

Dilemas do samba carioca



Por VITOR MORAIS GRAZIANI*

Considerações sobre as transformações do gênero musical decantado nos morros do Rio de Janeiro

“É difícil defender\ só com palavras, a vida,\ ainda mais quando ela é\ esta que se vê, Severina”
(João Cabral de Melo Neto - *Morte e vida Severina*).

1.

A década de 1960 no Brasil representou momento singular na relação entre vencidos e vencedores, afinal, ainda estava em aberto, ao menos até 1964, uma chave de ignição que permeava ambos os setores no desejo de potência para a remodelação desta relação. Não que se tratasse de uma cubanização do Brasil, como se referiu Caetano Veloso em sua controvertida “Conferência no MAM”.[\[i\]](#) Ainda que o ambiente utópico à esquerda estivesse forte como nunca, logo se saberia que este estaria desconectado das ideologizações populares. A revolução faltaria ao encontro, na expressão do historiador Daniel Aarão Reis Filho, em estudo sobre as esquerdas armadas do período, que levariam à última etapa o sonho do desenvolvimento à brasileira.[\[ii\]](#) 1964 seria, assim, a “revanche da província”, na expressão de Roberto Schwarz.[\[iii\]](#) O mistério do apoio e/ou silêncio do abstrato ente “povo” naquele primeiro de abril de 1964 ao golpe refletiria aquilo que André Singer chamou de “conservadorismo popular”,[\[iv\]](#) uma forte tradição no Brasil. O povo traía a esquerda. O sonho naufragava. Mas o país ainda não estava de vez derrotado.

Roberto Schwarz, em expressão seminal e já muito difundida, defenderia que, entre o golpe de 1964 e a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), em 1968, se constituiria uma hegemonia cultural à esquerda apartada do contato com as massas, característica fundamental da cultura engajada pré-golpe.[\[v\]](#) Todavia, o ambiente utópico, descolado da realidade que já se impunha ao país com a ditadura instaurada, continuava a comungar dos ideais populares, não se fechando a si mesma e suas práticas, ainda que operando em circuito fechado. Deste modo, o trânsito morro-Zona Sul, no caso do Rio de Janeiro, continuava, o que explica a ampla gravação de sambas do morro por artistas da Zona Sul - Elizeth Cardoso dedicou, em 1965, um álbum todo ao tema (*Elizeth sobe o morro*). Esta pulsão utópica seria, certamente, definitivamente encerrada com 13 de dezembro de 1964, data de edição do AI-5, e seus estertores.

Com o AI-5, esta cultura engajada seria cortada ao meio: agora seriam os artistas quem seriam perseguidos por sua produção. (Em verdade, sabe-se que desde ao menos o episódio dos “8 do Glória”, em novembro de 1965, a repressão à intelectualidade e artistas já vinha engrossando; o AI-5 seria, assim, a última etapa deste processo de endurecimento).[\[vi\]](#) Com isso, torna-se inviável o trânsito desta intelectualidade, cujo ápice teria sido o espetáculo *Opinião*, com estes sambistas do morro, muitos deles recuperados do ostracismo. Agora novamente deixados à própria sorte, que fazer? O samba, maior modalidade musical de resistência popular da música brasileira, certamente não morreria. Mas como sobreviver então?

2.

Parece-me que a sobrevida do samba neste momento se deu em duas chaves, que passo a comentar nas linhas que seguem. Por um lado, estes sambistas clássicos que realizaram o trânsito morro-Zona Sul - Zé Keti integrara com protagonismo *Opinião*; Nelson Cavaquinho participara no fonograma de "Luz Negra", parceria com Amâncio Cardoso, em *Elizeth sobe o morro* - foram catapultados a um processo que opto por chamar de "museificação do samba".

Segundo o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, criou-se, nos anos 1960 e 1970, uma "rede institucional" para o estudo da música popular no Brasil amparada em instituições e/ou produtos, como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a quem se devem gravações históricas, como o show produzido por Hermínio Bello de Carvalho em que Elizeth Cardoso esteve ao lado de Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro e o Zimbo Trio, naquele que foi, definitivamente, o velório do oxigênio cultural nacional-popular - o enterro, certamente, seria o Festival Internacional da Canção daquele fatídico 1968. Além do MIS-RJ, podemos citar a Funarte; a coleção História da Música Popular Brasileira, da Abril Cultural; e a Associação dos Pesquisadores da MPB.[\[vii\]](#)

Neste processo, nomes da velha geração de memorialistas, como Almirante, Jota Efevê, Lúcio Rangel, dentre outros, se juntavam aos da nova geração, como Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, arquitetando uma rede intelectual de produção e discussão deste tipo de samba. Tratava-se de uma tentativa de preservar aquilo que já estava em vias de morrer, daí a ideia de museificar.[\[viii\]](#) Porém, este samba não deixava de refletir este processo, sempre com profundo humor e ironia. Voltando um pouco no tempo, Ismael Silva, por exemplo, que, segundo Carlos Sandroni, reinventa o samba na década de 1930 criando aquilo que chamou de "paradigma do Estácio",[\[ix\]](#) fez sucesso neste mesmo período com "Se você jurar" na voz de... Francisco Alves, "o rei da voz".

Ora, exagerando um pouco, é possível dizer que sua produção é expropriada de sua origem, sua condição de existência, para sua própria sobrevivência (da obra e de Ismael). Uma primeira pista da denúncia dos sambistas a este processo veio pelo próprio Ismael com seu "Antonico" (1950), no qual coloca em águas turvas a rede de sociabilidade de favores por detrás do processo todo[\[x\]](#). Em "Antonico", esta teia social se escancara a partir do triângulo entre Nestor, Antonico e um narrador, que pede ao segundo um favor em nome do primeiro, para o qual no samba "ninguém faz o que ele [Nestor] faz". Será Nestor um sambista, abandonado à própria sorte, dependente de um favor "que só depende de sua [Antonico] boa vontade"? Penso que sim e que este processo se vê mais macabro ainda com um verso como "Faça por ele como se fosse por mim", ou seja, não será este o primeiro, tão pouco o último favor que se pede à Antonico.[\[xi\]](#)

Acredito, porém, que esta museificação se refletiria melhor em dois compositores igualmente opostos entre si: Cartola e Nelson Cavaquinho. O primeiro, que havia proporcionado à intelectualidade carioca um grande espaço de reflexão e descontração, o restaurante ZiCartola, foi encontrado, anos depois, pelo produtor João Carlos Botezelli, o Pelão, enquanto lavador de carros. Era preciso sobreviver. Seus discos, gravados pelo lendário selo de Marcus Pereira, gravadora que confirma o processo de museificação das tradições populares neste período, reafirmam um compositor conselheiro e conciliador, como bem já disse em ensaio seminal para este escrito o artista plástico Nuno Ramos.[\[xii\]](#)

Cartola mostra-se um conchedor das idas e vindas da cena brasileira, e vai dando conselhos a quem quer bem, como em "O mundo é um moinho". Em outras palavras, alerta para um *telos* do qual não haverá fuga. Um *telos* de sofreguidão, individual, solitário. O tempo do fim enquanto tempo de acuamento, tristeza, desespero quase. Sob forte fundo parnasiano nas letras, os arranjos nas gravações feitas para os dois discos do selo Marcus Pereira, demonstram grande erudição, mas também certo distanciamento do popular; trata-se, numa expressão genérica, de um erudito-popular.

Em Nelson Cavaquinho a operação será oposta. Nelson, cantor de voz fanha, dotado de método único de tocar seu violão, ex-sargento de polícia, seria, ainda com Nuno Ramos, o oposto extremo de João Gilberto. Todo aquele universo que a Bossa Nova buscou acclimatar, suavizar sem deixar de denunciar, seria exposto cruentamente sem o panfletarismo da versão engajada bossa-novista, que teria seu exemplo máximo em Geraldo Vandré (ainda que o núcleo clássico da Bossa engajada esteja em Nara Leão, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, todos artistas de qualidade incontestável).

Nelson Cavaquinho, assim, desrecalca este espaço cósmico da cultura carioca, aquele da dialética entre a ordem e a desordem que desemboca num mundo sem culpa, nossa esperança redentora, na visão de Antonio Cândido[\[xiii\]](#). Em suas obras, contudo, há uma certa noção de acerto de contas: Juízo Final no morro, sem alvorada nem passarada ao amanhecer. Outrossim, o papel do coro em suas obras, como bem nos lembra Nuno Ramos, dá uma impressão de ritual de catarse,

a terra é redonda

transe, coletivo e incontrolável em sua obra. O tempo do fim enquanto tempo de salvação. A história do bem e do mal, o julgamento da História, a desilusão de um amor. Nelson não deixa de falar sobre o real, e, dele, não deixa de extrair sua nervura, sua pulsão ululante.

Seja como for, ao apontar para este ar apocalíptico em Nelson Cavaquinho, estamos a falar do cotidiano popular durante a Ditadura Civil-Militar. Em outras palavras, a mostrar que este povo, que a intelectualidade desenvolvimentista à esquerda pensava que se autonomizaria, encerrando o ciclo de exploração infinita, voltara para sua condição de existência (em algum momento o teria saído?). O trânsito morro-Zona Sul se daria na esteira da exploração do trabalho, até porque a forma-mercadoria do fonograma não interessaria, exceto em caso de museificação, estes representantes de um país que deveria ser superado. Mais: tinha que ser superado.

Exemplo sepulcral deste processo se encontra no já muito comentado documentário de Leon Hirszman sobre Nelson Cavaquinho: ali vemos já indícios de uma situação de periferização excluente, uma constituição de um submundo paralelo ao oficial e, em meio a tudo isso, Nelson cantando a história do “Juízo Final” (parceria com Élcio Soares), da Luz Negra (parceria com Amâncio Cardoso) que faz como que ele entoe uma diáde entre estas duas canções: “O sol há de brilhar mais uma vez”, apesar de “estou chegando ao fim”, “Sempre só”. “A vida vai seguindo assim”: “tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor” (“A flor e o espinho”, parceria com Alcides Caminha e Guilherme de Brito). O sonho do samba redentor, enfim, findo.

3.

Daí que seja crucial entender a figura de Bezerra da Silva nesta equação. Certa feita, o historiador Marcos Napolitano deu declaração extremamente provocativa sobre aquele personagem que nossos objetos aqui representam e que até mesmo os precedem: o malandro. Questionado sobre o papel deste ente na cultura nacional-popular, foi categórico: “O malandro é um traidor em potencial”, posto que a sobrevivência se encontra acima da ideologia[xiv]. Seguindo esta interpretação, Bezerra da Silva seria o último malandro, aquele para quem a bandidagem ainda se exerce no âmbito da sobrevivência.

Este “cidadão precário” do samba, para falar com José Miguel Wisnik,[xv] em Bezerra, já aludiria ao bando coletivo de autodefesa enquanto sinônimo de malandragem – daí para o crime organizado e a milicianização, ou melhor, a capitalização da equação, seria apenas mais um paço. Não à toa que existam hoje inúmeras ligações entre as milícias e o poder cultural na periferia carioca, especialmente nos fenômenos de transe – controlado – que representam os bailes funks.

Desde as capas dos discos de Bezerra da Silva, até ao conteúdo de sua obra musical, vislumbra-se a sobrevivência enquanto ente essencial. Fruto de uma geração posterior a Nelson Cavaquinho, abandonada à própria sorte no morro, quando até mesmo as escolas de samba putrefadas pouca atenção davam às dinâmicas sociais posto que glamourizadas,[xvi] Bezerra da Silva é quem melhor encarna a farsa à brasileira que hoje se vê escancarada. O crime e as mortes normalizadas em nome da paz social; a justiça pelas próprias mãos e a inconsequente cultura das armas; a vadiagem convertida em criminalidade (“Eu não sou santo”, prezo à cruz com dois revólveres na capa do disco homônimo, em 1990, plena rotinização da barbárie espoliativa neoliberal no Brasil). Todos estes elementos se encontram reunidos na produção de Bezerra da Silva. Não à toa que ele tenha sido um fenômeno entre as massas: dizia o que era factual; não havia mais espaço para ilusões conciliatórias, agora era olho por olho e dente por dente.

4.

Sempre que questionada sobre o fato de não ter em seu repertório unicamente o gênero samba, Alaíde Costa diz que ao máximo canta um “samba mais sofisticado”, como o de Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Alaíde costuma também falar sobre o papel social da cantora negra na década de 1960: o aceito era que se cantasse apenas samba, e nada mais.[xvii] Além de que daí resida sua genialidade, hoje reconhecida por um de nossos maiores intelectuais orgânico-periféricos, Emicida, a declaração de Alaíde desloca a obra de Paulinho e Elton para um outro ambiente. Creio haver na obra de ambos uma reelaboração do luto causado pela evolução da indústria cultural no Brasil e pelas fendas abertas e portas fechadas

por este processo.

Não à toa que Elton elabore um samba como “Avenida Fechada” (parceria com Antonio Valente e Cristóvão Bastos), em que sonha com a redenção do Carnaval enquanto festa autenticamente popular – “Enquanto a avenida estiver fechada / Pra quem não puder pagar / Nem um canto sequer pra ver / A sua escola / Passando, sambando / Tanta beleza / Desfila presa no meu coração”^[xviii]. No entanto, não seria mais possível. As opções eram clarividentes: restaria optar por uma visita ao museu da ideologia do samba (até isso hoje ameaçado, vide o caso da Funarte) ou entregar-se ao mundo do crime, cada vez mais financeirizado, antônimo de toda a tradição do samba. Não haveria mais espaço para a redenção neste espaço nada utópico, apesar da sobrevivência de Paulinho e Elton, que se entronizaram no signo da Moderna Música Popular Brasileira.

Modernidade excludente? Ora, disso resultam a deglutição do samba sob a forma pagode, especialmente nos anos 1990 e a pasteurização desta ginga toda sob o gênero *funk*, que, nos mesmos espaços do samba, atualizaria a sonoridade, acrescentando neste transe controlado (posto que vigiado, gerido), as potencialidades do *sample* e demais recursos das tecnologias recentes. Ameaçado como o samba, facilmente criminalizado por aqueles que observam seu transe, o *funk* carioca representaria nosso mundo sem culpa 2.0? Sem a dimensão disciplinadora que o *rap*, como o dos paulistanos Racionais MC's, estaria ali nosso fundo residual utópico? Só o tempo dirá.^[xix] ^[xx]

*Vitor Moraes Graziani é graduando em história na FFLCH-USP.

Notas

[i] VELOSO, Caetano. Conferência no MAM. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. [4 | 5]. São Paulo, 2004, p. 324.

[ii] FILHO, Daniel Aarão Reis. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

[iii] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 - 1969 - alguns esquemas. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 83.

[iv] SINGER, André. *Esquerda e direita no eleitorado brasileiro: a identificação ideológica nas disputas presidenciais de 1989 e 1994*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 145.

[v] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 - 1969 - alguns esquemas. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 71.

[vi] Conferir NAPOLITANO, Marcos. A questão cultural e as linhagens político-ideológicas da oposição e da resistência e A gênese da resistência cultural. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017, pp. 41 - 58 e pp. 59 - 98.

[vii] MORAES, José Geraldo Vinci de. Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 192.

[viii] Havia, por detrás de todos estes nomes (talvez à exceção de Tinhorão), uma noção de que as culturas populares, dentre as quais se incluía o samba, seriam como crianças, que necessitariam de proteção e cuidado. O processo de adultificação seria sua morte, por outro lado, daí a necessidade/urgência de registrar todo este material, antes que a evolução capitalista o eliminasse de suas práticas cotidianas. Apoio-me neste comentário, bem como quando falo em “museificação do samba” em CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papirus Editorial, 1995, pp. 55 - 86.

[ix] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 44 (edição Kindle).

[x] Devo a Francisco Alambert a referência a “Antonico”. Vale lembrar que a canção foi retomada na mesma toada das relações morro-Zona Sul da década de 1960 pelos Tropicalistas, acrescentando, porém, na esteira de João Gilberto, uma inventarização da música popular brasileira.

[xi] Para um perfil biográfico de Ismael Silva que comenta este processo todo, ver TINHORÃO, José Ramos. Pequena história de um grande compositor chamado Ismael Silva. In: *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema*

comum. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 161 - 184.

[xii] RAMOS, Nuno. Rugas (sobre Nelson Cavaquinho). In: *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019. Todo o comentário sobre Cartola e Nelson Cavaquinho é uma glosa deste ensaio.

[xiii] Refiro-me, como o leitor deve ter percebido, ao estudo de Antonio Candido às *Memórias de um sargento de milícias* em CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (8), 1970, pp. 67 - 89. Vale lembrar que Roberto Schwarz, à luz de 1964, não compra a ideia da redenção no mundo sem culpa. Antes o contrário, este seria justamente o espaço do “guarda da esquina” a que se referiu Pedro Aleixo durante a votação pela edição ou não do AI-5. Ver SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da Malandragem*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[xiv] Comunicação pessoal, 17.11.2020.

[xv] WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

[xvi] Para tal, conferir o profético estudo de José Ramos Tinhorão em TINHORÃO, José Ramos. Por que morrem as escolas de samba. In: *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 2012.

[xvii] “Não tenho muito o que me queixar da vida”, diz a cantora Alaíde Costa. *Folha de S. Paulo*, 09.jan.2021.

[xviii] Devo a referência desta interpretação a Márcio Modesto, pelo que agradeço.

[xix] Agradeço a Lucas Paolillo pela provocação em relação ao funk carioca.

[xx] Julio D'Ávila leu uma versão preliminar deste escrito e me motivou a expandir a discussão, pelo que agradeço. As ideias aqui contidas, ainda que de total responsabilidade minha, são fruto de inquietações de pessoas com quem tive contato nos últimos tempos. Busco, a partir de provocações e balanços que acompanhei e que se encontram devidamente creditados ao longo das notas de texto, uma síntese para a temática abordada, de modo que a autoria, minha, é também coletiva de todos que são citados.