até contraditórios, para atingir seus objetivos e dar conta de seu objeto de estudo. (HOHLFELDT, 2003, p. 01).

Após termos definidos a visão folkcomunicação, que respalda esse trabalho, seguiremos discutindo, primeiramente, o conceito de hibridismo cultural na América Latina e faremos brevemente uma discussão da idéia de cultura popular. Depois apresentaremos o samba como comunicador de hibridismo cultural, na primeira situação, o seu nascimento, discutiremos miscigenações étnicas e num segundo momento de reflexão, seu período de nacionalização, evidenciaremos alguns traços da coexistência da cultura popular, erudita e massiva.

Hibridismo Cultural

Em seu livro *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini trabalha com a idéia de que a formação cultural da América Latina é diferente dos demais continentes, que de alguma forma conseguiram manter uma unidade cultural maior. Por termos sido colonizados e misturados com os nativos e negros escravos nos tornamos seres culturalmente híbridos, ou seja, mesclados, conservando alguns resquícios e ao mesmo tempo, antropofagicamente, como sugeria Oswald de Andrade, devorando a nova cultura e adaptando-a a nossa realidade.

O termo hibridismo vem do grego *hybris* que significa excesso, destemperado e desmedida. As tragédias gregas são acionadas pela *hybris*, podemos citar como exemplo o caso de Édipo, sua *hybris* é o orgulho, adquirido após ter vencido a esfinge. Em se tratando de cultura, a palavra hibridismo ganhou o sentido de miscigenação porque os

gregos consideravam a mistura social e cultural entre eles e os estrangeiros, ou seja, a transculturação, uma violação das leis naturais.

O hibridismo cultural se torna uma importante chave para compreender a América Latina:

Só a compreensão do hibridismo cultural (...) resultado de *construções*, de *negociações*, de *re elaborações de identidades*, assim como de *novas sínteses culturais*, pode explicar o imaginário da América, sobretudo da América Latina. Nesse contexto, a identidade latino-americana tem sido tentada sem sucesso porque é dependente de uma pluralidade específica da originalidade cultural continental, tal como foi *historicamente fundada*. Considerar a América nos empurra para o obstáculo das particularidades “étnicas”, políticas e culturais. (ANDRADE, 2007, p.5-6)

Em *Culturas Híbridas*, Canclini mostra como se deu o processo de formação cultural na América Latina, sobretudo com a modernidade e o capitalismo: “A modernização diminui o papel do culto e do popular no conjunto de mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes” (CANCLINI, 1998, p.22).

Tivemos outros estudiosos abordando a temática da identidade cultural latino-americana sob o viés da mesclagem, dando enfoque nas miscigenações étnicas. Como é o caso da Vanguarda Cubana, igualmente conhecido como movimento negrista, que estudou as misturas raciais entre brancos e negros, estendendo-o ao plano cultural. Seus principais representantes são Fernando Ortiz e Nicolas Guillén. Também houve estudos correlatos da questão indígena, difundidos principalmente no México e Peru.

A pesquisa de Octavio Paz vai ao encontro do pensamento de Canclini sobre hibridismo cultural, entretanto o primeiro autor usa o termo mestiçagem cultural. Octavio Paz acredita que a questão identitária latino-americana reside na questão da diversidade e pluralidade cultural. O também teórico da América Latina, Martín-Barbero, estuda os processos de mediações sobre a ótica do hibridismo cultural. Para o autor a América Latina está:

Fortemente carregada ainda de componentes pré-modernos, a modernidade se torna experiência coletiva das maiorias latino-americanas graças a deslocamentos sociais e perspectivas de cunho claramente pós-moderno: efetuando fortes deslocamentos sobre os compartimentos e exclusões que a modernidade instituiu durante mais de um século, isto é, gerando hibridações entre o culto e o popular e de ambos com o massificado, entre a vanguarda e kitsch, entre o autóctone e o estrangeiro. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.44)

Podemos perceber que diversos pensadores desenvolveram seus estudos sobre cultura e comunicação a partir dessa perspectiva de hibridização, mescla ou miscigenação, pois é assim que se deu o nosso processo de formação cultural:

Pátria do pastiche e da bricolagem, onde se encontram todas as épocas e estéticas... Pois somos sociedades formadas em histórias híbridas, nas quais necessitamos entender como se constituíram as diferenças sociais, os dispositivos de inclusão e exclusão, que distinguem o culto do popular e ambos massificados. Porém também como e por que essas categorias fracassaram repetidamente ou se realizam atipicamente na apropriação atropelada de culturas diversas ou na combinação paródica dos plágios e taxonomias de Borges, no sincretismo do tango, do samba e do sainete. (CANCLINI apud MARTÍN-BARBERO, 2001, p.30)

Sobre hibridismo cultural, chegamos à conclusão de que esta é uma das principais idéias para se discutir a América Latina e o Brasil, pois dialoga concretamente com a nossa realidade cultural e social.

Cultura Popular

Como partimos dos Estudos Culturais para compreendermos a nossa formação cultural híbrida e o nosso principal foco de estudo, o samba, é proveniente das classes populares, torna-se relevante para essa monografia fazermos algumas reflexões sobre o conceito de cultura e cultura popular. É preciso termos em mente que a cultura é tudo aquilo que não é natureza, ou seja, são construções humanas, tudo aquilo que é produzido pelo ser humano. “O existir humano é cultural” (VANNUCCHI, 2002, p.23). Se a cultura são construções, logo concluímos que está em permanente formação:

Cultura é um processo dinâmico; transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir a sua “deterioração”. É possível preservar os objetos, os gestos, as palavras, os movimentos, as características plásticas exteriores, mas não se consegue evitar a mudança de significado que ocorre no momento em que se altera o contexto em que os eventos culturais são produzidos. (ARANTES, 1982, p.20-21)

Se por décadas a cultura era concebida como única, na contemporaneidade ela passa a ser estudada dentro de sua pluralidade. Um mesmo indivíduo pode frequentar diferentes nichos culturais. Stuart Hall identifica esse fenômeno em seu livro, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. O argumento central de Hall é que na modernidade tardia “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos (...) identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que as nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2002, p.13).

Em *Culturas Híbridas*, Canclini também evidencia esse caráter de convivência simultânea de diferentes formas e elementos culturais. O moderno e o tradicional; o culto, o popular e o massivo e o hegemônico e o subalterno são confrontados num movimento constante na história cultural da América Latina. Dentro dessa abordagem, Canclini faz importantes apontamentos sobre cultura popular, que serão relevantes ao nosso objeto de estudo: o samba como produto híbrido. Para o autor:

Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CANCLINI, 1998, p. 220-221).

Essa visão de Canclini rompe com a postura solidificada, que, por muito tempo, vigorou sobre o conceito de cultura popular:

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a idéia de que sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade (ARANTES, 1982, p.17-18).

Em *Dialética da Colonização* (1996), Alfredo Bosi realiza um estudo sobre formação cultural brasileira, para isso ele faz apontamentos sobre a cultura erudita, popular e a massiva e verifica as interações entre elas. O autor identifica características sobre a cultura popular brasileira:

No caso da cultura popular, não há separação entre esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica em modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão de tarefas durante a jornada e simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de visitar, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinhas e porcos, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e chorar, de agredir e consolar... (BOSI, 1992, p.324)

Pensando especificamente sobre a cultura popular brasileira, uma das características evidenciadas por Aldo Vannucchi e importante para compreensão do nosso trabalho é:

Apropriação de manifestações particulares de alguns dos seus grupos pelo resto da sociedade, sendo até transfiguradas em símbolos nacionais (...) o samba, de início criado e consumido pelo povo carioca e reprimido pela

polícia, como coisa de malandro, para depois se urbanizar de pleno e ser glorificado como expressão musical tipicamente brasileira e privilegiado produto nacional de exportação (VANNUCCHI, 2002, p.99).

Para Ferreira Gullar (apud ARANTES, 1982, p.54-55), o que defini o popular é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação, como de transformação social. Segundo o autor, a cultura popular é a consciência revolucionária, um tipo de ação sobre a realidade social. Canclini também reconhece esse caráter revolucionário da cultura popular: “O conhecimento do mundo popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas de classes” (CANCLINI, 1998, p.209).

Esses autores de herança gramsciana compartilham da idéia de a cultura popular é ativa. “Na cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram” (BOSI, 1981, p.65). O popular é gerador de conhecimento e o samba é um dos exemplos do saber e do poder comunicativo das classes populares, como veremos a seguir.

O samba como produto híbrido

O Brasil é conhecido pelo mito da cordialidade, onde índios, brancos e negros se miscigenaram sem nenhum problema, mas sabemos que isso não é verdade. Nem tudo foi pacífico. Podemos dizer que grande parte da população indígena passou pelo processo de aculturação e que os negros tiveram que moldar seus costumes para serem aceitos socialmente pelos brancos. Entretanto, no caso da cultura negra, existiu sim a adaptação, porém não de maneira passiva, com isso muitos traços afros foram conservados na nossa cultura, gerando um genuíno produto brasileiro: o samba.

No Brasil, podemos tomar como exemplo desse hibridismo cultural, os estudos do folclorista Luís da Câmara Cascudo e do antropólogo Darcy Ribeiro. Ambos estudiosos analisam o país sobre a ótica de sua formação pelas matrizes indígena, lusa e negra, dando origem a um novo povo: o brasileiro, miscigenado por natureza.

Por meio desse pensamento, torna-se interessante estabelecer o diálogo entre os estudos de Canclini com a realidade brasileira, tendo o samba como foco, que sintetiza a união da cultura popular com elementos cultos e massivos; do tradicional com o

moderno; do subalterno com o hegemônico e da miscigenação, principalmente, entre negros e brancos.

O nascimento (1910-1930): miscigenações étnicas

A palavra samba é derivada da expressão *semba*, de origem angolana e congolense, significa umbigada, que é uma coreografia característica do batuque, um dos gêneros musicais que influenciará o samba. A umbigada é um gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem função de intimar uma outra pessoa para dar continuidade à dança.

O samba não é apenas a música ou a dança, é a convergência de ambas e sua forma social de fazê-las. Ou seja, o samba é uma prática cultural que promove a sociabilidade em um determinado espaço e tempo. Definir com precisão o surgimento do samba é uma tarefa quase impossível, já que sua origem remonta a outros estilos musicais como o batuque, o lundu e o maxixe.

Estudiosos do samba como Caldeira (2007), Sandroni (2001) e Sodré (1998), adotaram como marco do nascimento do samba a gravação da música *Pelo Telefone* (1917) feita por Donga. Porém, essa autoria é contestada por outros sambistas, já que surgiu numa roda de samba na casa da Tia Ciata, onde outros compositores também contribuíram para formação da letra.

A origem do samba nos remete à casa das “tias baianas”, localizada na Praça Onze, no Rio de Janeiro. Em busca de melhores condições de vida, muitos negros migraram para capital federal e através de fortes laços de solidariedade formaram comunidades. Sodré (1998, p.35) afirma que “o samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze)”.

O local de surgimento do samba é um espaço propício ao hibridismo cultural: a praça, “lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes” (SODRÉ, 1998, p.17). A Praça Onze, no Rio de Janeiro, foi palco de convergência de diferentes elementos culturais:

Era a fronteira entre a cultura negra e a branca-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas. Apesar de preponderantemente negra, era ali que os elementos afros redefiniam-se para participar da “civilização” da cidade. Assim, o samba não teve uma origem pura; apesar de nascer das mãos e das vozes negras, que vinham do bairro da Saúde, incorporavam traços “estranhos” à “cultura” do lugar, tornava-se expressão que já endereçava a outros (KRAUSCHE, 1983, p. 29).

Ao contrário do que se pensa o samba não surgiu no morro e sim na planície, como vimos, na praça. Depois ganhou as casas das “tias baianas” também conhecidas como “mães-de-santo” que promoviam festas regadas a músicas. A casa da Tia Ciata tornou-se importante ponto de encontro para a feitura de sambas. Com a reurbanização do Rio de Janeiro e a perseguição de sambistas, tidos como marginais, foi que o samba subiu o morro da Favela e de São Carlos e se alastrou para bairros mais periféricos como Estácio de Sá, Catumbi e Cidade Nova, por exemplo.

As casas das “tias baianas” se constituíram como ponto de encontro e referência cultural para os negros, todos “freqüentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaço de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba” (DINIZ, 2006, p.27).

Existem várias discussões sobre a origem do samba, uma delas é a questão da maternidade. O samba é baiano, já que os espaços de socialização eram as casas das “tias baianas” ou carioca, por que é fruto da cultura urbana do Rio de Janeiro? André Diniz resolve o impasse da seguinte forma: “O samba urbano cresce no asfalto carioca com genes de baianidade” (DINIZ, 2006, p.28). Além de hibridizar etnias, esse gênero musical também mistura as particularidades regionais brasileiras.

Ao se encontrarem em festas nas casas das “tias baianas”, os negros reviviam suas heranças culturais e reafirmavam seus laços identitários.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias práticas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessavam séculos de escravatura. As festas e reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nessas casas. (SODRÉ, 1998, p.14)

Esse ambiente de troca possibilitou intercâmbio entre a Bahia e o Rio de Janeiro, entre negros e brancos. Em geral, tocavam-se vários tipos de músicas, as polcas e lundus eram executados na sala de visitas, nos fundos, o samba de partido-alto e no terreiro, os batuques.

O principal reduto da gênese do samba foi à casa de Hilária Batista de Almeida, a *babalaô-mirim* conhecida como Tia Ciata. Além dela, Sandroni (2005, p.26) destaca quatro importantes personagens na criação do samba carioca: os filhos de baiana Ernesto dos Santos, o Donga (1889-1974) e João Machado Guedes, o João da Baiana

(1887-1974); e os filhos de cariocas José Barbosa de Silva, o Sinhô (1889-1930) e Alfredo Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973).

Cada um em certa medida contribuiu para o desenvolvimento do samba. O Donga foi responsável pela gravação do primeiro samba *Pelo Telefone* em 1917. O João da Baiana era um excelente ritmista, enquanto Pixinguinha, embora mais conhecido pelo seu virtuosismo instrumental no choro, fazia arranjos para os sambas. Sinhô foi o compositor mais produtivo da época, seu maior sucesso é a canção *Jura*.

A formação musical do samba tem como principal matriz a negra africana, seguida da branca européia. “Da Europa herdamos o sistema tonal. (...) Herdamos também o instrumental de cordas usado como base: violão, cavaquinho, viola caipira” (CAZES, 2005, p.10). Da influência africana dois aspectos são muito característicos no samba:

a abundância de instrumentos de percussão e a malícia rítmica. Essa malícia, desenvolve sempre como sentido de provocar a dança, tem como elementos musicais mais usuais as trocas de acentuação, sínopes e antecipações do tempo forte. A tradição religiosa do candomblé vai estar intimamente ligada ao nascimento do samba no século XX. (CAZES, 2005, p.10)

Esse é um traço híbrido que merece destaque, pelo exemplo de miscigenação étnica e cultural na música. Ainda que com predominância da africanidade no samba, através do ritmo e da dança, o europeu nos forneceu os instrumentos de corda, que complementam a estrutura melódica do samba.

Para o estabelecimento do samba como gênero musical, foi essencial as escolas de samba e seu desenvolvimento no carnaval carioca. Segundo Santuza Cambraia Naves (2006, p.22), a primeira escola de samba do Rio de Janeiro foi a *Deixa Falar*, do bairro do Estácio, fundada em 12 de agosto de 1928. Posteriormente surgiram a *Estação Primeira de Mangueira*, fundada em 1929 por Cartola e a *Portela*, que em 1931 já disputava campeonatos, mas só mudou de nome em 1934, antes era conhecida como *Vai quem Pode*. Ari Araújo em seu livro *As Escolas de Samba – um episódio antropofágico* relata o seu surgimento:

As primeiras escolas de samba (...) são, portanto, oriundas de antigos blocos ou união de vários deles, e sua estrutura não muda muito em relação à daqueles, não só no diz respeito à estrutura de poder, calcada no prestígio de seus *responsáveis*, como também em relação ao desfile, realizado originalmente na Praça Onze. (ARAÚJO, 1978, p.55)

É importante registrarmos a mudança de geração de sambistas. Em seu artigo *Almofadinhas e Malandros*, Naves diferencia as mudanças entre os sambista de 1910 e 1920. Os sambistas da primeira geração, músicos das comunidades baianas, tenderiam a adotar um estilo de vida, segundo a autora, “pequeno-burguês”, na medida em que eram orientados por um ideal de respeitabilidade³.

Os sambistas dos anos 1920, ao contrário, afastavam-se do molde burguês e ligavam-se, sobretudo, a redutos de boemia e ao cotidiano das populações faveladas. Nesse contexto surge a figura do malandro, com sua indumentária característica: chapéu panamá, terno branco, lenço no pescoço e navalha na mão. A maneira de fazer samba passa a ser mais rudimentar e a temática aparecia focada em situações de orgia, malandragem e brigas. Podemos citar como exemplo a figura de Alcebíades Barcelos (1902-1975), o Bide, inventor do surdo e conhecido por suas malandragens.

Sandroni também verifica as mudanças entre os dois períodos, embora os contornos sejam muito difusos e os estilos coexistam entre si.

Essa separação do samba em dois tipos, que portanto teria ocorrido no final dos anos 1920, tem sido sublinhada por inúmeros pesquisadores. O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam suas casas, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha. O tipo mais recente é associado ao bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá (...) e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (1902-1975) e outros. (SANDRONI, 2001, p.131)

A segunda geração de sambista definiu melhor as características do samba, que se desvinculou de certa maneira das tradições baianas como o partido-alto e se espalhou pela cidade do Rio de Janeiro como um todo, perdendo traços folclóricos e ganhando *status* de música popular. Veremos a seguir, como a indústria fonográfica, o rádio e o projeto populista de Getúlio Vargas transformaram o samba carioca em símbolo da cultura nacional.

A nacionalização do samba (1930-1950): o encontro da cultura popular com a elite e a indústria cultural

Com a reurbanização do Rio de Janeiro e a perseguição de sambistas, tidos como marginais, foi que o samba subiu o morro e ganhou as favelas. A partir de 1930, com o fortalecimento da indústria fonográfica, com a popularidade do rádio e a política de

³ Entendemos por outro lado que esse aburguesamento é em decorrência da luta por inserção social e não apenas a adoção de um estilo de vida.

integração nacional do governo de Getúlio Vargas, o samba sofre uma reconfiguração. Se antes era um produto tipicamente urbano-carioca, com essas mudanças, atingia outras cidades, estabelecendo-se como gênero musical nacional.

É justamente na década de 1930, marcada pela ascensão de Vargas ao poder e pela afirmação do modernismo, que o samba se transformou em *símbolo* nacional. (...) a inteligência dos anos 1930 optou por concentrar no Rio de Janeiro a escolha dos ingredientes básicos para a construção da identidade nacional, entre os quais o samba se destaca por seu valor emblemático. (NAVES, 2006, p.26)

A primeira transmissão radiofônica no Brasil ocorreu em 7 de setembro de 1922, em comemoração ao centenário da Independência. Todas as populações, analfabetas ou letradas, usufruíam da mesma informação, compartilhando um mesmo repertório de questões a serem discutidas. O país ganhava mais uma fonte de integração nacional, que Vargas soube muito bem aproveitar. Além do caráter educativo, o rádio também assumiu o papel de divulgador de produções artísticas.

O rádio foi um importante instrumento para a popularização do samba. Agora o país realmente tinha um meio de comunicação de massa que atingia todo o Brasil, já que o cinema tinha suas restrições. Inicialmente, a mediação entre música e público era feita por um cantor branco, enquanto o negro compositor era descartado desse processo. *Rio Zona Norte* (1957), filme de Nelson Pereira dos Santos, ilustra muito bem essa realidade. Muitos compositores de samba vendiam suas canções, às vezes por uma quantia irrisória, aos “cantores do rádio”. Mas essa realidade foi mudando com o tempo.

Francisco Alves, Mário Reis, Orlando Silva e Sílvia Caldas eram alguns dos mais famosos cantores dessa época, que de certa forma contribuíram para a nacionalização do samba. Aracy de Almeida e Marília Batista eram as intérpretes favoritas de Noel Rosa. Também não podemos esquecer de Carmem Miranda. Agora uma mesma música era escutada de norte a sul.

Canclini (1998, p.256) afirma que na “América Latina as transformações promovidas pelos meios modernos de comunicação se entrelaçam com a integração das nações”. O autor alega que o rádio foi decisivo para que cada país latino-americano deixasse de ser “um país de países”, ao resgatar de forma solidária as culturas orais de diversas regiões e incorporar as “vulgaridades” proliferantes nos centros urbanos. A idéia de nação é imposta pelo sentimento e cotidianidade.

Assim o samba transformou-se em produto de consumo da indústria cultural. Muniz Sodré (1998, p.39) afirma que foi através do disco e do rádio, que o samba fez seu ingresso no sistema capitalista. Para o autor, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser fonte geradora de significações nacionalistas.

Entendemos que nacionalidade “é aquilo pelo qual um povo afirma sua identidade ou ipseidade- ou seja, o que ele é em si mesmo- e suas diferenças, isto é, a consciência de constituir uma parcela especial dentro da coletividade mundial” (VANNUCCHI, 2002, p.41). Getúlio Vargas arditosamente soube “usar” o samba ao seu favor. Primeiramente combateu a figura do malandro e tudo o que era a ele associado dentro do universo do samba, pois a malandragem contraria os ideais de progresso do Estado.

O governo também passou a controlar o carnaval e o desfile das escolas de samba, incentivando as narrativas nacionalistas nos sambas-enredos. “Em 1937, por decreto, obrigava-se as escolas de samba a imprimir ao seu enredo um caráter didático, patriótico e histórico: cristalizava-se o samba-enredo; entrava-se no Estado Novo” (KRAUSCHE, 1983, p.21).

É nesse contexto que se desenvolve o samba de exaltação, característico por suas letras patrióticas e ufanistas, que ressaltam as maravilhas do país e tem um acompanhamento orquestral pomposo. O mais famoso samba dessa época é *Aquarela do Brasil*, composto por Ary Barroso (1903-1964):

Brasil, meu Brasil Brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingá
Ô Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil, prá mim, prá mim...
Ô abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do serrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, Brasil! deixa cantar de novo o trovador...
(BARROSO, 1939)

A figura de Noel Rosa (1910-1937), compositor de Vila Isabel e aclamado por seus poéticos sambas, é um importante mediador entre o morro e o asfalto. Ele estabelecia contatos entre os compositores negros das favelas e os cantores brancos do rádio, pois freqüentava rodas de samba na Lapa, na sua querida Vila e no morro da

Mangueira e Salgueiro, entre outros. Compôs com Cartola, Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo e Francisco Alves.

Estamos destacando esse compositor, por sua intensa produção musical, já que morreu muito jovem. E também por ser o articulador, nessa época, do samba com a classe média e com os meios de comunicação de massa. Noel Rosa queria ser reconhecido pelo grande público, e isso foi alcançado através da canção *Com que roupa eu vou?* (1929). Na composição *Feitio de Oração* (1933), Noel, em parceria com Vadico, de forma indireta, nacionaliza o samba ao dizer que ele nasce do coração:

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia (...)

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.
(ROSA, 1933)

Ou seja, o samba está dentro dos brasileiros e cai não só no gosto popular, como também no da elite, que passa a consumir o samba. Como veremos mais adiante, por volta de 1950, intelectuais e universitários passam a compor letras, contudo usando o português formal e com críticas mais definidas, com isso há um afastamento da narração do cotidiano do sambista tradicional. Para Sodré (1998, p.50), o que ocorria era a “expropriação paulatina de instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)”. Entendemos que isto se torna possível nas palavras de Canclini porque:

O popular não é monopólio dos setores populares... nas sociedades modernas uma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincronica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microssociais e do mass mídia (CANCLINI, 1998, p.220).

Com isso, o samba entra em um caminho sem volta, o do mercado, ele ainda consegue manter algumas estratégias para funcionar como elemento de resistência cultural, diante da tendência homogeneizadora da globalização:

Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra. (...) sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante – perpassado por ambigüidades, avanços e recuos, característicos de todo

discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros (SODRÉ, 1998, p.56).

Considerações Finais:

O samba se configura como importante objeto de estudo para a compreensão da cultura brasileira, assim como para exemplificação do fenômeno cultural de hibridização, tão recorrente na América Latina. Pela análise do samba, pudemos perceber como ocorrem algumas trocas e negociações culturais. O batuque, antecessor do samba, teve que se tornar menos ostensivo, para ser inserido nas festas populares de tradição branca.

São essas interações entre diferentes culturas o foco de estudo de Canclini em seu livro, *Culturas Híbridas*, que respalda esse artigo. O autor defende que devido ao processo de formação histórico da América Latina, temos diferentes culturas convivendo simultaneamente no mesmo espaço e tempo. Além das miscigenações étnicas, há o convívio entre tradição e modernidade; entre o popular, o massivo e o erudito e o hegemônico e o subalterno.

Em relação ao samba, verificamos que este gênero musical está imbuído de situações de hibridismo cultural. Durante seu período de formação, quando foi adquirindo suas principais características, período que data entre 1910 a 1930, o samba misturou elementos da cultura baiana com a carioca, já que era feito nas casas das “tias baianas” na cidade do Rio de Janeiro. Também mesclou a cultura afro com a européia; da matriz africana herdamos os instrumentos de percussão, o ritmo, a sincopa e o impulso da dança; da matriz européia absorvemos o sistema tonal, a estrutura melódica e os instrumentos de corda, que funcionam como base para o andamento do samba.

O encontro da cultura popular com a cultura de massa e a erudita foi apontado, sobretudo, com o advento do rádio e, posteriormente, com a televisão. Os meios de comunicação de massa, perpassados pelos interesses populistas do Estado na Era Vargas, nacionalizaram o samba. Para gerar integração nacional e fortalecer laços identitários, Getúlio Vargas escolheu o samba para cantar as maravilhas do país, através do rádio. Agora um só ideal era compartilhado no território inteiro.

Esse período que estudamos a interação entre popular, massivo e erudito é de 1930 a 1950. É importante ressaltarmos, embora tenhamos feito essas divisões cronológicas, que os processos de hibridismo são constantes. Outro dado significativo é que para se inserir na indústria cultural e ser consumido por todas as classes, inclusive

pela elite, o samba sofreu inicialmente o “embranquecimento” da voz. Os negros compunham os sambas, porém os “cantores do rádio” tinham que ser brancos. Gradativamente, essa realidade social foi se alterando.

Ao estudarmos o samba como processo comunicativo, estamos trabalhando com a idéia de que a comunicação estabelece comunhão, compartilha informação dentro de dado sistema simbólico. Após essa trajetória, percebemos como é relevante estudarmos nossas manifestações culturais como meio de compreender como ocorrem os processos de hibridização cultural e folkcomunicaçãois, assim como as interações entre diversas identidades.

Referências:

ANDRADE, Regina Glória Nunes. Folclore e Hibridismo Cultural. In: Intercom, 2007, Santos. **Anais...** Santos, Unisantos, 2007. 1 CD-ROM.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARAÚJO, Ari. **As escolas de samba: um episódio antropofágico**. Rio de Janeiro: Editora Vozes/SEEC, 1978.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: Leituras de Operárias**. Petrópolis: Vozes, 1981.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: DREYFUS, Dominique (Org.). **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.9-13.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOHLFELDT, Antônio. “Novas tendências nas pesquisas da folkcomunicação: pesquisas acadêmicas se aproximam dos Estudos Culturais”. In: **PCLA** – vol 4, nº 2, 2003. Disponível em www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista14/artigos%2014-1.html.

KRAUSCHE, Valter. **Música popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MARQUES DE MELO, José. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: ano 1, nº 8, p.22-27, fevereiro/março 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 2001.

_____. Samba Carioca e Identidade Brasileira. In: DREYFUS, Dominique (Org.). **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.25-33.

SCHMIDT, Cristina. “Folkmídia: da resistência à coexistência” In: MARQUES DE MELO, José, GOBBI, Maria Cristina e SATHLER, Luciano (org.). **Mídia Cidadã**: utopia brasileira. São Bernardo do Campo: Umesp, 2006. pp. 209-214.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira**: o que é, como se faz. São Paulo: Universidade de Sorocaba e Edições Loyola, 2002.

Músicas:

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ary-barroso/163032/>. Acessado em: 5 set. 2008.

ROSA, Noel; VADICO. **Feitio de Oração**. 1933. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/535516/>. Acessado em: 5 set. 2008.