



“Não Tem Tradução”: O samba como elemento ufanista ante a imposição de valores pela indústria cultural

Allan de Macedo Maués
Isac Rodrigues de Almeida
Kayo Ygor Santos de Souza¹

“Na Gafieira Dançando Foxtrote”
Noel Rosa²

RESUMO

A letra do samba de Noel Rosa “Não tem tradução” traz consigo marcas sócio-culturais de uma época: o Brasil da década de 30. É analisado na obra o teor crítico em relação à mudança de comportamento e de hábitos dos “brasileiros” da época com relação ao samba. Transformações essas provenientes da entrada de produtos culturais norte americanos, no caso o cinema falado, visto aqui como o fator responsável por tal mudança. São analisadas na letra, marcas de um ufanismo que prima pela defesa cultural, ante o avanço imperialista cultural norte americano.

Palavras-Chaves: Indústria Cultural - Ufanismo - Samba

INTRODUÇÃO

¹ Graduandos do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará - UFPa

² Trecho da Música Não Tem Tradução de Noel Rosa.



As discussões sobre o conflito imperialismo cultural *versus* produção cultural local têm permeado diversos discursos, em diferentes lugares que foram e ainda se comportam como receptores de um grande fluxo de produtos culturais estrangeiros. O Brasil, assim como muitos outros países que passaram por um processo de colonização européia, tem sido um lugar onde essa discussão encontra ainda hoje sua importância. A música popular brasileira foi uma das narrativas nas quais essa discussão se manifestou, culminando em muitas produções musicais do séc. XX que se propunham a desempenhar esse papel.

A música “Não tem tradução”, de Noel Rosa, composta em 1933, é uma dessas narrativas que trazem à tona essa discussão. A letra³ da referida, além de ufanar a cultura brasileira, evidenciada no samba, na língua, no comportamento do malandro, critica a mudança no comportamento cultural do povo brasileiro, que se deu a partir da entrada em massa de bens culturais americanos no início do séc. XX, que o compositor resume como “o cinema falado”.

Este estudo faz uma análise desta letra, enquanto uma narrativa que traz em seu bojo questões relativas à Literatura, Comunicação e Poder. Estes pontos serão trabalhados a partir da consideração dos seguintes eixos temáticos: os produtos da indústria cultural norte-americana e as implicações sócio-culturais no brasileiro do início do séc. XX; o ufanismo como defesa da identidade cultural brasileira.

O aprofundamento da discussão concernente ao assunto do imperialismo cultural versus cultura local, que já existe há muito tempo e continua atual, é uma justificativa para a realização deste trabalho. A narrativa escolhida para que os comentários fossem gerados é a letra poética de um samba de 1933, o que dá ao estudo um caráter ligado inevitavelmente à Literatura, enquanto área do conhecimento que dialoga com outras perspectivas.

1. A INDÚSTRIA CULTURAL E A IMPOSIÇÃO DE VALORES

“Não tem tradução” é um dos famosos sambas de Noel Rosa, compositor carioca que ficou conhecido como “filósofo do samba”, apelido que lhe foi cunhado por Custódio Mesquita, e que acabou caracterizando-o popularmente. O apelido provavelmente surgiu pelo gosto do compositor em incluir regularmente nas letras de seus sambas reflexões com teor crítico-social.

No caso desta composição, observa-se uma crítica à transformação nos comportamentos relativos à apropriação de bens culturais por parte do brasileiro daquela época, em virtude da crescente

³ Letra aqui entende-se como a parte verbalizada de uma canção.



presença de produtos culturais produzidos nos Estados Unidos, que encontravam no Brasil um dos lugares para a expansão dos mercados, e conseqüentemente um lugar para expandir também os seus valores culturais, traduzidos no *american way of life*⁴.

No verso “*O cinema falado é o grande culpado da transformação*”, é verificado o argumento que residirá de certa forma no restante da música, que é o posicionamento não otimista em relação aos efeitos gerados na sociedade pelo cinema de origem estrangeira. O caráter nocivo dado ao cinema falado na letra de Noel Rosa é visto, aqui, como uma reação ante o avanço do maquinário cultural industrial estrangeiro, que, a partir da década de 30, fundava ainda que de forma menos agressiva nos países latino-americanos, como o Brasil, Argentina e México, uma caminhada rumo à formação de uma reserva de mercado, que se estruturará nos anos 50, sob a égide dos Estados Unidos.

As noções de dominação e consumo cultural bem como o entendimento do cinema como uma das formas de se difundir esse produto não palpável, mas de grande importância comercial (as idéias e conceitos que se revertem em cifras), que é o consumo de bens simbólicos (ORTIZ, 1996), nos é dado pelo conceito de indústria cultural. A importância de se delimitar tal norteamento analítico não vem no sentido de fazer uma crítica nos moldes das críticas de arte ao cinema falado, mas pela singularidade que este instrumento da comunicação moderna representou para a construção do imaginário popular urbano, enquanto sendo este o principal palco de transformações culturais e trocas simbólicas.

A questão da dominação cultural é encarada de diversas formas para se explicar e, dentre elas, a que foi escolhida para ser tratada aqui, a de que:

“A invasão cultural é aquela que está a serviço dos fins de conquista e continua a opressão; implica em uma visão estreita da realidade, uma

⁴ Trad.: Estilo de vida americano.



percepção estática das coisas e a imposição ao outro de uma concepção de mundo. Implica na ‘superioridade’ do invasor e a inferioridade do invadido, ao mesmo tempo que há a imposição de valores que aquele delega a este.” (FREIRE apud MURARO, 1987 : 18 - 19)

O tratamento dispensado ao cinema como um instrumento que serve à indústria cultural reside na caracterização de seu produto e sua concepção fundadora que obedece à mesma lógica das linhas de produção da siderurgia, por exemplo, e tem no centro de suas ações o lucro e o dimensionamento da cultura como mercadoria, como é referido por Adorno:

“O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhe serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas do rendimento de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.” (ADORNO, 2002 : 8).

É importante situar o contexto político-histórico em que se deram as primeiras incursões da indústria cultural estrangeira no Brasil. A década de 30 foi, sem dúvida, um marco na organização do Brasil como uma plataforma comercial e de consumo de bens simbólicos e duráveis advindos dos Estados Unidos, o que, a partir de então, se deu mais intensamente tendo seu ápice nos anos 50, sendo que, até a referida década o domínio empresarial estrangeiro era da Inglaterra (MURARO, 1987). Outro aspecto importante a ser ressaltado é a situação político-econômica em que se encontravam os países da América Latina. Assim como o Brasil, estes países viviam o período de tutela econômica e auxílio político parciais por parte dos países desenvolvidos, pelo fato destes se encontrarem em situação de reconstrução pelo entre-guerras.

“Até meados da década de 50 excetuando os automóveis, utilitários e derivados de petróleo, praticamente todos os produtos eram de



fabricação interna. Porém se enfocássemos o problema do ângulo dos investimentos, chegaríamos a conclusões diferentes. Ficaria evidente, por exemplo, que com exclusão de alguns remédios, tecidos e imóveis, quase nenhum produto tinha por fabricante empresas cujos capitais fossem nacionais, embora pudessem, na sua origem provir de grupos autóctones. Portanto, era grande a participação dos capitais estrangeiros no setor da indústria de bens de consumo.” (ARRUDA, 2004 : 127, 128)

2. SAMBA, INDÚSTRIA CULTURAL E TRANSFORMAÇÕES NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Tendo em vista esse processo de mudanças, o compositor se vale para desenvolver sua crítica, da compreensão do gênero musical “samba” como um bem cultural brasileiro, por assim dizer, cuja apreciação sofreu perdas com a entrada de produtos da indústria cultural americana. Na composição podem-se destacar três momentos distintos no que se refere ao gênero musical samba: nascimento do samba; momento de popularização em que alcança outras camadas sociais; momento de desprezo para com o samba, a partir da popularização de valores culturais americanos. Esses três momentos podem ser destacados nos versos: “A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou / Logo o malandro deixou de sambar dando pinote / Na gafieira dançando o *fox-trote*”.

O que o compositor descreve sobre o samba, em sua letra, é algo que é assegurado historicamente. Para legitimação desta afirmação, é conveniente uma breve explanação que contemple a história do samba até o período em que a referida música foi composta.

O samba é um dos gêneros musicais genuinamente brasileiros. A explicação mais aceita para a origem da palavra *samba*, reside na teoria de que a palavra tenha origem africana, como é explicado por Albin:

“Da música à base de percussão e palmas, produzida por esses negros com o nome de *batucada*, iria nascer o samba, palavra de origem africana (Angola e Congo), provavelmente corruptela da palavra *semba* que pode significar, de um lado, umbigada, ou seja, o encontro lascivo dos umbigada homem e da mulher na dança do batuque antigo; de outro, tristeza e melancolia...” (ALBIN, 2004 : 65)

É nítida a contribuição européia, o uso de alguns instrumentos da música erudita ocidental, o suporte lingüístico (língua portuguesa) e aspectos musicais como o tonalismo⁵, são todos elementos provenientes da herança da colonização européia, além da inegável contribuição dos ritmos de origem

⁵ Sistema que regula os sons musicais de forma que eles se combinem, utilizando como princípio duas escalas de sete notas – a maior e a menor – e regidas por regras de encadeamento dos acordes, hierárquicas e resolutivas de dissonâncias.



africana como o lundu, o maxixe, a chula, o batuque, entre outros ritmos, da formação do samba. Mas o samba tomou consistência a partir da adaptação, sincretização e interpretação desses elementos, o que aconteceu em um contexto sócio-cultural puramente brasileiro.

O Rio de Janeiro foi o lugar onde o samba se estruturou, delineando o seu formato de música popular urbana. No séc. XIX o Rio de Janeiro era a capital federal, atraindo uma leva de migrantes negros. Eram negros baianos, vindos das plantações de cana, fumo, açúcar, negros que tinham sido libertados pela abolição da escravatura que partiam para a Corte em busca de trabalho, ex-escravos que vinham do Vale do Paraíba, onde se plantava café antes da decadência dessa atividade, além da volta de soldados em campanha na guerra de Canudos, que trouxeram suas esposas negras baianas para o Rio de Janeiro.

Essa população negra pobre, que trazia consigo seus costumes musicais, foi os responsável pelas primeiras batucadas, rodas de pernada e de capoeira no Rio de Janeiro, desde os primeiros momentos quando habitava nas zonas portuárias em busca de trabalhos pesados, enquanto as mulheres negras quituteiras mantinham as festas importantes do Candomblé nos quintais de suas casas, dando-lhes continuidade, no momento em que foram obrigados a morar nos morros cariocas por determinação estatal, no processo de reurbanização da cidade no início do séc. XX. Sobre isto, reforça LOPES:

Com a estruturação, na cidade do Rio de Janeiro, da comunidade baiana na região historicamente conhecida como Pequena África – espaço sócio-cultural que se estendia da Pedra do Val, no morro da Conceição, nas cercanias da atual Praça Mauá, até a Cidade Nova, na vizinhança do sambódromo, hoje o samba começa a ganhar feição urbana. (LOPES apud ALBIN 2003 : 65)

Logo o samba transpassa a realidade das classes baixas e alcança o gosto da emergente classe média carioca que se formava pelos burocratas contemporâneos da instalação dos modernos serviços urbanos, particulares e do Estado, bem como pelos grupos provenientes do setor de bens de consumo não duráveis, que se expandiram rapidamente. O rádio, nas décadas de vinte e trinta, teve um papel fundamental nessa popularização.

O samba fortalecia-se como um gênero camavalesco e nacional, passando a ser tocado até mesmo em locais da elite, como destaca Borges: “ O samba ia aos salões nobres, mas os nobres não iam mais às favelas que começavam a surgir. Paralelamente a esta divisão social, o samba continuava se afirmar no gosto popular.” (BORGES, 200



No entanto, a entrada maciça de bens da indústria americana, assim como de outros países industriais, nas primeiras décadas do séc. XX veio de encontro a esse processo de popularização pelo qual o samba estava passando. Neste período, o Brasil recebia constantes investimentos na economia pelos EUA, que se tornava seu grande parceiro comercial com as compras de café, e tinha, portanto, a entrada facilitada dos bens culturais. Assim, o cinema, como outros bens tais quais os produtos da indústria fonográfica americana, introduziram-se no Brasil, e rapidamente começaram a padronizar os gostos dessa emergente classe média, que antes vivera imitando o padrão europeu de vida urbana e que agora se desapegava cada vez mais das produções culturais locais. Sobre isso, enfatiza Tinhorão:

“ as antigas criações musicais ligadas à cultura das classes baixas não apenas perdiam seu significado aos ouvidos dessas camadas emergentes, mas passavam a ser olhadas como desprezíveis e atrasadas. Para essa gente que começava a freqüentar cinemas, confeitarias, a exhibir-se nas *pelouses* dos hipódromos e nos palanques das regatas, a fazer *footing* nas avenidas, a ter aventuras amorosas em *garçonnières* e a cultivar o “vício elegante” do ópio e da cocaína, *bom* era sinônimo de *novo*. E tais novidades – anunciadas quase sempre pelo cinema - vinham naturalmente dos Estados Unidos” (TINHORÃO, 1998: 251-252)

3. A RESPOSTA UFANISTA

Primeiramente, deve-se ter em mente que as idéias aqui discutidas não podem ser entendidas como situações desconexas e sim como fatos que aconteceram muitas vezes ao mesmo tempo e que, para finalidades de estudo, são divididos em tempos históricos.

Dando continuidade ao estudo aqui iniciado, entra-se em um ponto que diz respeito exatamente à defesa da identidade cultural brasileira através do ufanismo⁶ que o compositor desenvolve na letra, em resposta à invasão cultural norte-americana. O seguinte trecho da música servirá como um dos suportes para que se possa explorar o tema do ufanismo: “Lá no morro, se eu fizer uma falseta./A Risoleta desiste logo do francês e do inglês”.

⁶ Ufanismo: Característica de algumas escolas literárias que tinham como objetivo o enaltecimento da terra natal do autor.



A partir do trecho acima pode-se extrair uma primeira tentativa do eu-lírico em expressar na letra da música um sentimento de caráter mais defensivo da cultura nacional.

E logo de início algo a ser tratado sobre essa defesa é justamente a idéia que recai por sobre a figura do malandro tão recorrente em várias canções e narrativas.

Novamente, retomando a idéia de tratar o contexto histórico-político da época, há no Brasil uma política que visa por de certa maneira educar o malandro, transformar a figura comum do malandro carioca, aquele que é vadio, boêmio, usa navalha e lenço no pescoço. Destacamos um trecho da obra de Aluísio de Azevedo “O Cortiço” que é um importante registro histórico do centro urbano carioca dessa época, e descreve a figura de um autêntico malandro brasileiro, Firmo:

“Firmo, atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito... Era oficial de torneiro, oficial, perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes porém os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses; afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana..(AZEVEDO, 2002 : 66)

Esta política de transformação do malandro foi impulsionada pelo Estado Novo. Mais tarde, a política manifestou-se inclusive através do veto a canções que não estivessem condizentes com a nova imagem do malandro que se tentava construir:

“O Departamento utilizou duas linhas de ação: a cooptação, quando fosse possível, e uma rigorosa censura às composições que lhe parecessem inadequadas. Quanto a esse segundo aspecto, só em 1940 o DIP⁷ vetou 370 músicas (além de aproximadamente 100 programas de rádio) (KRAUSHE, 1983, p. 31). Não é possível determinar quantas dessas músicas estavam diretamente relacionadas com o tema da malandragem, mas a sua participação parece ter sido significativa. A censura abarcava não só os temas das letras, mas também a linguagem utilizada, visando eliminar gírias e vícios de linguagem (Vicente,2006).

⁷ Sigla: Departamento de Imprensa e Propaganda



O malandro que aparece na música, levando-se em consideração que Noel Rosa era afeito à ideologia de disciplina do malandro, que mais tarde seria o padrão usado pelo Estado Novo⁸, provavelmente refere-se a um malandro comportado, aquele que, sobretudo, tem como ofício fazer samba, como se percebe na letra da música “Rapaz Folgado”, de Noel Rosa:

Deixa de arrastar o teu tamanco/ Pois tamanco nunca foi
sandália/ E tira do pescoço o lenço branco/ /Compra sapato e
gravata/ Joga fora esta navalha que te atrapalha/ Com chapéu
do lado deste rata/ Da polícia quero que escapes/ Fazendo um
samba-canção/ Já te dei papel e lápis/ /Arranja um amor e um
violão/ /Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/
Todo o valor do sambista/ Proponho ao povo civilizado/ Não te
chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado

Uma interpretação sobre a visão de Noel Rosa a respeito do malandro pode indicar que a expressão “fazer uma falseta”, presente na música, não deve ser algo relacionado ao uso da navalha, ao fugir da polícia ou coisas inapropriadas. A falseta de Noel Rosa é uma traquinagem, um charme do sambista que encanta a Risoleta, personagem que pode representar de certa maneira, através da figura feminina, a nação brasileira, que se deixa seduzir pela falseta do malandro e logo “esquece do francês e do inglês”. Aqui, então, percebe-se a primeira evidência da defesa feita pelo autor à cultura nacional, pois há a preterição de outros sujeitos com outras características (francês e inglês) pelo caráter sedutor e peculiar do brasileiro.

E entrando na exploração da figura do malandro, pode-se aproveitar este espaço para tratar de uma terceira forma de se ver este personagem da cultura urbana brasileira, que se assemelha em alguns pontos ao malandro politicamente incorreto, mas que possui uma diferença quanto a este, que é servir de vitrine do Brasil para o exterior: Zé Carioca.

Zé Carioca é um personagem de desenho criado por Walt Disney, em 1942, para o filme “Alô, amigos!”. Este personagem representa a imagem estereotipada do brasileiro e seu jeitinho bem peculiar para se livrar dos percalços da vida. Mas há que se discutir quais as implicações dessa forma de mostrar a figura do brasileiro através do personagem do malandro formulado a partir da visão externa.

Trava-se, então, uma discussão que tange à questão da identidade nacional: como o brasileiro se vê e como ele é visto fora do país. A partir da imagem do Zé Carioca pode-se ter uma noção de como o

⁸ O Estado Novo tem início em 1937 e vai durar até 1945.



brasileiro foi visto à época da criação do personagem. Mas esta situação exige uma análise mais profunda que não cabe a este estudo.

As tentativas de se traçar uma “cara” que identificasse o brasileiro como um sujeito que possui uma genuinidade, descartando ou sintetizando a questão da miscigenação cultural, em um único detentor de tais características, foi vislumbrada por vários intelectuais e artistas que tomaram como responsabilidade nas suas produções este dever: desvendar o caráter brasileiro.

E citando um exemplo que, com certeza, possui influência por em toda a produção cultural do século XX, pode-se falar do Modernismo no Brasil. A Semana de Arte Moderna aconteceu em 1922 e possui grande importância para arte nacional. Sua presença é clara na produção artística, pois havia um grande teor descritivo no qual estava imbuído o sentimento de diagnosticar o sujeito brasileiro. Devem-se ressaltar algumas características dessa corrente, para que se tenha noção de sua influência. Em primeiro lugar, o modernismo visava à exaltação da cultura nacional, o que acaba por ter reflexo inclusive nesta música de Noel Rosa, “aliás, qualquer análise mais profunda que se faça sobre a poética de Noel revela que ele trouxe para seus versos muitas coisas dos cânones modernistas de 1922...” (ALBIN, 2003 : 116), na qual se percebe claramente a exaltação das características nacionais. Não poderia ser diferente com a música aqui trabalhada, já que esta foi produzida em 1933, pouco mais de dez anos depois da realização da Semana de Arte Moderna.

A iniciativa de travar um debate cujo resultado era se extrair um caráter ou “essência” do brasileiro pode ser verificada também nos movimentos românticos da primeira fase, presentificado na figura do Juca Pirama de Gonçalves Dias, assim como no movimento modernista, caracterizado inclusive na figura de Macunaíma, um herói brasileiro criado por Mario de Andrade. Este, por fim, após dedicar anos de sua produção e pesquisa para traçar esse perfil do que seria “o brasileiro”, chega à seguinte



conclusão: o brasileiro não tem caráter. Tal informação não se refere a um valor pejorativo, mas sim à principal característica constituinte do povo brasileiro: a sua origem híbrida.

Outra característica que é extraída do modernismo e que vem a ter relação com a música em questão é a idéia do antropofagismo cultural: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade”⁹. Por essa idéia o Brasil deve se alimentar intelectualmente das culturas estrangeiras para retirar dela aquilo que possa ser utilizado na nossa realidade, evitando assim a absorção da cultura alienígena sem se questionar sobre o porquê de fazê-lo. Isso pode ser percebido em outro trecho da música de Noel Rosa: “As rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone”. Vê-se claramente a referência a elementos da cultura americana que aí são utilizados na música para dar a noção da importância da cultura nacional, resguardando-a dos ditames da imposição estrangeira. Então, o autor se alimenta da cultura externa para de certa maneira combater a invasão desta.

Após essa breve explanação sobre a importância do modernismo neste contexto histórico, volta-se a análise para explicar a questão da língua como outro fator unificador do caráter nacional.

Para Benjamin, o homem moderno perde gradativamente sua capacidade de transmitir sua experiência aos outros, sua capacidade de narrar uma história e interferir nela (1994). E isso implica mencionar a capacidade de perceber sua própria cultura, na faculdade que existe em manter vivo algo que é passado de geração em geração. Assim como tantas outras músicas que ressaltam a importância do samba para a cultura nacional, como pode ser lido no seguinte trecho da música “Não deixe o samba morrer”: “não deixe o samba morrer/ Não deixe o samba acabar/ o morro foi feito de samba/ de samba pra gente sambar”¹⁰. A leitura deste trecho identifica-se claramente com a idéia exposta pelo autor de “Não tem tradução” no que tange a defesa de uma cultura, a partir da exaltação de suas características

⁹ Trecho do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade.

¹⁰ “Não deixe o samba morrer”: Aluísio, 1975.



marcantes, que são justamente as características que provocam uma identificação entre a população que a constitui como tal.

Como já foi dito, falar sobre características que são transmitidas de geração em geração implica em falar também na língua, pode-se inserir aqui o seguinte trecho da música em que se observa: “Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição/ Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês”. Esse trecho vem expressar exatamente a questão da identificação a partir da língua, pois é ressaltada a idéia de que a palavra samba não tem tradução para o francês assim como a própria música. Essa idéia é gerada principalmente pelo fato que se mostra a partir de iniciativas de alguns estrangeiros que tentam cantar o samba e fazer o samba, mas não percebem a importância que há em estar em contato com o lugar onde ele foi criado, não percebem a influência de todo um contexto histórico, social e político por trás do samba. Por isso principalmente, o samba não tem tradução no idioma francês.

Outra idéia importante que pode ainda ser extraída deste trecho da música é a questão de falar em pessoas que tem a mania da exibição. Isso transmite uma primeira idéia da relação com o cinema. Como o cinema se tornou algo importante dentro da cultura nacional e foi essa janela aberta para a livre entrada de produtos culturais americanos, principalmente. Então este trecho parece falar pra essas pessoas que têm a mania de ir ao cinema e estão esquecendo da cultura regional, que nesta há algo que não tem tradução pra nenhum outro idioma. Ao mesmo tempo este trecho parece se direcionar para aqueles que têm a mania de exhibir o samba como simples produto de vitrine, um simples bem comercial esquecendo das suas raízes. Ou seja, este trecho parece tentar dialogar com dois tipos diferentes de idéias, como se tendesse a falar com dois tipos de públicos diferentes, um seria o público interno, nacional, bastante interessado apenas na cultura estrangeira e recém desapreciador da sua construção



popular, e o público externo que vê no samba uma vitrine pra comprar uma imagem de Brasil, uma imagem muitas vezes estereotipada.

Ainda tratando da questão da tradução é interessante dizer que o samba não encontra uma base por sobre a qual consiga se manter como uma tradução para outros idiomas, é do que fala Plaza, ao tratar da tradução intersemiótica, o signo que está na forma de pensamento precisa encontrar um modo material para poder ser transposto, logo, traduzido (PLAZA, 1987). E sem encontrar esse meio, que seria toda a história acumulada pelo brasileiro que os estrangeiros não possuem, o samba continua sem ter tradução.

Entrando agora num âmbito da discussão mais sobre o poder e como ele se exerce é interessante que se verifique o seguinte verso: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia é brasileiro, já passou de português”. Aqui percebe-se uma idéia que vem retratar uma disputa de poder, no caso, de poder cultural, mas que antes remeteria a uma disputa mais política.

O que se fala aqui em disputa de poder é a idéia de independência definitiva do Brasil. Ex-colônia de Portugal, ainda por muito tempo dependente, parece querer se livrar de uma vez da idéia de dominação da metrópole sobre a colônia. Como Foucault retratou que o poder se dá não de um lugar apenas, mas em rede e que ninguém detém o poder em suas mãos e sim há um exercício do poder (FOUCAULT, 1979), percebe-se aqui que através da disputa de poder o brasileiro tenta ter o domínio sobre si próprio, e exatamente falar que tudo que o malandro fala com voz macia – novamente percebe-se a presença da figura do malandro misturado a idéia do bom comportamento: que fala “macio” – já passou de português é brasileiro é falar mais do que sobre a idéia de idioma, da língua mãe, até porque a palavra samba não é portuguesa e sim africana. É falar de uma idéia, é expressar que no Brasil as raízes não estão plantadas em um só lugar, com um passado tradicionalista evidente e sim da união de várias culturas que fez surgir uma cultura híbrida, por isso nova e genuína.



Já foi dita a importância do sentimento libertador da cultura nacional em relação a dominação da colônia, e aqui surge um novo tipo de domínio, que seria o domínio cultural imposto pelos Estados Unidos através da venda de produtos culturais. Esse imperialismo cultural seria o novo invasor a ser combatido. Pois quando se fala em colonização é fácil lembrar de todo o massacre cultural aplicado aos índios, um enorme etnocídio ocorreu durante os anos em que o Brasil foi colônia de Portugal. Portanto, apresenta-se, a partir da visão do autor um novo massacre cultural dessa vez mais silencioso, e ele se dá através da invasão dos produtos de massa importados. O cinema figurando como principal agente dessa dominação foi dito anteriormente.

Então, estando inserido nessa hegemonia cultural faz-se necessário entender a propaganda como arma na imposição de valores culturais, esse trânsito e comércio de bens simbólicos foi visto acima como um construtor da indústria cultural. A propaganda não se dá aqui de uma forma explícita, ela aparece maquiada na forma dos produtos culturais de massa. Através deles apresenta-se uma divulgação enorme do *american way of life*, que é o modo de viver americanizado. Com isso tenta-se a dominação através das mentes, através da criação de todo um imaginário a partir da alimentação da imaginação com a ideologia hegemônica.

Apresenta-se um novo tipo de dominação, uma forma nova de exercício de poder. Silencioso e que faz propaganda de uma forma velada. Então, faz-se necessária a intromissão cultural nacional que se dá através da produção cultural que visa enaltecer a nação com toda a sua diversidade. Fazendo assim uma espécie de contra- propaganda em resposta ao intuito estrangeiro de dominação, com o objetivo de resgatar os “fiéis perdidos”.

CONCLUSÃO

A partir da explicitação de alguns conceitos e apresentações de argumentos buscou-se explorar o caráter de dominação cultural estrangeira e conseqüente resposta de uma nação que vê ameaçada sua cultura

Portanto, a música em questão funciona como propaganda da cultura nacional, através da exaltação da figura do malandro, da imagem do samba como identidade nacional e de uma série de outras idiosincrasias. Com o fim de combater a invasão e dominação cultural que se aplica sobre o país através



da enxurrada de produtos massificados carregados de carga simbólica que remetem ao estilo de vida americano como sendo o alimento para mentes que precisam encontrar um objetivo de vida, assim por se dizer.

De toda essa propaganda, por exemplo, pode-se notar claro a confluência de outros fatores – o crescente número de pessoas que se arriscam a viver clandestinamente em países estrangeiros. Então, através de uma letra de música situada em determinado período, com todo um contexto social por trás pode-se fazer uma leitura de como o autor via a sociedade de sua época em mudança para que assim se possa comparar e aplicar estes conhecimentos a nossa realidade atual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de Textos: Jorge Matos Brito de Almeida; Traduzido por Julia Elizabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002

ALBIN, Ricardo C. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

ANDRADE, Oswald de. “*Manifesto Antropofágico*”, Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928

ARRUDA, Maria A. N. *A Embalagem do Sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. Bauru, SP: Edusc, 2004

AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. São Paulo: Martin Claret, col. A obra prima de cada autor, 2002

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994

BORGES, Gilberto. *A Origem do Samba*. Disponível em:
www.musicaeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborgesorigensdosamba.pdf

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

Após inserirem os trechos marcados lá em cima como o do cortiço e do que fala do malandro coloquem a referencia.

MURARO, Heriberto. *Invasion Cultural Economia y Comunicacion*. Buenos Aires – Argentina: LEGASA, 1987



ORTIZ, Renato. O Mercado de Bens Simbólicos In: *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

TINHORÃO, José R. *Historia Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VICENTE, Eduardo. “A Música popular sob o Estado Novo (1937 – 1945)”
Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/pdf/samba/estado_novo_ok.pdf