



## “TODO MUNDO BOLE”: SAMBA, METALINGUAGEM E AUTORREFERENCIAÇÃO

GÓES, Fred<sup>1</sup>  
UZÊDA, André Luís Mourão de<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente ensaio, apresentam-se os resultados preliminares da pesquisa em curso “Todo mundo bole – Samba e metalinguagem: identidade e resistência cultural”. Atentos à vasta recorrência em letras de samba da autorreferenciação metalinguística a este gênero no cancionário popular brasileiro, particularmente, no samba urbano carioca, a investigação aproxima a marca característica da metapoética na modernidade literária ocidental, com seu inquietante questionar sobre o próprio fazer poético, ao exercício do sambista em refletir, em suas canções, sobre o próprio fazer samba. Referindo-nos a eles como “metassambas”, analisamos a incidência metalinguística em tais letras como um exercício ora de enaltecimento e afirmação da brasilidade, ora de questionamento quanto à sua natureza poética, ora ainda enquanto busca de sua identidade e singularidade afrodiáspórica. Em perspectiva diacrônica, acompanhamos a reiterada presença de tal aspecto ao longo de todo o século XX, desde as origens do samba maxicado nos anos 1900 até a contemporaneidade. Para o presente trabalho, apresentamos a metodologia empregada, a revisão bibliográfica sobre samba, modernidade e metalinguagem e breve panorama histórico do século XX, ressaltando a constante reincidência de metassambas na história social do samba.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção popular brasileira; Metalinguagem; Samba.

## “TODO MUNDO BOLE”: SAMBA, METALANGUAGE AND SELF-REFERENCING

**ABSTRACT:** In this essay, we present the preliminary results of the ongoing research “Todo mundo bole – Samba and metalanguage: identity and cultural resistance”. Aware of the vast recurrence in samba lyrics of metalinguistic self-reference to this genre in the Brazilian popular songbook, particularly in

---

<sup>1</sup> (Frederico Augusto Liberalli de Góes) Docente Emérito da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de Produtividade em Pesquisa D1 do CNPq. Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. E-mail: [fredgoes3@gmail.com](mailto:fredgoes3@gmail.com)

<sup>2</sup> Docente do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. E-mail: [andreuzeda@ufrj.br](mailto:andreuzeda@ufrj.br)

Rio de Janeiro's urban samba, our investigation approaches the characteristic of metapoetry in occidental literary modernity, with its unsettling questioning about the poetic act itself, the samba artist's exercise in reflecting, in his songs, on his own samba making. Referring to them as "metasambas", we analyze the metalinguistic incidence in such lyrics as an exercise, sometimes in praising and affirming Brazilianness, sometimes in questioning their poetic nature, sometimes as a search for their Afro-diasporic identity and singularity. From a diachronic perspective, we follow the repeated presence of this aspect throughout the 20th century, from the origins of "maxixado samba" in the 1900s to contemporary times. For this work, we present the working methodology used, the bibliographical review on samba, modernity and metalanguage and a brief historical overview of the 20th century, highlighting the constant recurrence of metasambas in the social history of samba.

**KEYWORDS:** Brazilian popular song; Metalanguage; Samba.

### **Introdução: uma porção de sambas com que todo mundo bole**

Um dos maiores desafios ao se falar do samba – diríamos mesmo, dificuldade – é tentar estabelecer um território para o gênero, cartografá-lo entre fronteiras. Impossível. O samba é como uma paisagem vista do alto da montanha onde, no raio de 360°, se percebem inúmeras diferenças a cada ângulo observado, sem que se percam as características próprias daquele local, daquela paisagem abundante e diversa. Este lugar é o Brasil em sua extensa continentalidade, com sua multiplicidade de expressões e sotaques.

O samba diz ser muita coisa, sem nunca dizer quem realmente é. Em sua malandragem intrínseca, escorrega, engana, se esquivava, mas não nega. Se contenta em oferecer possíveis pistas, jamais certezas. Já se tentou eliminar o malandro do samba, mas malandro não é só a personagem malemolente que se dá bem, é o próprio gênero em suas múltiplas formas. Matéria multiforme, que se molda de um jeito em cada mão que o toca, o gênero popularizou-se ao longo da história sob diversas formas e estilos nas mãos dos que com ele já *buliram*, o que nos leva a constatar que o samba não é, o samba *são*.

Abrindo o dicionário Housaiss (2009, s/p), encontramos a seguinte etimologia de "bulir": do latim *bullio*, *-is*, *-ívi*, significa "ferver, agitar(-se), irritar(-se)". Encontramos sua raiz em "ebulição", que nos remete à efervescência, caldeirão e mistura: o que tem tudo para dar um bom caldo. "Frevo" também vem de "ferver". Fogo é movimento. No frevo, o passo é infernal e a marcha açodada. No samba, bulir se traduz também no corpo, no sentido de mover, agitar, movimentar. Igualmente, significa tocar, pôr as mãos, seduzir. A multissignificação do verbo está lá no verbete. O samba é isto, multissignificativo, guarda-chuva de muitas formas, mostra-



se sempre plural, impossível de redução. O samba está sempre em aberto. É inconclusivo por princípio. Talvez, por isto, quem se aproxima dele se dê conta do “mistério”, como diz Hermano Vianna (1995), e constata ser ele o “dono do corpo”, como indica Muniz Sodré (1998), para reforçar a ideia de que o samba é um gênero musical marcado pela pluralidade ambivalente: é resistência resiliente, afirmação que se questiona, e é, multiformemente, a cara da gente.

É por isso que resolvemos também *bulir* com ele. No presente ensaio, tecemos algumas das considerações iniciais da pesquisa em curso “Todo mundo bole – Samba e metalinguagem: identidade e resistência cultural”, tendo como objeto de investigação a marca característica da autorreferenciação metalinguística presente neste gênero, considerado como o mais popular e representativo da brasilidade, desde que, com ele, o projeto nacionalista do Estado Novo também um dia já *buliu*. Quando fomos buscar o título deste ensaio nos versos de Caymmi em “Samba da minha terra”, nos convencemos de que nada expressava melhor nosso propósito: pensar a razão do samba insistir em ser autorreferente, alto-falante dele mesmo, de se perguntar a razão de ser das mais variadas formas em que se identifica como gênero, em que se diz samba. O samba faz autoanálise o tempo todo. O que nos interessa é essa procura. Resposta não há.

Assim como Caymmi, houve um panteão de Orixás contemporâneos na Bahia. Ele junta, entre outros, Jorge Amado com Caribé, Mario Cravo com Pierre Vergé, Dodô com Osmar, Caymmi e as Mães, todas as mães, ialorixás. É Caymmi quem explica o que é o samba da minha terra: o que deixa a gente mole, que quando se canta todo mundo bole. É Caymmi quem virou os olhinhos, e, em solo carioca, ensinou para Carmen Miranda aquilo que “todo mundo bole” no samba, que, por sua vez, do Rio expandiu-se Brasil afora. Com Carmen, o samba ganhou o mundo, virou referência e segue se modificando.

Quem não gosta de samba, bom sujeito não é. É ruim da cabeça. Nós, como somos mais ou menos da cabeça e sofríveis no pé – mas fanáticos por samba –, queremos entender melhor por que razões constantemente ele se afirma e denomina, ao passo que também pergunta de si ou diz-se ser ora isto, ora aquilo. De uma coisa não temos dúvida: o samba é democrático e inclusivo por princípio. É preto de origem. Sua roda, sua prosa e seus versos sempre foram receptivos aos que quisessem se juntar. O samba nunca teve preconceito, apesar de sua história revelar longo período de marginalização discriminada para quem levantou seu estandarte, pandeiro e tamborim.

Para isso, fomos ouvir quem é do traçado, quem conhece ou pensa o assunto em diferentes campos do saber (nem sempre especialistas, mas, com certeza, apaixonados pelo ritmo). Buscamos aqui examinar a razão do samba ser um dos fenômenos culturais populares



do ocidente em que o exercício da metalinguagem, do autoquestionamento e da autorreferenciação se faz notável, como raramente se observa tamanha insistência em outras manifestações poéticas e/ou gêneros musicais. O que se identifica como o gênero samba é uma pluralidade de formas que transita da alegria explosiva do samba de embalo à desamparada tristeza de um lamento. São muitos os sambas. O que os caracteriza e os identifica é se autodenominarem samba, como também, se autorreferenciarem recorrentemente textual e musicalmente. Há, portanto, uma busca incessante de identidades, legitimação e identificações em um processo de permanente resistência cultural, cuja trajetória vai da perseguição policial à consagração social como “O” gênero musical brasileiro por excelência. Sempre se reinventando, resiliente, sem perder sua essencialidade ancestral, o samba conta a nossa história ao falar de si. Ele não nos pertence, nós é que pertencemos a ele.

Ao buscar o sentido da palavra “samba”, encontrar-se-á, mais uma vez, a diversidade. É tanto um gênero musical, quanto o encontro festivo. Refere-se à dança, ao canto e à execução musical, enquanto a expressão “isto dá samba” significa que algo apresenta potencialidade para o êxito. Na língua portuguesa, o vocábulo é registrado desde o século XIX, sendo primeiro definido em 1888. Depois de diferentes conceituações, passa a ser dicionarizado, segundo Lopes e Simas (2015, p. 247), já no século XXI, como “gênero de canção popular de ritmo geralmente 2/4 e andamento variado, surgido no século XX” (HOUAISS, 2009, s/p). Observa-se, portanto, ao mesmo tempo, a juventude do gênero e a possibilidade de definições futuras que abracem fusões e feições que o samba venha a apresentar.

Quanto à etimologia, há, pelo menos, duas possibilidades mais aceitas: 1. ter origem no quimbundo, “semba”, que significa “umbigada” (dança religiosa para os angolanos que levava este nome – umbigada – devido à forma como era dançada); 2. ser o vocábulo oriundo do umbundo (outra língua banta) “samba”, que significaria “estar animado” ou “estar excitado”. Este termo chegou ao Brasil através dos grupos iorubanos que forçadamente vieram para o país como escravizados durante os quatrocentos longos anos das eras colonial e imperial.

De acordo com registros históricos, foi em 1838 a primeira vez que a palavra “samba” surgiu grafada no Brasil, na revista *O Carapuço*. Desde então, encontram-se denominações que buscam diferenciar as inúmeras especificidades do gênero, como aparecem em distintos verbetes do *Dicionário da história social do samba* (LOPES; SIMAS, 2015): samba amarrado ou de roda ou de viola; samba autêntico; samba batido; samba batucado; samba canção; samba chulado; samba corrido; lamento; samba da Lapa; samba de almocreve; samba de breque; samba de caboclo; samba de chave; samba de embolada; samba de enredo e suas variantes,

como lençol; samba de gafeira; samba de matuto; samba de morro; samba de parada; samba de partido-alto; samba de primeira; samba de raiz; samba de rua; samba de salão; samba de terreiro; samba de velho; samba do crioulo doido; samba-exaltação; samba house; samba-jazz (característico da bossa nova); sambalada; sambalanço; samba-lenço; samba-reggae; samba-rock; samba-roda (modalidade folclórica diferente do samba de roda); sambangola; sambão joia; samba trançado, entre outras denominações que em nossa pesquisa procuramos identificar.

Como se constata pelas variadas denominações, o samba é plurissignificativo: tanto musical, quanto poeticamente. Nossa atenção se dirige para o aspecto textual, sem, no entanto, desdenhar da musicalidade. Afinal, o que caracteriza a canção, não importa o gênero, é a justaposição harmoniosa entre o texto e a música, sendo, decorrente desta fusão, necessário considerar os dois planos de significação. Sobre a importância da canção no contexto cultural, comunga-se com o que postula Miriam Hermeto:

A canção é um produto cultural humano, uma forma de expressão, uma narrativa que interpreta e constrói o mundo, bem como a existência humana nele. Assim, a canção é, ela mesma, uma representação, pois é uma forma de tratar a realidade: reconhecê-la, falar dela, dialogar com ela e reconstruí-la simultaneamente, atribuindo-lhe sentidos (HERMETO, 2012, p. 35).

Assim, o que buscamos entender, como mencionado, é a razão de formas tão variadas, denominadas samba, se autorreferenciarem, se definirem partícipes do gênero, desde sempre, ao criarem uma narrativa poética da nossa identidade histórica. Para o presente ensaio, iniciamos nossas reflexões a partir do entrelaçamento entre samba, metalinguagem e o contexto da modernidade artística e literária ocidental e suas especificidades na transposição para solo nacional. Em seguida, apresentamos breve revisão histórica, enaltecendo, em mais de um século de samba, a marcante presença da autorreferenciação metalinguística que, desde “Pelo telefone”, em 1916, já se afirmava ser “de arrepiar”. Por fim, apontamos o atual estágio em que nos encontramos na pesquisa, com sinalização para os passos metodológicos subsequentes.

### **Samba, modernidade e metalinguagem**

Em pronunciamento relativamente recente nas redes sociais, o compositor Martinho da Vila, sucintamente, revela a grandiosidade da contribuição banto na música das Américas, em que o samba se destaca luminoso:



Toda música das Américas, dançante ou não, tem origem no continente africano. Os *spirituals*, o gospel, o rap e até o rock, americanos do norte, são originalmente negros como o samba. Da mesma forma, a contagiante música ligeira cubana, o funk, o reggae, o calipso e todos os sons das Antilhas, incluindo as canções dolentes. Acredito que o semba angolano, que deu origem à palavra “samba”, é parente distante do principal ritmo do Brasil, mas é irmão mais velhos dos sons da América Central. Nós, brasileiros, somos privilegiados pela natureza, temos muito do que nos orgulhar, e dos motivos de orgulho é a ancestralidade musical.<sup>3</sup>

O movimento de resgate e reinvenção cultural em um contexto ampliado, como sinaliza o comentário de Martinho, na relação entre tradição e ruptura, nos permite compreender a perspectiva da inscrição de uma “tradição moderna”, nos termos discutidos por Antoine Compagnon (1996): um novo que já nasce com o afirmado desejo de deixar um legado para a posteridade. Nossa pesquisa toma o marco da modernidade como um contexto propício para o surgimento do samba enquanto um gênero literário que se inscreve em e dialoga com uma tradição literária específica, no sentido de produção poética que também é forma de representação social (cf. LIMA, 1980, p. 74).

O advento da modernidade estética se dá no século XIX a partir do Romantismo. A subjetividade romântica encontra campo fértil para o poeta que passa a questionar a sua própria função no mundo, e a poesia passa a ser, ela própria, matéria da sua composição (cf. CORREIA, 2002, p. 11). Desde então, o exercício de autoquestionamento do e no fazer literário se acentua e se acirra, abrindo portas para a modernidade artística elaborar e pôr em prática um pensamento autônomo que tem o nascimento do novo como um valor. Nesse sentido, Antoine Compagnon (1996, p. 11) aponta a autonomia – um exercício de “reflexividade e de circularidade” – como um dos traços da modernidade, o que exige do artista uma consciência crítica:

Essa é a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assunto e que deve, pois, fazer ela mesma as suas regras, modelos e critérios. A obra moderna fornece o seu próprio manual de instrução, sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade (COMPAGNON, 1996, p. 29).

---

<sup>3</sup> Postagem de Martinho da Vila em virtude do mês da consciência negra na rede social Facebook em 01 de novembro de 2020.



É ainda durante o contexto finissecular europeu, com Charles Baudelaire, que se anunciam os traços essenciais e paradoxais de uma “tradição moderna” (cf. COMPAGNON, 1996, p. 30). O poeta decadentista institui uma mudança paradigmática na literatura ocidental, como já ressaltara Walter Benjamin (1991) no clássico estudo *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. É quando o poético se faz no “olhar mais penetrante” (p. 29) do flâneur para a realidade circundante da cidade que se moderniza em meio ao contexto capitalista de transformação acelerada e ascende uma sociedade burguesa pautada pela lógica do consumo. As formas de representação, em sentido mimético, ganham nova roupagem, e de acordo com Luiz Costa Lima,

na poética da modernidade, perde-se a delimitação precisa, i.e., historicamente legada, do que seja o poético [...]. Se, tradicionalmente, a poesia era identificada com a linguagem elevada, sublimadora da realidade, ela agora busca palavras e situações “vulgares” e não mais reveste o real com o encanto que purificava (LIMA, 1980, p. 79).

Em nossa proposta, traçamos uma correlação entre a poesia moderna e o gênero samba como produto desse mesmo processo de transformação social no capitalismo tardio. Atentos ao contexto brasileiro, veremos como ele expressa a representação social de uma realidade que se manifesta no cotidiano prosaico das ruas da cidade: o sambista “sai de casa” e é possível associá-lo ao flâneur porque pertence, ele próprio, à “multidão anônima” (cf. LIMA, 1980, p. 83). Nisso, assume uma forma que é das mais singulares na cultura brasileira: a da mais profunda reflexão crítica sobre a realidade histórica e social circundante do entorno, adotando uma linguagem que é prosaica e cotidiana, própria da discursivização do poeta-sambista sobre a sua realidade, enunciativa de uma profunda consciência de seu lugar no mundo.

Assim, o samba se caracteriza pelo mesmo exercício autorreflexivo moderno e de aguda inquietação sobre o seu ofício, como Marlene de Castro Correia (2002) referiu-se ao exercício metalinguístico em Drummond: ele é “pensamento”. E se “sambar é pensar”, como afirma Wallace Lopes Silva (2015), nele é o próprio pensamento que samba (p. 15). A proposta de Silva, contudo, coloca-nos uma problemática a ser enfrentada. No que o pesquisador se propõe a estudar o samba em diálogo com a filosofia no contexto cultural da diáspora africana, de modo que ele possa ser compreendido como “conjunto de enunciados filosóficos presentes na musicalidade tal como na letra” (p. 14), ele nos mostra que no samba também se encontram

inscritos outros paradigmas epistemológicos, os quais se manifestam na “circulação de uma filosofia brasileira, de uma filosofia negra, de uma filosofia afrodiáspórica, de uma filosofia do samba. Ou ainda, uma filosofia *sambista*” (p. 16; grifo do autor). Essa abordagem é de valiosa importância, pois aponta para a necessidade de diálogo com outras concepções de pensamento que não apenas a canônica ocidental, branca e europeia. Impõe, assim, a necessidade de se compreender as singularidades do samba como um fenômeno de uma modernidade específica: a que se dá no contexto particular da realidade brasileira, patriarcal, de herança escravocrata e socialmente estratificada pelo racismo estrutural, porém marcada por um histórico de resistências e resiliências que nas fissuras, brechas e encruzilhadas manteve-se viva e atual.

Em contexto brasileiro, a modernidade literária ficou notabilizada, sobretudo a partir da década de 1920, pela arte produzida pelo chamado movimento modernista, muito associado aos intelectuais e artistas oriundos da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922. A partir de 1924, acentua-se por parte desse grupo a busca incessante da chamada “brasilidade”, tomada como base definidora da identidade cultural do povo brasileiro. Não obstante as disputas entre os muitos programas modernistas nos anos 1920 para definir sua conceituação, expressões da cultura popular, como o samba e o carnaval, eram consensuais entre os intelectuais do modernismo como representativas da nacionalidade. O samba, enquanto um objeto de leitura dos modernistas, era representado pela ótica do outro, ou seja, relido pelos intelectuais que não viviam aquela realidade “de dentro”. É necessário, portanto, pensar em outros modernismos, como trata Monica Velloso (1996) a respeito dos “intelectuais boêmios” no Rio de Janeiro, os quais refutavam a ideia de um movimento organizado e observavam a modernidade no dinamismo transitório das ruas, esquinas, bares e cafés da cidade. São os cronistas, os autores da fortuna crítica do samba, jornalistas, radialistas.

Na história social do samba, notamos uma curiosa transposição de lugares por ele ocupada: na transição da década de 1920 para 1930, num espaço temporal muito curto, de repreendido e criminalizado até meados dos 1920 – posto que um produto cultural de origem afrodiáspórica, lembremos –, o samba alcança o status de emblema da cultura nacional. Entender essa complexa operação enquanto um fenômeno da modernidade desenrolada no contexto modernista, tomando por base a dissociação entre ambos os conceitos, é um dos objetos centrais da investigação em curso. Para tanto, imprescindível nos é o estudo seminal de Hermano Vianna (1995), preocupado em revelar este que, em seu entender, é o grande “mistério do samba”: a sua transformação em “ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a



definição da identidade nacional, da “brasilidade” (p. 28) – o que até hoje perdura em nosso imaginário social, como, em brevíssima retrospectiva histórica, veremos a seguir.

### **Mais de um século de metassambas**

Quando, em 27 de novembro de 1916, Donga registra a canção “Pelo telefone” com a denominação de “samba”, e o faz como sendo apenas de sua autoria (mais tarde incluiria Mauro de Almeida como parceiro), o gênero começa a ser reconhecido, identificado e, sobretudo, reivindicado. Era então o tempo em que se reuniam músicos populares na Cidade Nova, região para onde se fixavam os imigrantes chegados ao Rio de Janeiro, muitos ex-escravizados, especialmente os oriundos do Recôncavo da Bahia, ex-soldados da Guerra da Cisplatina, como também estrangeiros, judeus de toda parte, sírios, libaneses, entre outros. Esta área foi chamada por Heitor dos Prazeres, sambista e pintor, ele mesmo filho de uma das Tias, de “Pequena África”. Foi na casa das famosas tias baianas, quase todas ialorixás (mães de santo), onde se convencionou estabelecer o nascedouro do samba carioca, de forma especial, na casa de Ciata, mãe pequena e quituteira, que recebia não só os sambistas, mas também os intelectuais que se interessavam pela cultura que brotava naquele local (cf. MOURA, 2022).

O caso de “Pelo telefone” é dos mais explorados pelos historiadores e estudiosos do samba. A polêmica em torno da apropriação indevida da composição coletiva na casa de Ciata por Donga que a registra na Biblioteca Nacional como um “samba carnavalesco” somente de sua autoria, jogou luz sobre toda a polêmica relativa aos direitos autorais de uma indústria cultural ainda incipiente que começa a ganhar corpo nos anos 1920 e se acirrará na década seguinte com o advento da rádio. Durante as duas décadas (especialmente nesta última), era habitual, por parte de compositores e cantores consagrados, comprarem-se sambas compostos por anônimos – na grande maioria, homens negros, oriundos da periferia, das comunidades em que o samba era e continua sendo, um agregador sociocultural de relevo. A literatura, timidamente, explorou o contexto: Manuel Bandeira, na crônica “Sambistas”<sup>4</sup>, narra o caso de um samba registrado por Sinhô que teria como autor um tal “seu Candu”. O cronista Vagalume, no livro *Na roda do samba*<sup>5</sup>, refere-se aos sambistas que se apropriavam do samba alheio como “sambestros”. E, mais recentemente, Paulo Lins (2012), no romance *Desde que o samba é samba*<sup>6</sup>, enfatiza esta prática que passou a denominar os compradores de “compositores”. Estes

<sup>4</sup> In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>5</sup> VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

<sup>6</sup> LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

eram, como atestado pela história, artistas consagrados do quilate de Francisco Alves, o mais renomado cantor então. O romance resulta numa excelente ambientação do momento de fixação do samba, no Rio de Janeiro, entre 1920 e 1930, e apresenta personagens bem caracterizados.

Predominava, então, o que Lima (2022, p. 38-39) denomina o samba maxixado da Cidade Nova, gênero híbrido que “representa a transição entre a condição de música tradicional, ou folclórica, e a categoria de música popular”. Letras de canções de enorme sucesso na época, como “Um samba na Penha”, gravado em 1904 pela vedete de revista Pepa Delgado, já mostravam a presença da autorreferenciação metalinguística antes mesmo da consolidação do gênero musical, como se nota nos versos de Assis Pacheco, Álvares Peres e Álvaro Cola: “Se te cair no samba/ Ou nas festas da Penha/ Roxo, leva no choro/ Vamos às festas da Penha”<sup>7</sup>.

Com o tempo, o que se denominou como “samba” foi ganhando feição própria, incorporando influências, distintas do padrão inicial, como do maxixe. Isto se deu a partir da fusão entre o que os sambistas do Estácio tocavam e o caxambu, jongo ou corimá, que era, há muito, praticado no vale do Paraíba, e que ganha notoriedade, no Rio de Janeiro, a partir da abolição, nos bairros periféricos, especialmente nos de Madureira e Oswaldo Cruz. A fusão entre o samba do Estácio e o jongo vai se solidificando, nos trinta anos iniciais do século XX, tendo a Festa da Penha e os desfiles inaugurais das Escolas de Samba, na Praça XI, como espaços de confraternização e troca de experiências (cf. FRANCESCHI, 2014). Icônica do período é a letra da canção “Na Pavuna”, de Candoca da Anunciação e Almirante, gravação de 1930, em que se afirma que “Na Pavuna/ Tem um samba/ Que só dá gente reiúna”, onde “tem escola para o samba/ Quem não passa pela escola, não é bamba”<sup>8</sup>. A referência à “escola para o samba” faz menção ao já acirrado campeonato entre os blocos e agremiações que cresciam e se profissionalizavam, alcançando a posição de “escolas de samba”, sendo a Deixa Falar, do Estácio, em 1927, a primeira escola de samba de que se tem notícia.

Inicialmente, o samba foi considerado como uma manifestação marginal, forma de expressão das classes subalternas e, portanto, destituídas de significado cultural. Basta lembrar que um dos índices para se encarcerar um indivíduo como “fora da lei” ou sambista – então, sinônimo de malandro –, era a presença de calos nas pontas dos dedos<sup>9</sup>. Ali residia a prova de

---

<sup>7</sup> “Um samba na Penha” (Assis Pacheco, Álvaro Peres e Álvaro Colas), com Pepa Delgado e Mário Pinheiro. Odeon, 1904.

<sup>8</sup> “Na Pavuna” (Candoca da Anunciação e Almirante), com Almirante e Bando de Tangarás. Parlophon, 1930.

<sup>9</sup> O violão era considerado pela elite um instrumento “inferior”. As cordas eram de metal, de aço, daí a razão da calosidade na ponta dos dedos. O violão, no Brasil, só irá ter lugar na sala de concerto com Villa Lobos, que, inspirado em Andrés Segóvia, escreve peças para o instrumento.



que o “meliante” se fazia acompanhar do violão, cantando samba em rodas de malandragem. Por muito tempo se associou o samba ao botequim, espaço onde se reuniam homens, na maioria pretos, “desocupados”. Mulheres, de maneira geral, não participavam deste universo, e só a partir da segunda metade do século XX, a presença de compositoras de samba se notabiliza. Às mulheres cabia, até aqui, o lugar de anfitriãs dos encontros de sambistas (as Tias) ou pastoras, no coro. Era, também, da responsabilidade delas, preparar o “rega-bofe”<sup>10</sup> que mantinha despertos os participantes das rodas de samba até de manhã. A tradição das quituteiras de samba se mantém viva. A feijoada de Tia Surica, da Portela, ganhou status de tradição, ajudando a reforçar a expressão “eu vou ao samba” como significado de festa com dança, música e comida.

Noel Rosa, na década de 1920, é, possivelmente, o mais afamado representante da classe média branca a legitimar o samba, sendo seguido por Braguinha – ou João de Barro<sup>11</sup> (Carlos Alberto Ferreira Braga) – e Almirante (Henrique Foréis Domingues). Noel, falecido em 1937, aos 26 anos, deixou uma vultosa obra musical e trouxe, para o universo do samba, marcas da crônica cotidiana ao se aperceber do desenvolvimento e verticalização da cidade por meio das chaminés da fábrica de tecido (“Três apitos”) e a velocidade com que se vivia na metrópole moderna (“Conversa de botequim”). Ele também põe em destaque a ideia de samba como encontro festivo em “Com que roupa” ao se questionar nos versos “com que roupa eu vou/ *ao samba* que você me convidou”<sup>12</sup>. Noel é quem, em um samba lamurioso, diz ser ele “um feitio de oração”, verso que dá título à composição. O que motiva a canção é: “a dor tão cruel desta saudade/ que por infelicidade/ meu pobre coração invade”<sup>13</sup>. Além da comparação à prece religiosa que a voz lírica manda a amada cantar na Igreja da Penha<sup>14</sup>, há versos definitivos para nossa busca, tais como: “batuque é um privilégio/ ninguém aprende samba no colégio/ Sambar é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia”. Isto é, tristeza e alegria não se opõem no samba, se complementam.

---

<sup>10</sup> João Baptista Vargens (2008), em seu livro sobre o compositor Candeia, menciona, inclusive com as receitas, o variado cardápio oferecido durante os encontros de sambistas. São refeições tão fartas quanto calóricas como feijoada, dobradinha, angu com acompanhamentos, galinhada etc.

<sup>11</sup> João de Barro era a alcunha usada pelo compositor para não ser identificado por seu nome de batismo. Quando começou sua carreira musical, junto com Noel Rosa, Almirante e Alvinho, no Bando dos Tangarás, além de não ser de bom tom ser artista profissional (se apresentavam gratuitamente), não podia ser identificado como sambista.

<sup>12</sup> “Com que roupa” (Noel Rosa), com Martinho da Vila. Abril Cultural, 1970.

<sup>13</sup> “Feitio de oração” (Noel Rosa e Vadico), com Francisco Alves, Castro Barbosa e Orquestra Copacabana (1933). Velas; Funarte, 2000.

<sup>14</sup> A festa da Penha, junto com as casas das Tias, na Pequena África, é uma das principais referências como espaço de formação do samba no Rio de Janeiro. Era onde, em larga escala, ouviam-se as novas produções e se estabeleciam laços de sociabilidade.



A marca autorreferente do samba é vasta na obra de Noel, e as polêmicas acirradas com Wilson Batista deixaram-nos legados alguns dos mais expressivos metassambas do cancionário popular brasileiro. Entre eles, são exemplos “Feitiço da Vila”, com seus célebres versos “São Paulo dá café/ Minas dá leite/e a Vila Isabel dá samba”<sup>15</sup>, e “Palpite infeliz”, na qual se afirma que “fazer poemas lá na Vila é um brinquedo;/ Ao som do samba dança até o arvoredo”, além de “que tira o samba, mas não quer tirar patente”, tudo para, ao final, conclamar o compositor rival: “Eu já chamei você pra ver/ você não viu porque não quis/ quem é você que não sabe o que diz?”<sup>16</sup>.

Na década seguinte, o samba passa a ocupar lugar de relevo durante a ditadura Vargas. Isso ocorre por ser considerado o veículo ideal para se valorizar o trabalhador, destituindo a mitológica figura do malandro, recorrentemente enaltecido no gênero. Este gesto não se dá de forma gratuita; o contrário disto, é uma rigorosa imposição do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, do Estado Novo, órgão da censura ditatorial, cuja tesoura inclemente vetava a figura do malandro, “propondo” que fosse substituída pela do trabalhador. A valorização do trabalhador vem ao encontro das leis trabalhistas então instituídas<sup>17</sup>. O samba passa, assim, a gênero “ eminentemente nacional”, ponte entre morro e asfalto, ganhando cidadania.

Cabe lembrar que, passado o período ditatorial de Vargas, a personagem do malandro ressurgirá vigorosa e de forma especial no segmento do gênero conhecido como samba de breque, sendo o cantor e compositor Moreira da Silva seu maior representante. Ele mesmo incorporava o tipo, com seu chapéu de meia aba e ternos de linho branco, cantando os feitos do sujeito que sempre arruma uma maneira de fugir das confusões por ele armadas, em última análise, de “dar um jeitinho”, comportamento que parece, muitas vezes, valorizado, em diferentes instâncias, no imaginário cultural brasileiro. Um pouco adiante, entre as décadas de 1980 e 1990, o *éthos* da malandragem renascerá com intensidade na produção musical do cantor e compositor Bezerra da Silva. Com ele, a fronteira entre o malandro e o marginal se torna bem mais tênue, já que é possível vislumbrar nos textos a aceitação de armas e drogas, o que ganhará robustez no mundo do funk, especialmente, nos denominados “proibições”, revelando, sem

---

<sup>15</sup> “Feitiço da Vila” (Noel Rosa), com Orlando Silva e João Petra de Barros (1934). Velas/Funarte, 2000.

<sup>16</sup> “Palpite infeliz” (Noel Rosa), com Aracy de Almeida (1935). Velas/Funarte, 2000.

<sup>17</sup> Em 1937, o presidente Getúlio Vargas baixou um decreto em que é “sugerido” que os enredos de Escolas de Samba apresentem temas “históricos e patrióticos”, bem como que as letras de música (sambas) submetidas à censura pelo DIP não enalteçam a figura do malandro. O exemplo mais famoso é “O bonde de São Januário”, de Ataufo Alves e Wilson Batista. A letra original exaltava a figura do “malandro” esperto, que vivia na boemia, que não era “trouxa” de virar operário e entrar “no bonde de São Januário” (bairro industrial) que “leva mais um otário” para trabalhar. A letra teve que ser mudada.

meios-tons, a realidade vivida nas comunidades periféricas das grandes cidades brasileiras, carentes de assistência do poder público, quase sempre dominadas por poderes paralelos.

Como passo seguinte, na transição dos anos 30 para os 40, vislumbra-se o nascimento de um tipo de samba que imprime o caráter patriótico ufanista próprio dos regimes totalitários. É quando surge o samba exaltação. O mais exemplar, entre eles, é “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que vem a público em 1939, no espetáculo patrocinado por D. Darcy Vargas, esposa de Getúlio, intitulado *Joujoux e Balangandãs*, com renda destinada à Casa das Meninas e à do Pequeno Jornaleiro. Em “Aquarela do Brasil”, Ary enaltece a exuberância da terra sob diferentes aspectos. O que aqui se chama atenção é o desejo do compositor em ver o samba não mais restrito ao terreiro, à favela, mas ganhando os salões burgueses, como se nota nos versos: “quero ver esta dona caminhando/ pelos salões arrastando/ o seu vestido rendado”. Em outras palavras, percebe-se a indicação de o samba ser a ponte entre o morro e o asfalto. Agora, metalinguisticamente, é todo “O Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingar”<sup>18</sup>.

“Aquarela do Brasil” passa a ser a principal referência de samba-exaltação. É o primeiro samba a receber tratamento orquestral. O arranjo épico de Radamés Gnatalli, para a primeira gravação, na voz de Francisco Alves, serve de padrão para os outros sambas-exaltação da época. Ary Barroso, antes mesmo de fixar as bases do samba-exaltação com a “Aquarela”, já havia exaltado a Bahia com tons ufanistas, em 1936, em o “Tabuleiro da baiana”, canção em que estabelece os alicerces para que a Bahia, com o tempo, viesse a ocupar o lugar de Éden, Orun<sup>19</sup>, Pasárgada do nosso cancionero, além de indicar as estruturas musicais desta forma de samba. A grandiloquência orquestral dos sambas-exaltação de Barroso, assim, estabelece, no plano harmônico, relação direta com o enaltecimento ufanista de um Brasil que se quer uníssono, grandioso e magistral.

Mas é, sem dúvida, Dorival Caymmi quem fixará o lugar da Bahia como metonímia nacional, por meio de seus sambas e canções praieiras, cujo cenário é sempre a boa terra. A associação entre Caymmi e Carmen Miranda é decisiva para que isto ocorra, especialmente com o samba “O que é que a baiana tem”. Se não encontramos referência *ipsis literis* à palavra “samba”, na letra não se pode deixar de notar o apreço do sujeito lírico a “Como ela requebra bem”, no afirmado desejo de que “Quando você se requebrar, caia por cima de mim/ Caia por

---

<sup>18</sup> “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), com Francisco Alves. Odeon, 1939.

<sup>19</sup> Orun é uma palavra da língua iorubá que define, na mitologia iorubá, o céu ou o mundo espiritual, paralelo ao Aiyé, mundo físico.

cima de mim, caia por cima de mim...”<sup>20</sup>. Vale ressaltar que, no mesmo espetáculo já mencionado, *Joujoux e Balangandãs*, em 1939, se deu a primeira apresentação de Caymmi à elite social, no Theatro Municipal, na então capital federal, em que cantou, de sua autoria, “O mar”. Caymmi explora fartamente em suas letras a autorreferenciação metalinguística ao samba, quer seja ao gênero, quer seja à dança, como fica notório em “O samba da minha terra”, nas letras de “Lá vem a baiana” (“Lá vem a baiana/ De saia rodada, sandália bordada/ Vem me convidar para sambar/ Mas eu não vou”<sup>21</sup>), “Requebre que eu dou um doce” (“Quando acabar com a sandália de lá/ Venha buscar essa sandália de cá/ Pra não parar de sambar/ Pra não parar de sambar”<sup>22</sup>), “Rosa morena” (“Rosa morena o samba está esperando/ Esperando pra te ver/ Deixa de lado esta coisa de dengosa/ Anda Rosa vem me ver /Deixa de lado esta pose/ Vem pro samba, vem sambar/ Que o pessoal está cansado de esperar”<sup>23</sup>), entre tantas outras.

Elemento fundamental para alavancar o samba como o desejado lugar de gênero “brasileiro por excelência” é a popularização da radiodifusão, na década de 1930. É o rádio popular que irá projetar, nacionalmente, compositores e cantores do nosso cancionário. Não é por outra razão que o Governo Vargas irá encampar a PRE-8, a Rádio Nacional, em 1940. A mais popular das rádios então, cujas ondas médias passarão a cobrir o território nacional, divulga a cultura brasileira de forma geral e, especialmente, faz-se canal de propaganda do governo por meio de *A voz do Brasil*, programa criado em 1935, com este fim, e que passa a ampliar sua audiência.

Concomitantemente ao fortalecimento do sentimento nacional incitado nos versos do samba-exaltação, ocorre a valorização dos ritmos latinos, particularmente do bolero, da rumba e do mambo, que estabeleceram evidente influência em um subgênero de samba conhecido como samba-canção. Tal “latinização” é valorizada por certo segmento da crítica especializada, no início da década de 1950 e, na sequência, vista negativamente, na década seguinte. Possivelmente, esta incorporação dos ritmos “dois pra cá, dois pra lá” nos repertórios de cantores e compositores tenha se dado em face ao sucesso da “música para dançar” executada pelas *big bands*, em grande evidência então, como a icônica execução de “In the mood”, pela orquestra de Glenn Miller, autor do famoso *standard*. Há, porém, um dado curioso neste contexto. Se a “bolerização” valoriza o aspecto dançante nas melodias, os textos, quase sempre,

---

<sup>20</sup> “O que é que a baiana tem” (Dorival Caymmi), com Carmen Miranda. EMI/Odeon/Fênix, 1939.

<sup>21</sup> “Lá vem a baiana” (Dorival Caymmi), com Ary Barroso. Odeon, 1958.

<sup>22</sup> “Requebre que eu dou um doce” (Dorival Caymmi), com Dorival Caymmi. EMI, 1955.

<sup>23</sup> “Rosa Morena” (Dorival Caymmi), com Dorival Caymmi, Luiz Arruda Paes e sua orquestra. EMI, 1955.

tratam dos desencontros e da falência amorosos. Além disto, vê-se surgir uma vertente de sambas-canção, cuja temática lamuriosa levou-os a serem conhecidos como “música de fossa”, lamentos em que a decepção amorosa pode, por vezes, atingir o grau máximo do desespero.

Um dos mestres deste segmento é Lupicínio Rodrigues, compositor gaúcho, que, pode-se afirmar, patenteou o sentimento de “cornitude” em nosso cancioneiro. Novamente, manifestam-se em abundância os sambas autorreferentes, como em “Leva meu samba”, de Ataulfo Alves, de 1941: “Leva meu samba/ meu mensageiro/ esse recado/ para o meu amor primeiro, vai dizer que ela é a razão dos meus ais...”<sup>24</sup>. Ou ainda “Neste mesmo lugar”, de Armando Cavalcânti e Klécio Caldas, imortalizado na voz de Dalva de Oliveira em 1956, fazendo explícita menção a samba-canção de Noel Rosa: “Por uma ironia cruel/ Alguém começou a cantar/ Um samba-canção de Noel/ Que viu nosso amor começar”<sup>25</sup>. O exercício metapoético agora também se expressa na condição do compositor que precisa registrar em suas canções a dor do amor perdido, como nas seguintes estrofes de “Loucura”, de Lupicínio:

E aí  
Eu comecei a cometer a loucura  
Era um verdadeiro inferno  
Uma tortura  
O que eu sofria  
Por aquele amor [...]

E aí  
Eu comecei a cantar verso triste  
O mesmo verso que até hoje existe  
Na boca triste de algum sofredor...<sup>26</sup>

É a partir da Bossa Nova, já na década de 1950, que a presença de representantes da classe média se faz notar de forma recorrente, no universo musical popular, avalizada por Vinícius de Moraes, àquela altura poeta consagrado e diplomata de profissão. A Zona Sul do Rio de Janeiro, a partir de então, “caí no samba” e produz o que se denominou de “samba de apartamento”. Seu ápice ocorre com o lançamento de *Chega de saudade*, disco de João Gilberto, em 1958, ensejando uma clara declaração do desejo de modernidade, de novos tempos, e ecoando, musicalmente, o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, da

<sup>24</sup> “Leva meu samba” (Ataulfo Alves), com Ataulfo Alves. Philips, 1968.

<sup>25</sup> “Neste mesmo lugar” (Armando Cavalcânti e Klécio Caldas), com Dalva de Oliveira. Odeon, 1956.

<sup>26</sup> “Loucura” (Lupicínio Rodrigues), com Lupicínio Rodrigues. Continental/WEA, 1973.



construção da nova capital no coração do Planalto Central. É, sem dúvida, João Gilberto quem estabelece os padrões e dá forma estrutural à bossa nova. Com seu canto *cool*, sem impostação, sem dó de peito e vibratos, ele apresenta uma maneira inovadora de se acompanhar ao violão, instrumento símbolo do movimento (“um banquinho e um violão”):

Dialogando com a tradição da música brasileira, João Gilberto incorporou a bateria das escolas de samba de maneira inusitada: seu polegar reproduzia a marcação do surdo – tangendo a primeira corda do violão – enquanto os três dedos médios “buscavam” as cordas inferiores como se fossem um tamborim. A orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegava ao disco, transformando-se em um material de uma performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas, ao mesmo tempo, sua continuidade (NAPOLITANO, 2007, p. 69).

Entre clássicos metassambas imortalizados por João Gilberto, cabe destacar as letras de “Adeus américa” (“Adeus América, essa terra é muito boa/ Mas não posso ficar porque/ O samba mandou me chamar”<sup>27</sup>), “Eu sambo mesmo” (“Mas eu não sambo para copiar ninguém/ Eu sambo mesmo com vontade de sambar/ Porque no samba eu sinto o corpo remexer/ E é só no samba que eu sinto prazer”<sup>28</sup>), “É luxo só” (“Êta, samba, cai pra lá/ Cai pra cá, cai pra lá, cai pra cá// Mexe com as cadeiras, mulata/ E o requebrado me maltrata, ai, ai”<sup>29</sup>) e o metassamba desde o título “Saudade fez um samba”:

Deixa que o meu samba  
Sabe tudo sem você  
Não acredito que o meu samba  
Só dependa de você  
A dor é minha em mim doeu  
A culpa é sua o samba é meu  
Então não vamos mais brigar  
Saudade fez um samba em seu lugar<sup>30</sup>

Evidentemente, o mais icônico dos metassambas é “Samba de uma nota só”, de Antônio Carlos Jobim, o Tom, e Newton Mendonça. É como o marco inaugural da bossa nova,

---

<sup>27</sup> “Adeus América” (Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques), com João Gilberto. WEA, 1985.

<sup>28</sup> “Eu sambo mesmo” (Janet de Almeida), com João Gilberto. Polygram/Philips, 1991.

<sup>29</sup> “É luxo só” (Luiz Peixoto e Ary Barroso), com João Gilberto. Odeon, 1958.

<sup>30</sup> “Saudade fez um samba” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), com João Gilberto. Odeon, 1958.



praticamente uma “receita” daquela forma de samba. Entre os ingredientes musicais e poéticos está presente o componente romântico cantado ao pé do ouvido, num quase sussurro. Assim como uma nota é consequência da outra, segundo a letra, “como eu sou a consequência inevitável de você”<sup>31</sup>, o amor e o samba se enlaçam.

A Bossa Nova vai se caracterizar por dois momentos distintos. Na primeira fase, com composições minimalistas, cujos textos idealizam a vida praieira, o sol, o verão e a beleza da mulher carioca (“Samba de uma nota só”, “O barquinho”, “Nós e o mar”, “Lobo bobo”), uma corrente que se aproximava, musicalmente, do jazz. Dessa expressão, representativos são os metassambas “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra, e também “A resposta”, de Marcos Valle e Paulo Sergio Kostenbader. Enquanto no primeiro lemos:

Pobre samba meu  
Foi se misturando  
Se modernizando  
E se perdeu  
E o rebolado cadê? Não tem mais!  
Cadê o tal gingado que mexe com a gente?  
Coitado do meu samba, mudou de repente  
Influência do jazz!<sup>32</sup>

o segundo, gravado no álbum *Estamos aí*, de Leny Andrade (em cuja letra homônima se afirmava que “pro mundo todo a bossa nova vale, e estamos aí”), dava uma resposta às “influências” no samba “paz e amor” pregado pelo estilo bossanovista: “Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/ porque ele é feito somente de paz e amor/ não ligue, não, que essa gente não sabe o que diz”<sup>33</sup>. Conforme Lilia Schwarcz e Heloisa Starling,

Com características de movimento musical, a bossa nova teve vida curta e intensa: surgiu em 1958 e durou até por volta de 1963. Foi o tempo de inventar um gênero musical, criar uma novidade rítmica capaz de virar o samba do avesso, desafiar harmonias inusitadas, inaugurar um estilo de interpretação (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 421).

Em um segundo momento, com evidente caráter nacionalista, mas já melhor posicionada, a Bossa Nova se aproxima de uma visão crítica, de cunho político, em consonância

<sup>31</sup> “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça), com Tom Jobim. CBPO/BMG-Ariola, 1987.

<sup>32</sup> “Influência do jazz” (Carlos Lyra), com Carlos Lyra. Capitol/Odeon, 1968.

<sup>33</sup> “A resposta” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Leny Andrade. Universal Music, 1965.

às propostas do Centro Popular de Cultura (CPC), criado por intelectuais de esquerda, em 1961, com a proposta de “representar” os sentimentos do povo. Deste grupo faziam parte Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Chico de Assis, entre outros. É possível, aqui, se estabelecer uma relação entre o cenário em que nasceu o samba, na Cidade Nova, com o que ocorre, neste momento de sua renovação, na Avenida Atlântica, 2853, apartamento 303, em Copacabana, onde residia a família Leão, dos pais da cantora Nara, ícone do movimento:

Por mais que a Bossa já estivesse em “construção”, o apartamento teve um papel agregador, talvez semelhante ao que a casa da Tia Ciata, localizada na Praça Onze [...]. As semelhanças são muitas: em ambas, um grupo de artistas se reunia para cantar e pensar música; às duas são atribuídas os papéis essenciais para o “nascimento” de um gênero musical, e várias composições nasceram nos dois endereços. Os artistas sabiam que ali era um local de reunião, o que agregava sempre novos músicos. Existem diferenças, mas o que é ressaltado aqui é o papel agregador das residências, que hoje são espaços de memória, evocados por diversos pesquisadores de música brasileira (SARAIVA, 2018, p. 24-25).

É ainda Saraiva (2018, p. 94), biógrafo de Nara, quem se refere às principais temáticas da segunda fase do movimento como “a subida do morro” e a “ida ao sertão”. Isso fica patente no espetáculo *Opinião*, de autoria de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, e direção de Augusto Boal, em que se reúnem em cena Zé Ketti (representante do morro), João do Vale (representante do sertão) e Nara Leão (representante do asfalto metropolitano):

A ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite, que a médio prazo poderia beneficiar a sociedade como um todo, e a “subida ao morro” visava muito mais ampliar o leque expressivo de sua música do que mimetizar, de maneira caricatural, a música popular das classes populares. Essa perspectiva foi mais determinante até 1964, quando a conjuntura mudou e levou alguns artistas de esquerda a se aproximar das matrizes populares de cultura como uma reação ideológica ao fracasso da “frente única” nacionalista, proposta pelos comunistas e reformistas como saída para a crise política social (NAPOLITANO, 2007, p. 78).

Na década seguinte, marcada pela realização de festivais da canção, é notável a presença dos jovens universitários tanto no palco, defendendo suas composições, quanto na plateia, torcendo por suas canções favoritas. Majoritariamente, a juventude universitária de



classe média é quem consome e produz a cultura pós-golpe militar, seja no disco, no filme, no teatro. Sem perder o foco de nossa questão central – samba e autorreferência – observa-se, pela linha evolutiva do gênero, que é possível perceber a reincidência do questionamento sobre o processo criativo, sobre o lugar que o samba ocupa em nossa cultura, sobre as reivindicações de cunho social, como em “Acender as velas”, de Zé Ketti: “Acender as velas/ já é profissão/ quando não tem samba/ tem desilusão”<sup>34</sup>, em referência às tantas mortes nos morros das favelas desassistidas pelo Estado. Ainda dentro deste mesmo contexto, o próprio Zé Ketti transforma em sucesso arrebatador um samba mais que metalinguístico, mas super-autoexaltação, em primeira pessoa, “Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ Eu sou o rei dos terreiros”<sup>35</sup>. Em última análise, pode-se aquilatar de que maneira, ao longo de sua história e de sua fixação como gênero polissêmico e multiforme, o quanto o samba revela de nossos caracteres, dos nossos modos de ser e de estar.

A televisão, inaugurada em 18 de setembro de 1950, por Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários Associados*, só na década seguinte começa a desenvolver linguagem própria. Até meados dos anos de 1960, seguia o padrão do rádio – como se fosse o rádio com imagem. A música popular, os cantores, especialmente, em muito se beneficiaram com isto, já que a audiência, que conhecia as vozes, só tinha a oportunidade de vê-los no cinema, nas chanchadas – e, mesmo assim, apenas dos artistas que defendiam as canções de carnaval. Uma vez que a música popular ocupava um espaço relevante na programação televisiva, o surgimento dos festivais de canção se deu como uma decorrência natural. Foram realizados na TV Excelsior, na TV Record e na TV Globo, entre 1965 e 1969, e serviram de vitrine da linha evolutiva do nosso cancioneiro em que se destacaram as canções conhecidas como de protesto e os alicerces do que se denominou Tropicalismo. Na biografia de Nara Leão, Saraiva sublinha:

Além dos festivais, os programas de auditório televisionados adquiriram crescente importância para a projeção dos artistas. A televisão, que nos anos 1960 havia aproveitado sucesso de artistas já conhecidos, utilizando muitos da rádio em seus elencos, agora prioriza seus próprios artistas. Em 1978, já eram 15 milhões de aparelhos de televisão no país, três vezes mais que no início da década. A TV havia se tornado o lazer de todas as classes. Os programas de televisão procuravam artistas com grande apelo visual, e muitas vezes se uniam às gravadoras criando intérpretes que seriam fenômenos de mídia. Artistas com

---

<sup>34</sup> “Acender as velas” (Zé Ketti), com Zé Ketti. CID, 1977.

<sup>35</sup> “A voz do morro” (Zé Ketti), com Jair Rodrigues e Elis Regina. CBD-Philips, 1965.

pouco talento para a música, mas com presença no palco acima da média, tornavam-se grandes vendedores de disco (SARAIVA, 2018, p. 132).

Como nosso foco não é fazer uma revisão ou cartografia do nosso cancionário, mas sublinhar o que o samba fala de si e conta do nosso modo de ser, é possível perceber que, entre as décadas de 1960 e 1970, o que se passa a denominar MPB é, na verdade, um conceito “guarda-chuva” que compreende, de um lado, a produção de artistas que trabalham na linha evolutiva do samba (João Gilberto, Tom Jobim etc.), que dão sequência à Bossa Nova, e do outro, os sambistas cultores da tradição, como Nelson Cavaquinho, Cartola, Ismael Silva e, entre estes, os chorões. Na terceira margem, estariam os tropicalistas e os cultores do iê-iê-iê, ligados ao movimento conhecido como Jovem Guarda. Dois programas televisivos recebiam e divulgavam as diferentes tribos: *O fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos e sua turma (Erasmão Carlos, Wanderleia etc.).

Tanto *O fino da Bossa*, quanto a *Jovem Guarda* eram campeões de audiência, na metade da década de 1960, enquanto estiveram no ar. Chama atenção o fato de que, enquanto no palco da *Jovem Guarda*, os artistas se apresentavam com roupas exóticas, modernas (moda “calhambeque”), que se identificava com a juventude, no *Fino*, vestiam-se de traje de rigor – smoking para os homens e vestidos longos para as mulheres. Os auditórios e audiências deixavam ainda mais claras as diferenças. Se os apreciadores do *Fino* eram, em sua maioria, o mesmo segmento de jovens universitários, frequentadores dos festivais e, também, uma expressiva fração de representantes da classe média de meia idade, já a audiência da *Jovem Guarda* era marcadamente constituída por jovens oriundos do proletariado, balconistas do comércio, entregadores, empregados informais etc. Basta pôr em relevo um único plano de significação aqui enfocado (o figurino) para se perceber que o samba vestia traje de rigor. Um evidente identificativo de que ganhara definitivamente “respeito”, alcançara o status de patrimônio cultural, era objeto de arranjos orquestrais elaborados e, para bom entendedor, deixava emergir entre as linhas de seus versos, driblando a censura, posições políticas que iam de encontro ao *status quo*. O Brasil e o samba viviam sob o tacão da ditadura militar.

No álbum *Elis Regina no Fino da Bossa – ao vivo*, lançado em 1994 e dirigido por Zuza Homem de Melo com gravações dos programas da TV Record entre 1965 e 1967, encontramos uma profusão de metassambas. Entre eles, os já citados “Influência do Jazz”, “Lá vem a baiana” e o “Morro não tem vez”. Além desses, encontramos, entre outros, “Roda de samba”, de Lúcio Alves e Dick Farney (“Tem samba na roda, na roda tem samba/ Quem entra



na roda só pode ser bamba”<sup>36</sup>), “Samba do avião”, de Tom Jobim (“Este samba é só porque/ Rio eu gosto de você/ a morena vai sambar/ seu corpo todo balançar”<sup>37</sup>), e “Vem balançar”, de Walter Santos e Tereza Souza (“Quem vem lá?/ Quem vem lá?/ Se é de samba pode se chegar/ No meu samba tem sempre lugar/ Pra quem vem balançando, querendo sambar”<sup>38</sup>). Chama atenção que a curadoria de Zuza Homem de Melo, em meio a um vasto repertório de canções apresentadas no *Fino*, tenha optado pelo registro de tantos metassambas, numa espécie de “reverência” ou “culto” ao gênero representativo de uma música popular brasileira “tradicional”. Se lembrarmos da campanha de Elis Regina em início de carreira contra a influência dos instrumentos elétricos na MPB, nosso argumento se ilumina pela percepção de uma defesa do gênero samba como expressão da “verdadeira” música brasileira, enaltecido justamente por letras de sambas que metalinguisticamente se autorreferenciam e o condecoram.

Quanto aos tropicalistas, estes transitavam entre o *Fino* e a *Jovem Guarda*, indiscriminadamente, e sua arena televisiva principal era a *Discoteca do Chacrinha*, programa tropicalista *avant la lettre*, com seu visual alegórico excessivo e de gosto duvidoso. Os tropicalistas faziam parte de uma vertente inovadora, em que procuravam aglutinar elementos da tradição com as novidades musicais estrangeiras como o uso das guitarras elétricas roqueiras no arranjo de suas composições. À guisa de informação, cabe lembrar que o Tropicalismo, como movimento, teve vida muito curta, logo ceifado pela ditadura militar que expulsa seus principais idealizadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para o exílio. No vácuo deixado pelos tropicalistas surge um grupo de jovens músicos, os Novos Baianos, que têm papel relevante na cena musical de então. Com formação semelhante à dos regionais, eles se acompanham de guitarra elétrica, violão, cavaquinho e percussão, oferecendo ao samba novas sonoridades, ao se apropriarem da tradição folclórica (“Preta Pretinha”) ou ao relerem o samba exaltação (“Brasil Pandeiro”). Este samba, de autoria de Assis Valente, composto em 1940, foi feito para ser gravado por Carmen Miranda, que o rejeitou na época. Ele foi apresentado aos jovens músicos por João Gilberto. A relevância deste fato exemplifica a diversidade de influências do grupo que transitava musicalmente do rock ao samba sem preconceito com um tempero personalíssimo, mostrando que “chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor” e anunciando em alto som: “Eu quero ver o tio Sam/ Tocar pandeiro para o mundo sambar”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> “Roda de samba” (Lúcio Alves e Dick Farney), com Jair Rodrigues e Elis Regina. CBD-Philips, 1965.

<sup>37</sup> “Samba do avião” (Tom Jobim), com Jair Rodrigues e Elis Regina. CBD-Philips, 1965.

<sup>38</sup> “Vem balançar” (Walter Santos e Tereza Souza), com Jair Rodrigues e Elis Regina. CBD-Philips, 1965.

<sup>39</sup> “Brasil Pandeiro” (Assis Valente), com Novos Baianos. Som Livre, 1972.



Entre 1970 e 1990, há uma renovação no universo do samba, com expressiva produção dos denominados “pagodes” que procuram pôr em evidência os temas e estruturas tradicionais. O pagode torna-se um “hit”. Sua formação visita a tradição dos regionais que acompanhavam Ataulfo Alves (por exemplo) e reintroduz a sonoridade do banjo e se faz apresentar com uma percussão mais leve. O grupo Fundo de Quintal, a grande referência do subgênero, surge em 1970, aos pés da tamarineira do terreiro do Cacique de Ramos, onde se realizam até hoje os ensaios da agremiação carnavalesca. É de se destacar que a revelação do grupo se dá com o patrocínio afetivo de Beth Carvalho, cantora de classe média, que pode ser considerada como uma das “tias” do samba contemporâneo. Foi ela quem ajudou Cartola, Nelson Cavaquinho, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, entre tantos outros compositores do gênero, a ocupar o devido lugar no panteão do samba. Explodem novamente os metassambas: “Samba no quintal”, de Everaldo Cruz e Toninho Nascimento, “Se é pecado sambar”, de Manoel Santana, e o clássico “A batucada dos nossos tantãs”, do grupo Fundo de Quintal, foram apenas algumas das canções gravadas por Beth que exaltaram o samba Brasil afora, num desejo idílico de que “Fazendo da nossa alegria seu habitat natural/ O samba floresce do fundo do nosso quintal”<sup>40</sup>.

O funk e a cultura hip-hop, a que ele corresponde como manifestação musical, é um dos aspectos da trajetória do samba e suas fusões que merecerá maior empenho no desenvolvimento da presente pesquisa. A passarela de entrada para a exposição “Funk: um grupo de ousadia e liberdade”, no Museu de Arte do Rio, inaugurada em 2023, ao contrapor de um lado o “passinho” dos meninos funkeiros lado a lado aos dos passistas das escolas de samba, é um acerto da curadoria da Equipe MAR, de Taísa Machado e de Dom Filó, percebendo a intrínseca relação entre ambos, que, marginalizados em seu tempo, transcendem pela expressão artística e cultural de um povo oprimido, mas que manifesta pelo corpo uma vitalidade pulsante.

Até aqui, é possível afirmar tratar-se de um contexto sociocultural que se revela por meio de diferentes sotaques e especificidades próprias. Este é um terreno constituído de finas camadas significativas que apresentam as características inerentes às comunidades onde surge, levando ao público em geral as reivindicações das classes sociais mais carentes de atenção do poder público. É nos versos deste cancionário que se revela, sem meios-tons, a crueza social deste expressivo segmento social, o “povo”. É nestes versos em que se evidencia a presença perversa de um poder paralelo que se personifica por meio de códigos linguístico e musical também paralelos. Este é um dos segmentos mais sutis de fusão do samba com outros ritmos.

---

<sup>40</sup> “A batucada dos nossos tantãs” (Serenio, Adilson Gavião e Robson Guimarães), com Grupo Fundo de Quintal. Som Livre, 1993.

Cada grupo se apropria das sonoridades, das batidas, da “*world music*” e a relê de forma específica, fazendo fusões ou não com o samba em permanente reinvenção sonora. Mas aí já é papo pra outros sambas.

### **Considerações finais: que tal um samba?**

O universo das Letras é, tradicionalmente, muito resistente em estabelecer diálogos com os campos de saber ainda não canonizados ou desconsiderados pelo território da alta cultura. A produção literária é ainda tímida na abordagem de temas relativos à cultura urbano-popular. Basta observar que não tem qualquer relevância a presença do samba na narrativa literária brasileira. Tal timidez parece se somar a um certo temor de não haver suporte teórico internacional que avalize este tipo de diálogo. De fato, sem panos quentes, a literatura parece temer, claramente por preconceito, a voz lírica popular. Tanto é verdade que o texto do cancionista não faz parte da nossa lírica canônica. Vinicius de Moraes é considerado poeta nos textos publicados e não como letrista. Como observado, na narrativa, o universo da canção é irrelevante. Marques Rebelo, em *A estrela sobe*<sup>41</sup>, cuja primeira edição é de 1939, é um caso raro. Ele traz para as páginas literárias o bombástico sucesso do rádio na vida brasileira de então, os sonhos e desejos despertados na juventude em se tornar estrela do rádio. Poucos são os autores, como Paulo Lins no já mencionado *Desde que o samba é samba*, que dedicam atenção ao gênero como tema central de suas narrativas. No conto, as referências sobre o samba se fazem perceber, de forma tibia, porém quase sempre atreladas ao contexto carnavalesco, ao espaço da folia momesca. Das formas de expressão literárias em que ele se faz mais presente é na crônica. Talvez por ser ela mesma considerada um gênero literário menor, meio marginal – mesmo tendo sido experimentado e exercitado pela maioria esmagadora dos escritores brasileiros, sejam os narradores, sejam os poetas. Curiosamente, outros campos de saber debruçam-se sobre o tema com maior frequência, como a História Social, a Antropologia, a Etnologia, as Belas Artes, a Comunicação e, naturalmente, a Música.

Queiram os puristas ou não seguir tratando a crônica como forma literária menor, é, sem dúvida, no texto dos cronistas especializados onde se encontra a fortuna crítica do samba e, por extensão, do nosso cancionista. Jornalistas, na grande maioria, pesquisadores, mediadores culturais, intelectuais orgânicos são os responsáveis pelo que sabemos sobre o tema. Enumerá-

---

<sup>41</sup> REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

los seria tarefa hercúlea e, certamente, haveria omissões imperdoáveis. Evidente, no entanto, é que a cultura brasileira lhes deve a devida atenção e lugar de reconhecimento.

Estamos usando como bússola metodológica, para categorizar as diferentes formas como o samba se apresenta, o trabalho *Para ouvir o samba: um século de sons e ideias*, de Luís Filipe de Lima (2022), que, atento à consolidação do samba urbano carioca como o gênero que conhecemos hoje, começa sua análise do fenômeno pelo samba maxixado, tendo em vista que esta forma é a que se estabelece como primeiro samba gravado, o famoso caso de “Pelo telefone”. Conforme observado pelo crítico, este samba é, originalmente, uma obra coletiva e foi cantado com várias versões de letra. Segundo Edigar de Alencar, “os versos de Mauro de Almeida sofreram inúmeras paródias. Em quatro partes, nele se continha um trecho conhecido do folclore” (1979, p. 118), referindo-se, curiosamente, à única versão em que se menciona a palavra “samba” enquanto dança: “Ai, se a rolinha/ sinhô, sinhô/ Se embarçou/ sinhô, sinhô/ É que a avezinha/ sinhô, sinhô/ Nunca sambou/ sinhô, sinhô/ Porque este samba/ sinhô, sinhô/ De arrepiar/ sinhô, sinhô/ Põe a perna bamba/ sinhô, sinhô/ Mas faz gozar/ sinhô, sinhô.”<sup>42</sup>

Antes do registro de “Pelo telefone”, no entanto, Luís Filipe de Lima (2022) nos indica haver canções que se autodenominam samba já gravadas em disco, como “Um samba na Penha” (Assis Pacheco, Álvaro Peres e Álvaro Colas), com Pepa Delgado e Mário Pinheiro – Odeon (1904); “Samba matreiro” (autoria desconhecida, arranjo de Cadete), com Cadete – Odeon (1911); “Samba em casa da baiana” (Alfredinho), com a Banda da Casa Faulhaber – Favorite Records (1912); Tema instrumental; “Samba roxo” (autoria desconhecida), com Eduardo das Neves – Odeon (1915). No atual estágio da pesquisa, um grupo de bolsistas de Iniciação Científica se debruça justamente sobre o período de 1900 a 1930 em que Lima situa a consolidação do gênero, com especial atenção para a presença da autorreferenciação metalinguística nas letras da época. Em paralelo, o grupo vem preenchendo planilha informativa com os dados de mais de duzentos metassambas levantados até o presente momento, tomando como base os acervos disponíveis no Instituto Memória Musical Brasileira/IMMuB<sup>43</sup>, no site Discografia Brasileira<sup>44</sup>, do Instituto Moreira Salles, no site Discos do Brasil, discografia

---

<sup>42</sup> “Pelo telefone” (Donga e Mauro de Almeida), com Bahiano. Casa Edison, 1917.

<sup>43</sup> Instituto da Memória Musical Brasileira: <https://www.immub.org/>.

<sup>44</sup> Discografia Brasileira – Instituto Moreira Salles: <https://discografiabrasileira.com.br/>.





brasileira organizada por Maria Luiza Kfoury<sup>45</sup>, no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira<sup>46</sup> e no acervo digital do Museu da Imagem e do Som de São Paulo<sup>47</sup>.

A pesquisa, ainda em processo, almeja avançar na cronologia do samba, mostrando que a marca da autorreferenciação metalinguística é de fato distintiva no gênero ao longo de toda a história social do samba em suas mais diversas manifestações, sendo, ainda na contemporaneidade, uma tônica pulsante. Basta, para lembrar, que os dois últimos álbuns de dois gigantes da Música Popular Brasileira, lançados entre os anos 2021 e 2022, respectivamente, são exemplos de metassambas dignos de nota: o primeiro é “Sem samba não dá”, de Caetano Veloso, que nos convida a refletir que anda “Tudo esquisito, tudo muito errado/ Mas a gente chega lá/ Vai chegando que a gente vai chegar [...]/ Vê se rola, se tudo vai rolar/ Só que sem samba não dá”<sup>48</sup>. O segundo é “Que tal um samba?”, de Chico Buarque, que

Depois de tanta mutreta  
Depois de tanta cascata  
Depois de tanta derrota  
Depois de tanta demência  
E uma dor filha da puta, que tal?  
Puxar um samba  
Que tal um samba?<sup>49</sup>

Em sintonia afinada, dialogando com o turbulento período político em que o Brasil viveu sob o governo de ultradireita de Jair Bolsonaro, os dois metassambas de Chico e Caetano nos conclamam à resistência por meio do samba. Se desde a origem o gênero foi marcado pela perseguição e relegado à marginalização, sua história mostra que uma ambivalente resistência resiliente continua mantendo firme e forte a tradição do sambista em não deixar o samba morrer, nem acabar, legando o seu anel de bamba a quem mereça usar.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1979.

<sup>45</sup> Discos do Brasil: <https://discosdobrasil.com.br/>.

<sup>46</sup> Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira: <https://dicionariompb.com.br/>.

<sup>47</sup> Acervo online do Museu da Imagem e do Som de São Paulo: <https://mis-sp.org.br/acervo-online/>.

<sup>48</sup> “Sem samba não dá” (Caetano Veloso), com Caetano Veloso. Sony Music, 2021.

<sup>49</sup> “Que tal um samba?” (Chico Buarque), com Chico Buarque e Hamilton de Holanda. Biscoito Fino, 2022.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antônio Houaiss, 2009.
- LIMA, Luís Filipe de. *Para ouvir o samba: um século de sons e ideias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2022.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimemis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1980.
- LOPES; Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Ed. Rev. e Amp. São Paulo: Todavia, 2022.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SARAIVA, Daniel Lopes. *Nara leão: trajetória, engajamento e movimentos musicais*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba (Org.)*. Rio de Janeiro: Hexis; Fundação Biblioteca Nacional, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 1995.