

## O DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL: REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS SOBRE O SAMBA EM DEPOIMENTOS DE COMPOSITORES DO SAMBA CARIOCA

Nanci Moreira Branco<sup>1</sup>

**Resumo:** Apresento, neste artigo, uma pequena explanação e análise da relação dialógica entre a tradição e a indústria cultural presente no samba carioca. Essa relação é mostrada na análise de alguns trechos de depoimentos de sambistas, que nos permitem apreender o modo como tais sujeitos, que ‘vivenciam’ o samba e veem nele uma forma de manifestação de uma cultura popular, concebem-no, julgam-no e definem-no em seus depoimentos, assim como constroem uma sua representação identitária, com base no conceito de cultura popular que compartilham na atualidade, mostrando a influência tanto da tradição como da indústria cultural nesse gênero musical/discursivo. Para tal análise, recorro aos estudos de Mikhail Bakhtin e do seu Círculo, juntamente com os estudos da História Cultural.

Palavras-chave: *samba carioca, cultura popular, tradição, indústria cultural*

**Abstract:** I present, in this article, a short explanation and analysis on the dialogical relationship between tradition and cultural industry that is present in the “samba carioca”. This relationship is shown in analysis on the passages of statements from “sambistas” that will allow us to grasp how the subjects 'experience' samba and see in it a manifestation of a popular culture, conceive, believe and define it in their statements, as well as construct a representation of identity, based on the concept of popular culture that share today, showing an influence of the tradition and the cultural industry in this musical and discursive genre. For such analysis, I turned to Mikhail Bakhtin’s studies and his Circle, herewith studies of cultural history.

*Keywords: samba, popular culture, tradition, cultural industry*

### Apresentação

*O samba é um malandro triste do morro que quebrou o protocolo da sociedade<sup>2</sup>.*

O samba carioca tem se mantido vivo nas comunidades, e por tantas décadas, sem perder o contato com suas raízes, equilibrando-se entre a tradição e os apelos da indústria cultural. Considero que isso se deve a dois aspectos singulares de sua constituição, produção e circulação: ao *lugar social* onde emerge e à *coletividade* que lhe constrói – fatores essenciais para a continuidade e manifestação de uma cultura popular, no que concerne a sua ampla difusão e sucesso.

<sup>1</sup> Mestra e doutoranda em Linguística pela UFSCar. Bolsista Capes.

<sup>2</sup> Declaração do compositor Djalminha, durante o evento de lançamento do projeto “Puxando Conversa”.

Neste artigo, busco refletir sobre esses aspectos e, ainda, sua estreita relação com a questão da alteridade, ou seja, com o modo como as forças de manutenção/preservação de uma cultura relacionam-se às forças de ‘invasão’/expansão/diversificação produzidas pelo contato com o outro, com o diferente. Para discorrer a esse respeito, analiso trechos de depoimentos de dois sambistas que participaram do projeto de memórias do samba carioca, *Puxando Conversa*, coordenado Prof. Dr. Valter Filé<sup>3</sup>, da UFRRJ, empreendido entre 1990 e 2004, que consistiu no registro em vídeo e na produção de uma série de 27 programas de depoimentos sobre a vida e a obra de 49 compositores de samba do estado do Rio de Janeiro.

Dentre os muitos depoimentos, selecionei para esta análise dois deles: o de **Xangô da Mangueira** (1923-2009), que se notabilizou como diretor de harmonia da Mangueira, cargo que ocupou por várias décadas e cujo talento como improvisador levou-o a se identificar com o partido-alto, que se tornaria popular nos anos 1970, e o de **Serginho Meriti**, nascido em 1959, em Madureira, mas criado em São João de Meriti, onde foi batizado com o apelido que o consagrou. É autor de sambas como *Deixa a vida me levar*, gravado por Zeca Pagodinho e ganhador do Grammy latino em 2003.

Tais depoimentos, ao abordarem o samba, o concebem como manifestação exemplar da cultura popular, uma vez que corresponde a um produto cultural originário e representativo do meio em que nasceram, das relações sociais que construíram, enfim das práticas, gostos, atitudes que lhes são próprios. Emerge, assim, das declarações feitas por estes membros e representantes da comunidade do samba carioca uma dada concepção de cultura popular, que se define por sua origem/originalidade ligada às raízes e à identidade que essa cultura ajuda a construir de uma dada comunidade. Assim, busco analisar o que se enuncia sobre o *samba urbano/carioca* na voz dos sujeitos que o vivenciam e o constroem. Ainda que se diferencie em várias modalidades (samba-choro, samba de breque, samba-canção, samba de enredo, samba de partido-alto, pagode romântico e outros), o samba é um gênero musical e uma forma de inscrição social e identitária dos sujeitos que o produzem, que o apreciam e que por isso falam dele e o constroem como objeto de discurso.

Desde a sua formação, o samba sempre esteve ligado a uma ideia de comunidade, de um espaço-tempo de socialização. O *samba*, como produção cultural, e o que se diz sobre ele, são oriundos, portanto, da interação social. Se, de modo geral, encontramos suas raízes nos

---

<sup>3</sup> Agradeço ao Prof. Valter Filé não apenas por disponibilizar este rico material de pesquisa, como também pelo constante incentivo e interlocução acerca deste trabalho.

\* Agradeço, ainda, à Professora Luzmara Curcino Ferreira, minha orientadora, pela leitura atenta e sugestões que me ajudaram a compor este artigo.

batuques, nos ritmos africanos, oriundos das práticas de sujeitos escravizados trazidos de diferentes regiões da África, o samba urbano, em particular, recebe toda a influência da imigração que o Rio de Janeiro acolheu das diversas regiões do país há séculos, o que faz dele “um gênero musical brasileiro, multifacetado e inexistente em outros lugares. Um gênero, pode-se dizer, essencialmente mestiço” (AZEVEDO, 2004, p.113).

O samba, como experiência urbana do Rio de Janeiro, foi/é um agente socializador. Acolheu as múltiplas manifestações culturais da gente que vinha para esta cidade desde o início da nossa experiência de República. Nele, o repente nordestino, o calango mineiro, por exemplo, foram acomodando suas coisas pelo partido-alto. Desta forma, muitos ‘estrangeiros’, na cidade, foram negociando as formas de acostumar a vista com os novos cenários na medida em que iam alterando-os e alterando-se (FILÉ, 2006, p.70-71).

Embora tenha sido aceito como ícone da cultura brasileira, o samba, como gênero musical, “sempre esteve carregado de contradições, principalmente pela capacidade de aglutinar as diferenças sem reduzi-las” (FILÉ, 2006, p.52). Essa capacidade, tão representativa de um *modelo de consciência popular*<sup>4</sup>, é o que mantém o samba tão ligado à vida das pessoas de uma dada comunidade e o torna um gênero que extrapola a dimensão musical e é capaz de propiciar uma identificação em todas as esferas sociais e em todos os níveis intelectuais.

### Os bambas

Apresento, a seguir, trechos dos depoimentos dos dois artistas mencionados, Xangô da Mangueira e Serginho Meriti<sup>5</sup> - o primeiro coletado em julho de 1999, e o segundo, em agosto de 2004. Na voz desses sambistas, presenciamos um pouco da história do samba carioca e do embate, manifesto nesses depoimentos, entre tradição e indústria cultural, responsáveis pelas adaptações, mudanças, acomodações e permanências percebidas pelos membros dessa comunidade e por eles tematizadas.

Esses artistas, e suas declarações, revelam seu pertencimento a tempos relativamente distintos e suas vivências em relação ao samba. Constituem-se historicamente como sambistas na interação com o lugar social onde vivem, revelando que a constituição de sua identidade e de sua singularidade como sujeitos do samba só é possível enquanto alteridade,

---

<sup>4</sup> Segundo Azevedo (2004), tal modelo se caracteriza i) pela valorização das hierarquias; ii) pela valorização do conhecimento construído a partir da experiência prática de vida, do ensinamento dos mais velhos e do senso comum; iii) pelo uso do pensamento de síntese e não de análise; iv) pela valorização do pensamento contextualizado; v) pela valorização da subjetividade; vi) pela valorização da religiosidade; vii) pela valorização da tradição e os aspectos de uma cultura construída a partir da oralidade. Essas características opõem-se ao que o autor inscreve como *modelo hegemônico, moderno e escolarizado*.

<sup>5</sup> Trata-se de uma transcrição livre dos depoimentos que busca preservar, sempre que possível, a pronúncia das palavras, tal qual apresentada nos vídeos.

no colocar-se em relação ao/com o outro, *outro* que, segundo Bakhtin (2006a), não corresponde necessariamente a uma pessoa, mas ao lugar social em que o sujeito vive, em que constrói sua história e a desse lugar a que pertence e de onde emanam as várias vozes que constituem seu dizer e das quais são representantes. Ao falar de si, Serginho Meriti afirma: “as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, [...] e a vida na Baixada Fluminense, [...], nas periferias, né?, é mais recheada de acontecimentos [...]”. Essa pertença espacial, e por extensão cultural, se manifesta com frequência nos sambas. Parte da identidade do samba, como manifestação cultural, diz respeito à origem popular, comunitária, e por isso autêntica, manifesta pelas letras que falam como o povo fala, do lugar de onde e de como vivem. A história de vida desses sujeitos confunde-se com a do samba.

#### Depoimento 1: **Xangô da Mangueira – Harmonia do samba**

Se houvesse uma história social do samba, feita a partir de quem o vivencia e aprecia, aprenderíamos que existem dois tipos de sambistas: os cultores e os estilistas. Os cultores são músicos, cantores e poetas de enorme capacidade criativa que aprimoram a arte de compor e cantar samba. Já os estilistas são aqueles que simplesmente criam sua própria forma, única e original, de samba. Existem cultores que são até mais famosos que os estilistas, mas são os últimos que mantêm a chama da inovação e comprovam a riqueza rítmica e melódica do samba. Xangô da Mangueira é o maior dos estilistas do samba em atividade e conversar com ele foi como fazer um passeio por partes conhecidas de nossa própria história que, estranhamente, somos forçados a esquecer. [...].<sup>6</sup>

Xangô da Mangueira não foi um desses sambistas cujo nome circulava na grande mídia, mas sempre foi “reconhecido por seus pares e pelo público ‘não-formador’ de opinião”<sup>7</sup>. Trata-se de um artista cuja singularidade consiste exatamente em sua vivência nesse universo do samba, em seu contato com a história de seu povo. Essa vivência e história estão presentes na sua música e no seu falar num sotaque interiorano de um “carioca da gema”, como ele mesmo se apresenta. A história de Xangô mistura-se à história da evolução e consagração das escolas de samba do Rio de Janeiro. É uma vida dedicada ao samba e à escola.

O estilo único de Xangô é a soma de vários talentos e fruto de várias vivências [...]. O talento mais aparente é o de cantor. A voz poderosa, que atraiu a atenção de Paulo da Portela, tem peso e sotaques ancestrais. [...] O talento de compositor aparece nos sambas que misturam ritmos e personagens interioranos com uma picardia de sabor suburbano. A simplicidade dos versos estruturados em refrões, primeiras, refrões e

---

<sup>6</sup> Texto de introdução a uma entrevista concedida por Xangô da Mangueira. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/xangodamangueira>. Este texto foi publicado inicialmente na [Revista Afirma](#) e é republicado com autorização. Não consta autoria.

<sup>7</sup> Idem

segundas capturam o ouvinte em um universo de lavadeiras, pastoras, malandros, velhos batuqueiros e muitas rodas de samba.<sup>8</sup>

Durante o depoimento, entre uma história e outra, Xangô nos mostra alguns de seus sambas de partido-alto<sup>9</sup>. A abertura se dá com “Formiguinha pequenina já mordeu o meu pé...”. Outro samba cantado por ele, e já gravado por Zeca Pagodinho e outros intérpretes, é “Moro na roça” – samba cuja letra apresenta certa variação, em algumas dessas gravações, mantendo-se o refrão – o que é comum num samba desse estilo em que há improviso.

*Refrão: Eu moro na roça Iaiá  
Eu nunca morei na cidade  
Eu compro jornal da manhã  
É pra saber das novidades*

1. Amanhã, eu vou-me embora  
Vou levar comigo Maria Candeia  
Se a noite tiver chuva  
Os olhos dela é que nos alumeia

2. Quem te viu quem te vê  
Quando aqui tu chegou  
Todo tatibitati  
Com aquele sotaque do interior

É importante notar que a sua linguagem (que mistura normas linguísticas variadas – gíria, formal, informal), tanto na entrevista como nas letras de música que ele compôs, caracteriza a dimensão popular da sua produção. Além disso, essa música exemplifica a estrutura de versos e a temática simples que são marcas na obra de Xangô, como mencionado em citação anterior.

O samba de partido-alto fazia parte da vida e das relações sociais de Xangô. É importante percebermos essa influência das interações da vida na arte do sambista, visto que o sujeito é pensado numa interação constitutiva com a sociedade: assim como necessita da sociedade para se constituir como tal, o sujeito constitui, em suas relações com outros, essa

---

<sup>8</sup> Texto de introdução a uma entrevista concedida por Xangô da Mangueira. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/xangodamangueira>. Este texto foi publicado inicialmente na [Revista Afirma](#) e é republicado com autorização. Não consta autoria.

<sup>9</sup> O **Samba do partido-alto**, **partido-alto** ou simplesmente **partido**, é um estilo de [samba](#) surgido no início do [século XX](#) dentro do processo de modernização do samba urbano do [Rio de Janeiro](#). Tem suas origens nas umbigadas africanas e é a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas. Apesar de ser um dos subgêneros de samba mais tradicionais, não existe um consenso entre praticantes e estudiosos, menos ou mais eruditos, para definir o que seria essa derivação do samba, muito também pelas mudanças pelo qual ele passou de sua origem até os dias atuais. Em linhas gerais, o partido-alto do passado seria uma espécie de [samba](#) instrumental e ocasionalmente [vocal](#) (feito para [dançar](#) e [cantar](#)), constante de uma parte solada, chamada "chula" (que dava a ele também o nome de [samba raiado](#) ou chula-raiada), e de um [refrão](#) (que o diferenciava do [samba corrido](#)). Já o partido-alto moderno seria uma espécie de [samba](#) cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte de coral (refrão ou "primeira") e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. (LOPES, 2005).

mesma sociedade (Bakhtin 2006b). Assim, dessas relações simples do cotidiano, nasce o grande artista Xangô. Em suas palavras, o início de sua interação com o samba, no *trem dos sambistas*:

*Esse trem saía da estação... às 6 horas e 4 minutos. Então, eles chamavam esse trem de “6 e 4”. Olha, então esse trem era o trem de ponto de encontro dos sambistas. Quer dizer que, nesse trem, o último vagão vinha todo mundo e cantando e cada um cantava o samba de seu setor, do seu local, da parada onde morava. [...] Então, juntava, cada um fazia, cada um dizia o seu verso, cada um queria mostrar sua...o que tinha no seu bairro. Então, conclusão: então, eu comecei me entrosar [...] – Você cantava lá nesse vagão?<sup>10</sup>  
Aí já cantava, já improvisava, né? Improvisava porque naquela época não existia segunda de samba. O samba, todo samba, tinha só a primeira.*

O samba, na época retratada por Xangô, em sua juventude, era um “samba marginal”, como ele mesmo afirma:

*[...] o sambista, naquele tempo, naquela época, era meio marginal, marginalizado pelo povo, porque o sambista era do morro, morava no morro. Então existia aquilo porque só morava no morro aquele que não tinha condições de morar... hã? Então, e aí outra coisa, que no morro morava aquelas pessoas que vinham do subúrbio, vinha dos estados, né? E chegava ali, o único local pra morar era o morro, onde ia fazer seu barraco.*

### Sambista tem que ter linha

*O sambista tinha que ter linha, né? Postura, né? Tinha que andar perfeito, se apresentar bem. E ele (Paulo da Portela<sup>11</sup>), ele, por exemplo, ele era um “poeta”... ele usava aquela gravata tipo... com aqueles laços todos, camisa bem engomada, e ele era lustrador, né? Mas andava mais impecável que um elemento de escritório... porque, naquela época também, todo mundo usava a sua gravatinha, ninguém deixava de usar, né? Que era... você ia num escritório, você ia numa missa, se você...qualquer coisa, a primeira coisa que... o cara botava a sua gravata, né?  
– Por que tu acha que ele falava que era importante o sambista ficar assim?  
Acho que era pra se valorizar, tem um valor, né? Tem um respeito, não é?*

Como um artista que viveu várias décadas no samba, vê-se claramente, nesse trecho, que Xangô tem uma percepção de que a imagem do sambista passou por mudanças. Hoje, graças à indústria cultural, que fez do samba um produto comercial (independente de julgamentos), o sambista é um artista que tem visibilidade na mídia, reconhecimento do público; pode-se dizer que muitos desses conseguem se manter financeiramente por conta de

<sup>10</sup> Nesses depoimentos, há raras intervenções de um interlocutor, que ocorrem, normalmente, para solicitar detalhes de algo importante que o compositor esteja contando.

<sup>11</sup> Paulo Benjamin de Oliveira tem sua história confundida com o surgimento e a fixação do próprio samba na cidade do Rio de Janeiro. De origem negra e proletária, vivendo no subúrbio carioca de Oswaldo Cruz, logo percebeu a importância desse gênero musical e a possibilidade de organização e valorização de sua gente a partir do samba. Paulo foi capaz de interferir positivamente e contribuir para que o samba, da forma como era cultivado nos morros, se popularizasse. Aos 20 anos de idade, Paulo já era conhecido por suas boas maneiras e jeito elegante em se vestir, apesar dos poucos recursos. [...] Paulo da Portela tinha consciência de que a atividade artística que produziam era rica e poderia tornar-se profissional, daí a preocupação em diferenciar a imagem do sambista do malandro vadio perseguido pela polícia. Paulo era conhecido por “professor” e é assim que muitos sambistas, ainda hoje, se referem a ele. Texto disponível em <http://www.samba-choro.com.br/artistas/paulodaportela>

sua atividade artística. O que cabe refletirmos é se tais mudanças advindas da popularização, da midiaticização do samba como ícone musical e cultural, desvincularam totalmente do sambista essa caracterização de marginalizado de que nos fala Xangô. Provavelmente, muito pouco. Isso porque não se trata de uma questão meramente artística, mas social, racial, o que requer uma mais ampla discussão. Além disso, tal visibilidade midiática só é permitida a uns poucos artistas, como nos revelará o depoimento de Serginho Meriti.

### O compositor Xangô

*Minha trajetória de compositor é que eu fazia, mas... tava fazendo as músicas e ia guardando, né? Ia fazendo e guardando as parcerias com as pessoas... as pessoas deixavam aqui... e o que eu fazia eu guardava. E, por causa disso, tem muitas músicas inéditas ainda que eu ainda não gravei nem cantei pra outras pessoas. Primeiro, tem uma parceria com o Jamelão. O primeiro a gravar uma música minha foi o Jamelão. Minha e dele. Ai depois eu comecei a... eu mesmo... tanto insistiram, tanto insistiram, que aí eu peguei e gravei. Agora, depois que eu gravei, aí todo mundo queria gravar, né? Aí todo mundo parou pra gravar. [...] Eu gravei várias músicas nesse ritmo né? De baile e... como é que se diz?... Bem sacudido, bem jongo, bem né?... que é como se disse é... eu procurei sabe... ficar, ser diferente no ritmo de batuqueiro, ritmo de jongueiro... tanto que eu gravei até a música de Dona Ivone Lara, "Festa de Santo Antônio", gravei várias músicas nesse...*

Essa fala de Xangô é reveladora da pouca preocupação que alguns sambistas, em outras épocas, tinham em relação ao samba como produto comercial. Se hoje disputam acirradamente uma chance de gravar uma música e apresentá-la em um programa, Xangô se mostra, como muitos de sua época, desprovido dessa preocupação. Tal atitude nos mostra o quanto a indústria cultural influenciou as relações de produção musical. Se antes as músicas, muitas vezes, eram produzidas em clima de interação, para diversão, hoje elas visam muito mais à comercialização. Se isso é benéfico ou não para uma cultura popular, é passível de discussão, mas se hoje conhecemos a obra de grandes artistas do passado, especialmente, isso acontece graças à popularização que a indústria cultural possibilitou, visto que levou tal obra para um público que não faz parte do círculo de socialização de tais artistas.

### Depoimento 2: Serginho Meriti – *Mapa da mina*

O depoimento de Serginho Meriti, concedido em agosto de 2004, inicia com o samba “Lá vai Marola” (Serginho Meriti/Claudinho Guimarães), cuja letra mostra um pouco dessa mistura de batuques que compõem o samba como um gênero nascido da convivência das diferenças e que está ligado às crenças de um povo, aos seus ancestrais.

1. Pedro Batuque não é de dar mole à tristeza  
Ele firma no coro, na casca na mesa.  
A sua defesa é seu batucar  
Seja em cima do palco ou no meio da praça  
Em qualquer lugar onde aglomere a massa  
Ele bota na raça o povo pra sambar

*Seu batuque vem de Angola  
Vem da Guiné  
Tem um quê de quilombola de candomblé  
Quem escuta deita e rola  
Homem ou mulher  
Sendo assim lá vai marola  
Pois Pedro é*

2. O mestre a nos ensinar  
Que a gente tem que respeitar  
Fazer por onde merecer axé  
E só mestre Pedro nos dá  
Quando ele começa a tocar  
Parece que estamos em Daomé
3. Produto do nosso quintal  
O representante ideal  
Da nossa Cultura e da nossa fé  
Retrato da nossa nação  
Que faz com sua percussão  
O país inteiro dizer no pé

É interessante notar a consciência que a letra da música apresenta da mistura própria dessa cultura popular, suas origens africanas e sua síntese e acabamento que os usos no Brasil lhe garantiram, fazendo do samba um “Produto do nosso quintal/ O representante ideal/ Da nossa Cultura e da nossa fé”.

Serginho Meriti é um compositor de uma geração mais jovem, mais consciente da necessidade que o artista tem de valorização profissional. Escolheu ser compositor porque sonhou com o reconhecimento artístico e financeiro de seu talento, de tê-lo como projeto de vida e profissão.

*Eu comecei a fazer música justamente pela influência da família, do pessoal já lidar com isso, não profissionalmente, mas eu te digo de coração: desde a primeira vez que comecei a..., desde a primeira música, desde as primeiras canções, das primeiras composições, eu tinha como meta ver as minhas músicas sendo projetadas, sendo cantadas por grandes intérpretes. Eu sabia, no início, que pra isso eu teria que passar por aquele período de adaptação... a gente não começa a fazer música e grava da primeira vez. As músicas, o processo de compor, isso vai lapidando, né?, o dom. A gente tinha desde cedo a certeza que algo poderia acontecer de bom comigo em relação à música porque eu sempre levei muito a sério; quando a gente faz o que gosta, leva a sério... sabia que faltava muita coisa no início, mas não seria difícil de aprender devido à minha dedicação. Eu sempre gostei muito de música, sabe? Eu sempre soube que não saberia fazer outra coisa a não ser música, lidar com música.*

– E você nunca fez outra coisa? Sempre viveu de música?

*Sim, sim, tem aquelas entrelinhas, né? Enquanto você espera as coisas acontecer, enquanto você sonha, né? Eu sou de uma família pobre. Minha mãe lavava roupa, lavadeira doméstica, diarista; meu pai, funcionário na rede ferroviária federal, aposentado, oito filhos, uma dificuldade muito grande. [...] E eu vim dali, aquela dificuldade toda, e eu sabia que a minha tábua de salvação poderia ser através da música e eu vim perseguindo isso. Hoje em dia posso dizer que SOBREVIVO de música.*

*[...]*

*– E morar na baixada te ajudou ou te atrapalhou em alguma coisa, na tua carreira?*

*Nada, de forma alguma! Porque eu acredito que no meu caso, né?, as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, coisas que a gente viveu mesmo e a vida na Baixada Fluminense, na zona norte, nas periferias, né?, é mais recheadas de acontecimentos, e dali a gente tira um monte de coisa né? Então eu acredito que o fato de ter nascido na periferia, na Baixada Fluminense, em São João do Meriti, me ajudou muito, só me ajudou.*

## O reconhecimento do samba

*Eu acho que o Brasil é rico, diversas tendências musicais. Acho que o brasileiro tem essa coisa da música a florada mesmo, tudo o que o brasileiro faz em termos de música sai legal né? (...) Mas o samba é “só” expressão, né? O pessoal lá fora não sabe falar uma palavra em português, mas sabe falar “samba” (imitando o sotaque inglês). Samba é samba, né? Eu acho que o samba é tudo, a gente precisa cuidar mais do samba, né? Por intermédio do samba a gente pode mostrar mais a cara do país, tá? Futebol já tem esse privilégio, né? [...]. Eu acho que o samba é a nossa cara mesmo. Gostaria de ver mais cantores de samba em evidência. Hoje em dia, o compositor tem poucas opções, né? O compositor que vive de fazer música e mandar pro autor né... aí mandou pro Zeca, mandou pra Bete Carvalho... Parece que eles escolhem, durante um determinado tempo, alguém pra colocar na vitrine, né? E você vê cantores de outros ‘estilos’ tem, sertanejo tem muitos cantores [...] mas sambista parece que é piada...o Martinho, o Agepê, era o Roberto Ribeiro... parece que é sempre um; numa terra, num país que tem tanto sambista e samba de qualidade, né? Não é forçar a barra, é muita coisa boa... é Bandeira Brasil, Luis Carlos da Vila... compositores e sambistas que ficam, não tem gravadora, não contrata ninguém porque o disco não vende, é pirata e não sei mais o que lá...quer dizer, e a gente fica sem condições de trabalhar, né? Eu gostaria que tivesse mais pessoas, mais outros intérpretes que tivessem gravando. As gravadoras podiam olhar pra isso até mesmo porque o samba é o que vende, o samba é o que vende, é o que mantém aí essa estrutura do mercado fonográfico no Brasil, acho que é o samba, o samba tá sempre aí. O Nelson Sargento já falou: “agoniza e não morre” mesmo e vai tá sempre aí. Daria pra gente viver de samba e não só sobreviver de samba né?*

Há alguns aspectos a que devemos nos atentar nesses dois trechos: 1) a consciência que o sambista mostra, desde o início de sua carreira, da importância de “lapidar o dom”, ou seja, de aperfeiçoá-lo para se destacar no meio artístico e ser reconhecido (embora, sabemos que muitos moldam o seu dom a um padrão de música que vende mais no mercado ou que está na moda, o que não é o caso de desse artista); 2) a ideia de que a música pode ser um caminho profissional, especialmente para os menos favorecidos, se houver empenho e dedicação; 3) a influência do meio social nas suas composições; 4) a reflexão acerca do

funcionamento da indústria cultural: promover alguns artistas apenas, eleger, selecionar, e não prestigiar os outros que fazem e fazem bem o trabalho.

### Falta reconhecimento profissional

*É... eu acho que sobreviver de música é você, após ter feito o necessário, ter se esforçado, ter dado bastante, ter suado a camisa... Depois de feitos, ter a felicidade de ter gravado com os maiores intérpretes da música popular brasileira [...] eu pensava, no início da minha carreira que, depois desses feitos, eu ia me estabilizar, viver bem de música [...] - não que a gente não consiga fazer isso hoje, mas eu acho que, se fôssemos bem remunerados, poderíamos fazer isso com mais facilidade, né? Não é questão de queixa contra a música não, tudo tem que se organizar, mas eu acho que o direito autoral ainda beneficia a alguns e outros... Acho que poderia ser uma coisa mais correta, né? Você vê: a maioria dos grandes compositores chegam ao final da vida... nós temos aí exemplos de compositores que fizeram tanto pela música e, ao final de tudo, morreram sem ter condições nem sequer de pagar o enterro [...] Acredito que as pessoas que regem o mercado, a sociedade, tá na hora de chamar e falar: “olha, vem cá, você vai ter que dar isso, mas você tem direito a isso”... porque nem sempre você está compondo. [...] Como em todas as outras profissões, eu acho que o cara trabalha tem direito a médico, tem direito a uma série de benefícios que profissional...sabe como é que fica, a gente lida com música, o cara é pedreiro, o outro é arquiteto, o outro é advogado, mas existe já, nas outras profissões, uma estrutura pra aquela hora em que o cara não pode produzir, porque ninguém vai fazer música a vida toda porque chega uma hora em que o cara não vai mais poder compor, não vai estar em evidência, certo? E a música dele não vai estar mais tocando porque música é modismo... se a música parou de tocar, você parou de receber. Não quero dizer que o cara tenha que ficar recebendo aquela mesma quantia quando a música estava em evidência, mas tem que ter um teto base pra dizer: “Bom, cara, agora você tem X pra você comprar, pra pagar o seu aluguel, pra comprar suas coisas mais básicas, né? Não existe essa coisa na música. Música enquanto tá, tá!”*

Nesse fragmento, o sambista reitera a questão do funcionamento da indústria cultural: seleção, promoção, controle dos canais de divulgação, exposição de poucos artistas para torná-los conhecidos e por isso venderem mais etc.

### Algumas considerações

Talvez, pudéssemos, a princípio, pensar nesses dois sambistas como sendo o primeiro um representante do que chamamos de “tradição” no samba carioca e o segundo, um compositor mais ligado às questões que envolvem a indústria cultural. Porém, a questão não é tão simples assim.

A convivência entre a *tradição* e a *indústria cultural* é visível nessa cultura desde que o samba se popularizou, nos anos 1920. Esse debate já marcava os primeiros livros publicados sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933. Vagalume, em sua obra, identifica o estilo “antigo” como representante da *tradição* e o

“novo” como fruto da lógica da *comercialização*<sup>12</sup>. Assim, essa discussão entre a divisão existente entre *tradição* e *indústria cultural* não frequenta apenas o discurso da atualidade, mas permeia a história do samba há muito tempo. Isso reforça a nossa percepção de que

a cultura popular, pelo menos a brasileira, é viva e porosa, ou seja, capaz de dialogar e de receber influências das elites como também de influenciá-las. Embora, indiscutivelmente, corra por vezes o risco de se descaracterizar, isso não significa necessariamente destruição, mas apenas um processo natural de ressignificação. (AZEVEDO, 2004, p.22)

Em meio a esse embate, é preciso considerar a atuação da *coletividade* – que é facilmente entendida se levarmos em conta um contexto social no qual a ajuda mútua é essencial para a sobrevivência, como acontece nas comunidades onde o samba se desenvolveu. Tal contexto difere de uma sociedade moderna individualista, na qual os interesses particulares estão acima dos interesses comunitários, como a que se forma nos centros urbanos. Assim, aspectos como a *sabedoria popular* ou o *senso comum* (aqui entendido como “um insubstituível acervo de conhecimento humano”<sup>13</sup>) constituem o samba tanto na sua produção como na sua socialização.

Assim, a questão da *coletividade* e do *lugar social* é especialmente importante para entendermos um pouco mais esse gênero musical que ao mesmo tempo é música e é um espaço de troca de vivência (como diz a canção de Paulinho da Viola, *Eu canto samba/ Porque só assim eu me sinto contente/ Eu vou ao samba/ Porque longe dele eu não posso viver.*), pois é nessa troca, nesse espaço do samba, que o sujeito se constitui.

A reiteração, em ambos os depoimentos, da importância de pertencer a um grupo social, de interagir com esse grupo, atesta esse traço coletivo de vivência do samba. A referência ao lugar de origem, tão própria no universo do samba e de outras manifestações culturais populares surgidas nas periferias, aparece já no próprio nome artístico de cada um: *Xangô da Mangueira* e *Serginho Meriti* – referências ao Morro da Mangueira e ao município da Baixada Fluminense, respectivamente.

---

<sup>12</sup> A análise sociológica e musical das transformações do samba no início de sua popularização, discutidas na obra *Feitiço decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, do músico e professor Carlos Sandroni (2001), aponta questionamentos importantes sobre a formação do gênero *samba* que, segundo a opinião crítica dominante da época, apenas a partir do final dos anos 1920 poderia ser considerado um gênero de música popular, desvinculando-se do maxixe. Nem todos, porém, entendem aqueles posteriormente denominados “estilo antigo” e “estilo novo” como maxixe e samba, respectivamente. Isso se pode notar nos dois primeiros livros publicados sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933, nos quais se emprega o termo *samba* tanto para designar um estilo quanto o outro.

<sup>13</sup> “Senso comum – samba e discurso popular”. Publicado na “Boitatá” - Revista do GT de Literatura Oral e Popular ANPOLL [www.uel.br/revistas/boitata](http://www.uel.br/revistas/boitata) n°5 (Azevedo, 2004).

Além disso, a ideia de pertencimento a um grupo social aparece nos depoimentos desses sambistas: o desejo/necessidade do sujeito de “personificar-se, tornar-se mais definido”, “não ficar na tangente, irromper no círculo da vida, tornar-se gente entre as gentes.” (BAKHTIN, 2006, p.383-384). Esse irrompimento no “círculo da vida” é marcado em ambas as falas:

[...] o último vagão vinha todo mundo e cantando e cada um cantava o samba de seu setor, do seu local, da parada onde morava. [...] Então, juntava, cada um fazia, cada dizia o seu verso, cada um queria mostrar sua... o que tinha no seu bairro. (Xangô)

[...] as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, coisas que a gente viveu mesmo e a vida na Baixada Fluminense, na zona norte, nas periferias, né?, são mais recheadas de acontecimentos, e dali a gente tira um monte de coisa né? (Serginho Meriti)

A relação que há entre a tradição no samba e a indústria cultural é dialógica. Podemos dizer que o samba, como cultura popular, encontra-se na fronteira entre a *tradição oral*, comunitária, de partilha, de vivência em comunidade e a *indústria cultural*, aqui representada pelo mercado fonográfico, que, ao mesmo tempo em que estigmatiza tal cultura, serve como suporte à manutenção e propagação da mesma. As questões levantadas por Serginho Meriti sobre a valorização profissional dos compositores/sambistas mostram claramente uma necessidade criada em relação à cultura: se o artista não tem como sobreviver de sua arte, esta pode acabar. Isso faz parte das ressignificações pelas quais uma manifestação cultural passa.

Esses dois sambistas vivem diferentes épocas de uma mesma cultura. E isso fica evidenciado, por um lado, na despreocupação de Xangô com a gravação e popularização de suas composições (“o que eu fazia eu guardava. E, por causa disso, tem muitas músicas inéditas ainda que eu ainda não gravei nem cantei pra outras pessoas”), o que revela outro traço da cultura popular, que é a informalidade, a frouxidão nas formas de institucionalização das práticas, ao menos se comparadas às da cultura erudita; e por outro lado, na atitude profissional de Meriti em relação ao reconhecimento do compositor e à questão da autoria, em trechos como:

Como em todas as outras profissões, eu acho que o cara que trabalha tem direito a médico, tem direito a uma série de benefícios que profissional...sabe como é que fica, a gente lida com música, o cara é pedreiro, o outro é arquiteto, o outro é advogado, mas existe já, nas outras profissões, uma estrutura pra aquela hora em que o cara não pode produzir, porque ninguém vai fazer música a vida toda porque chega uma hora em que o cara não vai mais poder compor, não vai estar em evidência, certo? E a música dele não vai estar mais tocando porque música é modismo... se a música parou de tocar, você parou de receber. (Serginho Meriti)

A informalidade da produção, que é característica da cultura popular, aqui, se mistura com exigências e modelos de produção da cultura de massa e com o mercado: o desejo de

profissionalização e o reconhecimento dessa profissionalização. A espontaneidade, a produção por amor, eventual, não profissional, caracterizada pelo improviso, pela diversão, pela dimensão comunitária da produção, já são menos considerados, como notamos em declarações como:

mas eu acho que o direito autoral ainda beneficia a alguns e outros... Acho que poderia ser uma coisa mais correta, né? Você vê: a maioria dos grandes compositores chegam ao final da vida... nós temos aí exemplos de compositores que fizeram tanto pela música e, ao final de tudo, morreram sem ter condições nem sequer de pagar o enterro [...] (Serginho Meriti)

Percebemos que a relação dialógica aparece, ainda, nesses discursos, na forma de contrapalavras a outros da época de cada um: Xangô ressalta a postura do sambista, “sambista tem que ter linha”, e isso responde a outra questão levantada por ele: o samba/sambista, naquela época, era marginal/marginalizado. Assim, o sambista, pra ser aceito, sentia a necessidade de vestir-se “mais impecável que um elemento de escritório”, “andar perfeito, se apresentar bem”. Meriti já apresenta um discurso que responde ao mercado fonográfico e à desvalorização do compositor e do próprio gênero musical, como no trecho citado acima.

O depoimento de Serginho Meriti mostra, ainda, em expressões como “estar em evidência”, “música é modismo” ou “música enquanto tá, tá”, a voz da cultura de massa. Ou seja, mesmo contrapondo-se ao discurso da indústria cultural, ele incorpora tal discurso, que revela esses apelos que atuam como “formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas”, que acompanham a “lógica do mercado”, e que inevitavelmente impactam sobre a tradição de origem popular, como afirma a cientista social:

O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma, o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular. (CATENACCI, 2001, p.32)

Dessa forma, vemos, nessas declarações, que os “enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição” (FIORIN, 2008, p.25). Nelas encontra-se a ressonância da voz do outro. Do outro de onde o discurso procede e, especialmente, do outro a quem ele se dirige. Assim, falar sobre o samba e tê-lo como objeto de discurso é estar consciente de que nos deparamos com um objeto já marcado, já repleto, constituído por discursos de outrem. Segundo Bakhtin:

Entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discurso de outrem, de

discursos “alheios”, sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. [...] Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros (1988, p.86).

Assim, para o autor, é somente nessas relações dialógicas que o sujeito se instaura enquanto ser responsivo, visto que viver é tomar posições, é enquadrar-se em um sistema de valores e, a partir deste, reagir às palavras do outro. Qualquer enunciado é, na concepção do Círculo [de Bakhtin], *sempre ideológico* [...]: se dá na esfera de uma das ideologias [numa das áreas da atividade intelectual humana] e expressa sempre uma posição avaliativa [i.e., não há enunciado neutro] (FARACO, 2009, p.47).

Na introdução ao depoimento de Xangô, destacamos um texto no qual o autor supõe dois tipos de sambistas: “os cultores e os estilistas”, sendo os primeiros, “músicos, cantores e poetas de enorme capacidade criativa que aprimoram a arte de compor e cantar samba”; enquanto os estilistas “simplesmente criam sua própria forma, única e original, de samba”. Esses últimos “mantêm a chama da inovação e comprovam a riqueza rítmica e melódica do samba”. Xangô é o grande representante dos “estilistas” e Serginho Meriti um dos grandes cultores do samba.

A análise dessa relação entre a tradição e a indústria cultural no samba carioca não é vista como uma análise de dois elementos incompatíveis e em contradição, ou vendo o primeiro como positivo e o segundo como negativo para a cultura popular. Entendo que o próprio par “tradição”/“indústria cultural” apenas pode ser avaliado num processo de constituição: se a “tradição” não existisse e não tivesse tamanho apelo popular, a “indústria cultural” talvez não se interessasse (ou nem mesmo existisse).

Segundo Bakhtin, o diálogo entre a cultura ‘oficial’ e a ‘não-oficial’ não é delineado pela incompatibilidade entre classes ou grupos, mas pelo caráter da permeabilidade discursiva e pela sempre presente possibilidade de transgressão, infiltração e comutação de práticas e representações entre esses grupos. E é exatamente esse caráter de permeabilidade discursiva que busco nesses depoimentos de pessoas que construíram e constroem o samba como cultura popular.

## Referências bibliográficas

AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba: O discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da religiosidade, do senso comum, da oralidade e da folia*. São Paulo: EDUSP, mimeo.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006b.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. 7ª Ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

CALDEIRA, Jorge. *A Construção do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CATENACCI, Vivian. “Cultura popular: entre a tradição e a transformação”. In *Perspectiva*, vol.15 no.2. São Paulo Apr./June, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo – as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FILÉ, Valter. *O que espanta miséria é festa! – Puxando conversa: narrativas e memórias nas redes educativas do samba*. Tese de doutorado. UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: editora Ática, 2008.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001.