



## O Samba como Obstáculo Epistemológico

Carlos Sandroni

A idéia de que o Brasil é um país demográfica e culturalmente mestiço desempenhou, em diferentes momentos, papéis importantes no imaginário nacional. No final do século XIX, a mestiçagem foi predominantemente considerada como negativa, como responsável por uma situação de ‘atraso’ do país. Mais tarde, em torno da década de 1930, ela veio a ser predominantemente considerada, ao contrário, como algo benéfico. Desde as últimas décadas do século XX, visões críticas do significado da mestiçagem voltaram a ganhar destaque no Brasil.

O período de formação do samba como emblema sonoro brasileiro coincide com o momento em que a visão positiva da mestiçagem tornou-se vitoriosa no país, isto é, dos anos 1920 aos anos 1940 aproximadamente. Não é mera coincidência, pois o samba daquele período esteve francamente comprometido com a valorização da mestiçagem, mesmo se não necessariamente pelas mesmas razões que levaram diferentes políticos e cientistas sociais a valorizá-la.

As recentes críticas à idéia de um Brasil mestiço, por parte de cientistas sociais e de lideranças negras, podem ter contribuído, entre outros fatores, para contestar a posição do samba como gênero dotado de representatividade nacional. A valorização da mestiçagem passou a ser vista por muitos como uma espécie de ‘falsa consciência’, como ideologia encobridora de conflitos raciais. Daí o título, de inspiração bachelardiana, usado pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira: “O mulato, um obstáculo epistemológico”.<sup>1</sup> Este texto precursor apresenta um ponto de vista que desde então conquistou crescentes adeptos no Brasil: a valorização do

---

<sup>1</sup> Eduardo de Oliveira e Oliveira. “O mulato: um obstáculo epistemológico”. *Argumento* (January 1974): 73.

mulato seria nociva por impedir a visão da realidade, que seria muito mais racialmente contrastada do que a apresentam, entre outros, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Noel Rosa e Ataulfo Alves.

Com a mestiçagem em baixa, passou a ser questionada a capacidade do samba continuar exprimindo, mesmo que de maneira menos exclusiva, valores culturais relevantes. A própria valorização feita retrospectivamente, desde o final dos anos 1950, em relação ao samba dos anos 1930 e 1940, e a seus compositores e intérpretes, pode vir a ficar, se já não está em parte, comprometida.

Talvez Darién Davis não exagere ao afirmar que o uso da palavra ‘mulato’ “is fast becoming obsolete in Brazil”.<sup>2</sup> Em todo caso, se as palavras ‘mulato’ e ‘mulata’, além de obsoletas, forem estigmatizadas por falta de *political correctness*, será ainda possível continuar cantando todo um repertório musical onde estas palavras ocorrem constantemente e num contexto de alta valorização? Esta questão, que tem certa repercussão em termos de práticas e cânones musicais, pode ser vista como pano de fundo do que se segue.

É incontestável que o período onde a predominância do samba se torna cada vez mais completa – a partir do início dos anos 1930 – é também, na música popular, um período de afirmação explícita do mulato e da mulata. É verdade que o lundu, gênero musical do século XIX que precedeu o samba na apresentação de afro-brasileirismos, já foi identificado por Mário de Andrade como dotado de uma obsessão sexual pela mulata, assediada pelo seu senhor ou pelo filho deste, o ‘sinhô moço’. Mas a produção fonográfica entre os anos 1930 e 1940 apresenta personagens negros e mulatos de algumas maneiras bastante inovadoras em relação aos padrões do lundu, maneiras cujas peculiaridades não foram até agora, salvo engano, assinaladas.

A primeira coisa que gostaria de notar, é que no período assinalado existe tendência a usar designativos de gênero outros que não “samba”, quando as palavras ‘negro’ ou ‘negra’ aparecem na letra ou no título. Identifiquei dois tipos de canção em que isto acontece. No primeiro, o uso da palavra ‘negro’ ou ‘negra’ faz

---

<sup>2</sup> Darién J. Davis. *White Face, Black Mask* (Michigan State Univ. Press, 2008): ix.

referência a religiões afro-brasileiras. Um exemplo é 'Lamento negro', de Constantino Silva e Humberto Porto, gravado pelo Trio de Ouro em 1941. A letra menciona diversos orixás e outras palavras associadas a religiões afro-brasileiras, como 'saravá'. A designação de gênero adotada é 'batuque'.

Uma designação de gênero que aparece com frequência é 'macumba'. Entre composições assim classificadas podemos mencionar – 'Sereia', de Getúlio Marinho e João da Baiana, gravada por João da Baiana em 1938; 'Ponto de Ogum' e 'Ponto de Inhansã', gravados por Getúlio Marinho em 1937, como sendo de sua autoria; 'Meus orixás', de Gastão Viana, gravado por Francisco Sena com acompanhamento da orquestra dirigida por Pixinguinha, "Diabos do Céu", em 1933; e 'Que querê', de Donga, João da Baiana e Pixinguinha, gravada pelo mesmo Francisco Sena com acompanhamento do "Grupo da Guarda Velha", também dirigido por Pixinguinha, em 1931.

'Macumba', como se sabe, é uma palavra cujo principal referente não é musical, mas religioso. O mesmo não acontece com 'jongo', outro designativo de gênero usado no período quando a letra faz referência a religiões afro-brasileiras. 'Jongo', assim como 'samba', antes de ser usado no mercado de discos foi amplamente empregado no contexto de festividades tradicionais afro-brasileiras incluindo música e dança, mas não especificamente marcadas como religiosas. Ao ser empregada em discos comerciais desde o final dos anos 1920, no entanto, a palavra aparece como associada a religiões afro-brasileiras. Alguns exemplos do uso fonográfico de jongo são 'Pai de santo', de Paraguassu, interpretado pelo autor em 1933, e 'Ogum nilê', de João da Baiana e Raul Carrazato, gravado pelos Trigêmeos Vocalistas em 1950. 'Sai Exu', de Donga, gravada por Benício Barbosa e H. Chaves em 1928, com acompanhamento dos Oito Batutas, tem como gênero, "jongo africano".

Existe pois um certo número de gravações realizadas no período em exame, que tem como tema principal o universo das religiões afro-brasileiras. Não encontrei nenhuma cuja designação de gênero fosse 'samba'. Estas gravações envolveram personagens de destaque do mundo do samba, como Pixinguinha, Donga e João da

Baiana, pessoas que são geralmente classificadas no Brasil como negros ou mulatos escuros. Nestas gravações a designação de gênero escolhida é batuque, macumba, e jongo, mas não samba. Isso acontece apesar do fato de que musicalmente não parece, numa primeira abordagem, haver grande diferença em relação aos sambas gravados no mesmo período (esta questão sugere a necessidade de um aprofundamento da pesquisa). Demarca-se assim um domínio fonográfico onde a associação com o africanismo é mais intensa, como sendo diferente do domínio do samba.

Outro caso em que a palavra 'negro' aparece nas gravações deste período é o das referências à escravidão, ao sofrimento dos negros e à sua subordinação aos senhores, geralmente chamados neste caso de 'sinhô' e 'sinhá'. Alguns exemplos:

1 - 'Acalanto negro', de Roberto de Andrade, gravado por Paraguassu e Roberto de Andrade em 1936. O designativo de gênero é 'canção'. Diz a letra - 'Sofre, negro, é tua sina / Sinhô branco quer assim' etc.

2 - 'Negro está sambando', de Hervê Cordovil e Humberto Porto, gravado por Dalva de Oliveira e a Dupla Preto e Branco em 1939. Trecho da letra - 'A ânsia do negro é ainda esquecer / A dor que amargou ainda mais o seu viver / Loucura extravagante ele sonhou / Beijou a sinhá branca'. O gênero consignado é 'jongo'.

3 - 'Geme negro', de Ataulfo Alves e Sinval Silva, gravado por Ataulfo em 1946. A letra diz - 'Geme negro, geme negro / Geme negro na viola / Recordando negro velho / que veio escravo de Angola [...] Negro sempre foi martirizado, coitado / e não podia reclamar' etc.

4 - 'Terra seca', de Ary Barroso, a música mais conhecida desta pequena amostra, gravada pela primeira vez em 1943 pelo conjunto 'Quatro ases e um coringa'. A letra famosamente diz: 'Trabalha, trabalha negro / O negro tá molhado de suor / Trabalha, trabalha, negro / As mão do negro tá que é calo só', etc.

No caso de 'Geme negro' e de 'Terra seca, o gênero indicado é samba.

Nem sempre é fácil saber se os autores destas canções eram negros, brancos ou mestiços. Paraguassu era o pseudônimo (de ressonância indígena), de um filho de imigrante italiano. Ary Barroso e Hervê Cordovil eram brancos. Humberto Porto provavelmente era mestiço, e de Roberto de Andrade nada consegui saber. Ataulfo Alves e Sinval Silva eram negros.

Em completo contraste com estas evocações dos sofrimentos da escravidão, muitas canções populares dos anos 1930 e 1940 em que se fala de mulatas e mulatos revelam um tom afirmativo e alegre. Estas canções, que podemos imaginar terem contribuído para a mudança valorativa em relação à mestiçagem, são incluídas principalmente em dois gêneros: a marchinha de carnaval e o samba. Para efeito deste texto, vou me ater apenas aos sambas.

Mesmo se nós nos limitássemos aos títulos de canções deste período, já obteríamos uma variada louvação ao mulato: 'Mulato bamba', 'Mulato de qualidade', 'Mulato bonito', 'Mulato patriota', 'Bom mulato'. As letras prosseguem no mesmo tom: o mulato é 'forte', é 'um colosso', é 'uma revelação', ele ama e é amado, mesmo se também se revela esquivo e vai embora, ameaçando matar de saudade sua namorada.

Como se sabe, uma variante do mulato é o moreno, que também é fartamente representado nos sambas dos anos 1930. 'Moreno cor de bronze', de Custódio Mesquita, gravado em 1934 por Aurora Miranda, é eloqüente:

'Não há nada, moreno  
Que se compare a você  
Seu amor é mais gostoso  
É melhor o seu querer  
Tua cor é maravilha  
E vale mais que um tesouro  
Por tua causa, moreno  
O bronze vale mais que o ouro'.

Também 'Moreno', de Sinval Silva, gravado por Aurora Miranda em 1936:

'Moreno, tu nasceste para ser o meu amor  
Moreno, tu foste tocado pelas mãos de Deus'.

Mas entre os sambas que encontrei, o mais sensual em sua louvação ao homem mestiço é 'Moreno batuqueiro', de Germano Augusto e Kid Pepe, gravado por Carmen Miranda em 1939:

'Gosto de um moreno batuqueiro  
Que frequenta o terreiro em lindas noites de luar  
[...]  
E quantas vezes fico triste acabrunhada  
Porque vem de madrugada aumentar a minha dor  
[...]  
Eu não descanso e vou deitar com fome  
E seguro o travesseiro soletrando o seu nome  
[...]  
(Falado:) Eu gosto, gosto, eu gosto muito...

Nestas canções, o apreço pelo mulato se exprime de modo direto e quase físico – o que se exprime insuperavelmente na voz de Carmen Miranda.

Um contraste a isto é oferecido pelas canções onde o mulato é louvado em tom patriótico. O exemplo clássico é, obviamente, 'Aquarela do Brasil', composta por Ary Barroso em 1939. Sua letra começa definindo o 'Brasil brasileiro' como um 'mulato inzoneiro': 'My Brazilian Brazil, my cunning mulatto', ou, em espanhol, 'Mi mulato mañoso'. (Estas traduções não são as traduções oficiais para o inglês e o espanhol. Na tradução oficial para o inglês não há qualquer referência à cor da pele dos protagonistas. Na tradução oficial para o espanhol o mulato vira moreno. As traduções que vou citar aqui são respectivamente de Daniella Thompson e Reynaldo Cue, e podem ser encontradas no site de Daniella Thompson dedicado a Ary Barroso.)

Quando a melodia volta ao início, há uma nova "definição" do Brasil: "Terra boa e gostosa da morena sestrosa", ou 'Good and savory land, of the cunning dark-skinned woman'. Os versos finais, mais uma vez, definem o 'Brasil brasileiro' como 'lindo e trigueiro (...) terra de samba e pandeiro' – 'Brazilian Brazil, beautiful and swarthy' - em espanhol, 'Ese Brasil lindo y trigueño, tierra de samba y pandero'. O mulato e a morena formam no contexto da canção o casal mestiço que define a identidade do país trigueiro (que é outro sinônimo de mestiço). Outros casais étnicos são apresentados na canção: o casal negro, constituído pela "mãe preta" e o "rei congo", na terceira estrofe; e o casal branco, formado pelo "trovador" e pela "Sá

Dona”, na quarta estrofe. Mas estes não aparecem na canção, como aparece o casal mestiço, associados à própria definição do país.

Finalmente, em alguns sambas o mulato é louvado num tom que sugiro chamar de ‘conflitivo’. Nestes sambas, há inegável simpatia pelo personagem do mulato, mas esta simpatia não se liga ao amor e nem à representatividade nacional. Um exemplo maravilhoso é ‘Mulato calado’, de Wilson Batista, gravado por Araci de Almeida em 1947.

Você está vendo aquele mulato calado  
Com um violão do lado  
Já matou um, já matou um  
Numa noite de sexta feira  
Defendendo a sua companheira  
A polícia procura o matador  
Mas em Mangueira não existe delator  
Me dou com ele, é o Zé da Conceição  
O outro atirou primeiro, não houve traição  
Quando a lua sumiu, terminou a batucada  
Jazia um corpo no chão, mas ninguém sabe de nada

O que gostaria de destacar na letra deste samba é a representação de uma solidariedade de grupo em torno do mulato e contra a polícia. É interessante notar que tal solidariedade é tanto mais forte, quanto os próprios ouvintes são incluídos nela. De fato, o narrador do samba nos transmite o segredo em torno do qual esta solidariedade é construída, ao apontar seu dedo para o matador, nos dois primeiros versos (“Você está vendo este mulato calado com um violão do lado”), e ao pronunciar seu nome (Zé da Conceição) no oitavo verso. Ao fazê-lo, o samba mostra confiar em seu ouvinte, fazendo dele um integrante da comunidade de Mangueira, onde se situa a famosa escola de samba e onde não existe delator. Mas a idéia de solidariedade aqui convive com a de conflito violento. Zé da Conceição atirou depois, a vítima atirou primeiro, e a polícia atiraria se achasse o matador, e aliás mesmo sem achar atira também.

Sambas “conflitivos” como este existem em certa quantidade (ainda não tenho estatísticas a oferecer). O próprio Noel Rosa, que como se sabe polemizou com Wilson Batista sobre temas também relacionados a conflito e solidariedade, tem

pelo menos dois sambas muito semelhantes a 'Mulato calado', 'Triste cuíca', de 1935, e 'Século do progresso', de 1937, ambos gravados pela mesma Araci de Almeida (dificilmente sambas com estas características seriam associados à voz sempre bem-humorada de Carmen Miranda).

Entre os três tipos de samba em torno do personagem do mulato que esbocei aqui, os sambas patrióticos são os que mais facilmente respaldam a idéia de que a valorização da mestiçagem estaria inevitavelmente associada ao projeto hegemônico dos brancos. Na minha opinião, tanto os sambas amorosos quanto os sambas conflitivos em torno do mulato, introduzem uma nota dissonante nesta avaliação, clamando por mais pesquisas em torno das diferentes representações musicais do mulato e do negro.

Chego à minha conclusão.

Os diferentes censos brasileiros têm indicado que o país possui cada vez menos brancos e negros, e cada vez mais 'pardos', ou mestiços. Mas o antropólogo Livio Sansone observou, em seu livro *Negritude sem etnicidade*, que as mesmas pessoas que se declaram 'pardas' aos institutos de pesquisa, podem se identificar como "negras" por seus padrões de consumo, por suas práticas culturais e, eventualmente, até mesmo por suas posições políticas (esta última, como ele também observa, tende a ser a parte mais difícil). Já se notou inúmeras vezes que no Brasil as identidades étnicas são em parte definidas por variáveis econômicas (pessoas mais ricas se vêem e são vistas como mais brancas, pessoas mais pobres se vêem e são vistas como mais negras). Sansone afirma, num insight que me parece bastante sugestivo, que esta contextualização da identidade étnica teria um alcance ainda maior. Assim, no Brasil, seria possível "ser 'negro' durante o carnaval (...), 'escuro' para seus colegas de trabalho, 'moreno' ou 'negão' para seus parceiros de copo, 'neguinho' para a namorada, 'preto' para as estatísticas oficiais e 'pardo' na certidão de nascimento" (Sansone, op.cit., p.77). Idade, nível de instrução e nível de intimidade do contexto seriam alguns dos fatores intervenientes nestas classificações.

Adotando este ponto de vista, seria possível ver para o Brasil do futuro como um país ao mesmo tempo mais mestiço (demograficamente), e mais negro (cultural

e/ou politicamente). Mas se aplicarmos tais idéias sobre “identidade étnica contextual” à música, de modo retrospectivo, talvez possamos sugerir que a expressão de uma identidade mulata nas letras de sambas não seria contraditória com a expressão de formas de identidade negra em outros domínios, incluindo letras de canções populares não incluídas no gênero samba. Donga podia ser mulato ao compor ‘Pelo Telefone’, e negro quando viajava a Paris com o conjunto Oito Batutas; Pixinguinha podia ser mulato ao compor ‘Carinhoso’ e ao tocar saxofone com o flautista branco Benedito Lacerda, e negro ao compor “Yaô” (cujo gênero não é samba, mas lundu), e ao freqüentar, como filho de Ogum, o candomblé de Tia Ciata. Esta linha de pensamento nos levaria a acompanhar Sansone e outros antropólogos, como Peter Fry (2005) e Robin Sheriff (1999:27), que não vêem na valorização da mestiçagem uma mera ideologia imposta pelos brancos para assegurar sua dominação, mas também uma maneira pela qual, em circunstâncias precisas, afro-brasileiros optaram por se apresentar socialmente.

Em todo caso, o que ficou dito sugere que, em vez de continuarmos em ciclos alternados de exaltação e estigmatização da mestiçagem, poderia ser mais interessante avançar na pesquisa sobre como identidades negras e mestiças se combinaram ao longo da história no Brasil, e quem sabe se em outros países também, e sobre se e como poderiam eventualmente continuar a se combinar.