



“Ruim da cabeça ou doente do pé” : Brasilidade, Samba e a Rádio Nacional¹

Rafael Machado Saldanha²
Centro de Pesquisa e Documentação de História
Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas

Palavras-chave: Música Brasileira; Samba; Rádio; Identidade Nacional.

Resumo: O samba é tido como o gênero musical brasileiro por excelência. Produto de exportação, em todo mundo a batida sincopada de origem africana se tornou sinônimo de Brasil. Porém nem sempre foi assim. De marginalizados nos anos 10 do século XX à expressão oficial do Estado três décadas depois, um veículo teve papel crucial na mudança na maneira de ver o samba: A Rádio Nacional. O presente artigo lança pistas sobre este caminho, discutindo a maneira como a própria identidade brasileira vem sendo trabalhada ao longo dos anos e o papel do rádio enquanto veículo de integração do Estado Novo.

¹ Trabalho apresentado ao GT 04 – Audiovisual (Rádio), do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2007.

² Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora e mestrando em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo CPDOC-FGV. Em 2006, apresentou no evento o artigo “‘Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar’: os anos 90 e o rock no Brasil.”



“Ruim da cabeça ou doente do pé”³ : Brasilidade, Samba e a Rádio Nacional

O Samba parece ter se vinculado definitivamente ao imaginário brasileiro. Aqui e no exterior, o ritmo se tornou sinônimo de brasilidade e juntamente com praia e futebol forma o trinômio estereotípico do Brasil. Porém, é preciso entender como um ritmo nascido no princípio do século passado no Rio de Janeiro passou a ocupar de tal maneira o imaginário coletivo ao ponto de se tornar símbolo da nação até mesmo em regiões do país que teoricamente não teriam tanta identificação com o samba. Para isso, é essencial destacar o papel integrador da Rádio Nacional.

Porém, antes de entrar nos temas específicos deste artigo, é necessário pensar um pouco sobre o conceito de Identidade Nacional. Esta questão não é recente, tendo entrado em pauta nos trabalhos de diversos autores desde os fins do século XIX. Porém, foi com surgimento do movimento modernista, nos anos 20 do século passado, que esta discussão começou a ganhar maior ênfase teórica. É claro que este trabalho não tem a pretensão de esgotar a questão. Pelo contrário, visa problematizar alguns conceitos que parecem intocáveis, na tentativa de levantar novas dúvidas que nortearão reflexões futuras acerca do tema.

O Dicionário Houaiss, considerado o mais completo da língua portuguesa, data a primeira aparição do verbete “brasilidade” no ano de 1930, na sexta edição da revista *Fon-fon*. O mesmo dicionário dá duas acepções para o termo, sendo que a primeira, que é a que nos interessa neste trabalho, diz se tratar do “caráter ou qualidade peculiar, individualizadora, do que ou de quem é brasileiro; brasileirismo, brasilianismo, brasilismo”.⁴ Logo, podemos relacionar facilmente o tema às questões relativas à construção da identidade nacional brasileira.

O próprio termo identidade nacional é bastante problemático, afinal de contas, como elencar quais traços do comportamento são sintomáticos de um povo? Mesmo os conceitos de povo e de nação são muito recentes, necessitando ainda um olhar esclarecedor sobre estes, pois como já disse Benedict Anderson

Nação, nacionalidade e nacionalismo revelam-se claramente difíceis de definir, e ainda mais de analisar. Contrastando com a enorme influência que o nacionalismo exerceu sobre o mundo moderno, a teorização plausível sobre o assunto é manifestamente escassa.⁵

³ Citação à música “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi.

⁴ A outra definição dada é “sentimento de afinidade ou de amor pelo Brasil; brasileirismo, brasilianismo, brasilismo”.

⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. p. 22.



Embora sejam poucas as conceituações de nação, alguns autores utilizam o termo de maneiras distintas. Para Eric J. Hobsbawm, nação é “uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-Nação’, e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação”⁶. No entanto, existem formas de se pensar a nação independentes do Estado. Uma dessas formas é a proposta de Monserrat Guibernau, que define nação como um “grupo humano consciente de formar uma comunidade, partilhando uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns para o futuro, e exigindo o direito de se governar”⁷. Este conceito, também está presente na obra de Anderson, que propõe a seguinte definição de nação:

(...)é uma comunidade politicamente imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. (...) É *imaginada* porque até o os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão.⁸

Essa concepção já nos leva a ver que mesmo quando definida territorialmente através de um Estado, a idéia de “nação” é um pouco mais subjetiva. Este pensamento é corroborado pela perspectiva de Stuart Hall:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial.⁹

Assim, podemos dizer que uma nação só pode existir quando os indivíduos que a compõe se imaginam como integrantes desta, e isso só pode acontecer quando eles se identificam com os elementos que são tidos como característicos dessa nação. Assim, compreender quais são as chaves de uma identidade nacional não é importante somente para se entender como essa nação é vista por aqueles que estão de fora, mas também é fundamental para se perceber quais são os vínculos que mantêm a nação unida.

⁶ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. p. 19.

⁷ GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. p.110.

⁸ ANDERSON, Benedict. *Op. Cit.* p.25.

⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. p. 47.



A primeira coisa que é preciso trazer à tona nessa discussão é que “a identidade é relacional”¹⁰. Afinal, só se pode ser diferente se houver do que ser diferente. Assim, a identidade nacional brasileira, como de todas as outras nações, passa não só pelo “O que me faz brasileiro?”, mas também pelo “O que me faz ser diferente dos argentinos, americanos, etc..?”. Ao assumirmos o caráter imaginário e subjetivo da nação, não surpreende a afirmativa de Woodward ao dizer que “Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”¹¹. Logo, podemos afirmar que a formação dessas identidades necessariamente passam pela cultura deste povo, como disse Maria Guibernau: “O processo de identificação com os elementos de uma cultura específica implica em um forte investimento emocional. Todas as culturas escolhem certas partes de uma realidade neutra e impregnam-na de significado.”¹²

Portanto, neste ensaio, recortamos uma manifestação da cultura brasileira, a música, presente desde sua formação, e nos propomos a analisar quais os aspectos que a influenciaram, criando assim sua identidade. E dentro do universo musical do Brasil, nos debruçamos sobre a Samba, gênero que se coloca como expressão mais nacional dentre todas as outras existentes em nosso país, para observar quais os elementos da “realidade neutra” dos sons foram escolhidos para serem “impregnados de significados” de brasilidade.

A elite intelectual brasileira já manifesta a necessidade de se pensar o povo brasileiro através das artes desde meados do século XIX. A primeira geração do romantismo brasileiro estava profundamente engajada nesta causa. Surgido logo após a independência, este movimento elegeu o índio como principal símbolo desta nova identidade, o que lhe rendeu a alcunha de “Indianismo”. Autores como Gonçalves Dias e José de Alencar colocavam os silvícolas como representantes autênticos da terra, que se harmonizaria com o homem branco para gerar o povo. Posteriormente, o maestro Carlos Gomes ampliaria este ideário, ao transformar o romance “O Guarani” de José de Alencar em uma ópera. Porém, o que se nota é a inclusão da cultura indígena somente na temática, e mesmo essa se dá de uma maneira distorcida. O índio do romantismo é uma espécie de herói virtuoso, que se aproxima mais do “bom selvagem” de Rousseau do que dos habitantes do continente de tempos anteriores às navegações.

¹⁰ WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. in *Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais*. p. 9.

¹¹ WOODWARD, Kathryn. *Op. Cit.* p.8.

¹² GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. *Op. Cit...* p.85.



Porém, em 1888, com a abolição da escravatura, a influência negra na cultura brasileira passou a ser um novo elemento a ser considerado. Autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha são alguns dos que se aventuram a pensar na identidade brasileira neste novo momento. Porém, como deixa claro Renato Ortiz, este olhar ainda estava sobrecarregado com o pensamento de quase quatro séculos de uso de mão de obra escrava no país:

Neste momento torna-se corrente a afirmação de que o Brasil se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio. O quadro de interpretação social atribuía porém à raça branca uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira. (...) Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório.¹³

Dessa maneira, foi necessário pensar um modo de solucionar esta “deficiência” na formação de nosso povo. A forma pensada foi o enaltecimento da figura do mestiço, que “purificaria” – através do “embranquecimento – as raças inferiores. Outro pensamento que também surge na época é o da determinação geográfica como elemento primordial na formação do caráter do povo brasileiro.

A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato.¹⁴

Na cultura, este pensamento se refletiu em uma acentuada europeização da cultura, relegando as manifestações negras e indígenas que não se sujeitavam aos critérios de qualidade impostos pelos brancos à condição de subcultura. Na música, a cultura nacional continuou essencialmente branca, porém com toques das outras culturas formadoras. Estas vinham através do recurso conhecido como “citação”, ou seja, trechos que remetiam harmônica ou ritmicamente aos negros ou índios, porém sem modificar radicalmente a estrutura da canção, fundamentalmente branca.

Essa corrente predominou até o fim dos anos 10 do século passado. Porém, neste momento, ela entra em choque com dois fatos insurgentes que mudam o panorama artístico do período: o movimento modernista e a indústria cultural.

O modernismo foi um movimento artístico brasileiro que tem como marco inicial oficial a Semana de Arte Moderna de 1922. Teve atuação forte nas artes plásticas, literatura e música. Neste último campo, que é o do nosso interesse,

¹³ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. pp.19-20.

¹⁴ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.* p. 16.



destacamos os nomes de Mário de Andrade, crítico musical que dedicou boa parte de sua vida a teorizar a respeito da música brasileira, e Heitor Villa-Lobos, maestro que se tornou símbolo do movimento no campo musical. Entre outras coisas, o modernismo preconizava, sobretudo em sua segunda fase, uma nacionalização da cultura vigente no Brasil.

A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. (...) A fase construtiva alterou o posicionamento com relação ao passado, transmutado numa tradição brasileira embrionária e desconhecida dos artistas.¹⁵

Assim, o início dos anos 20 pode ser marcado por uma maior aceitação das culturas periféricas que haviam sido jogadas para um segundo plano na fase anterior. Mais do que isso, este período também se caracteriza pela preocupação de uma sistematização da produção nacional menos presa aos modelos formais europeus, até então tidos como referenciais. Sobre isso, os modernistas ditavam:

A racionalização da estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) a música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.¹⁶

Podemos notar que há uma valorização do popular, do regional e do folclórico. Porém, há ainda a necessidade destas passarem por um filtro dos compositores cultos, que poderiam dar formas mais sofisticadas, menos rústicas, à estas expressões. Não mais a “citação”, mas a incorporação.

Os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras. (...) a ambiciosa meta do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna.¹⁷

Paralelamente ao que acontecia nas câmaras modernistas, nas casas de imigrantes baianos do centro pobre do Rio um ritmo dançante de batida sincopada começa a marcar seu terreno: o Samba. Não se sabe ao certo a origem da palavra samba,

¹⁵ TRAVASSOS, *Op. Cit.* p. 21.

¹⁶ TRAVASSOS, Elizabeth. *Op.Cit.* pp.33-34.

¹⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. *Op.Cit.* p.38.

embora se especule que o nome veio da palavra *semba* (“umbigo” no dialeto usado em Angola)¹⁸. Embora homônimos, o samba surgido então no Rio de Janeiro pouco tinha a ver com o Samba-de-Roda da Bahia. Impulsionado por alguns intelectuais e artistas brancos que freqüentavam as casas das “tias”, primeiro palco dos sambistas, em pouco tempo o gênero foi ultrapassando a fronteira dos guetos:

O samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos *ranchos* – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de *experiências*, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc.¹⁹

Porém, essa passagem não se deu de forma serena. Enquanto não caía nas graças da população branca, o samba era fortemente repreendido pela polícia, que prendia aqueles que participavam das festas e reuniões onde ele era executado. Demorou anos até que o samba passasse a ser, se não bem visto, ao menos não-criminoso.

Já a influência da então nascente indústria cultural se deu em outro sentido. Os gramofones e outros aparelhos destinados à reprodução sonora já haviam aparecido no país desde o início do século, porém as matrizes sonoras a serem reproduzidas eram quase que todas estrangeiras. Somente na década de 10 se começou a produzir uma quantidade mais significativa de registros de artistas brasileiros. Em 1917, uma gravação marcaria simbolicamente a música brasileira. “Pelo telefone”, de Donga e Mauro Almeida, é considerado o primeiro samba a ser gravado. Ele veio para suprir uma necessidade do novo mercado que surgia, que era o de música popular. Porém, embora começasse a haver gravações dessa música feita pelos negros e pobres, estas manifestações artísticas ainda eram tidas como inferiores, e tinham que se adaptar, incorporando elementos estrangeiros.

A música dos “nossos negros” ou do “nosso povo” – como então as classes mais altas diziam – valia pelo exotismo, pelo cultivo dos “ritmos bárbaros”, que se recebia como “novidade”, já que os norte-americanos também assim o faziam em relação às camadas baixas, igualmente com predominância de negros, em seu país. Para se tornarem aceitáveis, portanto, bastava que esses artistas saídos das classes baixas brasileiras admitissem tornar-se um pouco mais parecidos com o seu equivalente nos Estados Unidos, isto é, que abandonassem os trajes de caboclos nordestinos do tempo do Grupo de Caxangá, vestissem *smokings* e, de vez em

¹⁸ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*.

¹⁹ SODRÉ, Muniz. *Op.Cit.* pp. 35-36.



quando, trocassem a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz-band*, passando a tocar um “foxtrotezinho para variar”.²⁰

Este preconceito em relação à música popular nada mais é que uma leitura distorcida da obra dos autores da Escola de Frankfurt, sobretudo Adorno, que influenciaram os críticos de arte do mundo todo por muito tempo.

É neste cenário que vemos a proliferação de emissoras de rádio no Brasil. No ano de 1923 temos a fundação das duas primeiras. Este número vai aumentando aos poucos, até que na década de 30 temos o grande *boom* da rádio-difusão brasileira. É em 1936 que surge no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, a Rádio Nacional. Os números desta expansão podem ser conferidos nos anuários do IBGE:

As mudanças tecnológicas na década de 1930, como a introdução dos rádios de válvula, impulsionaram o crescimento do público ouvinte e ampliaram o número de estações. Em 1937, mais da metade das 63 estações de rádio havia sido instalada nos três anos precedentes. A expansão acelerada persiste na década seguinte, alcançando 11 estações, sendo que 58% das novas emissoras foram criadas entre 1936 e 1945. A capital paulista e outras cidades do interior de São Paulo abrigavam 45% das estações brasileiras.²¹

Pudemos ver assim que havia uma grande concentração de emissoras na região sudeste. Nos demais estados do Brasil, eram poucos os que podiam contar com mais de duas rádios (em 1944, somente Rio Grande do Sul, Paraná – com 6 cada – e Mato Grosso – com 3 – superavam este limite²²). Assim, o surgimento de uma rádio com alcance expandido, como foi a Nacional, acabava por gerar uma opção àqueles que estavam antes restritos à somente uma ou outra estação. E, tendo sua sede no Rio de Janeiro, era natural de que os valores a serem transmitidos refletissem a cultura deste estado. Assim, o samba, carioca, começava a ganhar o resto do país. A influência do meio radiofônico no período era assombrosa:

O impacto do rádio sobre a sociedade brasileira a partir de meados da década de 30 foi muito mais profundo do que aquele que a televisão viria a produzir 30 anos depois. De certa forma, o jornalismo impresso, ainda erudito, tinha apenas relativa eficácia (a grande maioria da população era analfabeta). O rádio comercial e a popularização do veículo implicaram a criação de um elo entre o indivíduo e a coletividade, mostrando-se capaz não apenas de vender produtos e ditar “modas”, como também de mobilizar massas, levando-as a uma participação ativa na vida nacional. Os progressos da industrialização ampliavam o mercado consumidor, criando condições para a padronização dos gostos, crenças e valores. As classes médias urbanas (principal público ouvinte do rádio) passariam a se considerar parte integrante do universo simbólico representado pela nação. Pelo rádio, o indivíduo

²⁰ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. p.280.

²¹ ELIA, Mirella Carvalho d'. *Novos rumos, uma velha fórmula: a mudança do perfil do rádio no Brasil*. p.27

²² Números do Anuário Estatístico do Brasil – 1941/1945. IBGE.



encontra a nação, de forma idílica: não a nação ela própria, mas a imagem que dela está se formando.²³

Não demorou para que o governo enxergar na Rádio Nacional um importante instrumento para seu projeto de integração nacional. Usando como argumento uma dívida, o governo federal estatiza a Rádio Nacional em 1940, completando assim a estratégia de se utilizar a comunicação de massa como ferramenta de Estado. Conseqüentemente, aqueles valores culturais do Rio de Janeiro, entre eles o samba, passaram a ter ares de oficialidade. Com discurso de base nacionalista, Vargas se utilizava da influência de artistas populares do rádio e do cinema musical para aumentar sua penetração em todas as classes.

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América”.²⁴

A relação era tão forte que mais de uma vez o ditador viajou ao exterior na companhia da maior estrela musical da época, Carmem Miranda e sua orquestra, o Bando da Lua. Vargas influenciava até mesmo nos termos dos contratos da cantora, tendo sido decisivo para a consolidação de sua carreira internacional. O samba, agora domesticado, começava a ser aceito em todos os setores da sociedade.

Aos poucos, o samba foi perdendo sua rusticidade e passou por um processo de refinamento e intelectualização. Alvo de preconceitos de intelectuais e setores da classe média em décadas anteriores, foi se transformando, gradativamente, de ‘símbolo étnico’ em ‘símbolo nacional’. O discurso dominante nacional-popular marcado pelas idéias de identidade cultural brasileira, brasilidade, nacionalidade etc., chega, por inúmeras mediações, ao mundo da música popular. O comentário de Ary Barroso sobre o momento em que compôs *Aquarela do Brasil*, exemplo maior do samba exaltação, é revelador: “fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra”. É como se o compositor popular também atingisse o que Mário de Andrade definiu como o último estágio da formação do músico nacionalista; “a fase da *inconsciência nacional*”²⁵

É o antropólogo Hermano Vianna quem melhor resume o conjunto singular de condições que levaram o samba se tornar símbolo nacional:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (...) sua adoção como nova

²³ MIRANDA, Orlando. Apud: ELIA, Mirella Carvalho d´. *Op.Cit.*p.26.

²⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Op. Cit.*. p.299.

²⁵ ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. pp. 110-111.



moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem “tudo” a seu dispor para se transformar em música nacional.²⁶

No período que sucedeu à queda de Getúlio Vargas, a produção musical brasileira estacionou. Embora surgissem novos nomes, estes não modificavam significativamente o tipo de música que era feita no país. Continuavam em voga os cantores de voz operística, os arranjos orquestrais e os ritmos híbridos – ora sambas e outras manifestações regionais adaptadas ao gosto estrangeiro, ora ritmos estrangeiros, como boleros e polcas, cantados em português e “abrasileirados”. Em finais dos anos 50, surge a Bossa Nova, que daria continuidade a o que Caetano Veloso chamou de Linha Evolutiva da Música Popular Brasileira. Porém, tanto a Bossa Nova quanto os gêneros que a seguiram, como a MPB, beberam e bebem da fonte do samba, que mesmo sendo um gênero recente, se converteu em uma matriz fundadora da brasilidade musical.

Ao longo dos anos abordados neste trabalho, ficaram claras as diversas formas que se tentou articular uma identidade musical brasileira. Algumas características são recorrentes em praticamente todas elas. A primeira diz respeito aos atores destas tentativas: em todos os momentos, quem se dispunha a pensar a nossa identidade nacional foram as elites – intelectuais, econômicas ou mesmo políticas – confirmando a descrição feita por Nestor García Canclini de um dos circuitos integradores da cultura: o da Cultura das Elites.

Cultura das elites, constituído pela produção simbólica escrita e visual (literatura, artes plásticas). Historicamente, este setor faz parte do *patrimônio pelo qual se define e elabora o próprio de cada nação*²⁷, mas convém distingui-lo do circuito anterior²⁸ porque abrange as obras representativas das classes altas e médias com maior nível educativo (...)²⁹

A associação dessa cultura pensada pelas elites ao popular serviria para legitimar a idéia enquanto expressão da totalidade da nação. Assim, na maioria das vezes, mesmo quando essas musicalidades parecem espontâneas, surgidas do seio do povo, elas na verdade estavam sendo impostas ou sugeridas de cima para baixo.

Outro aspecto que se repetiu ao longo da história deste pensamento é o constante resgate de matrizes históricas. Pelo pouco tempo de existência de nosso país e pela escassez de informação de nosso povo, é fácil se “inventar” tradições, aos moldes do

²⁶ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. pp.110.

²⁷ Grifo meu.

²⁸ O circuito Histórico-territorial. (p.37)

²⁹ GARCIA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos : conflitos multiculturais da globalização*. p.38



que ensina Eric Hobsbawm e Terence Ranger³⁰. Assim, o Samba, gênero surgido no início do século passado nos guetos cariocas, ganha aura de tradição imemorial dos negros brasileiros, lançando ao quase-esquecimento expressões musicais anteriores dos escravos africanos, como o Jongo e o Congado. Essa necessidade de se “criar” raízes ancestrais vai ao encontro dos definidores de identidade explicitados por Maria Guibernau:

Os critérios de definição da identidade são: continuidade no tempo e diferenciação dos outros, ambos elementos fundamentais da identidade nacional. A continuidade resulta de se conceber a nação como uma entidade historicamente enraizada, que se projeta no futuro.³¹

Mesmo a diferenciação é explicada através do processo histórico, colonizador. Apesar de o discurso ter sido aparentemente abandonado após os anos 50, com alguns ajustes, ainda vigora um pensamento que explica o povo brasileiro em bases raciais e geográficas. A moderna MPB pode ser definida como uma mistura de elementos que vem da cultura branca e estrangeira, “desenvolvida”, introduzida pelas elites; da cultura negra, com o samba, sua expressão moderna e (sub)urbanizada. Em lugar da cultura indígena, praticamente desaparecida ou folclorizada, surge a cultura nordestina, que já era saudada no século XIX, na obra de Euclides da Cunha³². A imagem do Brasil-Cadinho³³ continua vigorando, ao menos quando falamos da Identidade Musical Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70, 1991.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade – A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁰ HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence. O.. *A Invenção das tradições*.

³¹ GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. *Op. Cit.*. p.83

³² ORTIZ, Renato. *Op. Cit.* pp.13-27.

³³ VIANNA, Hermano. *Op. Cit.*. pp. 175-184.



DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

ELIA, Mirella Carvalho d'. *Novos rumos, uma velha fórmula: a mudança do perfil do rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos : conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

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

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence. O.. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem : CPC, vanguarda e desbunde : 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Zuza Homem de. SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 1: 1901 –1958*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

-----, *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958 –1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Nélon. *Noites tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.



TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

-----, *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. in EccoS Revista Científica. Ano 1, volume 3. São Paulo: UNINOVE, 2001. pp. 105-122.