

Disseram que o samba voltou americanizado

They said the samba returned americanized

por **Marcus Facchin Bonilla**

RESUMO

O artigo traz uma breve revisão bibliográfica, assim como ilustrações de canções brasileiras do século XX que abordam a consolidação do samba como gênero nacional e sua ameaça pela música estrangeira. A partir do discurso das letras das canções e de intelectuais, busco demonstrar, baseado nos pressupostos de Renato Ortiz, como os compositores atuaram, juntamente com os intelectuais, como mediadores para a criação da imagem de uma música nacional em constante ameaça pela música estrangeira.

Palavras-chave *Samba; Identidade Nacional; Influência Estrangeira*

ABSTRACT

The following article contains a brief bibliographical review, as well as illustrations of Brazilian songs of the 20th century dealing with the establishment of samba as the national genre and the threat by foreign music represents. From a discussion of the lyrics of the songs and intellectuals' comments on there, I argue, based on Renato Ortiz's theories, that composers worked closely with intellectuals, as mediators for the creation of the image of a national music under constant foreign threat.

Keywords *Samba; National Identity; Foreign Influence*

A primeira vez que ouvi a frase: “Ta legal/ Eu aceito argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada tá sentindo a falta/ Do cavaco, de um pandeiro/ E de um tamborim”, cantada por Paulinho da Viola, fiquei me perguntando quem estaria querendo mudar o “nosso” samba. Havia percebido que a situação era recorrente e o risco de perda era iminente, pois Carlos Lyra também se lamentava na canção *Influência do Jazz*: “Pobre samba meu/ Foi se misturando/ Se modernizando/ E se perdeu (...)”. Será que o samba já não é mais o mesmo?

O debate sobre a incorporação de elementos estrangeiros na canção brasileira parece que tem sido um assunto bem mais antigo e complexo do que Paulinho da Viola ou Carlos Lyra expressaram nessas canções, sendo recorrente e repleto de significados. Estão em jogo elementos de autenticidade, sociológicos, mercadológicos e políticos que datam, pelo menos, do começo do século passado. Apresento neste artigo uma breve revisão bibliográfica, mostrando esses conflitos expressos tanto em letras de canções como em textos de intelectuais.

Minha intenção não é demonstrar se a música brasileira é ou não autêntica, se foi ou não influenciada, mas sim mostrar como esse assunto tem sido recorrente. Essa recorrência no discurso apresentada por pesquisadores, jornalistas e músicos, principalmente os atuantes do século passado, é o que pretendo associar com o que Ortiz (1994) entende como os artífices da construção de uma realidade.

Vamos considerar neste artigo o samba e a canção brasileira que foram formados a partir da década de 1920 com o auxílio das políticas culturais, do rádio e da indústria fonográfica que começava a surgir no País no começo do século XX.

Segundo Severiano (2009), o ritmo do samba é uma transformação do lundu e do maxixe. O lundu tem origens musicais europeias e africanas, sendo o “primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular” (SEVERIANO, 2009, p.19), fazendo parte das raízes dos demais gêneros brasileiros. Já o maxixe nasce da fusão de danças importadas, como a polca e o tango, fundidas às formas de origem africana conhecidas com o nome genérico de batuque. Para Kiefer (1977) o lundu é descendente direto do batuque. Recentemente Palombini (2011), em pesquisas de fonogramas do final do século XIX sugere que o lundu era praticado nas canções de ex-escravos norte-americanos, cujas músicas chegaram ao Brasil com os primeiros fonogramas. Para Sandroni (2001), o samba carioca se consolida no começo da década de 1930, quando passa a se distanciar do samba mais maxixado praticado na década de 1920. Alberto Ikeda, em palestra¹, defendeu que as células rítmicas das comunidades africanas no Brasil é que foram as origens dos principais ritmos brasileiros como o samba, baião, ijexá, entre outros. Não há consenso, mas observamos que a possível origem do samba no Brasil nos remete a dois ou três continentes diferentes: a Europa, o que é facilmente entendido pela própria colonização portuguesa; a África, pela diáspora decorrente do processo de escravidão; e a América do Norte,

¹ Palestra realizada no CEART da UDESC pelo PPGMUS no dia 23 de maio de 2011.

também via África. Nessa construção originária da imagem da música brasileira, sentimos falta de um componente da América do Sul, pois, para Menezes Bastos (s/d), a contribuição indígena não tem sido entendida como parte dessa construção de identidade nacional até então.

Um dos autores que defendem com recorrência a autenticidade e a proteção do samba como representante da identidade nacional é o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão. Para Tinhorão (1998), a industrialização da década de 1920 foi a grande responsável pela formação do estilo brasileiro que conhecemos hoje. Essa concepção de “música como um produto” Tinhorão acredita que incorporamos da indústria americana, conforme vemos no trecho que segue:

Essa subordinação do artístico ao comercial iria explicar, afinal, não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda, mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte (TINHORÃO, 1998, p. 260).

Nesse trecho o autor deixa clara sua posição de defensor de uma musicalidade brasileira nata e dos efeitos negativos que a indústria tem exercido sobre ela. Essa visão me parece um pouco parcial, mas esse mesmo sentimento em relação à consolidação de um estilo decorrente dos interesses comerciais observamos também fora do Brasil, como em Hobsbawm (1990), que se refere à formação do *jazz* afirmando que, além dos ritmos negros e da influência francesa, um importante componente para a sua consolidação foi o caráter e a demanda comercial.

Contrapondo as posições acima, Ortiz (2001) acredita que é somente na década de 1940 que se pode falar sobre uma cultura popular de massa com estratégias claras de *marketing*. Dentro desse contexto, o que Tinhorão chama de “fórmulas fabricadas para a venda”, me parece precipitada no período em que as novas tecnologias ainda estavam em fase de experimentação. Segundo Ortiz, o rádio, por exemplo, só passou a ter caráter comercial após 1935.

Por outro lado, segundo Tinhorão, as gravadoras que chegaram ao Brasil no começo do século passado alavancaram a produção musical brasileira, até então amadora e pouco valorizada, e fomentaram o desenvolvimento da cultura nacional, sendo também responsáveis pela divulgação dos ritmos, das músicas e dos costumes americanos. No período entre guerras, por exemplo, era desejável que os grupos passassem e se vestir com *smokings* e “trocassem a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz-band*, passando a tocar um *foxtrotezinho* para variar” (TINHORÃO, op.cit., p. 298). Interessante observar que nesse trecho o autor chega a ironizar qualquer informação que não venha ao encontro do que ele entende como brasileiro. Mas o que faz a flauta, o cavaquinho e o pandeiro serem mais “brasileiros” que os demais instrumentos?

Sobre esse mesmo aspecto, McCaan (2004) afirma que boa parte do sucesso da invasão cultural americana no público brasileiro de música se dá pela notória

qualidade das gravações americanas em relação às brasileiras na década de 1930, principalmente por seus arranjos cristalinos. Essa transparência nas gravações, aliada e reforçada pelo intenso *marketing* dos produtos americanos que chegavam ao País, fez surgir a necessidade da criação de programas de rádio com música estrangeira para suprir a demanda do que o autor chama de “elegância” criada por esses produtos.

Outro fator apontado por McCaan para uma mudança de sonoridade da música brasileira se deve à vinda dos produtores musicais americanos, como Wallece Downey para a gravadora Columbia e Leslie Evans para RCA Victor. Esses produtores ajudaram a fazer a ponte entre EUA e Brasil, tornando a música brasileira internacionalizável e contribuindo com arranjos mais “profissionais”. Fenômeno semelhante também aconteceu em outras áreas, como no cinema. Foi o caso das chanchadas em relação aos filmes de Hollywood (McCAAN, 2004).

Bessa (2008) também aborda essa questão quando fala sobre um possível “branqueamento” da cultura brasileira na década de 1930 e sugere que a ascensão de Radamés Gnattali em relação a Pixinguinha no mercado de trabalho não se deu ao acaso e sim pela busca, principalmente das gravadoras da época, de uma roupagem europeia aos arranjos das canções brasileiras. Nesse contexto, Radamés representaria o novo, o sofisticado e o moderno, enquanto Pixinguinha o antigo, o típico e tradicional. Ao comentar sobre sua análise da canção *Carinhoso*, de Pixinguinha, gravada em 1937, a autora comenta do paradoxo ao identificar a incorporação de harmonias características do *jazz* “justamente aqueles fatores que provocariam o afastamento de Pixinguinha (considerado ‘antiquado’) do cenário artístico-musical da época (que aspirava à ‘modernidade’)” (BESSA, 2008, p. 3). Isso nos faz refletir que o discurso musical era apenas uma máscara para encobrir aspectos raciais vigentes no contexto histórico da formação do samba.

Claro que essa visão que temos hoje sobre o que estava acontecendo no começo do século passado é bem diferente dos pensadores da época, como aqueles que Vinci de Moraes (2006, p. 120) chama de “Intelectuais Orgânicos” ou “primeira geração de historiadores da ‘moderna música urbana’”, como Vagalume, Mariza Lira, Alexandre Gonçalves Pinto, Lúcio Rangel, Edigar de Alencar e Orestes Barbosa, que escreviam sobre a música brasileira como testemunhas oculares da história. Em sua maioria, esses autores tinham uma postura quase jornalística, apesar das aspirações científicas que deixavam transparecer.

Orestes Barbosa, por exemplo, no seu livro *Samba*, do começo da década de 1930, afirma que “Felizmente, a influência europeia entregou os pontos. Acabou influenciada, ela, a velha Europa, que nada mais consegue nas bandas americanas do norte e do sul” (BARBOSA, 1978 (1933), p. 33). Nessa mesma linha de pensamento observamos que, na apresentação da edição inaugural da *Revista da Música Brasileira*, que foi editada de 1954 a 1956 e tinha como foco a exaltação da música nacional, Lúcio Rangel saúda Pixinguinha “como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras

ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário” (RANGEL, 2006, p. 25). Nessa declaração apaixonada, Rangel não deve ter levado em conta os trabalhos de Pixinguinha com as *Jazz-band*, nem o fato de ter sido ele quem incorporou o saxofone, considerado o instrumento símbolo do *jazz* americano, na música brasileira. Já o radialista e jornalista Almirante (Henrique Foreis Domingues) desde a década de 1930 manifesta fortes preocupações com a preservação da verdadeira música brasileira, sendo responsável pela retomada da carreira de Pixinguinha e dos músicos da Velha Guarda. Segundo ele, “Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu” (VINCI DE MORAES, 2006, p. 128). São declarações carregadas de sentimentalismo e devem ser interpretadas com cuidado, porém, por se tratar dos primeiros documentos escritos da então recente música popular brasileira, serviram como referência tanto para o público como para a próxima geração de músicos, criando uma imagem, mesmo que virtual, da música brasileira.

Em seu livro *Hello, Hello Brazil*, Bryan McCann aborda essa questão recorrente na canção brasileira de forma histórica e política. Além de todas as discussões sobre a própria formação do samba que, segundo o autor, só passa a ser respeitado como tal, entre outros acontecimentos, pelo fato de ter passado por um processo de fusão com a música erudita, McCann aponta que o marco da influência política estrangeira na música brasileira foi em 1931 com a composição de Lamartine Babo intitulada *Canção para inglês ver*, que como o nome sugere, faz uma crítica irônica dessa relação. Era censo comum na década de trinta a força dessa influência e Lamartine usou-a como um caminho provocativo. “*Canção para inglês ver* foi um marco, o primeiro forte ponto de desenvolvimento de uma fértil tradição de negociação da influência estrangeira na esfera da música popular” (McCANN, op. cit., p.130, tradução nossa). Conforme podemos observar na letra dessa canção:

*Ai loviu forguétiscleine meini itapirú
Forguetifaive anda u dai xeu no bonde Silva Manuel
Ai loviu tchu reví istiven via catchumbai
Independence la do Paraguai estudibeiquer Jaceguai
Ou ies mai gless salada de alface flay tox mail til
Oh istende oiú ou ié forguet not mi
Ai Jesus abacaxi uisqui of xuxu
Malacacheta independancin dei
Istrit flexi me estrepei
Delícias de inhame reclaime de andaime
Mon Paris jet’aime sorvete de creme
Ou ies mai veri gudi naiti
Dubli faiti isso parece uma canção do oeste
Coisas horríveis lá do faroeste do Tomas Veiga com manteiga
Mai sanduíche eu nunca fui Paulo Iscrish
Meu nome é Laski Enen Claudi Jony Felipe Canal
Laiti endepauer companhia limitada*

Disseram que o samba voltou americanizado

*Aiu Zé Boi Iscoti avequi Boi Zebu
Lawrence Olivier com feijão tchu tchu
Trem de cozinha não é trem azul!*

O autor atribui a origem da força desse senso comum ao *manifesto antropofagista* de Oswald de Andrade no final da década de 1920, adotado por Lamartine Babo, desencadeando no movimento tropicalista da década de 1960, como as canções *Alegria, Alegria* e *Baby*, de Caetano Veloso. Durante a década de trinta até meados da década de cinquenta, o Brasil conviveu com os nacionalistas fervorosos e aqueles que incorporavam elementos estrangeiros mesmo que de forma inconsciente. Como expoente dessa dualidade surge o papel de Carmem Miranda, que confunde a categoria de nacional e internacional.

Em 1932 Assis Valente compõe *Goodbye*, que, segundo McCann, foi o primeiro caso de uso de palavras estrangeiras na música brasileira, interpretada por Carmem Miranda, muito antes de sua ida para os EUA. Nesse caso, apenas como uma crítica ao maneirismo do linguajar brasileiro.

*Good-bye, good-bye, boy
Deixa a mania do inglês
É tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola
Good-bye, good-bye, boy
Antes que a vida se vá
Ensinaremos cantando
A todo mundo
B e Bé, B e Bi, B a Ba
Não é mais boa-noite
Nem bom-dia
Só se fala good morning
Good night
Já se desprezou o lampião
De querosene
Lá no morro
Só se usa luz da Light*

De maneira semelhante, *Yes, Nós Temos Bananas* (1938), outra composição de João de Barro, era carregada de forte crítica à política de commodities dos EUA com relação aos países da América Latina.

*Yes, nós temos bananas
Bananas pra dar e vender
Banana menina
Tem vitamina
Banana engorda e faz crescer*

Disseram que o samba voltou americanizado

*Vai para a França o café, pois é
Para o Japão o algodão, pois não
Pro mundo inteiro
Homem ou mulher
Bananas para quem quiser*

No final da década de 1930, o Brasil passa a adotar em relação ao presidente Roosevelt a “política da boa vizinhança” com os Estados Unidos, fazendo com que a influência americana passe a ter caráter oficial, mas, por outro lado, abre espaço para a venda de uma cultura brasileira para o exterior buscando um equilíbrio nesse cruzamento.

A figura de Carmem Miranda coroou esse cruzamento. Após seu sucesso no Brasil, Carmem vai para os Estados Unidos cantar *Banana da Terra* e *O que que a baiana tem?* com enorme sucesso, levando-a da Broadway para Hollywood. Porém, a difícil relação com a cobrança dos direitos autorais pelas Associações de Arrecadação de Direitos Autorais fez com que seus produtores reduzissem seu repertório de autores brasileiros, passando a incorporar cada vez mais a música e os ritmos americanos no seu repertório.

Todo esse desconforto para com os compositores e a música brasileira ficou refletido no famoso episódio referente à sua péssima recepção no Cassino da Urca na presença da primeira-dama Darcy Vargas, episódio que rendeu para a música brasileira a canção *Disseram que eu voltei americanizada*, de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, encomendada por Carmem e que virou carro-chefe do seu repertório.

*Me disseram que eu voltei americanizada
Com o burro do dinheiro
Que estou muito rica
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cúica

Disseram que com as mãos
Estou preocupada
E corre por aí
Que eu sei certo zum zum
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada
E dos balangandans já nem existe mais nenhum

Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno
Eu posso lá ficar americanizada
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno
Topando a noite inteira a velha batucada

Nas rodas de malandro minhas preferidas
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca I love you
Enquanto houver Brasil
Na hora da comidas
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu*

Disseram que o samba voltou americanizado

Segundo Paiva (2005), muitas outras músicas incorporam elementos da língua inglesa nessa época de construção da canção brasileira, como *Às Urnas*, da qual participaram vários autores, como Sinhô e Ari Barroso, Luiz Iglésias e Freire Junior; *Não tem tradução*, de Noel Rosa; *Alô John* e *OK*, de Jurandir Santos, *Brasil Pandeiro* de Assis Valente; entre outras.

Por outro lado, no mesmo período, o maestro Heitor Villa-Lobos fez fortes declarações de proteção à música brasileira na revista *Diretrizes*, argumentando que ela é “completamente nativa e autêntica” (McCAAN, op. cit., p.150).

Em função da ida de Carmem Miranda aos EUA pelo programa da “política da boa vizinhança”, vieram importantes personalidades americanas para o País: o famoso regente Leopold Stokowski, Walt Disney, Orson Welles e Waldo Frank, que na sua vinda disse que “A música brasileira não é africana ou negra. É brasileira. Se compõe de africano, português e indígena – são organicamente uma unidade” (*Idem*, p.154). Síntese da imagem que a música brasileira vendeu ao exterior na era Vargas.

Depois do estrondoso acontecimento Carmem Miranda, acaba-se o Estado Novo e surge uma nova geração de artistas disposta a se “internacionalizar”. Denis Brean (Augusto Duarte Ribeiro), com o sucesso *Boogie woogie na favela*; Dick Farney (Farnésio Dutra), com *Copacabana* e *Os Cariocas*, com *Adeus, América*. O Brasil vive o entusiasmo do fim do Estado Novo e JK constrói Brasília, onde incorpora as últimas inovações do *design* da arquitetura internacional.

Nessa onda de *avant-garde* europeu da década de sessenta, eis que surge a Bossa Nova. Porém ela não vem sozinha e estabelece um contraponto ao movimento do Tropicalismo e com Os Mutantes, que baseiam-se em uma linha direta de Lamartine Babo, João de Barro e Carmem Miranda (*idem*).

O movimento Tropicalista parece que desponta como uma oposição à internacionalização assumida pela Bossa Nova mas, segundo Calado, o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil causou forte impacto pelo simples fato da inserção de guitarras elétricas em arranjos de MPB (CALADO, 1997), demonstrando o importante papel que os instrumentos proporcionam na definição de estilos musicais nacionais.

Segundo Tinhorão, a partir da década de quarenta alguns compositores parecem promover um divórcio dos ritmos brasileiros incorporando o bolero e o *bebop*, culminando no ano de 1958: “quando um grupo desses moços da zona sul quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (TINHORÃO, op. cit., p. 326).

Segundo o autor, isso aconteceu por uma total ignorância desses compositores com relação aos “segredos da percussão popular” e trata-se de um reflexo da “alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira” (*idem*).

Fica clara aqui a posição do autor com relação aos elementos que caracterizam a identidade da música nacional, situando a Bossa Nova como um equívoco nesse contexto. Mas, ironicamente, a Bossa Nova foi um dos principais produtos de exportação brasileiros, sendo ela o gênero que talvez tenha gerado mais *royalties* culturais para o Brasil.

O que chama a atenção no discurso de Tinhorão é a fragilidade ao eleger certos valores como representantes de uma identidade que está em constante mutação. Para Ortiz (2001), a identidade é uma construção simbólica, uma referência para as discussões e mudam de acordo com a mudança dos interesses políticos. No caso específico da Bossa Nova, Ortiz a considera um caso singular. “Ela certamente incorpora uma série de elementos que dizem respeito à racionalidade da sociedade e ao mercado, desde o *jazz*, internacionalmente importável, até pequenas mudanças na apresentação gráfica dos discos” (ORTIZ, 2001, p. 105).

Esse tema também foi objeto de estudo do trabalho de especialização de Humberto Paim intitulado *Influência do jazz na cultura brasileira*, de 2009. Nessa monografia Paim sugere que, apesar do *jazz* e da música brasileira terem a mesma influência africana, os músicos brasileiros têm uma preferência pelos músicos norte-americanos. Como marco dessa relação, o autor destaca o trabalho *Brazilliance*, do violonista brasileiro Laurindo de Almeida com o saxofonista americano Bud Shank em 1953, no qual temas brasileiros foram interpretados com uma abordagem jazzística, gerando o que mais tarde ficou conhecido como samba jazz (PAIM, 2009). Nesse caso específico eu me pergunto se realmente é o jazz que teria influenciado o samba ou foi o contrário, uma vez que os temas brasileiros é que foram gravados nos Estados Unidos.

Marina Bastos (2009) coloca que o uso de improvisação intercalada com *chorus* no choro é uma típica característica da influência do jazz, assim como boa parte dos grupos instrumentais que se formaram no Brasil na primeira metade do século XX foram diretamente influenciados pelas *jazz-bands* (BASTOS, 2009). No campo da música erudita, Melo (2010), em sua dissertação de mestrado, discorre sobre a influência da *swing era* e das *jazz-bands* nos compositores brasileiros no período de 1935 a 1965.

Será que o termo influência é o mais adequado para explicar essas mudanças? Será que existe um ponto em que um gênero, que nasceu a partir da transformação de outro, será imutável? Sandroni (op. cit.) coloca que não devemos acreditar que as “feições definitivas” do samba foram imutáveis a partir da década de 1940. Eu prefiro pensar essas mudanças como algum tipo de ferramenta de expressão multilateral. Ou o problema pode ser outro, como observamos no depoimento de Marcus Vinícius no livro *História da música independente*, de Gil Nuno Vaz:

Não é a música estrangeira que nos ameaça e viola esteticamente. Quem nos ameaça realmente é o disco (e não a música estrangeira), que penetra no mercado com mil facilidades, que chega nas gravadoras com custo só de prensagem e que é despejado nos revendedores apoiado por

intensa campanha publicitária, feita e planejada no exterior (Vinícius appud VAZ, 1988, p.19).

Essa declaração demonstra a preocupação dos músicos brasileiros diante da força da indústria fonográfica multinacional que dominava o mercado brasileiro em torno das décadas de setenta e oitenta, deixando a divulgação dos gêneros pela grande mídia, refém dos interesses internacionais. De fato sentimos essa força das multinacionais em diversos setores culturais no Brasil mas, segundo Ortiz (2001) a indústria fonográfica possui a peculiaridade de promover artistas locais, o que contribuiu para o fortalecimento do setor, diferente de outras áreas como o cinema.

Voltando-se para o contexto da musicologia contemporânea, Florência Garramuño (2009), em seu livro *Modernidades Primitivas*, propõe uma visão de que tanto o samba quanto o tango, passaram por um processo simbiótico de relações culturais envolvendo a América Latina, Europa e Estados Unidos. A vanguarda artística europeia, sobretudo a França, passou a usar elementos identificados como “primitivos” oriundos de países exóticos, com o propósito de contrapor ao que é entendido como “modernidade” europeia. Por outro lado, a passagem de artistas brasileiros e argentinos pela França legitima o valor dessa arte nos próprios países de origem, fortalecendo-os em um momento de construção da identidade nacional tanto brasileira como argentina.

Indo mais além na desconstrução de termos, Micol Seigel (2009) trabalha com o conceito de “transnacional”, que difere do “internacional” e do “global”, no sentido de que determinados fenômenos passam a fazer parte do cotidiano, desvinculando-se de suas nações de origem, mediados por fenômenos que ela chama de “limpeza coletiva de memória” (SEIGEL, 2009, p. 5, tradução nossa). No seu livro *Uneven Encounters*, a autora traz importantes reflexões das relações entre Brasil e EUA. O impacto que a produção de café no Brasil no final do século XIX e começo do XX causou para as relações culturais desses dois países e como o maxixe e o jazz transitaram e se hibridizaram nesse contexto sem fronteiras pelas Américas.

Piedade (2011) também entende o tradicional como transnacional por natureza, de modo que nenhuma comunidade poderia chamar uma música de tradicionalmente sua. Sobre o tema em questão, o autor propõe o termo “fricção de musicalidades” para tentar explicar as tensões entre a música brasileira e a norte-americana no jazz brasileiro. Para Piedade, antes que musical, essa relação é cultural. Ao mesmo tempo em que a música instrumental brasileira canibaliza o paradigma do *bebop*, ela procura se afastar ao máximo da música norte-americana. É de senso comum que existe uma hegemonia americana, fazendo com que a apropriação do jazz seja considerada invasiva e indesejada na cultura brasileira, porém os elementos estrangeiros são usados de acordo com a necessidade, reforçando a cultura nacional. “A MPB pode ser entendida como uma máquina de seleção, a todo o tempo colhendo de fora e de dentro elementos aceitáveis para apresentá-los na roupagem da brasilidade” (PIEIDADE, 2005, p. 202).

Ampliando ainda mais esse debate, Piedade, ao propor conceitos de “hibridismo homeostático”, em que há uma fusão de musicalidades e “hibridismo contrastivo”, em que há uma fricção de musicalidades, sugere que tratar as mudanças do universo musical simplesmente como “influências” sobre determinado gênero “acaba esterilizando processos, cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura” (PIEADADE, 2011, p. 110).

Transpondo a canção brasileira para o campo da cultura, traço um paralelo com o entendimento de Renato Ortiz (1994) do conceito de nacional como abstrato. Segundo o autor, trata-se de uma categoria de segunda ordem e que só se sustenta virtualmente devido às formas sociais, através de seu discurso. Ao invés de enfatizar que valores são esses que identificamos como brasileiros, devemos indagar quem é “o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais, a que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem” (ORTIZ, 1994, p.139).

O Estado e a política têm dado conta desse papel, mas o autor propõe que os intelectuais é que têm cumprido essa função de mediadores simbólicos no processo de consolidação de uma identidade, fazendo uma ligação do particular com o universal, assim como do singular com o global. Márcia Taborda (2011), em seu livro intitulado *Violão e a identidade nacional*, apoia-se nesse argumento de Ortiz para identificar na literatura, como nas obras de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, a consolidação do uso do violão como representante do imaginário nacional.

Assim como Taborda, para alinhar as discussões até aqui levantadas, podemos ligar esse breve levantamento bibliográfico ao entendimento de Piedade e Ortiz e usar esse mesmo raciocínio para a nossa discussão sobre o samba e sua possível influência estrangeira. No nosso caso, além dos intelectuais, são os próprios compositores que têm agido como os mediadores simbólicos entre os universos, que Ortiz chama de singulares e globais. A partir do discurso manifestado nas letras das canções, passamos a identificar elementos que são entendidos como nacionais e outros que representam uma ameaça para os primeiros.

Podemos observar essas referências desde as letras de Noel Rosa em 1932: “O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas!”, nos textos de Orestes Barbosa, Vagalume, ou Tinhorão, nas referências indicadas ao longo desse texto, até nas canções mais recentes, trazendo-nos sempre a imagem de que o samba é o verdadeiro ritmo brasileiro e que está em constante ameaça.

O que podemos concluir por enquanto é que o uso de termos como “influência” ou “autêntico” não é mais suficiente, ou mesmo completamente inadequado, para explicarem a complexa dinâmica da canção brasileira. A imagem de uma música nacional foi sendo construída e transformada por atores e autores de diferentes setores sociais e em diferentes momentos históricos.

Parece que ainda somos responsáveis por essas construções. Aproveito, então, para me apropriar das dúvidas de Carlos Lyra: “E o rebolado cadê?/ não tem mais/

Disseram que o samba voltou americanizado

Cadê o tal gingado que mexe com a gente?” Enfim, discussões à parte, nossa música “Vai ter que se virar pra poder se livrar/ Da influência do *jazz*”.

Referências Bibliográficas

- > BARBOSA, Orestes. **Samba**; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (1933). (MPB reedições 4).
- > BASTOS, Marina Beraldo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Brasília: ANPPOM, 2006.
- > BESSA, Virginia de Almeida. Pixinguinha, Radamés Gnattali e o “branqueamento” da música popular. In **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. São Paulo: ANPUH/SP. CD-ROM, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/>>. Acesso em: 18 out. 2011.
- > CALADO, C. **Tropicália. A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- > GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas Tango, samba e nação**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- > HOBBSAWN, Eric. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- > KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- > McCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- > MELO, Cleisson de Castro. A influência do jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965. Dissertação de mestrado – Salvador: UFB, 2010.
- > MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Brazil”. In: **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World** (Vol. III – Caribbean and Latin America). John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds). London/New York: Continuum, s/d.
- > ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- > _____. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 4ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- > PAIM, Humberto. **A influência do jazz na cultura brasileira**. Monografia de especialização - São Paulo: USP, 2009.
- > PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. Samba no pé e inglês na ponta da língua. In: **Revista OuvirouVer**. n.1, Uberlândia: UFU, 2005.
- > PALOMBINI, Carlos. Fonograma 108.077: O lundu de George W. Johnson. In: **Per Musi Revista Acadêmica de Música**. n.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- > PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: **Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANPPOM). Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- > _____. **Perseguindo fios da meada: pensamen-**

Disseram que o samba voltou americanizado

tos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: **Per Musi Revista Acadêmica de Música**. n.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

- > RANGEL, Lúcio. (Edit.) In: **Coleção Revista da Música Brasileira** (edição fac-símile). [1954 – 1956]. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi. Vol. 1, 2006.
- > SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.
- > SEIGEL, Micol. **Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States**. Durham and London: Duke University Press, 2009.
- > SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora34, 2009.
- > TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio da Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
- > TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- > VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- > VINCI DE MORAES, José Geraldo. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. In: ArtCultura Vol. 8, nº 13, 2006.

Marcus Facchin Bonilla, mestrando em música pelo Programa de Pós Graduação em Música da UDESC.

marcus@marcusbonilla.com.br