

Ataulfo Alves: samba, símbolo da cultura e identidade brasileiras

Rilza Rodrigues Toledo¹, rilza@konet.com.br; **Sonia Maria Dal-Sasso**²

1. Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), MG; professora na Universidade Presidente Antônio Carlos (Unipac), Ubá e Visconde do Rio Branco, MG;
2. Mestranda em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), MG; professora na Faculdade de Minas (FAMINAS), Muriaé, MG.

RESUMO: O samba, um gênero musical marginalizado, representa a própria identidade brasileira. Designativo de dança profana dos negros no Brasil, o samba tem, em Ataulfo Alves, o seu legítimo representante que, através das letras de suas canções, abordou temas e toadas que ecoam características regionais e universais de Minas para o mundo.

Palavras-chave: identidade nacional, samba, Ataulfo Alves.

RESUMEN: **Ataulfo Alves: samba, símbolo de la cultura e identidad brasileñas.** El samba, un género musical marginalizado, representa la propia identidad brasileña. Designativo de la danza profana de los negros en el Brasil, el samba tiene, en Ataulfo Alves, su legítimo representante que, a través de las letras de sus canciones, abordó temas y tonadas que dan eco a características regionales y universales de minas para el mundo.

Palabras llaves: identidad nacional, samba, Ataulfo Alves.

ABSTRACT: Ataulfo Alves: the samba, symbol of the culture and Brazilian identity. The samba, a marginalized musical gender, represents the own Brazilian identity. Design of profane dance of the blacks in Brazil, the samba has, in Ataulfo Alves, its legitimate representative that, through the letters of his songs, approached themes and tunes which echo regional and universal characteristics of Minas for the world.

Keywords: national identity, the samba, Ataulfo Alves.

Introdução

Constata-se que, embora existam estudos científicos sobre a Música Popular Brasileira (MPB), ainda são poucos os que têm como objeto de estudo a produção musical de Ataulfo Alves. Assim, este trabalho pretende investigar o samba de Ataulfo Alves, gênero musical marginalizado na época em que foi produzido, que se tornou elemento de estudo da cultura brasileira. Entende-se que Ataulfo Alves, além de carregar a característica de mineiridade em seus versos, em sua linguagem e em sua forma de viver e ver o mundo, tornou-se símbolo da cultura brasileira e de identidade nacional, possibilitando o resgate das raízes mineiras do Brasil pela memória musical.

Ataulfo, mineiro de Miraí, nasceu em 2 de maio de 1909 e tornou-se uma das mais importantes figuras do samba e da MPB. Destacam-se como objetos para análise as letras de canções, atualmente, aproximadamente 600 gravações, todas compostas e publicadas entre as décadas de 1940 e 1960.

Esta pesquisa aborda samba e identidade nacional, analisando-os na diversidade cultural, pela ótica dos registros de Stuart Hall (2003; 2006), Benjamim Abdala Junior (2006), uma vez que tal fenômeno se realize como algo construído e distribuído no sentido de produzir uma sensação de pertencimento, buscando marcar a diferença. A cadência do samba na MPB: a brasilidade com referência teórica de Afrânio Coutinho (2004). Música Popular Brasileira: autêntica caracterização de uma raça, por representar a arte por excelência, na qual se tem manifestado o espírito nacional, a partir do pensamento e fundamentação de José Ramos Tinhorão (1982; 1972), Hermano Viana (2004), Muniz Sodré (1998), Enio Squeff (2001).

I – O global e o local na formação da identidade cultural

O povo cria a nação e é criado por ela, configurando um amálgama que é a consciência moral e mostra que o homem não é escravo nem de sua raça, nem de sua língua, nem de sua religião. Embora esses elementos façam parte do conjunto de referentes que constituem uma nação, eles só adquirem função significante quando atravessados pelas aspirações, suposições e interesses de pessoas comuns. Dessa forma: “No conjunto das identificações que constituem o ser social da atualidade, o conflito inevitável entre o global e o local parece reafirmar a via de identificação nacional baseada na concepção de que o diferente é igual, embora não idêntico” (MIRANDA, 1997, p. 418).

A questão da identidade tem sido muito discutida na teoria social, conforme declara Jurandir Malerba:

Cada homem singular, embora diferente de todos os demais, apresenta um caráter específico que partilha com os outros membros da sociedade. Seria esse caráter, ou esse hábito social dos indivíduos, que constituiria a base da qual derivam as características pessoais que dão aos homens singulares, ao mesmo tempo, sua identidade, ou seja, tudo aquilo que os identifica e os distingue dos demais membros da coletividade. [...] Esse pertencimento à coletividade, o caráter social da individualidade humana, é efeito e função do *habitus* social (2000, p. 214-215).

Nesse contexto, é importante analisar as características da identidade cultural, já que existem certos aspectos de identidade que surgem a partir de uma forma de pertencer a culturas étnicas, lingüísticas, religiosas, raciais e nacionais. Segundo Stuart Hall, “o próprio conceito de ‘identidade’ é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. Assim, o mito da identidade nacional é constituído por uma vontade social de se fazer do espaço brasileiro um espaço onde se pode inventar a utopia de uma terra e de uma gente rica, próspera e feliz. Faz-se também pelo confronto com a ironia da situação real, desperta a utopia e provoca uma certa transformação (2006, p. 8).

Muitas transformações que ocorreram no mundo em vários setores como: classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade estão mudando as identidades pessoais, abalando as pessoas, pois há a perda de um sentido de si, constituindo uma crise de identidade. Assim, como observa Kobena Mercer, citado em Hall “a identidade somente se torna uma questão quando está em

crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente, estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (2006, p. 9).

Nesse sentido, Stuart Hall acrescenta uma nova dimensão à possível crise e argumenta “a afirmação daquilo que é descrito, algumas vezes, como um mundo pós-moderno, nós somos, também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (2006, p. 10).

A identidade, aqui, pode ser descrita em várias concepções, dentre elas a do sujeito do Iluminismo, em que ele é o centro de referência, a própria identidade, ao passo que, enquanto sujeito sociológico prioriza a relação social, evidenciando o eu interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o público, e o sujeito pós-moderno que tem um caráter específico, de mudanças rápidas, constantes e permanentes. É possível distinguir as sociedades tradicionais e modernas. Sobre a questão da modernidade, vale ressaltar o que cita Antony Giddens, sobre a tradição:

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (1990, p. 37-38).

Nesse contexto de análise da identidade cultural, encontra-se Ataulfo Alves, inserido de forma particular com suas letras de canções travando relações de pertencimento do eu com o mundo, através das notas musicais revelando seu talento em nível nacional e, em cada letra, extrai-se a essência do que é semelhante, como descreve Francis Silva: “O espírito nacional pode conter germes de universalismo, como o espírito universal pode implicar o que há de elucidador e positivo no nacionalismo” (2000, p. 25), o que permite considerar que não se deve, entretanto, acentuar somente o que faz distinção dos outros povos, que é chamado de nacionalismo, mas também o que faz a aproximação e identificação de um povo e identifica-se como universalismo.

II – Cadência do samba na MPB: a brasilidade

Pode-se afirmar que em toda a Literatura Brasileira existe um fundo nítido de idéias, da mesma forma que nela se faz sentir uma presença da terra. Segundo Silvio Castro citado em Coutinho:

Nossa literatura é mais 'sociológica' do que 'psicológica' e pouco sabe ver o homem desligado da paisagem. É inegável, porém, que já se vão modificando essa tendência e que já estamos criando uma literatura 'universal', sem compromissos imediatos com a terra, sem a indelével impregnação de exotismo que por tantos anos a caracterizou (2004, p. 242).

A mitologia cultural de uma paisagem reveladora do Brasil se estruturou e ganhou consistência em âmbitos culturais do ocidente. Aqui, o sistema terragente pode servir continuamente à análise da evolução da mitologia cultural que engendra a idéia de Brasil, considerado um paraíso, como cantado por Anchieta, em Coutinho:

Todo o Brasil é um jardim em frescura e bosque, e não se vê em todo o ano árvore nem erva seca. Os arvoredos se vão às nuvens de admirável altura e grossura e variedade de espécies. Muitos dão bons frutos e o que lhes dá graça é que há neles passarinhos de grande formosura e variedades e em seu canto não dão vantagem aos rouxinóis, pintassilgos, colorinos e canários de Portugal, e fazem uma harmonia quando um homem vai por este caminho, que é para louvar o Senhor, e os bosques são tão frescos que os lindos e artificiais de Portugal ficam muito abaixo (2004, p. 254).

De forma lenta, mas expressivamente, os mitos passam a ser vividos a partir de outra perspectiva, não mais apenas como sonho, mas esposados na própria terra do sonho e integrados nela. Apresenta-se, pois, um quadro bastante amplo e significativo, constituinte da identidade nacional, como enfatiza Wilson Martins, ainda em Coutinho:

Portugueses-brasileiros-portugueses, portugueses-brasileiros; índios, mamelucos, negros, mulatos; castelhanos, franceses, holandeses, ingleses; brasileiros e portugueses. Os mitos se alargavam com a presença de tanta humanidade (2004, p. 257).

Diante dessa diversidade cultural, nota-se que a identidade nacional é alguma coisa construída e distribuída no sentido de produzir uma sensação de pertencimento. Caso essa sensação seja possível, é preciso que as identidades

ou as imagens identitárias comportem a diversidade da população. Não no sentido de comportar tolerantemente, mas de quase diluir separações, tensões sociais, diferenças culturais, conforme explica Eneida Leal Cunha: “a identidade nacional é produzida exatamente para cimentar alguma coisa que em si é dispersa, tensa, conflitante...” (2006).

Na concepção de construção literária, o abasileiramento do brasileiro significava estudar, analisar e interpretar a cultura brasileira, já que esta é o produto do pensamento do homem, questionando e considerando as particularidades da história, da língua, da vida nacional. Não se tratava de combater o passado em nome da atualização e modernização da arte brasileira, mas de introduzir a ótica do nacionalismo crítico no processo de renovação. Confiante, Mário de Andrade teorizava sobre nacionalismo e universalismo sem correr o risco de parecer otimista demais ou pessimista em excesso, pois “a solução para eliminar o apertado dilema entre nacionalismo e universalismo era a crença na sabença”, termo empregado por ele (2002, p. 70). Assim, a tarefa do intelectual brasileiro era a de integrar-se ao mundo civilizado, emitindo seu próprio “som”, em meio a outros sons, como se fosse um “instrumento acorde”, diferenciado e harmonioso, que seria uma forma de concorrer para o que existe de brasileiro, como afirmava, ainda, Mário de Andrade, em uma de suas cartas:

O dia em que formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. Me compreende bem? [...] Você faça um esforcinho pra abasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer (2002, p. 70).

O sentimento de ser brasileiro ou mineiro simplesmente, a consciência da origem e identidade de um povo é questão cultural; e como tal, essa marca cultural é repassada às gerações posteriores, como Araulfo Alves observa na cadência ufanista da canção **Lenço branco**, gravada em 1967. O lenço branco é objeto-símbolo pelo qual se mantém uma tradição, de geração a geração.

Tremular noutras mãos
Vai manter a tradição

Do que é nosso
De geração a geração
(...)
Toma lenço, meu filho
Vai defender o que é nosso
De geração em geração (ALVES, 2006).

Observa-se que Ataulfo manifesta sua preocupação em manter uma tradição, ao ordenar ao filho que leve o lenço e vá defender o produto genuinamente brasileiro - o samba. Assim, “a brasilidade representando elementos integrantes da identidade nacional, é uma consciência e um sentimento” (CHACON, 2006).

Pode-se verificar a presença da brasilidade em várias canções, porém, na letra de canção **A brasilidade** composta por Flávio Leandro gravada por Flávio José, em 2000, percebe-se uma revelação e comprovação do que acontece no país, em âmbito nacional. O compositor descreve de norte a sul, os fatos, situações e sentimentos que são características deste processo de identidade nacional, retratando-os nos versos: “Nordestinamente doido/ Por esse Brasil/ Nortenamente sulista/ Centro-sudestino”. Revela, com autenticidade, o que o brasileiro pode sentir quando pisa solo estrangeiro: “Gosto de ver hasteada/ A tua bandeira/ Numa nação estrangeira”, além de ressaltar elementos característicos como futebol: “ No reinado absoluto do teu futebol”.

A canção se faz um grito nacionalista, ao chamar atenção de todos os brasileiros, desejando ardentemente a brasilidade: “Fique atento meu Brasil/ Eu quero que a brasilidade/ De todo esse povo/ Seja sempre um grito novo/ Pelo mundo a caminhar”. Constata-se, portanto, uma forma de lutar para manter acesa a chama desse sentimento que faz da nação e do povo, pessoas especiais, e, através da mesma forma, encontra-se uma manifestação e uma sensibilidade nas letras de canções de Ataulfo Alves. Em sua composição **Gente bem também samba**, de 1967, ele vangloria o sentimento de brasilidade nos versos: “Samba que o samba é belo/ É verde e amarelo/ É nosso afinal”. Nota-se, ainda na letra, a presença do negro como marca étnica em “Da raça morena e é nacional”, além de dizer que o samba está isento de preconceitos, em: “No samba não há preconceito de cor” (ALVES, 2006).

No samba de Ataulfo, há uma cadência que acabou por assimilar essa peculiaridade do ser brasileiro, que pode ser assim definida: cadência: s. f. - latim *cadentia* que significa regularidade de movimentos da dança com o ritmo da música; compasso. Sucessão de acordes que indicam a terminação final ou acidental da harmonia, o que se pode verificar na construção dessa letra que obedece a uma cadência (MICHAELIS, 1998, p. 383).

Nas duas produções encontram-se a descrição e a pintura de elementos que retratam situações do Brasil, em sua cultura e realidade, evidenciando-se, como marca freqüente na produção de Ataulfo, a *ginga* da brasilidade expressa na cadência do samba.

Ao falar de identidade, é preciso citar o aspecto *étnico-cultural*, que segundo Stuart Hall:

a questão da cultura popular negra tem sua especificidade histórica; e embora esses momentos sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação (2003, p. 335).

Portanto, para identificar uma cultura, é preciso localizá-la num determinado tempo e espaço e no interior de um grupo étnico, o que também se verifica na sensibilidade de Ataulfo. Por sua vez, essa identidade estaria articulada a uma identidade nacional, determinada, também, historicamente.

A brasilidade é a expressão racial distintiva do brasileiro e do Brasil e a cadência, o compasso e a harmonia se mantêm presentes nas construções de versos por Ataulfo Alves.

III – Música Popular Brasileira: caracterização de uma raça

A música atravessa tempos e espaços. Há diversas formas de defini-la. Para Platão “a música compreendia a expressão dos sentimentos” (COMBARIEU, 1913, p. 159). Para Aristóteles, a música “era uma imitação maior que uma representação” (COMBARIEU, 1913, p. 159), portanto, ela é necessária porque é inerente à vida humana, nasce de um sentimento que provoca impulsão lírica, que é a inspiração que pode ser definida por Mario de Andrade como aquele momento que

não mostra para o artista a origem da obra de arte que ele vai criar, porém o que essa obra de arte vai representar, isto é, o seu fim. E como se trata de um artista e de uma obra de arte por fazer, o criador se expressa organizando de tal jeito a evolução da expressão e a forma dela, que a

conseqüência dessa organização é surgir a beleza, o prazer (1995, p. 29).

A obra de arte constitui, assim, uma realização de amor, como declara, ainda, Mário de Andrade, sendo:

manifestação anormal do homem, O artista ama e quer ser correspondido no seu amor. O aplauso não é senão uma objetivação, uma aplicação desse amor. É verdade que nas manifestações artísticas há uma porção de interesses... Muito pouco artísticos deturpam às vezes a grandeza desse amor, há a vaidade pessoal, o dinheiro, a conquista de tal mulher ou de tal posto, etc., porém estas contingências não prejudicam absolutamente nem a arte nem o amor (1995, p. 56).

Constata-se, dessa forma, que a música é a representação sonora das aspirações superiores do espírito humano. O músico cria, por meio de sons harmônicos, verdadeiras obras de arte que são as novas manifestações da humanidade, e isso só é possível a quem tem algo a dizer. E como obra de arte, a mensagem só será real se houver um intérprete e um ouvinte, e assim, chegar a um destino. E como trabalho artístico deve ser bem feito para que o ouvinte possa apreciar e identificar-se com a obra. Aqui, não necessita de pensamento para se realizar. "A compreensão imediata vem da intuição, o ouvinte instruído pode buscar a natureza, o caráter da obra e o prazer estético, independente de conhecimentos" (DI MINICO, 2004, p. 27). A arte é um fenômeno de amor. "Se amamos, amamos apesar das feiúras, de todos os defeitos do objeto amado, amamos" (ANDRADE, 1995, p. 66).

A Música Popular Brasileira deve significar toda música nacional como criação, quer tenha quer não tenha caráter étnico, é uma das mais belas do mundo, uma maravilha de ritmo, uma arte nas belas-artes, como declara Gilberto Freyre:

A música vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais no Brasil, aquela – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado espírito pré-nacional e nacional de gente luso-americana: da aristocrática e burguesa tanto quanto plebéia ou rústica (apud VIANA, p. 33).

As origens da música popular remetem a um período de aculturação de elementos portugueses, indígenas e africanos, nos primeiros séculos da Colônia, passando por um processo que se pode considerar inconsciente, em dois sentidos: primeiro por ser pouco estudado e quase inacessível ao trabalho historiográfico, ao mesmo tempo em que constitui alguns traços definidores e permanentes da cultura brasileira, conforme observa Francis Silva:

No contexto latino-americano e mundial, como caracterizar a brasilidade? O que distingue e identifica a constituição da identidade brasileira, em termos de produção cultural, literária e poética? As nossas raízes mestiças apontam para uma identidade cultural com relação ao restante da América Latina. Há, no Brasil, a presença de culturas indígenas pré-coloniais que se miscigenaram às nações colonizadoras européias e aos povos africanos aqui multiplicados, desde a escravatura. A condição de colonizado tornou o Brasil participante do Terceiro Mundo, universo marginal ante as culturas ditas civilizadas (2000, p. 17).

São muitos os intelectuais que reconhecem a importância da música popular no debate sobre a cultura brasileira. Pode-se destacar como um de seus representantes, o modernista Mário de Andrade, que escreveu, em 1939, que “a música popular tornava-se a “criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça” (apud VIANA, 2004, p. 33).

Segundo Mário de Andrade: “O critério de música brasileira para a atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação” (1962, p. 20). Dessa forma, pode-se considerar que a música popular brasileira, (MPB)¹, reflete elementos especificamente brasileiros. É por isso considerada símbolo de brasilidade, já que, segundo Mário de Andrade, “o critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete características musicais da raça” (1962, p. 20). Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até da maioria dos brasileiros que, ainda assim, afirma a sua beleza e riqueza.

A novidade de uma música produzida pela gente do povo da cidade para atender às expectativas de lazer urbano estava nascendo no Portugal de Quinhentos. E, tal como mais tarde viria a se confirmar no Brasil, essa música popular surgia como criação de camadas mais humildes dos negros e brancos

1 Música Popular Brasileira, a partir desse momento, será citada como MPB.

pobres das cidades, talvez por isso mesmo, chamados de patifes, conforme descreve José Ramos Tinhorão:

A música popular tal como a conhecemos, é um fenômeno ligado ao aparecimento de centros urbanos no Brasil colonial, no século XVIII. Se considerarmos, porém, que antes mesmo de surgirem quase simultaneamente nas cidades de Salvador e no Rio de Janeiro os dois primeiros gêneros populares – o lundu e a modinha – algumas formas de diversão com cantos e danças já deviam existir entre os habitantes dos primeiros núcleos de população colonial, desde a descoberta da terra, no século XVI, então é possível falar de uma pré-história da música popular brasileira (1972, p. 9).

Ao citar o gênero musical modinha, encontra-se explicação para a palavra que vem da “moda” portuguesa, tipo de canção de salão baseada em fórmulas melódicas possivelmente italianas. Abrasileirada, ganha uma sensualidade mole (WISNIK, 2007), movimentos sincopados, palavras de gosto tropical e afro-brasileiro, além de uma carga de linguagem afetiva, a começar do diminutivo aplicado ao próprio nome do gênero. Ao introduzi-la com grande efeito em Portugal, na corte de D. Maria I, por volta de 1775, Caldas Barbosa² estaria condensando uma tendência difusa já presente no Brasil, de maneira assistemática, entre mestiços, negros, pândegos, tocadores de viola. Reconhecível no século XVIII pelos seus meneios lânguidos e sensuais entremeados de motivos melódicos sincopados, juntamente com o lundu³. Sintomaticamente,

2 Domingos Caldas Barbosa: mulato de origem obscura, filho de pai português e mãe escrava, o poeta e violeiro, nasceu no Rio de Janeiro em 1738. Compunha e cantava modinhas e fazia versos satíricos. Foi ordenado padre, tornando-se Cape-lão da Casa da Suplicação. Foi recebido como membro da Arcádia Lusitana, adotando o nome de Lereno Selenuntino. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/patr03.htm>>. Acesso em 30 abr. 2007.

3 Lundu: gênero de música dançante oriundo dos batuques africanos, compõem o substrato ao mesmo tempo lírico e coreográfico da música brasileira. O primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. a referência mais remota encontrada sobre o lundu-música está na *Viola de Lereno*, coletânea de composições de Domingos Caldas Barbosa, publicada em Portugal em 1798. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=12>. Acesso em 30 abr. 2007.

a modinha originada de danças de corte, abrazeirada na dicção, no clima poético e nos desenhos rítmico-melódicos, difundiu-se entre camadas populares, enquanto o lundu, intrinsecamente popular na origem, foi adotado como gênero instrumental e passou por um movimento de relativa assimilação nos meios cultos, onde era praticado como música instrumental. Esse movimento cruzado de encontros entre o popular e o erudito sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil, ao mesmo tempo denunciando o fato de que a tradição não-escrita pode, muitas vezes, desdobrar-se nas franjas da tradição escrita, ou ter a escrita como instrumento de desenvolvimento.

No século XIX, a polca, introduzida como dança de salão em 1844, será progressivamente adaptada a jeitos de executar que testemunham a dicção, as inflexões ornamentais e a rítmica ligada aos perfis decantados na tradição popular brasileira. Tocada pelos chamados *pianeiros*, que a reinterpretem segundo os motivos sincopados da *umbigada*⁴ e do lundu, ou pelos grupos instrumentais ligados à antiga música de *barbeiros*, formados por flauta, clarinete, a polca dá origem ao *maxixe*⁵, que resulta de uma apropriação da polca⁶ européia através da síncope afro-lusitana, com toques de *habanera*⁷ e de tango. O *maxixe* foi a primeira dança popular urbana no Brasil, obtendo alguma repercussão na Europa, na década de 1910, e ligando-se a outros gêneros fundamentais, contribuíram para o surgimento da moderna música popular urbana. Num processo análogo, a valsa européia é assimilada ao ambiente do choro e da *seresta* em cadências plangentes. As polcas amaxixadas, difundidas na classe média através

4 A *umbigada* pertence à classe das danças herdeiras do batuque congo-angolense. Basicamente, o que a caracteriza é a menção que faz ao universo lúdico amoroso dos bantos - africanos. Disponível em: <http://www.scsp.org.br/sesc/revistas/revista>. Acesso em 30 abr. 2007.

5 *Maxixe*: também conhecido como tango brasileiro, é dança urbana surgida nos bailes populares do Rio de Janeiro por volta de 1875, estendendo-se pelos clubes carnavalescos e teatros de revista. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maxixe>. Acesso em 30 abr. 2007.

6 Polca: estilo musical e de dança, de compasso binário, com uma figuração rítmica característica no acompanhamento. <http://pt.wikipedia.org/wiki/polca>> Acesso em 30 abr. 2007.

7 *Habanera*: foi a primeira música genuinamente afro-latino-americana, que foi levada de Cuba para salões europeus por volta do século XVII. <http://pt.wikipedia.org/wiki/habanera>>. Acesso em 30 abr. 2007.

de um florescente comércio de partituras que atende à demanda de repertório para moças pianistas confinadas ao espaço doméstico, nas duas décadas finais do século XIX, são parentes dos maxixes difundidos nos clubes carnavalescos e nos teatros de revista, ligados à vida boêmia e contíguos ao ambiente sociocultural de pobres negros e mestiços.

Assim, essa música popular urbana, que se constitui em elemento de atração para elites e classe média, quando assimilada sob a cobertura da polca ou do “tango brasileiro” estilizados ao piano, é ao mesmo tempo ambiguamente rejeitada e muitas vezes perseguida e proibida pela polícia, enquanto maxixe ou batuque, índices dos chamados folguedos da malta (WISNIK, 2007), próximos da desordem sexual, da ameaça social e da escravidão recente. Os movimentos de contraditória recusa e aceitação do maxixe e do samba pelas elites e pelas instituições oficiais constituem um exemplo daquela dialética da malandragem, da qual a música popular, de fenômeno marginal, transformar-se-á, pouco a pouco, em índice e símbolo do Brasil moderno.

A malandragem é um traço cultural associado ao samba, e que consiste numa espécie de disponibilidade boêmia, da parte do sambista, que o coloca num lugar entre o mundo do trabalho, do ócio e da pequena transgressão, sem que ele possa ser identificado plenamente com nenhum desses lugares sociais. Na canção **O bonde de São Januário**, de Ataulfo Alves, em parceria com Wilson Batista, gravada em 1940, verifica-se, nos versos “Antigamente eu não tinha juízo/ Mas resolvi garantir o meu futuro”, que o *malandro* não tinha emprego regular, embora trabalhasse ocasionalmente e orbitasse em torno do mundo do trabalho, ao qual resistia. Contrapõe-se ao “otário”, vítima ingênua das suas artimanhas. Como sujeito-personagem principal dos sambas das décadas de 1920 e 1930, constitui-se numa espécie de *cidadão irrisório* irônico e autocrítico, criticando, às vezes, a ordem social superior à qual simula pertencer, embora atado a condições precárias de subsistência, nos versos: “Quem trabalha é que tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O Bonde de São Januário/ Leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar”. Na canção, o contexto sócio-econômico exige a conversão, também do malandro em operário (ALVES, 2006), aqui, dando razão a quem trabalha.

No século XX, no entanto, a introdução do gramofone, do disco e do rádio dará espaço para a grande expansão dessa corrente da música popular urbana, galvanizada sob a égide do samba, gênero de canção que traz à tona as bases rítmicas das músicas de negros, muitas vezes improvisadas a partir de refrões coletivos, agora condensada e compactada com vistas a seu novo *status* de mercadoria industrializada. Reconhecido a partir de 1917, através do sucesso de **Pelo telefone**, composição de Donga que adaptava e bricolava temas anônimos já conhecidos, o samba vai se constituindo pouco a pouco, mas em

especial ao findar da década de 1930, em verdadeiro símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de admitir os signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido (WISNIK, 2007).

A tradição do samba desenvolve-se ao longo dos anos 1920 com Sinhô, João da Baiana, o próprio Donga, Pixinguinha⁸, em 1930, com Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa, Assis Valente, em 1940 com Dorival Caymmi, Ari Barroso, Ataulfo Alves, 1950 Geraldo Pereira, ganhando, mais que a sua cidadania, a condição de emblema do Brasil, entre malandro e apologético (WISNIK, 2007).

Sua decantação poética continua na obra de autores contemporâneos, como Chico Buarque e Caetano Veloso, e define o perfil geral da trajetória de Paulinho da Viola. Ora esquecido, ora retomado pelo consumo de massa, retorna às vezes em forma diversificada, como é o caso do pagode (WISNIK, 2007).

Na década de 1940, a música popular centrada no Rio de Janeiro, e especialmente veiculada pela Rádio Nacional, rende culto à mulher brasileira, em **Ai que saudades da Amélia** de Mário Lago e Ataulfo Alves e, também à Bahia, através de Caymmi e Ary Barroso, ao Nordeste, através dos baiões de Luiz Gonzaga, e ao Sul, também representado mais discretamente e menos regionalisticamente pelo intimismo de Lupicínio Rodrigues (WISNIK, 2007).

O desenvolvimento da música popular urbana se dá em estreita ligação com o fenômeno do carnaval de rua, evidenciando a produção que ganha força com a modernização urbanística do Rio de Janeiro, juntando numa espécie de caleidoscópio social à festa antes separada dos ricos – nos corsos e clubes, dos pobres – nos cordões, e dos remediados – em ranchos e blocos. Uma parte considerável das gravações de sambas e marchinhas, até os anos 50, definia-se pelo espírito carnavalesco ou destinava-se diretamente a esse uso (WISNIK, 2007).

No final da década de 1950, a bossa nova revoluciona a música popular brasileira ao incorporar harmonias complexas de inspiração impressionista ou jazzista, intimamente ligadas a melodias nuançadas e modulantes, cantadas de modo coloquial e lírico-irônico e ritmadas segundo uma batida que radicalizava o caráter suspensivamente sincopado do samba. Essa síntese resulta especialmente da poesia de Vinícius de Moraes, da imaginação melódico-harmônica de

8 Alfredo da Rocha Viana, conhecido como Pixinguinha, nasceu no Rio de Janeiro (1897-1973). Foi um flautista, saxofonista, compositor, cantor, arranjador e regente brasileiro. Pixinguinha foi um dos maiores compositores da música popular brasileira, contribuiu diretamente para que o choro encontrasse uma forma musical definitiva. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pixinguinha> >. Acesso em 30 abr. 2007.

Tom Jobim e da interpretação rigorosa das mínimas inflexões da canção e da solução rítmica encontrada por João Gilberto (WISNIK, 2007).

As conquistas da bossa nova e seu impacto sobre o Brasil que se modernizava no ritmo do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e da inauguração de Brasília, ao mesmo tempo que seu sucesso internacional, animaram o grande surto cancional nos anos 1960, entre a juventude universitária, que incorporava também a crítica da injustiça social e do cerceamento das liberdades democráticas, no movimento conhecido como MPB. No interior desse movimento e dos festivais de música popular que marcaram o período, através da televisão, o movimento tropicalista intervém para criticar o populismo e o nacionalismo estrito, que pretendiam desconhecer a força dos meios de comunicação de massa, das tecnologias e das transformações comportamentais implicadas na cultura contemporânea (WISNIK, 2007).

As décadas posteriores marcam a presença de continuadores das conquistas dos anos 1960, como Luiz Melodia, João Bosco, Djavan, Alceu Valença, surgidos nos anos 1970, ao lado de compositores de música, sobretudo, instrumental como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, cantores como Tim Maia, radicalizadores das experiências tropicalistas, como Arrigo Barnabé, que surge ao lado de Itamar Assumpção e do grupo Rumo, na tendência conhecida como “vanguarda paulista”. Também surgiram grupos de rock brasileiro nos anos 1980, entre os quais se destacam Os Titãs, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, e criadores de novas poéticas, nos anos 90, como o paulista Arnaldo Antunes (que fez parte dos Titãs), o baiano Carlinhos Brown e outros.

O samba, considerado produto de consumo cultural e de música brasileira por excelência, ocupou e ocupa lugar significativo na cultura nacional, também se considerando que, mais que as outras artes, a música é descrita como tendo a capacidade de realizar uma quebra de barreiras, por servir de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversificados da sociedade brasileira. Assim, esse gênero musical se tornou um referencial de identidade nacional.

IV – Samba: “pão nosso” cotidiano de consumo cultural

O samba é tão brasileiro que chega a representar a própria identidade nacional brasileira. Daí a necessidade de se investigar um pouco sobre o seu sentido no interior da sociedade brasileira.

Assim se pronuncia José Ramos Tinhorão:

Ao contrário do que se imagina, o samba nasceu no asfalto;
foi galgando os morros à medida que as classes pobres do

Rio de Janeiro foram empurradas do Centro em direção às favelas, vítimas do processo de reurbanização provocado pela invasão da classe média em seus antigos redutos (1982, p. 5).

O samba não nasceu por acaso. A sua aparição se deve à acomodação de diversos gêneros musicais que se sucederam ou se complementaram ao longo do tempo. O exemplo da discussão acima ilustra, claramente, o tipo de confusão gerada pelos novos ritmos populares – a maioria binários – que emergiram nas primeiras décadas do século XX.

Para se conhecer sua trajetória é necessário que se faça uma viagem por esses estilos que acabaram dando no próprio samba, uma dança popular e gênero musical derivado de ritmos e melodias de raízes africanas, como o lundu e o batuque. A coreografia é acompanhada de música em compasso binário e ritmo sincopado. Tradicionalmente, é tocado por cordas (cavaquinho e vários tipos de violão) e variados instrumentos de percussão. Por influência das orquestras americanas em voga a partir da segunda guerra mundial, passaram a ser utilizados também instrumentos como trombones e trompetes, e, por influência do choro, flauta e clarineta (TINHORÃO, 1982, p. 3-5).

Atualmente, mais conhecido como expressão musical urbana carioca, o samba existe em todo o Brasil sob a forma de diversos ritmos e danças populares regionais que se originaram do Batuque. Manifesta-se especialmente no Maranhão, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (TINHORÃO, 1982, p. 3-5).

Como gênero musical urbano, o Samba nasceu e se desenvolveu no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Em sua origem era uma forma de dança, acompanhada de pequenas frases melódicas e refrões de criação anônima. Foi divulgado pelos negros que migraram da Bahia na segunda metade do século XIX e se instalaram nos bairros cariocas da Saúde e da Gamboa. A dança incorporou outros gêneros cultivados na cidade, como polca, maxixe, lundu, xote etc., e originou o samba carioca urbano e carnavalesco, como observa Muniz Sodré: “Não foi, portanto, da norma lingüística nacional que veio a linha rítmica do samba, mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil” (1998, p. 35).

4.1 – Samba ou batuque: dança profana

É quase consenso entre especialistas que a origem provável da palavra *samba* esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo “semba”, que significa umbigo, em Quimbundo (Angola). A maioria desses autores registra primeiramente a dança, forma que teria antecedido a música. De fato, o termo

“semba” - também conhecido por umbigada ou batuque - designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos. Afirma Henrique Alves que:

Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret, vemos que no Rio de Janeiro os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palmas das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça, etc. “Batuque” ou “Samba” tornaram-se dois termos generalizados para designarem a dança profana dos negros no Brasil (1976, p. 17).

Há, contudo, vozes discordantes, que dão margem a outras versões etimológicas, uma que menciona a possibilidade de o vocábulo ter-se derivado da palavra “muçumba”, uma espécie de chocalho (SOARES, 1985, p. 88). Também assinala outras origens possíveis para o termo e para a dança. Segundo ele, bem poderia vir de “zamba”, tipo de dança encontrada na Espanha do século XVI, além de mencionar o fato de que “zambo” (ou “zamba”) significa o mestiço de índio e negro (ANDRADE, 1989, p. 454).

A tese defendida por Teodoro Sampaio, de que da gênese pudessem advir de termos como “çama” ou “çamba” significando corda ou a dança da corda e de que este pudesse ser um ritmo gêmeo do brasileiro samba é totalmente refutada por Henrique Alves, dada a falta de consistência de influências indígenas no teor da música e da dança, cuja característica é eminentemente africana (1976, p. 18). Ainda de acordo com Mário de Andrade (1989), a palavra “samba” viveu um verdadeiro período de “ostracismo” no início do século, conhecendo variantes coreográficas cultivadas por “brancos rurais” (o coco), para depois ser ressuscitada com vigor pelos fãs do maxixe. Assim, o samba de forma erudita criado ou representado na partitura, foi invenção de Alexandre Levy, compositor, pianista e regente clássico brasileiro. Nascido em ambiente musical – seu pai era comerciante de artigos do ramo, tocava clarinete, e seu irmão o iniciou no piano – Alexandre Levy completou seus estudos em várias

capitais européias. Ao retornar ao Brasil, com pouco mais de 20 anos já era regente e compositor, além de pianista de reconhecido talento. Sua obra “Samba” - chamada na forma afrancesada, como hábito na época, “*suite brésilienne* e *danse negre*”, editada postumamente em redução para o piano, é ilustrada por desenho que reproduz o que seria uma roda de samba no final do século XIX (LEVY, 2007).

4.2 – O primeiro samba gravado

Em 1917 foi gravado, em disco, o primeiro samba: **Pelo telefone** de autoria reivindicada por Donga (Ernesto dos Santos)⁹. A propriedade musical gerou brigas e disputas, pois habitualmente, a composição se fazia por um processo coletivo e anônimo. Pelo telefone, por exemplo, teria sido criado numa roda de partido alto, da qual participavam também Mauro de Almeida, Sinhô e outros. A comercialização fez com que um samba passasse a pertencer a quem o registrasse primeiro. O novo ritmo firmou-se no mercado fonográfico e, a partir da inauguração do rádio, em 1922, chegou às casas da classe média (COSTAVERDESP, 2007).

Os grandes compositores do período inicial foram Sinhôs (José Barbosa da Silva), Caninha (José Luís Morais), Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana) e João da Baiana (João Machado Guedes). Variações surgiram no final da década de 1920 e começo da década de 1930: o samba-enredo, criado sobre um tema histórico ou outro previamente escolhido pelos dirigentes da escola para servir de enredo ao desfile no carnaval; o samba-choro, de maior complexidade melódica e harmônica, derivado do choro instrumental; e o samba-canção, de melodia elaborada, temática sentimental e andamento lento, que teve como primeiro grande sucesso **Linda flor** (“Ai, ioiô”), de Henrique Vogeler, Marques Porto e Luiz Peixoto, gravado em 1929 pela cantora Araci Cortes¹⁰ (ITAUCULTURAL, 2007).

9 Donga: Integrante do núcleo embrionário que daria origem ao samba como o conhecemos hoje, nasceu no Rio de Janeiro e sempre freqüentou rodas de samba e candomblé nos terreiros das “tias” baianas que promoviam a música africana no Rio do início do século. Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/artistas/donga> > Acesso em 30 abr. 2007.

10 Uma das atrizes de maior destaque no teatro de revista, Aracy Cortes se caracteriza pela interpretação e pelo tipo físico brasileiros. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=700>. Acesso em: 30 abr. 2007.

Também nessa época, nasceu o samba dos blocos carnavalescos dos bairros do Estácio e Osvaldo Cruz, e dos morros da Mangueira, Salgueiro e São Carlos, com inovações rítmicas que ainda perduram. Nessa transição, ligada ao surgimento das escolas de samba, destacaram-se os compositores Ismael Silva, Nilton Bastos, Cartola (Angenor de Oliveira) e Heitor dos Prazeres. Em 1933, esse último lançou o samba **Eu choro** e o termo “breque” (do inglês *break*, então popularizado com referência ao freio instantâneo dos novos automóveis), que designava uma parada brusca durante a música para que o cantor fizesse uma intervenção falada. O samba-de-breque atingiu toda sua força cômica nas interpretações de Moreira da Silva, cantor ainda ativo na década de 1990, que imortalizou a figura maliciosa do sambista malandro (COSTAVERDESP, 2007).

Assim, o samba continua sendo produto de consumo cultural e tem atraído milhares de turistas do mundo todo durante os desfiles carnavalescos na Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro.

4.3 – Ataulfo e a origem das escolas de samba

O termo escola de samba é originário do período de formação do gênero. O termo foi adotado por grandes grupos de sambistas numa tentativa de ganhar aceitação para o samba e para a suas manifestações artísticas; o morro era o terreno onde o samba nascia e a “escola” dava aos músicos um senso de legitimidade e organização que permitia romper com as barreiras sociais. No depoimento dado ao jornalista Sérgio Cabral, Ismael Silva, afirma que:

O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bumbum paticumbumpruburundum (apud VIANA, 2004, p. 123).

Assim, o que era uma modificação do samba passou a ser o próprio samba.

A primeira escola de samba nasceu no Estácio, portanto, no asfalto e não no morro; fez a sua primeira aparição oficial no desfile da Praça Onze, em 1929. Surgiu como um ato de malandragem e se chamava *Deixa falar*. Até essa data o que se via nas ruas, durante o carnaval, era o desfile das *Grandes Sociedades* (organizados pelas camadas sociais mais ricas), dos ranchos carnavalescos (também conhecidos como blocos de cordas, pois possuíam um cordão de isolamento e proteção) e dos blocos propriamente ditos (mais modestos em sua administração). A diferenciação entre esses dois últimos é pequena. Os

ranchos eram cordões civilizados e os blocos, mistos de cordões e ranchos, tradição da brincadeira de rua já existia há muito tempo no Distrito Federal, desde o *Entrudo* identificado como o costume de se brincar no período do carnaval foi introduzido no Brasil pelos portugueses, provavelmente no século XVI e mais tarde, o *Zé Pereira*¹¹, mas sem nenhum tipo de organização musical. Foram justamente os blocos, ranchos e cordões que deram unidade musical a um desfile até então caótico:

As escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1920. A crônica do carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política, apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os blocos, de forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população: os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções (CAVALCANTI, 1994, p. 22-3).

De todas as agremiações populares, o Rancho era o mais aceito pelas autoridades, pela sua forma de organização. Nascido no bairro suburbano da Saúde, tradicional região de imigrantes nordestinos, o Rancho carnavalesco,

11 Zé Pereira é de origem portuguesa e, em Portugal, ele aparece não somente no carnaval como também nas festas locais e romarias. No Brasil, o *zé-pereira* só aparece no Sábado de carnaval e a letra da música é brasileira. Origens brasileiras: *Zé Pereira* é apelido dado ao português José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro no Rio de Janeiro. Na segunda-feira do carnaval de 1846, José Nogueira juntou os amigos e realizou uma barulhenta passeata pela Rua São José. Acontece que os participantes trocaram o nome do português José Nogueira por José Pereira, daí a denominação *Zé Pereira*. Disponível em: <www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_z.htm> Acesso em 30 abr.-2007.

derivado do Rancho de Reis, existente em sua forma pagã, desde 1873, foi a grande fonte inspiradora para as primeiras escolas de samba. Lembrando ainda as procissões religiosas, a sua música, voltada para as tradições folclóricas, principalmente o maracatu, trazia um andamento dolente, arrastado, nada adaptado para a euforia dos primeiros sambistas que também despontavam nesses mesmos espaços culturais:

Essa lentidão, que permitia um desfilar sem vibração, quase monótono, causava irritação aos carnavalescos da nova geração, que se mostravam desejosos de dançar com um ritmo mais alegre e de acordo com a folia do carnaval. Esse foi o motivo que levou sambista – como Ismael Silva e seus companheiros-compositores que viviam no Estácio e periferia, a criar um novo ritmo que permitisse cantar, dançar e desfilar, ao mesmo tempo (SOARES, 1985, p. 90).

E por que no Estácio? O Estácio, tradicional bairro de bambas, boêmios e tipos perigosos – o índice de vadiagem na região era grande devido ao excesso de mão-de-obra e a escassez da oferta de trabalho – situava-se geograficamente perto do morro de São Carlos e também da Praça Onze, local dos desfiles, o que facilitava a troca cultural:

Esses bambas, como eram conhecidos na época os líderes dessa massa de desocupados ou trabalhadores precários, eram, pois, os mais visados no caso de qualquer ação policial. Assim, não é de estranhar que tenha partido de um grupo desses representantes típicos das camadas mais baixas da época – Ismael Silva, Rubens e Alcebíades Barcellos, Sílvio Fernandes, o Brancura, e Edgar Marcelino dos Santos – a idéia de criar uma agremiação carnavalesca capaz de gozar da mesma proteção policial conferida aos ranchos e às chamadas Grandes Sociedades, no desfile pela Avenida, na terça-feira gorda (TINHORÃO, 1966, p. 76 - 77).

De fato, foi um drible de craque, ou, como queiram, um verdadeiro golpe de bamba nas autoridades, realizável apenas por aqueles que cedo aprenderam a conviver com a repressão, tendo que buscar soluções viáveis para a sua existência cultural. Assim, a “Deixa falar” do Estácio entrou na avenida naquele ano de 1929 como um “bloco de corda”, totalmente legitimada e protegida pela polícia, ao som de um ritmo saltitante e uma nova batida, capaz de provo-

car a euforia de qualquer folião: a batucada. Um ano mais tarde, cinco outras escolas apareceram para o desfile da Praça Onze: a Cada Ano Sai Melhor (do Morro do São Carlos); a Estação Primeira de Mangueira; a Vai Como Pode (mais tarde, Portela), a Para o Ano Sai Melhor – também do Estácio – e a Vizinha Faladeira (das imediações da Praça Onze). Surgida na Largo do Estácio, a novidade repercutiu rapidamente para vários morros e subúrbios:

Criou um território, pequeno, mas só dele. Mandava num quadrilátero que ia da Saúde ao Estácio, e da Praça da Bandeira à Onze. Esta sempre servindo de sede para os acontecimentos mais importantes de sua vida. Na praça a aglomeração cresceu, sempre em torno dele. Era o pessoal descendo o morro para brincar-lo no carnaval, eram os ranchos, blocos e cordões se chegando para a festa. Samba fora da Praça Onze não tinha graça. Não podia ser. A praça-mãe devia ter calor maior. Enfim, feitiço de berço (SOARES, 1985, p. 95).

Desta forma, as escolas foram se espalhando e a cada ano nasciam outras agremiações carnavalescas que faziam suas evoluções na Praça Onze, cantando sambas com temáticas que abordavam acontecimentos locais ou nacionais, tanto no domingo quanto na terça-feira gorda.

Segundo Hermano Viana: “A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (2004, p. 127). Estava definitivamente consolidado o samba carioca símbolo de identidade nacional.

V – O samba de Ataulfo Alves

O sambista, compositor de tantas canções, deixou um herança de grande valor literário, dentre elas **Ai que saudades da Amélia, Leva meu samba, Laranja madura, Pois é, Sei que é covardia, Atire a primeira pedra, Mulata assanhada, Meus tempos de criança**, que se transformaram em clássicos da Música Popular Brasileira. A ascensão e glória de Ataulfo está a merecer estudo e inserção entre os valores do movimento negro brasileiro e entre os pilares do samba urbano - carioca do Brasil.

Há, nas melodias de Ataulfo, uma tristeza que soa como mistura de satisfação e dores, revelando um sentimento paradoxal, o que se comprova na letra de **Na cadência do samba**, composta por ele em 1961, em parceria com Paulo Gesta, cujos versos revelam seu sentimento: “Sei que vou morrer, não sei

o dia/ Levarei saudades da Maria/ Sei que vou morrer, não sei a hora/ Levarei saudades da Aurora/ Quero morrer numa batucada de bamba/ Na cadência bonita do samba” (ALVES, 2006), que todo bom sambista cantava e ainda com uma nostálgica remissão da infância, o que se observa nos versos de **Meus tempos de criança**: “Aos domingos, missa na matriz/ Da cidadezinha onde eu nasci/ Ai, meu Deus, eu era tão feliz / No meu pequenino Mirá/ Que saudade da professorinha...” (ALVES, 2006) composta em 1956 que, transportados à infância, revelam a saudade profunda inerente ao bom sambista.

Intuitivo, tocado pela magia musical, aos vinte e poucos anos, o compositor e cantor Ataulfo Alves, vivia o samba em profundidade. Partícipe anônimo da fundação e organização das escolas de samba em época adversa, relacionava-se com os bambas do Estácio, tendo feito amizade com Alcebíades Barcelos, O Bide, compositor e ritmista, autor, com Marçal, de **Agora é cinza**, depois seu compadre. Bide foi o verdadeiro introdutor de Ataulfo no mundo do samba e o que era bem mais importante: nos universos do disco e do rádio .

Através do disco e do rádio, o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista. O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais como o músico profissional capazes de acomodar uma certa margem de competição entre os negros e brancos. Ao mesmo tempo, a música negra que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistência culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações nacionalistas. Segundo Muniz Sodré, “Na perspectiva ideológico-urbana, a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases socioeconômicas da sociedade brasileira” (1998, p. 39).

Quanto à forma de compor, Enio Squeff declara:

No Brasil, nem tanto sob o ponto de vista composicional (o grande compositor está ainda por ser descoberto), mas certamente pela cristalização da música de concerto, enquanto vida musical, que requer a formação de orquestras, de musicistas e de um público consumidor menos ingênuo ou simplesmente caudatário do que se proclama como o melhor [...] o músico enquanto profissional estava atrelado à sociedade patriarcal pelo desprezo que sua profissão provocava, subentendendo um salto qualitativo importante: já não se vive apenas os valores da sociedade feudal onde a profissão de músico é indigna por sua relação direta com o artesanato (2001, p. 116-117).

O samba-canção, também conhecido como samba de meio do ano, conheceu o apogeu nas décadas de 1930 e 1940. Seus mais famosos compositores foram Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Braguinha, João de Barro e Ataulfo Alves. Segundo o relato de Ismael Silva, grande sambista, um dos fundadores da primeira escola de samba, Ataulfo participava das rodas de samba do Estácio, onde permanecia calado, quieto, a ouvir, pleno de atenção e interesse. A observação de Ismael Silva é importante para a compreensão das várias fusões operadas instintivamente por um grande criador popular. Ataulfo, como compositor, autor, intérprete, segundo afirma Antonio Candido:

é não apenas o indivíduo capaz de exprimir sua originalidade, que o delimita e especifica entre todos, mas alguém que desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (2000, p. 76).

Assim, a obra realizada exerce influência tanto sobre o público, no momento da criação e na posteridade, quanto sobre o autor, cuja realidade se incorpora um acréscimo, e cuja fisionomia espiritual se define através dela. A obra desse artista caracteriza esse diálogo entre ele e o público, já que “a produção da obra literária deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor à formação do público” (CANDIDO, 2000, p. 75), confirmando, assim, que todo escritor depende do público já que o reconhecimento da posição do escritor depende da aceitação de sua obra, por parte desse público. A posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato de a literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade, presentes em Ataulfo. A partir de meados da década de 1940 e ao longo da década de 1950, o samba sofreu nova influência de ritmos latinos e americanos: surgiu o samba de gafieira, mais propriamente uma forma de tocar, geralmente instrumental, influenciada pelas orquestras americanas, adequada para danças aos pares praticadas em salões públicos, gafieiras e cabarés, do que um novo gênero (COSTAVERDESP, 2007).

Em meados da década de 1950, os músicos dessas orquestras profissionais incorporaram elementos da música americana e criaram o sambalanço. O partido alto ressurgiu entre os compositores das escolas de samba dos morros cariocas, já não mais ligado à dança, mas sob a forma de improvisações cantadas feitas individualmente, alternadas com estribilhos conhecidos, cantados pela

assistência. Destacaram-se os compositores João de Barro, Dorival Caymmi, Lúcio Alves, Herivelto Martins, Wilson Batista e Geraldo Pereira e Ataulfo Alves. Destaca-se, portanto, a década de 1940 a 1950 a fase áurea de produção de Ataulfo Alves. O samba, todavia, domina a sua criação. Ele é, acima e além de tudo, um grande compositor de sambas. A força do ritmo e a certeza de ser essa a manifestação popular brasileira típica, juntamente com o choro, pois Ataulfo compôs alguns sambas-choro, o que fizeram com que ele não apenas tomasse, constantemente, posição em defesa da MPB nas entrevistas, mas como dirigente que foi de uma das entidades musicais defensoras da moralização na arrecadação do direito autoral e da presença crescente de nossa música nas emissoras de rádio, a UBC (União Brasileira dos Compositores) (ALVES, 1982).

O projeto de Ataulfo sempre foi fazer samba para o povo, confirmando o que Gramsci (HALL, 2003, p. 335-349) chamou de ‘nacional-popular’ tamanha importância estratégica, pois entendeu que é no terreno do senso comum que a hegemonia cultural é produzida, perdida e se torna objeto de lutas. A cultura popular carrega uma ressonância afirmativa devido ao peso da palavra ‘popular’, e em certo sentido, ela tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias, cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns, o que permite sua ligação ao que Bakhtin chama de ‘vulgar’-o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco, contrapondo, assim, à alta cultura ou cultura da elite. Segundo afirma Stuart Hall:

O papel do ‘popular’ na cultura popular é o de fazer a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica (2003, p. 341).

Entretanto, como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena por excelência, da mercantilização, das indústrias em que a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante. “sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular” (2003, p. 342). Foi o que Ataulfo fez, conquistou sua posição. Poucos compositores foram tão férteis: 600 músicas em 35 anos de atividade, o que representa uma média de quase uma por quinzena. Os sambas de Ataulfo realmente chegavam ao lugar certo, não só como obras de arte, mas também de grande aceitação popular, confirmando

que “a boa cultura popular passa no teste de autenticidade, que é a referência à experiência negra e à expressividade negra” (HALL, 2003, p. 345). Ataulfo foi um excelente intérprete, a voz triste, lamentosa, mas sempre bem colocada entre as harmoniosas passagens vocais das pastoras, com quem fez parcerias de grande sucesso. Nenhum sambista foi tão bom intérprete de suas composições, grande parte reveladoras de seu temperamento interiorano, o que as torna inconfundivelmente suas. As suas letras, harmônicas, belas, alegres, tristes, saudosas, revelam temas que carregam e contagiam pelo samba, as nuances das gerais de Minas para o mundo, registrando a cultura e a identidade brasileiras.

VI – Considerações finais

Por falar em samba, como símbolo de identidade nacional, encontra-se o artista Ataulfo Alves, retratando aspectos significativos do cenário mineiro e brasileiro em sua trajetória como cantor e compositor de Miraflores, Minas Gerais, que mesmo estando em outro espaço, como Rio de Janeiro, onde o samba desponta como símbolo de brasilidade, isso não é mera coincidência. Nota-se que presença de Ataulfo Alves influenciou o processo de invenção social do Brasil como terra do samba, imagem que perdura até os dias de hoje, atravessando os tempos na área da Música Popular Brasileira, confirmando ser o samba um símbolo cultural da identidade brasileira. O Samba é o símbolo maior da expressão cultural brasileira. Não se concebe Brasil sem samba, é através dele que se unem todas as raças e penetra-se na dimensão eterna do tempo. Falar de samba é falar do Brasil, pois está no samba o sabor peculiar deste país, o que se pode afirmar que o Brasil tem sabor de samba.

Neste segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração.

Embora sendo reverenciado com suas canções em contexto nacional e transnacional, Ataulfo deixou para a MPB um acervo significativo de canções gravadas, todas alcançando sucesso, algumas em contexto internacional.

Apenas com pretensões de resgatar a sua vida e obra pela ótica da Literatura Brasileira, tomou-se como ponto de referência um aspecto particular: as letras de composições de Ataulfo Alves, para analisar temas cotidianos dialogando com outros compositores, poetas e intérpretes tratando da Música Popular Brasileira já em fase de industrialização entre anos 1920 e 1960, período que cobre desde o surgimento do “samba carioca” até sua consolidação como expressão musical de brasilidade.

Erigindo o samba como produto nacional, muitos artistas tinham em comum traços nacionalistas, mais ou menos pronunciados. Vale observar o desempenho de produtores/divulgadores do samba como protagonistas, dentre eles, Ataulfo Alves, na sua história, construiu um enredo ainda não desvendado pelo viés ou discurso literário, tornando-se através de seu samba, um ícone brasileiro e mundial.

Ao retratar em canção as coisas simples de Minas, mesmo estando distante da terra natal, ele foi capaz de criar, reviver tradições, valores, rememorar espaços de Minas e o lirismo natal, fortalecendo a identidade nacional.

Ataulfo Alves é síntese de homem brasileiro, mineiro que resgatou histórias da infância, das montanhas de Minas revisitada e sintonizada com a produção artística nacional, dialogou, em algumas de suas canções, com o nacionalismo, com as questões sociais e políticas. Foi comunicador de sucesso a partir de suas canções reflexivas e filosóficas.

Em espaço geográfico destacou Minas e como autor e compositor pertence ao Brasil, pois o seu fazer musical atravessou tempos e espaços, ultrapassou fronteiras, que aos olhos da literatura, permanecerão inesquecíveis.

Ataulfo morreu, mas sua obra permanecerá viva para encantar gerações vindouras, pois mesmo misturando etnias e gêneros musicais, o samba permanecerá sendo a marca da cultura e identidade verde e amarela, bem brasileira.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamim. A literatura, a diferença e a condição. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 8, p. 19-39. 2006.

ALVES, Ataulfo. **História da música popular brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ALVES, Ataulfo. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/ataulfoalves/4_obra.htm>. Acesso: 30 mar.2006.

_____. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/ataulfoalves/texto_etc_1.htm#>. Acesso: 30 mar. 2006.

_____. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ataulfoalves.asp>>. Acesso: 31 jan. 2007.

_____.Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/ataulfo.alves/index.html>>. Acesso: 31 jan. 2007.

_____. Folheto **DUETO** [1968?] p. 18).

ALVES, Henrique. **Sua excelência o samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

ANDRADE, Mário. **Carlos e Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

_____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo, Edusp, 1989.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COMBARIEU, Jules. **História da música**. Trad. Mário de Andrade. Paris: Nrmancolin. 1913.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro - **Carnaval**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ - MinC/Funarte. 1994.

CHACON, Vamirech. **Brasilidade**. Disponível em: <<http://www.unb.br/brasilquestao/educacao2.htm>> Acesso: 30 mar. 2006.

COSTAVERDESP. **Samba de gafieira**. Disponível em: <<http://www.costaverdesp.com.br/aulasdedancadesalao/samabadegafieira.htm>>. Acesso em: 04 maio 2007.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**: introdução geral. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Eneida Leal. **Identidade cultural**.

Disponível em: <<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana3/eneida.html>>. Acesso: 30 jul. -2006.

DI MINGO, ROSIMAR Reis Souza. **Aquarela do Brasil**: Ary Barroso de Minas para o mundo. Dissertação de Mestrado. CES/JF. Juiz de Fora, 2004.

GIDDENS, Antony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Póly Press, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ITAUCULTURAL. **Biografia de Aracy Cortes**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=700>. Acesso em: 30 abr. 2007.

LEVY, Alexandre. Disponível em: <<http://cigrantiga2.blogspot.com/2008/02/alexandre-levy.html>> Acesso em: 04 maio 2007.

MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir(ORG) **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

MARTINS, Wilson. A literatura e o conhecimento da terra. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**: introdução geral. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

MICHAELIS: **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. Cânones & CONtexyos. CONGRESSO ABRALIC, **Anais...**, 5. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997. p. 417-423.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. **Murilo Mendes**: orfeu transubstanciado. Viçosa: UFV, 2000.

SOARES, Maria Teresa Mello. **São Ismael do Estácio**: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. **Música**: O nacional e o popular na música brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História da música popular brasileira - Samba**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **História da música popular brasileira**: samba de terreiro e de enredo. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

_____. **Música popular de índios negros e mestiços**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar/ UFRJ, 2004.

WISNIK, J. Miguel. **Tradição não escrita**. 2007. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/CDBRASIL/ITAMARATY/WEB/port/artecult/musica/tnescrit/maxixe/index.htm>>. Acesso em: 05 maio 2007.