

# O samba como signo identitário do Brasil e a sua literariedade nos anos 1930

---

## *The Samba as an Identity Sign from Brazil and its Literariness in the 1930s*

101

---

Camilla Ramos dos Santos\*

Marlúcia Mendes da Rocha\*  
Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC

**RESUMO:** No presente artigo são analisados o surgimento do Samba como signo identitário do Brasil na Música Popular Brasileira e a sua literariedade, além do imaginário dos anos 1930. Descrevemos uma tradição inventada mediante um mito, que tem como escopo uma política economicista durante a vigência do governo do presidente Getúlio Vargas. A literariedade do Samba, nos anos 1930, fora autenticada como um tipo peculiar de poesia, principalmente moderna e ufanista. O objetivo deste artigo é demonstrar a evolução da incorporação do Samba à história da produção cultural do Brasil como Literatura, mediante uma análise descritiva do mercado de bens simbólicos. Por fim, defendemos uma perspectiva crítica que inclui a análise das relações raciais instituídas no Brasil, fazendo um retrospecto das políticas públicas e

---

\* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

\* Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP.

sanções jurídicas que têm como objetivo diminuir as diferenças sociais entre negros e brancos e o racismo ainda existente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samba. Signo identitário. Literariedade. Racismo. Anos 1930.

**ABSTRACT:** In this paper we analyzed the emergence of Samba as identity sign of Brazil in Brazilian Popular Music and its literariness, beyond the imaginary of the 1930s describe a tradition invented by a myth, which is scoped to an economic policy during the government's term President Getúlio Vargas. The literariness of Samba, in the 1930s, was certified as a peculiar kind of poetry, especially modern and vainglorious. The purpose of this paper is to demonstrate the evolution of the incorporation of Samba to the history of cultural production in Brazil as Literature by a descriptive analysis of the symbolic goods market. Finally, we advocate a critical perspective that includes the analysis of race relations established in Brazil, making a retrospect of public policies and legal sanctions that aim to reduce social differences between black and white and still existing racism.

**KEYWORDS:** Samba. Identity Sign. Literariness. Racism. 1930s.

## Introdução

Influenciado e influenciador da poesia modernista no Brasil, o Samba dos anos 1930 foi escolhido como o signo identitário na Música Popular Brasileira, como ocorre nos presentes dias. Mediante uma tradição inventada e uma política economicista durante o governo do presidente Getúlio Vargas, a incorporação do Samba à história da produção cultural do Brasil não foi suficiente para acabar com as diferenças sociais e o racismo ainda existentes.

Perseguido pela polícia nos primeiros anos de sua existência, assim como as religiões de Matriz Africana, o Samba foi assimilado pela classe média carioca como um tipo exótico de musicalidade, interferindo em suas composições que deveriam ser orquestradas e chamadas de dança de salão. Sucesso de vendagem desde o ano de 1917 no Brasil, o Samba encontrou o seu auge durante a Era do Rádio, nos anos 1930, quando tornou-se um sucesso também no exterior com narrativas sobre a Bahia. Diante da pobreza e da dificuldade de ser absorvido pelo mercado de trabalho, saindo de subempregos, o negro conseguia afirmar-se como músico. Como uma tradição inventada, o Samba permanece como signo

identitário do Brasil mediante o mito da democracia racial. Relacionado à Literatura, o Samba deixa de ser um mero produto da cultura de massas, passando a ser uma obra de arte reconhecida no mercado de bens simbólicos.

### **O surgimento do Samba e a sua incorporação à história da produção cultural do Brasil**

Segundo Caldas (2010) e Tinhorão (2010, 2012), a partir do final do século XIX, houve uma síntese das expressões musicais urbanas, momento em que nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro surgiu um gênero musical referendado como o primeiro genuinamente brasileiro: o Maxixe. Criado como uma dança que adaptava a música popular aos ritmos estrangeiros disseminados no Brasil e como um resgate das coreografias proibidas do Lundu, o Maxixe é considerado o principal antecessor do Samba no espaço urbano.

O Samba possui como matriz étnica as celebrações de comunidades formadas por povos traficados de Nações da África para o Brasil. Foi criado como uma adaptação das memórias de indivíduos escravizados a uma nova realidade como forma de coesão grupal, correspondendo, inicialmente, a uma expressão rural avalizada como um costume. O Rio de Janeiro configura o local imediato das transformações engendradas por baianos imigrados após a Abolição da Escravatura. Constituiu-se, no Rio de Janeiro, um grupo conhecido como a “Pequena África”, formado, principalmente, por senhoras baianas conhecidas pelos sambas que aconteciam em suas residências, os lugares mais seguros para essas festas devido às suas reputações.

De acordo com Moura (1995), de fato, os baianos se impuseram no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos Terreiros do Candomblé e dos grupos festeiros, constituindo um dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão e um sentido

familiar que, vindo do religioso, expandiu o sentimento e o sentido da relação consanguínea. Foi uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se formava nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela população expulsa do Centro pelas reformas urbanísticas. Segundo Tinhorão (2010), as reuniões entre negros, mestiços e brancos pobres, incluindo as cerimônias de culto religioso de matriz africana, eram reprimidas pela força policial. Os locais mais seguros para as reuniões eram as casas de famílias baianas, como da Tia Amélia de Aragão, mãe de Donga, Tia Dadá, Tia Ciata e Tia Perciliana ou Prisciliana de Santo Amaro, mãe de João da Baiana, todas quituteiras bem sucedidas. Este grupo é citado como a parte da “Pequena África” e referência do primeiro grupo de sambistas brasileiro. Conforme o musicólogo:

Segundo depoimento unânime dos velhos foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a norma policial era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso [...] Por comodidade de ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de danças ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem (TINHORÃO, 2010, p. 291).

Com dificuldades para se impor no mercado de trabalho como operário, o negro conseguiu, paralelamente a outros ofícios, impor-se como artista, principalmente no Carnaval compondo marchas e sambas. Embora o samba moderno seja uma criação híbrida de classes e grupos raciais diferentes, ainda que somente como incentivadores, o ritmo ficou associado à negritude devido a Pequena África, tradicionalmente o grupo mais promissor nas composições de rodas de samba, e de onde saiu a primeira gravação do gênero em disco, em 1917, *Pelo telefone*. Segundo Tinhorão (2010; 2012), composta, em 1916, por Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, em coautoria com o cronista carnavalesco Mauro de Almeida, ainda sob a forte influência do Maxixe, batuques e a musicalidade rural do Recôncavo Baiano, a música foi um grande

sucesso do Carnaval de 1917, na voz do cantor Manoel Pedro dos Santos, conhecido como Baiano.

Conforme Vianna (2012), somente nos anos 1930, o samba carioca transformou-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil, como a música sertaneja, passaram a ser considerados regionais. O antropólogo descreve que os primeiros sambas misturavam muitas expressões musicais, depois amaxiado e depois “depurado” pelos compositores do Estácio, pois o estilo antigo não permitia que os blocos carnavalescos pudessem andar no ritmo. Segundo Vianna (2012, p. 123), “o que era uma modificação no Samba passou a ser o verdadeiro Samba”. O Carnaval do Rio de Janeiro serviu de padrão de homogeneização para o Carnaval de todo o país. Sobre Carmen Miranda o antropólogo afirma que:

Carmen Miranda pode ser considerada a estrela mais internacional [...] que a música brasileira já produziu. Essa internacionalidade foi conquistada com uma preocupação obsessiva em se afirmar como brasileira, como representante da cultura brasileira. Carmen, que era portuguesa de nascimento e nunca conseguiu obter um passaporte brasileiro, “inventou” uma imagem do Brasil para ser vendida no exterior. Essa imagem, com suas bananas e balangandãs, surgiu no momento em que o “paradigma mestiço”, divulgado principalmente por Gilberto Freyre [...] tornava-se hegemônico no debate sobre a identidade brasileira (VIANNA, 2012, p. 130).

Conforme Siqueira (2012), há várias versões sobre as raízes do Samba. Pode ser designado como um tipo de dança dos negros trazidos para o Brasil, os bantos, os congueses e os guineo-sudaneses. O termo “samba” surgiu na literatura histórica, antropológica e sociológica como a maior força de expressão musical do povo brasileiro, com mais de um significado. Segundo Siqueira, a palavra “samba” designa uma reza, ou do *semba* uma dança com umbigada e sinônimo de batuque. Há teóricos que especulam que a palavra seja uma corruptela do tupi-guarani *çamba* ou *zamba* da América espanhola. É possível afirmar que o ritmo seja originalmente americano, e não africano. Segundo Siqueira (2012),

há documentos que provam que, desde o século XVII, o termo “samba” já designava reuniões festivas. Afirma-se que o Samba nasceu no sertão do Nordeste brasileiro. Conforme o antropólogo:

O samba de roda, transplantado da Bahia comunicou os seus ritmos e o seu nome (samba) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no *partido alto* e no *samba*, danças de umbigada das escolas de samba (SIQUEIRA, 2012, p. 23).

Conforme Siqueira (2012), ao tornar-se popular, o Samba transformou-se em um produto de consumo de uma sociedade burguesa e, portanto, deixou de ser folclórico e de pertencer a outro segmento social, dos subúrbios e dos morros, de onde de fato ele foi expropriado. De acordo com Siqueira (2012) a verdadeira música africana encontra-se nos terreiros de Candomblé, que conseguem guardar as suas tradições mediante tantas perseguições mantendo a sua prática cultural pela transmissão oral, lúdico-corporal e filosófica elaborada como prática mágica e religiosa.

Como foi exposto desde o início, não descartamos a possibilidade de que a musicalidade da classe dominante tenha sido apropriada e reinventada por negros, de onde surgiu o Maxixe, por exemplo. Porém, consideramos que a influência da dança e dos ritmos africanos seja a base do Samba, conservadas por grupos étnicos e religiosos do Candomblé. Na Bahia, por exemplo, quando dançam para os seus Orixás, os devotos dizem que estão a “sambar”. O Samba está vinculado ao imaginário brasileiro que corresponde à identidade nacional. O imaginário corresponde a um espaço que fornece elementos para a articulação da linguagem em representações simbólicas.

A identidade da Nação Brasileira é narrada por produtos culturais desde o século XIX, seguindo uma tendência em todo o Ocidente. Primeiramente, a identidade

do povo brasileiro foi descrita pela Literatura, pela Pintura<sup>1</sup> e pela Música durante a Escola Romântica, sob o encorajamento do Imperador na intenção de representar a originalidade exótica da identidade e da paisagem tropical brasileira. Seguindo uma tendência paralela na discussão sobre as artes como representações folclóricas e/ou de alta cultura, a Música Popular Brasileira conseguiu, nos anos 1930, apelo social suficiente para fixar o Samba como um dos mais conhecidos signos identitários desta Nação, internacionalmente. Conforme Siqueira (2012), em 1939, o Samba já era um sucesso internacional:

Ou seja, sem entender o significado das letras, o público admirava a música, o ritmo, a melodia. E embora os estudiosos de outrora minimizassem o valor das melodias populares, assim como um proceder ideológico busca obscurecer a origem rítmica desse gênero, negando aos afrodescendentes o seu papel na formação da cultura, pode-se supor que o mesmo tenha ocorrido com o conjunto melódico. Ademais, nada indica que os primeiros sambas, quer na sua própria forma ou gênero musical, quer na forma ou gênero musical de seus ‘irmãos’ mais velhos - lundu, jongo, coco, maxixe etc. - fossem cantados com melodias de outra cultura que não a de seus criadores afrodescendentes (SIQUEIRA, 2012, p. 55).

O estabelecimento da indústria fonográfica e a influência social do conteúdo veiculado pelas emissoras de rádio influenciaram positivamente no potencial da música popular como um produto que poderia balizar a Cultura. Conforme Cabral (1996) a evolução da sociedade brasileira, na primeira metade do século XX, relaciona-se intimamente com a História da Música Popular Brasileira e da Era do Rádio.

O samba carioca, referência para o samba urbano, objeto de interesse da indústria fonográfica e do projeto modernizante sob a administração do presidente gaúcho Getúlio Vargas, nasceu como musicalidade carnavalesca com

---

<sup>1</sup> A valorização da natureza como elemento de identidade cultural foi explorada no decorrer do século XIX por expedições científicas promovidas por pintores viajantes estrangeiros como Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender, Hercule Florence, Jorge Grimm e Augusto Müller.

afinidade para argumentos que engendraram resistência cultural à ideologia dominante. Conforme Tinhorão (2010; 2012), o Samba fixou-se na Cultura Popular Brasileira como um gênero carnavalesco, uma contribuição artística genuinamente urbana e carioca, entre os anos 1870 e 1930. A crescente complexidade que a estrutura social adquiriu, principalmente após a Abolição da Escravatura em 1888, contribuiu para uma aproximação entre estratos sociais diversificados em blocos e cordões, durante o Carnaval. Para ser aceito pela classe média, os instrumentos típicos da musicalidade africana foram substituídos por instrumentos que pudessem associar o Samba ao *Jazz*. Conforme o musicólogo:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao *Jazz*, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o Samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão (TINHORÃO, 2012, p. 20).

Segundo Tinhorão (2010), a ascensão profissional dos sambistas culminou na abdicação gradativa de parte da originalidade e identidade que constituía a arte e a cultura do Samba, para corresponder às expectativas de gosto dos consumidores do mercado fonográfico. Alguns instrumentos eram eventualmente substituídos, como a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria, trazendo como consequência uma mudança de repertório e estilo. Para serem aceitos pelas classes dominantes, como uma novidade exótica, os artistas deveriam abandonar os trajés de caboclos nordestinos, passando a utilizar *smokings* e a imitar as *jazz-bands* norte-americanas.

Segundo Siqueira (2012, p. 89-90), o samba mais próximo daquele tocado nos terreiros é designado como “samba perene”. Sambistas do Estácio, da Praça



Onze e dos morros de Santo Antônio e dos Cabritos, Isabel, Tia Ciata, Donga, Lepoldino Vumbela, Sinhô, Bide, Heitor dos Prazeres, Wilson Batista, Ismael Silva, Cartola, Valdemar Pereira e outros, compunham “verdadeiras reportagens musicáveis e musicadas”, carregadas das crônicas do cotidiano, as quais a polícia era encarregada de verificar as composições. Porém, “o processo de branqueamento não devia atingir apenas a forma musical do samba perene como veículo a despersonalizar e diluir dentro de um contexto burguês de ‘nacionalização’”. Um processo similar devia atingir a estrutura poética da mensagem, permitindo requalificar e redirecionar a própria mensagem inscrita como eco de africanidade.

Conforme Siqueira (2012), o ritmo original do Samba foi modificando-se no contexto da urbanização, chegando a derivações como o samba contemporâneo, definido como um tipo moderno e atual. As derivações surgiram assim que o ritmo tornou-se base para a Música Popular Brasileira. Conforme o musicólogo, a roda de samba:

[...] permitiu a elaboração do samba perene, cujas características e natureza sobrevivem pela transmissão oral até os dias atuais. Esse samba perene, levado às cidades, permitiu desdobramentos que se caracterizaram como gêneros urbanos desde o último quarto do século XIX [...] Portanto, de ora em diante denominar-se-á samba derivado o samba criado em diferentes momentos históricos por escolha de um grupo ou de um autor, levado à cultura urbanizada. Deverá, entretanto, conter as características genéticas do samba perene (SIQUEIRA, 2012, p. 95).

O Samba foi utilizado como um dos principais elementos da produção da indústria cultural. A influência da lucratividade proporcionada pelo Samba durante a Era do Rádio, o discurso populista do presidente Getúlio Vargas e a necessidade de reproduzir uma Cultura Nacional, contribuíram para o fundamento de uma tradição inventada a partir de um elemento da Cultura Afro-brasileira como um signo identitário do Brasil.

De acordo com Hobsbawm (2014), o termo “tradição inventada” inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, como as que surgiram de maneira mais difícil de localizar em um período limitado e determinado de tempo, porém, estabeleceram-se como tal com uma enorme rapidez. O historiador descreve que:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado [...] O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial (HOBSBAWM, 2014, p. 8).

O governo do presidente Getúlio Vargas instituiu uma política tecnocrata, com o objetivo de construir um parque industrial no Brasil. Seus planos modernizantes incluíam as discussões acerca da constituição racial do Brasil, além do seu potencial para o trabalho e o progresso. Segundo Hobsbawm (2014), as sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram, naturalmente, obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções e rotinas com uma frequência recorde. Os movimentos ideológicos, como o nacionalismo, tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica. Uma tradição inventada pode ser definida, em síntese, conforme Hobsbawm, como uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas, forjada pela ineficácia de antigos usos da Cultura.

### **O imaginário dos anos 1930 e a literariedade do Samba**

O Samba foi incorporado à Cultura Popular Brasileira como um aprimoramento da canção popular. De acordo com Siqueira (2012), uma questão a ser observada

é o porquê de os negros não serem reconhecidos como participantes ativos da História do Brasil, uma vez que são os criadores do Samba cultuado como a exemplar expressão da Cultura do povo brasileiro. Segundo Siqueira, a pobreza dos negros está intimamente relacionada com as suas ocupações de ofício, não qualificadas ou semiquilificadas e à comparativa inferioridade jurídica em relação a respeito e privilégios.

De acordo com Chauí (2011), uma democracia social é constituída mediante a superação de contradições da instituída democracia liberal. A cidadania então passaria a ser concebida como um direito de exigir a possibilidade plena da renovação de suas reivindicações. Os movimentos populares, nesse sentido, definem-se como “espaços sociais de lutas”. Existe a necessidade de uma articulação harmoniosa de formas políticas de expressão permanente, instituídas como políticas públicas, e o próprio Estado de Direito. Conservando memórias da sua sociedade ocidental primitiva, a colonial escravocrata, as diferenças e assimetrias presentes na Nação Brasileira são transformadas em desigualdades que reforçam uma relação mando-obediência. Os negros, subjugados necessários dessa relação, não são reconhecidos como alteridade, em sua autonomia e arbítrio.

Segundo Siqueira (2012), em nosso contexto de análise, não é possível ignorar o desprezo do papel da cultura negra na formação da cultura brasileira e a consequente estética dominante nos sambas, construída ideologicamente para a sua aceitabilidade. Historicamente, a concepção do Brasil como Nação, após quase quatro séculos de colonização, ocorreu sob os resquícios de um sistema patriarcal escravocrata que, no limiar dos anos 1930, ainda conservava uma Nação engendrada de forma semelhante à da família senhorial. Conforme Siqueira, a negritude inscrita na identidade nacional brasileira trata-se de um mito:

Portanto o conceito de identidade nacional no caso brasileiro só pode ser compreendido à luz da perspectiva ideológica, de um mito criado a partir da necessidade de se atingir objetivos específicos, impostos pelas necessidades do grupo dominante. No caso do Vargasismo, inúmeros foram os mecanismos que, em nome da formação da nacionalidade, se usou para a cooptação da massa. Esta para ser inserida, deveria estar representada. O Samba foi um dos pilares para que isso ocorresse [...] Getúlio aproveitou a força comunicativa da música popular para trazê-la a seu favor (SIQUEIRA, 2012, p. 214).

A legitimação do Samba como um produto cultural genuinamente brasileiro, nos anos 1930, além de instituir uma tradição inventada, foi articulada mediante um mito, que descreve a assimilação de elementos de Povos de Tradições de Matriz Africana no seio da Cultura compartilhada entre brasileiros. Sabemos que a função da invenção dessa tradição mítica correspondeu à necessidade de definir-se a identidade cultural do Brasil, como um *status* na manutenção da sua coesão e na reprodutibilidade de uma performance que pudesse atender às demandas do mercado cultural. Burke (2002) descreve o mito como uma história com função social, detentora de uma moral estereotipada, a partir do emprego desse termo por psicólogos, antropólogos e teóricos literários. Segundo Burke, é esclarecedor definir um mito em termos não só de funções, mas também de formas ou “enredos” recorrentes, como está inscrito no significado do termo grego *mythos*. Segundo o historiador:

De qualquer maneira, é importante saber que as narrativas orais e escritas, inclusive aquelas que os narradores consideram pura verdade, encerram elementos arquetípicos, estereotípicos ou míticos [...] Há ocasiões em que podemos observar como funciona o processo de ‘mitificação’ em uma série de relatos do passado que cada vez mais se aproxima de um arquétipo (BURKE, 2002, p. 143).

O discurso da democracia racial narra o mito da existência de uma fraternidade total entre ameríndios, o colonizador e africanos. Conforme Guimarães (2002), identificada como o mito fundador da nacionalidade brasileira, a ideia de democracia racial foi instituída nos anos 1930, como uma prática política do governo de Getúlio Vargas. Guimarães descreve que ao ser instituído, o discurso

da democracia racial traçou um percurso de interpretação antropológica do povo brasileiro, num rumo contrário ao imaginário nacional e ao consenso científico hegemônico.

Um mito, em qualquer matiz de significado será sempre um produto da Cultura. A Cultura, um sistema conflitivo de significados compartilhados, corresponde a uma produção da vida intelectual, da cognição humana. Essa é uma evidência nas articulações de resistência popular a um dado sistema vigente, mediante a criatividade, uma estrutura de categoria mental. De acordo com Burke (2002), a Cultura corresponde a um objeto a ser “construído” ou “constituído” como um fato social, logo dinâmica. A relação entre a Cultura e a sociedade deve ser considerada em termos dialéticos, ao mesmo tempo, ativa e passiva, determinante e determinada. Conforme Burke, a “tradição”, ou “reprodução cultural”, está relacionada aos processos de transmissão da Cultura, resultado do empenho de agentes envolvidos em processos de socialização.

Conforme Siqueira (2012), o compositor Ary Barroso figura como uma personalidade que pode ser citada como o protagonista do Samba urbano e nacionalista. Mesmo sendo mineiro e vivendo muitos anos no Rio de Janeiro, Ary Barroso narrou a Bahia em suas principais composições, como em *Aquarela do Brasil*, reconhecida como a primeira música brasileira de sucesso internacional:

Brasil! / Meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro<sup>2</sup> / Vou cantar-te nos meus versos / O Brasil, samba que dá / Bamboleio, que faz gingar / O Brasil, do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil! Brasil! / Pra mim, pra mim / Ó 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 / A merencória<sup>3</sup> luz da lua / Toda canção do meu amor / Quero ver essa dona caminhando / Pelos salões arrastando /

<sup>2</sup> Adjetivo. Intrigante. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/inzoneiro>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

<sup>3</sup> Adjetivo. Melancólico, triste. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/merenc%C3%B3ria>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

O seu vestido rendado / Brasil! Brasil! / Pra mim, pra mim / Brasil! / Terra boa e gostosa / Da morena sestrosa<sup>4</sup> / De olhar indiscreto / O Brasil, verde que dá / Pra o mundo se admirar / Ó Brasil, do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil! Brasil! / Pra mim, pra mim / Ó esse coqueiro que dá côco / Oi, onde amarro a minha rede / Nas noites claras de luar / Brasil! / Brasil! / Ô, oi estas fontes murmurantes / Oi onde eu mato a minha sede / E onde a lua vem brincar / Oi, esse Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil! / Pra mim, pra mim (BARROSO, 1939)<sup>5</sup>.

Composto em 1939 e interpretado por Francisco Alves, *Aquarela do Brasil* é denominado como um samba-exaltação, com arranjo orquestral de Radamés Gnattali. Faz referência explícita à identidade racial do Brasil disseminada naquele contexto: mulata, ou seja, mestiça. Exaltava a miscigenação entre europeus e africanos. Segundo Siqueira (2012), Carmen Miranda e o Bando da Lua, utilizando como caracterização a baiana e os malandros cariocas, foram eleitos como artistas disseminadores de uma expressão da sonoridade e da dança características do Samba. De acordo com o antropólogo, essa estilização popular, contraposta às influências estilísticas do *Jazz*, representou uma emancipação do gênero como expressão da Cultura Popular Brasileira:

114

A mãe preta, o rei congo, a dona arrastando seu vestido rendado (típico da baiana), a 'morena sestrosa', terra de 'samba e pandeiro'. Nesse contexto, pode-se entender que o baiano é o símbolo escolhido da brasilidade, que é representada pelo Samba (SIQUEIRA, 2012, p. 232).

O estereótipo de mãe preta foi difundido pela Literatura nos anos 1930. De acordo com Roncador (2008), o estereótipo da mãe preta ressurgiu nas teorias raciais que desenvolveram-se no Brasil na virada do século XX e popularizou-se nas memórias de infância de escritores modernistas, publicadas entre os anos 1930 e 1960.

---

<sup>4</sup> Adjetivo. Manhosa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/sestrosa>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

<sup>5</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

Gilberto Freyre descreveu em *Casa-grande & senzala*, uma obra consagrada de 1933 até os presentes dias, que durante o período colonial as mães pretas possuíam regalias:

Quanto às mães pretas, referem as tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias patriarcais. Alforriadas, arredondavam-se quase sempre em pretalhonas enormes. Negras a quem se faziam todas as vontades: os meninos tomavam-lhe a bênção; os escravos tratavam-nas de senhora; os boleiros andavam com elas de carro (FREYRE, 2003, p. 435).

Segundo Roncador, nos anos 1930, a relação, considerada higiênica, entre a mãe negra e o filho branco de criação configurava-se como um símbolo privilegiado da confraternização inter-racial brasileira na literatura freyreana, assim como nas memórias de outros autores modernistas de sua geração. Porém, os patrocinadores da emergente cultura de massas, principalmente mediante a indústria fonográfica, nos anos 1930 promoveram e nacionalizaram outros ícones femininos afro-brasileiros, como o estereótipo de uma lasciva e cordial mulata. Conforme Roncador:

Ao se engajarem na escrita de seus verdes anos, escritores tais como José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e José Américo de Almeida evocam suas 'mães negras' como expressão da nostalgia que guardam por uma tradição (aristocrática) em plena decadência, ou consumadamente morta, no momento da escrita [...] pode-se então afirmar que no modernismo o mito da mãe preta torna-se um tropo privilegiado de nostalgia - nesse caso, a expressão saudosa pelo legado cultural do patriarcado [...] Além de servir para a comprovação da harmonia inter-racial nos tempos da escravidão, sobretudo nos antigos engenhos nordestinos, o mito da mãe preta, ou melhor, 'a aliança [afetiva, assexuada] entre a mãe negra e o menino branco' ainda contribuiu para a composição da mestiçagem ideal proposta por Freyre (RONCADOR, 2008, p. 131-132).

A incorporação da mestiçagem nas composições de Samba relacionadas ao espírito do patriota brasileiro produziu efeitos de sentido de uma

descolonização do corpo escravizado, uma transformação sociocultural autenticada pelo poder do Estado. A materialidade do corpo político brasileiro identificava-se com linguagens e representações consideradas pela classe dominante durante a formação escravocrata como uma produção de efeitos de sentido de indisciplina e da vulgaridade. O valor do signo articulado como identificação geopolítica adquiriu uma valência semântica relacionada à vitalidade, à alegria e, principalmente, à tropicalidade. A sociedade constituída no Brasil nos anos 1930, de formação patriarcal, católica e ainda influenciada pela política de branqueamento, referenciava a corporeidade da baiana como a materialização estereotipada da brasilidade: uma mulher pagã e discriminada racialmente, que contextualizava as canções em paisagens que descreviam as belezas tropicais da Bahia, com seus quitutes pitorescos e personalidades graciosas. Conforme Skidmore (1976), a mulher negra foi discriminada pela população masculina nos primeiros anos de República, encontrando dificuldades para contrair matrimônio.

As condições que permitiram a inserção do Samba na produção cultural da indústria fonográfica brasileira foram influenciadas por discussões acerca da sua legitimidade como um bem simbólico. Os processos dinâmicos das políticas culturais engendradas pela classe de músicos, emissoras de rádio e pelo Estado, articularam um elemento idiossincrático de Povos de Tradições de Matriz Africana como um elemento da Cultura Popular Brasileira, um fato inédito. Porém, apesar da promoção do Samba, incluindo iniciativas de dona Darci Vargas, então primeira dama, em 1939, segundo Cabral (1996), o historiador e ensaísta Pedro Calmon, por exemplo, demonstrou uma preocupação com os rumos da exposição da Música Popular Brasileira, após o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Calmon considerava a representação da Cultura Nacional mediante elementos africanos como um ultraje.

Segundo Bourdieu (2007), a produção simbólica constitui uma dinâmica denominada como um “mercado de bens simbólicos”, onde a Arte figura como



objeto. O desenvolvimento das relações de produção de bens simbólicos ocorre com a diferenciação das categorias de produtores e de diversidade dos públicos, o que resulta na diferenciação dos próprios bens. A partir dessa lógica, os bens simbólicos são significados e valorizados como mercadorias, num contexto em que a obra de arte tem os seus atributos mercantis e culturais dissociados. Bourdieu descreve que no mercado de bens simbólicos há uma singularização da condição criativa. Os bens simbólicos categorizados como simples mercadorias são desassociados daqueles considerados como fruto de uma concepção artística de plena significação. Conforme Bourdieu (2007), a estrutura do campo de produção de bens simbólicos compreende duas esferas com modos de produção distintos, determinadas por suas vertentes intelectuais e artísticas: o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. Nessa divisão social do consumo, o público receptor dos bens diferencia esses dois campos, sendo o da produção erudita destinado a um público de produtores de bens culturais, enquanto o da indústria cultural destina-se àqueles que apenas consomem as mercadorias, constituindo assim dinâmicas de relações de produção divergentes.

Produzido por um grupo desqualificado como produtor cultural por determinados eixos da sociedade brasileira, pelo fato de não ser reconhecido como um bem simbólico advindo e destinado à erudição, o Samba foi incorporado à Cultura Popular Brasileira como um produto da cultura de massas. A competição por uma legitimidade cultural entre os campos de produção do mercado de bens simbólicos pode ser observada na escolha dos estilos, temas e técnicas da produção cultural. A partir de Compagnon (1999), compreendemos que o sentido da obra é uma experiência subjetiva do receptor, pois o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o receptor. Conforme Compagnon (1999), o estilo constitui o gênero, ou tipo, de relação do texto com a linguagem. O estilo normatiza o julgamento de valor para o cânone, realiza-se como um ornamento da construção retórica. Adotar um estilo significa exercer uma escolha entre meios expressivos por uma

conveniência, designando a propriedade do discurso, pois por meio de um código gera uma aparência que adapta a expressão aos seus fins. De acordo com Compagnon, o estilo, determina a visão da autoria do texto, a sua cultura, indo além de sua técnica ou filiação a um dado gênero. O estilo pode ser analisado como a expressão argumentativa do escritor, sem relação direta com a interpretação de uma ideologia, mas a interpretação da retórica empregada no texto. “O estilo, no sentido mais amplo, é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade (indivíduo, grupo, período)” (COMPAGNON, 1999, p. 173). Ao descrever e analisar um estilo em seu detalhe complicado, o intérprete reconstitui a alma dessa personalidade.

De acordo com Bourdieu (2007), a produção erudita possui como característica a sua acessibilidade a um público reduzido, identificado pelo domínio de uma linguagem refinada, ao contrário do que pode ocorrer com a maior parte dos produtos da indústria cultural. As condições de produção revelam relações tensionadas quanto à atribuição de uma legitimidade estética ao padrão das produções da cultura erudita, que se impõe como dominante e resulta em uma consequente desvalorização dos produtos da massa que não detêm a linguagem comum à cultura erudita. Segundo Bourdieu, esse paradigma torna possível analisar as concepções que estabeleceram a legitimidade da Literatura como um suporte para as narrativas acerca da identidade cultural das nações.

Conforme Bourdieu (2007), os bens culturais, enquanto bens simbólicos, só podem ser apreendidos e possuídos como tais por aqueles que detêm o código que os permite decifrar. Segundo Bourdieu:

[...] a apropriação destes bens supõe a posse prévia de instrumentos de apropriação, em suma, o livre jogo das leis da transmissão cultural faz com que o capital cultural retorne às mãos do capital cultural e, com isso, encontra-se reproduzida a estrutura de distribuição do capital cultural entre as classes sociais, isto é, a estrutura de distribuição de instrumentos de apropriação dos bens simbólicos que

uma formação social seleciona como dignos de serem desejados e possuídos (BOURDIEU, 2007, p. 297).

Pertencendo somente ao cotidiano de moradores do subúrbio, principalmente negros, as primeiras composições de Samba, juntamente com as Marchas de Carnaval, podem ser identificadas como um tipo de Literatura, a “literatura menor”, nos termos de Deleuze e Guattari. Conforme Deleuze e Guattari (1975), a literatura menor é aquela que uma minoria faz em uma língua maior. Os seus escritores utilizam uma língua desterritorializada, própria a usos menores. Também, tudo nela é político e tudo adquire um valor coletivo. De acordo com os autores:

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida) (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28).

Conforme Deleuze e Guattari (1975), a literatura menor é totalmente diferente, pois seu espaço exíguo faz com que todo caso individual se torne uma causa política, onde tudo adquire um valor coletivo, possuindo o caráter revolucionário para toda literatura. Segundo os autores:

Via de regra, com efeito, a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização no sentido. Deixando de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, como sentido próprio, que preside à atribuição de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, à atribuição de imagens e de metáforas (as coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Portanto, não há apenas reterritorialização espiritual, no “sentido”, mas física, por esse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementariedade de um sujeito da enunciação em relação com a coisa designada, diretamente ou por metáfora. Esse uso ordinário da linguagem pode ser denominado *extensivo* ou *representativo*: função reterritorializadora da linguagem [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 31-32).

Conforme Cabral (1996), as gravações de Música Popular Brasileira se intensificaram no final dos anos 1920 por conta do mercado fonográfico que se expandia. Tinham como enredo os acontecimentos políticos do Brasil, tecendo críticas:

Uma das consequências da gravação de tantas músicas, a partir do final dos anos 20, é a possibilidade, a qualquer tempo, de acompanhar pelas letras das músicas a evolução dos acontecimentos políticos. A ideia lançada pelo governo de Washington Luís de substituir a moeda - o mil-réis pelo cruzeiro - foi um dos assuntos cantados. Outro fato político que mereceu a atenção dos nossos compositores foram as eleições presidenciais marcadas para 1930, tendo como competidores o paulista Júlio Prestes, apoiado pelo governo, e o gaúcho Getúlio Vargas, representando a oposição. Em janeiro, maio e novembro de 1929, a Odeon lançou discos contendo músicas com letras alusivas a esses acontecimentos, todos eles com a participação de Francisco Alves como cantor (CABRAL, 1996, p. 19).

A relação entre os movimentos literários e a evolução da Música Popular Brasileira é problematizada por Sant'Anna (2013), caracterizando o Samba de Noel Rosa como uma representação da *Moderna Poesia Brasileira*. Bourdieu (2007) compreende que a Literatura, por conta da singularidade de sua estrutura linguística, refina a recepção de seu público. A existência de uma doutrina pedagógica na cultura considerada como erudita é observada em sua legitimidade no sistema de ensino, embora numa perspectiva crítica os textos literários possam, eventualmente, apenas reproduzir padrões hegemônicos. Essa perspectiva permite problematizar as técnicas de produção de bens simbólicos legitimados como representações identitárias do Brasil. Ao enfatizar o exercício da função poética da linguagem na Música Popular Brasileira, Sant'Anna (2013), problematiza as críticas que resistiram à associação da música popular com a poesia literária e que, injustamente, desvalorizaram a primeira como possível obra de arte e modelo para uma reflexão intelectual. Conforme o jornalista, nos anos 1930:

[...] a música popular, caracterizada pelo Samba e outras formas urbanas, seguia uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas “literários” também queriam com seus versos. Como esses escritores estivessem mais interessados em despoetizar o poético dos versos e empenhados em descobrir o lado prosaico da vida inventaram o *poema-piada*, uma forma coloquial de poesia muito perto da letra do Samba [...] (SANT’ANNA, 2013, p. 18).

De acordo com Sant’Anna (2013), a Literatura utilizou-se de recursos estilísticos da música popular e vice e versa. O jornalista estabelece um paralelo entre a arte de Noel Rosa e as produções artísticas do Modernismo e destaca o ufanismo presente na Música Popular Brasileira nos anos 1930, citando como expoente o compositor Ary Barroso:

[...] a exemplo do que fazia Noel Rosa, há certo estranhamento, uma sensação de desafinação, de dissonância e de brincadeira crítica. Bastaria, num estudo mais pormenorizado, fazer um levantamento não apenas em Drummond, mas em outros poetas modernistas, da maneira como utilizam os temas musicais, para se ter uma ideia da diferença que introduziram na estética literária [...] Outro efeito, no entanto, pode aproximar Noel Rosa dos modernistas e, por consequência, da música popular, é a utilização da *paródia*. Aliás, o Samba por sua natureza, às vezes caricata, é uma atitude parodística [...] Ora, a paródia só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema [...] Sendo um efeito estético, tem também uma função social e se posta a serviço de uma contraideologia que critica a ideologia dominante [...] Noel Rosa está para o modernismo assim como Ary Barroso está para a poesia ufanista da ditadura de Vargas (SANT’ANNA, 2013, p. 19-28).

Segundo Amorim (2003), a música, assim como a literatura popular, é pura oralidade, podendo ser caracterizada como “literatura oral”. É quase impossível encontrar canto, dança e música dissociados de criação poética, e sendo popular não é estática. Conforme Rennó (2003), quando a letra da música se sofisticava, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura, e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura popular e erudita, ela pode ser tomada como uma modalidade de literatura: a poesia cantada, contraposta à

poesia literária em si. Há versos de canções que nos fazem pensar que foram escritos por grandes nomes da Literatura. Conforme Rennó:

A alta voltagem poético-literária de determinadas letras de música nos surpreende particularmente quando sabemos que seus autores não eram artistas cultos, mas intuitivos, provenientes não raro de camadas humildes da população. Essa voltagem é o que faz com que certas letras apresentem uma sustentabilidade poética no papel. Ou seja, que se mostrem bons poemas não apenas no espaço da melodia, isto é, ao ser cantadas, mas também no espaço branco da página (RENNÓ, 2003, p. 34).

Como elencamos, consideramos o Samba como um tipo peculiar de expressão literária. Compagnon (1999) define que a literatura refere a um tipo de conhecimento provável e verossímil, que permite compreender e regular o comportamento humano e a vida social; e tem por função instruir agradando. “Do ponto de vista de sua função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 1999, p. 37), o que sentencia que as produções literárias não podem ser analisadas como funções lineares.

Conforme Compagnon (1999, p. 47), a tendência dos Estudos Literários contemporâneos admite o receptor como um realizador do sentido literário da obra, ao considerar que as obras literárias transcendem a intensão primeira de seus autores e são (re)significadas a cada época. A partir de Compagnon (1999), compreendemos que o sentido da obra é uma experiência subjetiva do receptor, pois o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o receptor, em nosso caso, o ouvinte da Música Popular Brasileira.

Segundo Oliveira (2003), a história das relações entre a música e a literatura é objeto de estudo da “melopoética”. Seguindo o que pensam diversos autores,

conforme Oliveira, todo objeto artístico constitui um texto, convidando a uma “leitura”, ou seja, a uma interpretação vazada em linguagem verbal:

É longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura, objeto de estudo da melopoética (do grego, *meios* = canto + *poética*), sugestiva designação cunhada por Steven Paul Scher para essa “disciplina indisciplinada”. Filiada à antiga tradição que associa a literatura e as outras artes, remonta à citação, feita por Plutarco, de uma afirmação atribuída a Simônides de Ceos, que, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, referia-se à poesia como pintura falante e à pintura como poesia muda [...] Susanne Langer oferece mais uma explicação, implícita nas análises comparativas, para a essencial unidade dos vários sistemas artísticos. Segundo a filósofa, cada arte projeta uma visão particular da experiência, uma “aparição primária”, que pode se manifestar secundariamente em outro sistema, possibilitando os paralelos entre eles. No caso da música e da literatura, a aproximação seria ainda mais justificada, já que, além de partilharem o mesmo material básico - o som -, ambas têm o tempo virtual como sua aparição primária (OLIVEIRA, 2003, p. 12-13).

Creditado como um tipo peculiar de Literatura, o Samba pode ser descrito como uma forma de poesia que acompanha o seu tempo, mesmo nos dias correntes que não possui o sucesso estrondoso dos anos 1930, contando com artistas consagrados que vendem a sua música independentemente da mídia.

De acordo com Dutra (2012), nos anos 1930, em nome do catolicismo houve uma mobilização política ampla, incluindo a disseminação de artigos jornalísticos em defesa de uma conduta virtuosa. Criticavam a própria imprensa e os produtos culturais, descrevendo nesses a existência de uma proclamação das excelências da imoralidade e da pornografia. Era defendida abertamente a censura rigorosa da literatura de cordel, sambas, jornais e revistas, classificando-os como descarados, indecentes e imundos. De acordo com Dutra (2012), as considerações de Freud [1976], sobre o superego e o controle instintual da moralidade explicariam esse fenômeno social; o que significa que, quanto mais moralista se é e mais rancor se tem ao sexo, mais desejado este é e maior atração provoca. Segundo a historiadora, no imaginário político do Brasil nos anos 1930, as paixões carnais deveriam ser substituídas pelo amor à

Pátria, onde a repulsa ao sexo, ao corpo e ao prazer delimitavam as normas e interdições morais.

Os estereótipos, como impressões inteligíveis, dependem da percepção preservada de uma consciência que os denomine como estímulos do espírito. Produzem efeito de sentido mediante a metáfora produzida pelo artista. Conforme Lisboa Júnior (1990), desde a primeira fase de implantação da indústria fonográfica no Brasil, houve uma presença significativa de discos gravados referentes à Bahia ou a temas baianos. A preferência adensou-se a partir da segunda metade dos anos 1930, caracterizando uma fase importante da maturidade da Música Popular Brasileira como um dos maiores recursos dos meios de produção cultural do país. Segundo Mariano (2009), no imaginário popular há signos que descrevem uma peculiar inteligência física atribuída aos baianos, uma notável habilidade corporal para a dança e para o sexo. Primeiramente, esse desempenho caracterizou as mulheres e em décadas subsequentes os homens, principalmente os percussionistas. Trata-se de uma invenção do que compreendemos como a baianidade:

Um conceito que pode indicar um caminho para a compreensão do que esta habilidade representa é a noção de talento artístico. Na verdade, essa ideia, que alimenta bordões como “Baiano não nasce, estreia”, provém da crença de que a criatividade e a expressividade estariam presentes no próprio cotidiano das pessoas: no ato de cozinhar, na forma de vestir-se, no jeito de falar e até no modo de trabalhar, já que várias profissões foram poeticamente retratadas nas canções e na literatura, como os pescadores, as cozinheiras, as vendedoras de rua, os estivadores, as prostitutas, os fazendeiros e os escravos. Aqui, o âmbito observado especialmente será o aspecto físico, tema muito citado pelos compositores como exemplo dessa capacidade criativa, expressiva e de sedução (MARIANO, 2009, p. 59-60).

Segundo Lisboa Júnior (1990), em 1936, o samba-batuque *No tabuleiro da baiana*, composto por Ary Barroso e interpretado e consagrado originalmente



por Déo Maia e Grande Otelo, forjava um clássico da Música Popular Brasileira. A canção também foi gravada com sucesso por Carmen Miranda e Luiz Barbosa.

No tabuleiro da baiana tem: / Vatapá, oi, carurú, mugunzá, oi, tem umbu pra loiô / Se eu pedir você me dá o seu coração / Seu amor de laiá? / No coração da baiana tem: / Sedução, oi, cangerê, ilusão, oi, Candomblé pra você / Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim / Quero você, baianinha, inteirinha pra mim / E depois, o que será de nós dois? / Seu amor é tão fugaz, enganador / Mentirosa / Tudo já fiz, fui até num canjerê / Pra ser feliz / Meus trapinhos juntei com você / E depois vai ser mais uma ilusão / No amor quem governa é o coração (BARROSO, 1936)<sup>6</sup>.

Mariano (2009) descreve que a presença dos ícones baianos foi fundamental na construção imagética de Brasil veiculada pela mídia a partir dos anos 1920, o que se acentuou durante a ditadura instituída em 1937, no governo administrado pelo presidente Getúlio Vargas. A Bahia foi referendada como uma espécie de “mãe preta da pátria”. Segundo Mariano (2009, p. 60), ante a Cultura Ocidental, o Samba desempenhou o papel de inscrever uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social escravagista “de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano”. Em suma, uma corrente artística de resistência cultural e afirmação identitária.

A ideologia colonial e os pressupostos científicos eugenistas, que inferiorizaram o negro como ente psicossocial e descaracterizaram o potencial cognitivo desse indivíduo como produtor cultural, reverberou efeitos de sentido na imposição de condições para a produção de bens simbólicos a partir da herança cultural africana. Reproduziu-se um paradigma estético para a legitimação do Samba na Música Popular Brasileira, nos anos 1930. O intuito principal da produção do Samba como um bem simbólico incluiu a capitalização de uma construção

---

<sup>6</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z2okK3HE8Jc>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

simbólica elementar na expressão cultural urbana, condicionando a produção do Samba à satisfação das necessidades do mercado fonográfico.

Sobre o termo nacional-popular em referência à cultura popular, Nação e Povo, conforme Chauí (2011) tanto o adjetivo “nacional” quanto o adjetivo “popular” reenviam maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade nacional, isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras seja no plano político e ideológico, seja nas experiências e práticas sociais. Segundo Chauí:

O nacional popular parece ser, por um lado, um campo de práticas e de significações delimitadas pela formação social burguesa, mas, por outro lado, uma reestruturação contínua a experiência social, política e cultural que refaz e redefine, em momentos historicamente determinados, as relações sociais, o campo prático e semântico no qual os sujeitos sociais em presença se representam uns aos outros interpretando o espaço e o tempo sociais, a liberdade e a necessidade, o possível e o impossível, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, a legalidade e a legitimidade - e o fazem pela mediação desses dois termos cambiantes e instáveis que são o nacional e o popular. Antecipando nossas considerações, diremos desde já que as ideologias nacionalistas e populistas são ideologias justamente porque pretendem exorcizar as oscilações dos termos, capturá-los num campo prático e semântico definitivo, imóvel e fixo, fazendo-os passar de qualidade e experiências sociais, políticas e culturais às condições de substâncias (imaginárias) (CHAUI, 2011, p. 100-101).

A militância em torno de políticas afirmativas articula linguagens e tecnologias em busca de uma democracia efetiva. A morosidade de políticas culturais inclusivas, somada às práticas de discriminação, refletem a necessidade de intervenção do Estado nas relações inter-raciais. Tipificada como uma contravenção penal em 1951, quando foi promulgada a Lei nº 1390, conhecida como *Lei Afonso Arinos*, a discriminação racial foi criminalizada apenas muito posteriormente, através da Lei nº 7716 de 1989. O crime de injúria racial foi incluído no Art. 140 do Código Penal Brasileiro através da Lei nº 9.459 de 1997.

A Cultura Afro-brasileira foi mencionada em texto constitucional como parte da cultura produzida no Brasil somente a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988. Somente com o advento da Lei nº 10639 de 2003, oficialmente, a História e a Cultura Afro-brasileira passaram a compor o conteúdo programático dos ensinos fundamental e médio no Brasil. O *Estatuto da Igualdade Racial*, promulgado como a Lei nº 12.288 de 2010, tem por objetivo o combate às desigualdades resultantes do racismo, formulando políticas afirmativas destinadas a promover a integração social da população negra, e combater os fatores de marginalização, dentre outros. Criada pelo Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a *Comissão Nacional da Verdade da Escravidão*, com cerimônia de posse realizada em 07 de fevereiro de 2015, tem por objetivo o resgate da história da exploração da população negra no Brasil. Busca analisar as barbaridades cometidas por senhores de escravos, visando formular sugestões de políticas públicas e ações afirmativas para construir uma igualdade plena no Brasil.

### Considerações finais

A descrença de que o Samba seja uma forma de poesia fora do meio acadêmico limita a sua aceitação no mercado de bens simbólicos, corroborando para que a Cultura Afro-brasileira não seja vista como um meio de erudição. Incorporada à cultura de massas, a Cultura Afro-Brasileira, representada pela linguagem musical do Samba, não conseguiu apelo suficiente para que, mediante a sua inscrição no mercado de bens simbólicos e como o signo identitário do Brasil, pudesse incorporar o respeito à Cultura de Matriz Africana e enfrentar o racismo.

Para que a inclusão da Cultura de Povos de Tradições de Matriz Africana pudesse ser naturalizada como uma prática pedagógica, desde os anos 1930, seria necessário incluir esse complexo como objeto de conhecimento nas instituições

escolares. Assim, a produção cultural afro-brasileira poderia ser legitimada como uma forma de erudição, no mercado de bens simbólicos. Todavia, como descrevemos, a cultura hegemônica, ramificada em instituições que formavam o corpo político nacional, nos anos 1930, voltava as suas atenções para a manutenção da formação da sociedade dominante, que balizava os seus dogmas em paradigmas europeus e norte-americanos. Preocupavam-se com a coesão da ordem capitalista e negligenciavam-se políticas públicas. Uma pedagogia da democracia racial, aliada a políticas democratizantes, articulava as relações de produção com a inscrição de práticas de políticas culturais de maior eficácia, como sugerem as políticas afirmativas. Essa articulação depende da gerência das instituições governamentais.

Devido a sua oralidade e fruição poética, o Samba pode ser analisado como uma obra literária, ousando abordar temas do cotidiano, do amor e da resistência afro-brasileira. As composições de artistas consagrados desde os anos 1930, internacionalmente, inspiravam e inspiram ainda a Literatura, sendo esta última também a sua fonte de inspiração, tecendo retratos da cultura popular e desterritorializando os sentidos, mediante sua linguagem, ao abordar a identidade do povo brasileiro.

### Referências:

- AMORIM, M. A. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, S. R. de. et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 52-71.
- BARROSO, A. *Aquarela do Brasil* (cena brasileira). F. Alves [Intérprete]. 11768. Rio de Janeiro: Odeon, 1939.
- BARROSO, A. *No tabuleiro da baiana* (samba batuque). C. Miranda e L. Barbosa. [Intérpretes]. 11.402b. Rio de Janeiro: Odeon. 1936.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASIL. Constituição, 1988. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 05 out. 1988. p. 01.

BRASIL. Lei Federal nº 12.288/2010 - Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 21 jul. 2010. p. 01.

BRASIL. Lei nº 1.390, de 03 de julho de 1951. *Lei Afonso Arinos*. Inclui entre as contravenções penais a prática de atos resultantes de preconceitos de raça ou de cor. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 10 jul. 1951. 010217 1.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 13 de maio de 2003. Alterada para a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 10 jan. 2003. p. 01.

BRASIL. Lei nº 7.716, de 05 de janeiro de 1989. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 06 jan. 1989. 000369 1.

BRASIL. Lei nº 9.459, de 13 de maio de 1997. Altera os artigos 1º e 20 da Lei nº 7.716, de 05 de janeiro de 1989, e acrescenta parágrafo ao artigo 140 do Decreto-lei nº 2.848, de dezembro de 1940. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 14 maio 1997. p. 9901.

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

CALDAS, W. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. 5. ed. Barueri: Manole, 2010.

CHAUI, M. S. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

DUTRA, E. R. de F. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos de 1930*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

FREYRE, G de M. [1933]. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GUIMARÃES, A. S. A. Raça e pobreza no Brasil. In: CLASSES, raças e democracia. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2002. p. 47-48.

LISBOA JÚNIOR, L. A. *A presença da Bahia na Música Popular Brasileira*. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica, 1990.

MARIANO, A. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Divisão de Editoração, 1995.

OLIVEIRA, S. R. de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. de. et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003. p. 12-27.

- RENNÓ, C. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, S. R. de. et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003. p. 28-38.
- RONCADOR, S. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 129-152, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2023/1596>>. Acesso em: 29 maio 2015.
- SANT'ANNA, A. R. de [1937]. *Samba e identidade nacional: música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- SIQUEIRA, M. B. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.
- SKIDMORE, T. E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- TINHORÃO, J. R. *História social da Música Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- TINHORÃO, J. R. *Música Popular Brasileira: um tema em debate*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.  
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.