

## A TRAJETÓRIA DO SAMBA NO SÉCULO XX: DA MARGINALIDADE À INDÚSTRIA CULTURAL

**Valdemar Valente Junior<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Uma visão panorâmica do samba a partir de sua inserção como produto cultural no Brasil do século XX. Sua configuração de gênero musical moderno e sua ascensão de manifestação periférica e marginal à condição de música definidora de um sentido de nacionalidade. A influência dos gêneros estrangeiros e o papel da indústria do rádio, do disco e mais tarde da televisão como multiplicadora de sua importância como música de consumo.

**PALAVRAS-CHAVE:** música; cultura; política; ideologia; comunicação.

**RESUMEN:** Una visión panorámica de la samba a partir de su inserción como producto cultural en el Brasil del siglo XX. Su configuración de género musical moderno e su ascensión de manifestación periférica e marginal a la condición de música definidora de un sentido de nacionalidad. La influencia de los géneros extranjeros y el papel de la industria de la radio, del disco e más tarde de la televisión como multiplicadora de su importancia como música de consumo.

**PALABRAS-LLAVE:** música; cultura; política; ideología; comunicación.

Houve um tempo em que o samba se constituía em caso de polícia, não somente pelo fato de que os jornais diários do Rio de Janeiro destacavam um repórter da página policial para fazer a cobertura do desfile das Escolas de Samba, ainda na Praça Onze, mas também quando as reuniões festivas muitas vezes terminavam em briga e a autoridade policial era chamada a intervir. Nessa época, quando o samba-enredo ainda não existia como determinação nem se fixara como gênero, com a oficialização do concurso, as agremiações desfilavam em torno do que se chamava de caramanchão, ou seja, um arremedo de carro alegórico, considerando-se o esplendor dos desfiles na era do Sambódromo, onde cerca de cem pessoas cantavam a partir da primeira parte de um samba já composto. Assim, os versos seguintes eram improvisados, o que servia como estímulo ao desafio entre os competidores. Ficaram conhecidos os desafios entre Cartola, pela Mangueira, e João da Gente, pela Portela, em magníficos jogos de habilidade seguidos pelo refrão puxado pelas pastoras.

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ; Professor Adjunto da Universidade Castelo Branco e UniverCidade. [valdemarvalente@gmail.com](mailto:valdemarvalente@gmail.com)

Os instrumentos, do mesmo modo, eram precários, e constituíam-se quase todos em caixas de percussão, feitos de forma artesanal. Assim, de uma lata de manteiga nascia um surdo de marcação; de uma barrica e um pano molhado, uma cuíca; de uma pequena caixa de madeira encourada, um tamborim. Os criadores dessa modalidade de expressão do samba tinham em vista a incorporação cada vez maior de participantes ao evento até então restrito, ao que se agregava dança, e solicitava do canto o prolongamento da frase musical e, por conseguinte, das letras. A isto se deveu a iniciativa da chamada “turma do Estácio”, legítimo reduto de sambistas e batuqueiros da estirpe de Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, entre tantos outros que acabaram por serem incorporados à indústria das gravações em disco, fornecendo música aos intérpretes de sucesso.

Por sua vez, a confirmação do samba no âmbito do ilícito penal vinha do fim da festa, quando a roda de samba esfriava, e se formavam as rodas de batucada que varavam a madrugada. Nessas rodas, o rito de iniciação da umbigada, que caracterizava a festa do samba, dava lugar à capoeira e ao jogo de pernadas que, aliados aos excessos alcoólicos, quase sempre terminava em luta corporal, com braços e costelas fraturadas e cortes de navalha. Também o preconceito ao samba, do ponto de vista das autoridades policiais e das elites católicas, estendia-se aos rituais de magia a que estas tanto condenavam. Na casa da Tia Ciata, no Mangue, conhecido reduto de sambistas, para despistar a atenção da polícia, que perseguia os cultos afro-religiosos, colocava-se na sala de visitas um conjunto executando choros e polcas, no cômodo intermediário uma roda de samba, e nos fundos do quintal as incorporações e os transe do candomblé. Nesses encontros tomavam partes sambistas como Donga, Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Caninha, China e Pixinguinha, considerados como pioneiros da inserção do samba na indústria cultural.

Nesses tempos ainda pontificava a Festa da Penha, evento popular de origem religiosa onde era concorrida a presença de sambistas que ali apresentavam suas criações em meio às rodas de capoeira e partido alto. Para o subúrbio carioca convergiam as atenções sobre os sambas de meio de ano de cuja aceitação na festa dependia o sucesso garantido no Carnaval seguinte. Assim, o samba como manifestação da cultura negra e marginalizada tinha seu espaço possível de excelência:

A festa passou a atrair músicos e grupos profissionais ou em vias de profissionalização, para quem seriam organizados concursos com o

patrocínio do comércio e a cobertura da imprensa. O grupo Caxangá, que toma o nome em homenagem à música de João Pernambuco, celebrizada pela letra de Catulo da Paixão Cearense, é um desses primeiros conjuntos organizados com a participação de músicos que buscavam profissionalização, que dariam nova feição à festa, tornada definitivamente a lançadora dos sucessos do Carnaval carioca. Por trás dos apelidos nordestinos, formam o grupo alguns dos principais músicos e compositores negros do momento, como Donga, Caninha e Pixinguinha, entre outros, que passam a se apresentar todos os anos, consolidando um verdadeiro movimento musical que todo outubro tomava a Penha, pela primeira vez juntando os festeiros do povo com o universo do entretenimento tornado negócio. (MOURA, 1995, p. 112).

Um aspecto que concorria para a marginalização do samba dizia respeito à linha tênue que o separava da atividade criminosa, incluindo-se nisto o jogo e o rufianismo. Ambientados entre o Mangue e Lapa, vizinhos do Largo do Estácio, certos sambistas conviviam com prostitutas, ladrões e traficantes de entorpecentes. Desse modo, por muito tempo o samba se constituiu em atividade fronteira, o que referenciava o lugar dos subalternos numa zona de exclusão a que só era possível ultrapassar mediante o emprego de expedientes que transitassem pelo viés da ilegalidade. O samba, portanto, se identificava com os redutos onde se refugiavam as camadas excluídas, sendo alguns sambistas procurados pela polícia, a exemplo de Baiaco e Brancura, malandros violentos, cuja postura na marginalidade servia para reforçar ainda mais um espaço de pertencimento.

Por conta disso, o período de transição do samba das casas das tias baianas, dos botequins e das festas populares ao rádio, à consolidação da indústria do disco e mais tarde da televisão passou pela intermediação do teatro de revista. Esses espetáculos musicais, por muito tempo, mesmo com o advento do rádio comercial e do fonógrafo elétrico, funcionaram como porta de entrada à legitimação do samba como gênero musical brasileiro. A isto se acrescentou o advento da Era Vargas, que de modo intensivo evidenciaria o samba como música de cunho nacional popular, criando progressivamente as condições de sua manifestação no âmbito da cultura de massas.

A profissionalização do sambista, por sua vez, ocorreria de modo precário, tendo em vista a estratificação social que separava os setores médios do rol dos excluídos. De algum modo, a crescente necessidade de material musical que atendesse à demanda do mercado de gravações cada vez mais exigente e ávido por novidades impunha o estabelecimento de

relações que se estreitavam no que dizia respeito às diferentes classes, provisoriamente unidas por interesses comuns.



Roda de Samba – óleo sobre tela de Heitor dos Prazeres – 1966.  
[heitor\\_dos\\_prazeres.jpg](http://heitor_dos_prazeres.jpg); [nemvem-quenaotem.blogspot.com](http://nemvem-quenaotem.blogspot.com)

No plano de sua confirmação como gênero musical brasileiro, o samba projetou-se no mercado radiofônico e fonográfico como expressão sem precedentes na história da cultura popular. Arrimado ao crescente interesse das classes governantes em fornecer às massas produtos de consumo cultural que as identificassem ilusoriamente como protagonistas de um processo de que eram meros coadjuvantes, aliado a outros gêneros, sobretudo à marchinha carnavalesca, o samba foi o responsável pelo surgimento de uma vasta quantidade de excelentes compositores, a exemplo de Noel Rosa, Joubert de Carvalho, Lamartine Babo, Josué de Barros, Assis Valente, Ary Barroso, Orestes Barbosa, Wilson Batista, Ataulfo Alves, que a partir das vozes de Carmem Miranda, Silvio Caldas, Francisco Alves, Orlando Silva, Aracy de Almeida, entre outros intérpretes, ajudaram a configurar um quadro de sua inserção como elemento de definição por excelência de um sentido de brasilidade. Cabe ser acrescido a

isso o intercâmbio que se estabeleceu com a ida de Carmem Miranda para os Estados Unidos, bem como a visita de Walt Disney ao Brasil, selando pactos culturais de interesse recíproco a partir do que se chamou de “política da boa vizinhança”. Por sua vez, a oficialidade dessas ações sugeria uma tutela do Estado para a qual concorreu boa parte da produção artística da época, incluindo-se a música popular como elemento de valor indispensável. O fenômeno do samba-exaltação, por exemplo, eivado de civismo e ideologia dominante, com a criação da Rádio Nacional, que transmitia para grande parte do país a programação musical em curso, situa-se como o ponto alto desse momento:

Esses dados que aqui levanto e que talvez tenham alguma importância para a leitura da ideologia musical, poética e política de uma época, poderiam se tornar mais relevantes se se fizesse um estudo da relação entre arte e poder. Então se poderia constatar como os intelectuais e músicos colocaram-se a serviço do poder e como chegaram aí através de suas obras. Não deixa de ser significativo que tanto a série musical quanto a literária tenham fornecido à política brasileira um conjunto de personagens que expressaram ou expressam facções representativas do pensamento nacional. (SANT’ANNA, 1986, p. 204).

O período posterior à Segunda Guerra Mundial consolidou uma política de incorporação à música popular brasileira de elementos da música internacional, marcadamente os gêneros norte-americanos, mas também os gêneros caribenhos como o bolero e a rumba, invasores parasitários responsáveis pelo que se chamou bolerização ou samba abolerado. Dessa forma, o canto coletivo que dera origem às primeiras escolas de samba, bem como o samba urbano, na linha da crônica do cotidiano, cedeu lugar a um gênero cada vez mais intimista, feito para ser dançado a dois, e que prezava pela economia de instrumentos em sua execução. A isto correspondia, no âmbito do Rio de Janeiro, eixo deflagrador da cultura de massas, a abertura de espaços litorâneos, a exemplo de Copacabana, e logo a seguir, Ipanema, ao acesso das camadas médias em ascensão, postergando a Lapa, o Mangue e suas áreas adjacentes, antigos redutos de samba, a um plano de inferioridade e desprestígio.

Daí a opção das classes médias por aquilo que representasse um sintoma de bom gosto, afinado à forte propaganda de um *way of life* que identificava o êxito pessoal à conduta importada dos Estados Unidos como símbolo da cultura hegemônica passa a pontificar. Se houve de fato uma bolerização da música brasileira, no que o bolero representava como portavoza das idiossincrasias do povo hispano-americano, gênero popular da maioria dos países da

América Latina, a grande explosão da música brasileira recebeu o aval de sua filiação ao *cool jazz*. Assim verificava-se a exclusão massiva do que se considerava como subgênero, onde se incluía uma vasta galeria de compositores que passaram à condição de obsoletos.

Essa obsolescência, no entanto, dar-se-á no momento em que o país começava a soltar a voz, sobretudo se pensarmos na consolidação do rádio como efetivo veículo de massas. Mesmo diante do surgimento da televisão, que dava seus primeiros passos, o rádio nesse momento ligava a expectativa de incorporação das massas aos espaços de uma participação da cultura popular num plano mais abrangente. Desse modo, a Bossa Nova, com relação aos cantores de voz impostada como Cauby Peixoto, Ângela Maria, Nelson Gonçalves e Dalva de Oliveira funcionava como um inibidor dessas tendências:

A voz emergente como um dos elementos dessa nova canção: a “*bossa-nova*”. A sua “muita cama pra pensar”, a ausência de grandes arroubos melodramáticos expressavam um novo comportamento do músico e do intérprete frente às possibilidades “oferecidas” pelas gravações e pelo poder da radiodifusão e da televisão. A voz espremida no “cantinho” poderia chegar a alguns milhões de ouvidos nos centros urbanos do país. Para o artista abria-se o campo para integrar a influências jazzísticas de um modo mais consistente e nacional à música brasileira, chamando a atenção para uma relação mais íntima e mais rica entre voz (música) e ouvido. (KRAUSCHE, 1983, p. 71).

A Bossa Nova atendia a uma demanda de atualização do país que se incorporava à euforia por mudanças explicitadas também na arquitetura, no cinema e na literatura. A nova capital, o Cinema Novo e o Neoconcretismo eram ramos de um mesmo tronco como um novo Modernismo, no papel que este teve como responsável pela inserção do país no âmbito das vanguardas. No entanto, a Bossa Nova não promoveu a “geleia geral”, mais tarde assumida pelo Tropicalismo, incorporando, no máximo, a contribuição de artistas específicos da música brasileira como Ary Barroso e Dorival Caymmi, e excluindo a grande maioria de seu plano de referências. A presença de João Gilberto, pedra de toque desse momento, como artista que sintetizava uma ampliação do movimento sugeria a incorporação de influências num plano bem mais amplo, dando uma nova leitura a sambas de autores quase esquecidos como Geraldo Pereira e Wilson Batista. Admirador confesso da voz de Orlando Silva trouxe para a Bossa Nova um estilo completamente original de canto e acompanhamento. Além disso, seus primeiros discos recorriam a arranjos sofisticados e adequados às novas canções compostas.

A Bossa Nova em sua gênese, tendo como plataforma o lançamento do LP *Chega de saudade*, acabaria por circunscrever-se a um período relativamente curto, querendo parecer que o plano de sua proposição mais inovadora teve um ponto final no concerto realizado no Carnegie Hall, em Nova Iorque. Daí em diante, podemos observar outros desdobramentos do que fora originalmente a Bossa Nova. As incursões de Baden Powell no que se chamaria de afro-samba, a politização do conteúdo das letras das composições de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, o sucesso do chamado sambalço, de Milton e Elza Soares, ainda mesmo o samba com marcas do *hard-bop*, que resultou nas interpretações excessivamente jazzísticas de Pery Ribeiro e Leny Andrade desaguararam na repercussão de massas do programa “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Isso apontava para o desgaste da Bossa Nova como algo não necessariamente novo, se pensarmos que o samba, na condição de produto cultural, já estabelecera possibilidades de diálogo com a música norte-americana desde os primórdios de sua inserção na cultura de massas. Assim, intérpretes como Mário Reis e Luiz Barbosa, já algumas décadas antes, não faziam outra coisa senão dar ao samba uma leitura intimista correspondente ao estilo da música internacional que circulava no mercado brasileiro.

Por conta da desilusão das classes médias como o malogro da política desenvolvimentista dos anos JK, ocorre o que se caracterizou como uma tomada de atitude em apoio às bases populares. Assim, no período que antecedeu o golpe militar como marca de cerceamento das expectativas por mudanças sociais, os Centros Populares de Cultura fomentaram um diálogo com a cultura de tradição popular, e nisso se inclui samba, como um espaço de inserção dos excluídos:

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 – ainda mal acordada do sonho ilusório da conquista lírica de uma boa vida, claramente expressa na temática da flor, amor, céu, azul e mar – foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE (que em 1942 ajudou a combater a política de Getúlio Vargas, recebendo ma vitrola de presente de Nelson Rockefeller), de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC. (TINHORÃO, 1998, p. 314).

Como reflexo desse processo, surgiram apresentações de samba em casas como o Zicartola, do compositor Cartola e sua mulher, dona Zica, num velho sobrado no Centro do Rio de Janeiro, o que por algum tempo serviu como um ponto de referência. A repercussão foi

inevitável. A partir desses encontros, sambistas esquecidos do grande público, como Nelson Cavaquinho e Ismael Silva, além do próprio Cartola, foram trazidos de volta, não obstante as regravações de seus melhores sambas por ninguém menos que Nara Leão, a musa da Bossa Nova, que seguiria numa linha de politização do samba decorrente da inquietação gerada pelo golpe militar. Diante desse quadro, sambistas pouco conhecidos como Elton Medeiros, Zé Kéti, Nelson Sargento e Jair do Cavaquinho, além do estreante Paulinho da Viola confirmavam o lugar de origem do samba em sua urgência por legitimação como cultura das camadas populares. Por essa legitimação entendia-se o processo político em torno da consolidação de um modelo da cultura nacional popular que tinha suas bases na política cultural iniciada na Era Vargas.

Como um adendo, o espetáculo Rosa de Ouro trouxe à luz do público a presença singular de Clementina de Jesus. Descoberta pelo poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho, que a viu cantar numa roda de samba na festa de Nossa Senhora da Glória, essa ex-empregada doméstica apresentou-se pela primeira vez em público aos sessenta e três anos. Descendente de escravos, sua voz original aliava-se à memória dos sambas, curimbas, incelenças e cantos de trabalho que ouvira e aprendera com seus ancestrais, sendo um elo perdido que se reconstituiu como possibilidade de compreensão da cultura brasileira mais profunda. Ao apresentar-se no Festival de Arte Negra em Dacar, no Senegal, em 1966, causou forte impressão ao público e à crítica, bem como ao grande número de artistas negros de diversos países ali presentes.

No rastro de devastação cultural imposto pela censura do regime militar, as manifestações do samba foram reduzidas a subprodutos filtrados por um rigoroso esquema oficial, bem como domesticadas de suas supostas imperfeições. As apresentações de sambistas tornaram-se cada vez mais escassas nos meios culturais de massas, ficando restritas a acontecimentos de importância episódica como as rodas de samba do Teatro Opinião, além de uma série de discos mal produzidos cujo resultado correspondia ao desinteresse das gravadoras, atentas apenas à música estrangeira de má qualidade que invadia o país. Como reação a esse quadro adverso destacou-se a gravação do primeiro disco da Velha Guarda da Portela que, seguindo o legado da tradição que retomava a figura emblemática de Paulo da Portela, reunia os sambas de alguns pioneiros da escola, àquela altura incorporada ao que

havia de pior na indústria cultural, com o ingresso em sua ala de compositores de pessoas completamente alheias ao universo do samba. Esse estado de coisas deu origem dissidências na Portela e no Império Serrano, cujos compositores, liderados por Candeia, criaram a escola de samba Quilombo. A nova agremiação tinha como regra básica não tomar parte nos desfiles oficiais, denunciando desse modo o caráter essencialmente empresarial do evento. Além disso, a Quilombo situava-se como um núcleo de resistência e preservação da cultura negra, interferindo de modo a estabelecer uma oposição sistemática à carga de lixo cultural despejada no país.

Por esse tempo, o samba parecia reacender sua velha chama, com o acesso crescente aos meios de comunicação protagonizados pela televisão e sua repercussão no mercado de discos. Sambistas como Martinho da Vila, Beth Carvalho, João Nogueira, Alcione, Roberto Ribeiro e Clara Nunes constituíam-se em atração, servido como ligação do gosto do público universitário com o das camadas populares. Clara Nunes, por exemplo, colocava-se na liderança da venda de discos entre os principais artistas, numa época em que o samba ainda era visto como um produto de aceitação restrita:

Este panorama fonográfico mostra como a máquina do disco funciona perfeitamente integrada à máquina estatal que, a partir de 74, decretou ser o samba a linguagem musical nacional. Desgastado pelo esvaziamento da cultura nacional, reflexo de uma política repressiva que, em termos musicais, facilitou a invasão do mercado por ritmos importados, o governo precisava mudar sua orientação, em busca de uma imagem mais simpática ao povo. E, no momento em que passa a organizar a produção cultural, encampa e “amacia” as expressões culturais que, de maneira marginal e contestatária, conseguiram sobreviver à crise. (AUTRAN, 1980, 53).

Além disso, a imagem pública de Clara Nunes assumia não apenas sua negritude, mas sua condição de mestiça, evidenciando as origens da cultura brasileira decorrente do processo de miscigenação. Por sua vez, os sambas que interpretava eram carregados de informações que remetiam à diversidade religiosa, evidenciando sua relação com a umbanda como síntese da religiosidade brasileira. Apresentando-se em diferentes países da Europa, o samba retomava sua condição de gênero nacional. Por essa via, renasciam para o consumo de massas sambistas ligados à raiz das escolas de samba, como Mano Décio da Viola, Monarco, Aniceto do Império, Wilson Moreira e Dona Ivone Lara. Por outro lado, proliferou no mercado uma gama de contrafações do samba a partir do que se chamou de “sambão joia”, na figura de

intérpretes de sucesso pré-fabricado, como Wando, Luiz Ayrão, Benito di Paula, Luiz Américo e Agepê.

O coroamento do samba como gênero popular ocorreu com a inserção nos meios de comunicação da chamada “geração do pagode”, que assumiu de forma definitiva o espaço da música de massas, através de sambistas como Arlindo Cruz, Almir Guineto, Deni de Lima, Jovelina Pérola Negra, Jorge Aragão e Zeca Pagodinho, precursores dos grupos de pagode da geração seguinte, que aliaram à tradição das rodas de samba dos subúrbios cariocas, no improviso do samba versado, chamado de “fundo de quintal”, a exploração de um gênero de samba dançante, de apelo comercial explícito, e que se servia instrumentos eletrônicos na configuração de seus arranjos e acompanhamentos.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Aduino (org.). *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1980.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora34, 1998.

**Artigo recebido em outubro de 2012.**  
**Artigo aceito em outubro de 2012.**