

A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE TRADIÇÃO NO SAMBA

Felipe Trotta / João Paulo M. Castro

BEBADACHAMA (Chamamento)

Chama que o samba semeia a luz de sua chama
A paixão vertendo ondas, velhos mantras de Aruanda
Chama por Cartola, chama por Candeia,
Chama Paulo da Portela, chama
Ventura, João da Gente e Claudionor
Chama por Mano Heitor
Chama Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama por Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com Fome e Padeirinho
Chama Nelson Cavaquinho
Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Canegal
Chama por Mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama Mano Décio
Chama por meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaide, Manacéia e Chico Santana
E outros irmãos de samba

A canção *Bebadosamba*, de Paulinho da Viola – da qual o trecho acima foi extraído -, pode ser tomada como um bom exemplo do que se convencionou chamar de “tradição” no samba. O primeiro verso - “o samba semeia a luz de sua chama” - remete à idéia do estabelecimento de um repertório referencial, uma “fonte” na qual os sambistas de agora vão “beber”. O que é, afinal, esse repertório?

No nosso entender, o repertório é uma representação desta “tradição”: um significado complexo, que denota uma série de relações e sentimentos experimentados por um determinado grupo num determinado lugar e por algumas razões. Na can-

ção, o repertório se manifesta a partir dos autores referenciais, uma espécie de patrimônio do samba: as obras dos autores citados. A noção de repertório remete à idéia de escolhas de determinados eventos, fatos e pessoas, que compartilharam determinadas afinidades e/ou sensações. Assim Paulinho, ao chamar por “Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Ventura, (...) e outros irmãos de samba”, procura evidenciar seu compromisso, sua afinidade, e mesmo seu sentimento de pertencimento a um grupo. As escolhas que compõem o repertório (re)contam uma história sobre o samba e também sobre determinado período histórico. Nesta perspectiva, podemos pensar que os objetos selecionados e hierarquizados revelam a forma como a história é e será contada. O ato de contar uma história revela como a memória é acionada e a forma como determinados eventos do passado são re-elaborados, inseridos em eventos e experiências do presente. O passado revelado pelas imagens e símbolos evocados é ordenado segundo os significantes estabelecidos no presente.

Ao mesmo tempo, a elaboração de um repertório com signos, imagens e símbolos claramente definidos e identificáveis deve ser compreendida como um elemento de diferenciação em relação a outros repertórios com outros símbolos e imagens. A construção do *outro* pressupõe a existência do *nós*. Desta forma, podemos sugerir que a elaboração de um repertório permite a criação de um *nós* em oposição ao *outro*, ou, como assinalaria Cardoso de Oliveira, uma “identidade contrastiva”.¹ Vale ressaltar que tanto o *outro* quanto o *nós* se inserem em um mesmo campo de disputas por espaços sociais políticos e culturais.

As estratégias acionadas pelos indivíduos e grupos sociais para se diferenciarem podem ser vistas de formas bem variadas. Dentre estas, podemos destacar aquelas que constroem um discurso de “autenticidade” ou de “tradição”. Neste sentido, entendemos por tradição “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, numa continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.”²

A canção de Paulinho, lançada em 1996, tem ainda uma função simbólica importante: caracterizar o universo no qual procura inserir sua obra e a si mesmo. Desta forma, ele e seu grupo fundam sua idéia de tradição. A construção do universo caracteriza uma oposição ao estilo musical que desde o início dos anos 90 se convencionou chamar de pagode. Desde o surgimento do pagode, o samba produzido a partir desta idéia de tradição, como o recontar de uma história e representado

¹ Oliveira, C. de, *Identidade, etnia e estrutura social*, São Paulo: Livraria Pioneira, 1976, p.44.

² Hobsbawm, E. & Ranger, T., *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997, p.9.

pelo repertório dos compositores citados na canção, passou a ser classificado comercialmente como samba-de-raiz, um termo que por si só já caracteriza uma oposição.

Esta oposição pode ser notada – de uma maneira particularmente raivosa e contundente – na fala de Elton Medeiros, que caracterizou esse “novo (sub-)gênero musical” como “uma laranjada sem laranja”.³ A idéia de cronologia, fonte e de tradição está bastante presente nessa metáfora, que sintetiza um pensamento corrente sobre a oposição pagode x samba-de-raiz: um produto produzido a partir de uma matriz sem a essência histórica dessa matriz.

Como veremos a seguir, essa “laranja” é uma construção simbólica baseada em práticas e relações do passado, cuja aplicação no samba atual se dá hierarquizada e de maneira nada uniforme, ou seja: não existe consenso sobre as “regras de gênero”⁴ que determinam que uma ou outra manifestação seja mais ou menos tradicional.

BREVE HISTÓRICO

A história do samba é apresentada geralmente como um conjunto contínuo de eventos realizados por determinados indivíduos em determinado período. A história é organizada como um conjunto coerente de eventos cronologicamente ordenados, que deve ser apreendida como o resultado de intenções subjetivas e objetivas. Ao contar uma história, seja ela biográfica, ou de um determinado fenômeno, propõe-se um conjunto de eventos (mesmo que não sejam cronológicos) com um tipo de ordenação, uma seqüência que o torne apreensível e inteligível. Porém, a construção de uma seqüência que forneça inteligibilidade constitui-se a partir da escolha de determinadas relações e fatos em detrimento de outros. Assim podem ser compreendidos os relatos acerca da história do samba que fornecem um conjunto de seqüências lógicas e coerentes, passíveis de inserir um sentido e um conteúdo ao relato.

O discurso sobre samba-de-raiz procura, desta forma, estabelecer uma demarcação temporal, ou seja, estabelecer o ponto de origem ou o que poderíamos chamar de início do samba: um período de aproximadamente 30 anos entre as décadas de 10 a 30. Nesta época, o crescimento da cidade e a migração interna faziam com que o Rio

³ Medeiros, E. apud Mesquita, C. e Vale, R., “A guerrilha do samba do bem”, *Revista palavra*, ano 1, n° 7, outubro 1999, p.41.

⁴ Segundo Franco Fabbri, um gênero musical pode ser definido como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cuja ocorrência é governada por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. As regras são demarcadores característicos de cada gênero e ele as divide em regras formais, técnicas, sociais, ideológicas, semióticas, comportamentais, econômicas e jurídicas. Fabbri, F., “A Theory of musical genres: two applications”, in *Popular music perspectives*, ed. Tagg, P. & Horn, D., IASPM, Göteborg & Exeter, 1982, p. 52.

de Janeiro recebesse grandes contingentes de trabalhadores não-qualificados e ex-escravos. Essas populações, por diferentes razões (econômicas e sociais), foram levadas a ocupar “progressivamente os mangues da Cidade Nova, a concentrar-se em cômodos e porões de aluguel de casas do centro da cidade (...), a subir os morros de Santo Antônio e da Providência (...) e depois partir para os subúrbios mais distantes.”⁵

Como observa Tinhorão:

a conseqüência cultural da coexistência de tais comunidades regionais iria ser a tentativa de estender suas afinidades de origem às formas de diversão, o que transformaria a cidade do Rio de Janeiro, no fim do século XIX e início do século XX, num verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural.”⁶

Este grupo social tinha como principal forma de lazer as práticas de dança e música coletivas, que incluíam o maxixe, o lundu e o samba. Uma vez que esses encontros eram ferozmente reprimidos pela polícia,⁷ essas rodas passaram a ocorrer no alto dos morros ou nas casas das famosas tias baianas.⁸

Neste momento, podemos identificar que a prática do samba (como música e como dança) estava ligada ao lazer, à diversão, à festa. Mas também fornecia valores, normas de conduta, estabelecia códigos de referência. De certa forma, podemos falar que estas práticas incidiam sobre o estilo de vida, sobre o cotidiano, sobre a natureza das relações estabelecidas.

No carnaval, as associações recreativas (blocos e ranchos) dispunham de lugar próprio para o desfile e não eram reprimidas. Os foliões da Praça Onze, entretanto, viviam em choque com a polícia, o que fez com que um grupo de moradores do morro do Estácio organizasse “um bloco destinado a sair no Carnaval pacificamente ao som de sambas, como os ranchos saíam ao som de marchas.”⁹

As atividades das escolas não se restringiam, porém, ao Carnaval. Em seus espaços, os indivíduos se reuniam regularmente nas chamadas rodas de samba. O sam-

⁵ Tinhorão, J. R., *História social da música popular brasileira*, São Paulo: Ed. 34, 1998, p.263.

⁶ *Ibid.*, p.265.

⁷ Sobre a repressão policial a esses encontros podemos destacar uma frase de Cartola: “Sabe, naquela época samba era coisa de malandro e marginal”. (Cartola, apud Silva, M. B. & Oliveira Filho, A., *Cartola, os tempos idos*, Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.46).

⁸ Tinhorão, op. cit., p.292.

⁹ *Ibid.*, p.292.

ba, na sua definição mais ampla, era percebido por essas populações como um elemento aglutinador, que era realizado por pessoas específicas em lugares específicos. Nas rodas de samba, os participantes não apenas expunham suas músicas, mas comiam, bebiam. As rodas eram percebidas não apenas como um espaço para o samba, mas também como um espaço de sociabilidade.¹⁰

As escolas passam a ser, então, núcleos agregadores de indivíduos de uma mesma região (morros e/ou bairros) em torno do samba, como um espaço de interação durante o ano todo. Os principais líderes das escolas eram, neste tempo, os compositores, cuja identificação com as mesmas chegou ao ponto de, muitas vezes, eles serem chamados pelo nome da escola: Paulo da Portela, Bide do Estácio, Cartola da Mangueira.

Segundo podemos perceber nos relatos sobre essa época (já estamos falando dos anos 30, da fase dos desfiles oficiais e das escolas estruturadas e organizadas com cargos e funções determinadas como a de presidente, diretor de harmonia etc.), havia um sentimento de auto-suficiência que norteava a ação dos compositores das escolas, seus líderes naturais. A organização da escola estava nas mãos dos sambistas, como podemos ver nas palavras de Monarco: “O tema era nosso, o sofrimento era nosso, era tudo nosso”.¹¹

O aspecto interessante da fala de Monarco é a identificação de um *nós*, ou seja, de algo que é (ou foi) nosso mas que agora não é mais, pertence a *outro*, ou a *outra coisa*. Existe nesta fala, assim como em outras que se referem ao samba-de-raiz, uma qualificação sobre quem pode e é incluído em um *nós* e aqueles que são incluídos em um *outro*. Esta é uma questão que a nosso ver é fundamental para a compreensão do discurso dos sambistas que afirmam que as escolas “perderam a tradição”. Isso porque a partir de determinado momento (meados da década de 40 até o final dos anos 60, de maneira diferente em cada escola) novos personagens surgem no universo das escolas de samba, redefinindo as relações internas. Surgem personalidades como a figura do bicheiro, do carnavalesco, ou seja, de pessoas que não compartilhavam os mesmos interesses com os sambistas em relação à escola de samba. Um segundo aspecto é a transformação da própria competição, que se profissionaliza, que valoriza o visual, as alegorias, gerando lucros mais substantivos e estabelecendo um novo padrão de desfile. Neste processo, os sambistas perdem espaço e poder, e a escola deixa de ser “deles, tudo deles”.

Uma vez que esse processo ocorre em praticamente todas as escolas, os sambistas se vêem obrigados a brigar por outros espaços onde possam compartilhar suas afinidades, seus interesses, seus estilos de vida. A partir deste momento, podemos identi-

¹⁰ Castro, J. P. M., *Não tem doutores na favela mas na favela tem doutores*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1998.

¹¹ Monarco apud Mesquita, C. e Vale, R., op. cit., p.37.

ficar que as rodas de samba passam a ocorrer em locais distantes das escolas, em bares do centro, da Zona Sul e quintais e terreiros dos subúrbios.¹² Paralelamente, o espaço do samba na indústria cultural (incluindo todas as manifestações: shows, rádio, discos, a incipiente televisão), que já havia sido grande, encontra-se reduzido. Entretanto, os sambistas agora precisam dele mais do que antes, pois eles se afastaram das escolas. O que está sendo valorizado neste momento é, na verdade, uma vivência, a recuperação de uma atividade de lazer, de um espaço, dos valores que as rodas, as músicas, e os encontros propunham.

A TRADIÇÃO DO SAMBA NO FINAL DO SÉCULO XX

A grande novidade para o samba da década de 90 foi o enorme sucesso comercial alcançado pelos chamados grupos de pagode. Estes artistas, elaborando algumas regras básicas do samba (como o ritmo, utilização do coro, uso de percussão e determinados caminhos melódicos e harmônicos) e transgredindo¹³ outras, obtiveram grande êxito mercadológico, atingindo patamares de venda jamais alcançados antes pelo gênero.

Junto com esse sucesso, esses grupos desencadearam um processo de rejeição por parte de determinados setores da imprensa, que os acusava de deturpar o samba ou de um empobrecimento da estética do gênero. Podemos ter idéia da ferocidade das críticas com o exemplo a seguir, de autoria do jornalista Mauro Dias:

“No fim dos anos 80, Zeca Pagodinho entrou em baixa. Entraram em baixa, com ele, todos os verdadeiros sambistas, que foram sendo substituídos, por força dos *lobbies*, pressões econômicas, campanhas publicitárias pelos assim chamados pagodeiros modernos – os grupos que “sambam” coreografias, vestem uniformes e cantam bobagens de pouca inteligência, ritmo duro, nenhuma beleza.”¹⁴

Na tentativa de diferenciação entre o grupo de sambistas “mais antigo” – alguns experimentando algum êxito comercial como Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho e, em menor escala Monarco, Nelson Sargento e Wilson Moreira – e os grupos como *Raça negra*, *Só pra contrariar* e *É o tchan*, passa a ser utilizado o termo “samba-de-raiz”.

¹² Um dos marcos desse momento foi o restaurante Zicartola, que funcionou na década de 60 na Rua da Carioca. Desta mesma época datam os shows *Rosa de ouro* e *Opinião*, que apresentaram para o público da Zona Sul artistas como Clementina de Jesus e Zé Kéti.

¹³ Segundo Fabbri (op. cit., p.61), um novo gênero se forma a partir de transgressões nas regras de um ou mais gêneros anteriores. Não estamos afirmando que o pagode é um outro gênero, mas um subgênero do samba que pode eventualmente transgredir algumas “regras”, mantendo os demarcadores principais do samba.

¹⁴ Dias, M., “O anjo da guarda do samba”, *Caderno 2 – O Estado de S. Paulo*, 29/1/1999.

O aspecto principal desta diferenciação reside no fato de os sambistas não reconhecerem na música desses grupos os mesmos ideais de vida e de sentimentos que estiveram na origem do samba, e aos quais dizem compartilhar, afirmando sua herança. Desta forma, vão se definindo os elementos que identificam algo como *autêntico* em oposição a algo *não autêntico*. Os “sambistas” seriam mais autênticos que os “pagodeiros” (que virou até um termo pejorativo), pois estariam vinculados por uma herança comum aos mesmos interesses, anseios e expectativas dos sambistas do passado. Nota-se que os sambistas estão alijados das práticas das escolas de samba, e tentam desde a década de 60 uma inserção na indústria fonográfica, conseguida rapidamente por esses novos grupos. E, para piorar, ainda experimentam alguns conflitos entre sua posição de “artista” (o profissional que ganha para fazer shows e cuja música é um produto do qual ele tira a sua subsistência) e a prática informal das rodas de samba, essencialmente amadora, mas que estabelece um intercâmbio entre os indivíduos do grupo e funciona como um espaço de sociabilidade.¹⁵

Então, o que está em jogo é mais uma forma de diferenciação, ou seja, de construção de uma identidade do que uma discussão sobre gêneros ou práticas musicais. Desta forma os sambistas invocam o passado, os nomes, as festas, as rodas, os eventos, construindo um legado, uma herança como forma de se contrapor aos grupos de pagode. Neste sentido constrói-se uma tradição. Por outro lado, é preciso criar regras e normatizar determinados comportamentos e procedimentos, permitindo, desta maneira, criar padrões ditos objetivos, como aparece neste trecho de uma entrevista de Dona Ivone Lara: “Você vê perfeitamente em que os pagodes estão pecando hoje: é a **qualidade da letra**. Tem umas letras de **apelação, repetitivas**, enquanto os grandes mestres **não tinham isso**”¹⁶ [o grifo é nosso].

Na tentativa de estabelecimento de critérios objetivos de distinção, costuma-se destacar o papel “nefasto” da indústria fonográfica, como os “lobbies, pressões econômicas e campanhas publicitárias” citadas por Mauro Dias, ou o discurso de Tinhorão, para quem o pagode é uma “dessas explosões eventuais de um ou outro gênero ou estilo de música urbana realmente brasileira, irrompidas como modas temporárias ao sabor dos interesses da indústria do disco”.¹⁷ Letícia Vianna destaca o papel preconceituoso da temática sexual essencialmente machista, observando que em muitos sambas “a mulher é um mero fragmento do corpo”.¹⁸ Muitas vezes as críticas aparecem de

¹⁵ Podemos exemplificar essa contradição com um trecho de uma entrevista do sambista Walter Alfaiate: “Se eu apareço [nas rodas] vão querer que eu cante e se eu cantar toda hora por aí quem é que vai nos meus shows?” in *Revista palavra*, ano 1, nº 7, outubro de 1999, p.43.

¹⁶ *Ibid.*, p.35.

¹⁷ Tinhorão, *op. cit.*, p.342.

¹⁸ Vianna, L., *Bezerra da Silva, produto do morro*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.135.

forma genérica, como no discurso de Elton Medeiros: “É uma balada acompanhada de instrumentos de samba. Não tem síncope, o desenho musical do samba”.¹⁹

Porém, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que as “regras do gênero”, isoladamente, não justificam tal hierarquização. Pois o próprio repertório referencial – representante dos sentimentos que são eleitos como tradicionais – possui grande amplitude estética, sendo impossível caracterizar um único estilo ou uma única tendência estética do samba.

Preferimos adotar, então, a hipótese de Rafael Bastos, para quem o pagode é o samba:

O pagode – este samba tão *autêntico* quanto o seu ancestral, avaliado inclusive, pelas elites, como imoral e vulgar – o que representará neste cenário [da música brasileira dos anos 90]? O que é, o que é que ao mesmo tempo não é nem interior nem exterior e que se define como um dos pólos de uma apaixonada relação entre rivais? Desejo sugerir que o pagode é o samba, ele mesmo, o Brasil preteado-branqueado, um mundo sempre em movimento e em luta (inclusive em torno das relações Rio-Bahia), pedindo passagem.²⁰

SAMBA & PAGODE

Se na nossa hipótese de abordagem do samba as diferenciações entre os subgêneros pagode e samba-de-raiz não se explicam, não podemos negar que há, dentro do universo do samba, várias diferenças estéticas. Entendemos, por exemplo, que a obra de Silas de Oliveira guarda uma relação apenas tangencial com a de Noel Rosa, que, por sua vez, tem um estilo muito distinto de Paulinho da Viola ou Zeca Pagodinho. Se formos ainda mais radicais, um mesmo autor apresenta músicas tão diferentes umas das outras que, às vezes, nem conseguimos enquadrá-las nessas classificações fechadas. Desta forma, o que queremos demonstrar é que as diferenças entre o pagode e o samba-de-raiz são tantas quanto as das obras de João da Baiiana e Noel Rosa. Assim, a idéia de tradição deve ser entendida como um discurso, como uma forma de construir uma identidade, um *nós* em oposição a uma outra identidade.

Vamos analisar alguns exemplos, como a música *A Barata*, lançada em 1994 pelo grupo *Só Pra Contrariar*, que Letícia Vianna classificou como uma música “aviltante”²¹:

¹⁹ Medeiros, E. apud Mesquita, C. e Vale, I., op. cit., p.41.

²⁰ Bastos, R., “Músicas latino-americanas hoje: musicalidade e novas fronteiras” in Torres, R., ed., *Música popular en America Latina*, Santiago do Chile: FONDART, 1999, p.33.

²¹ Vianna, L., op. cit., p.136.

Toda vez que eu chego em casa
 A barata da vizinha está na minha cama
 Diz aí o que cê vai fazer
 Eu vou comprar um pau pra me defender
 Ele vai dar uma paulada na barata dela
 Ele vai dar uma paulada na barata dela

O conteúdo sexual e machista dessa letra é evidente. Mas será que isso é realmente novidade no repertório do samba? O que podemos dizer, por exemplo, do conteúdo sexual do samba *Mastruço e Catuaba* de Aldir Blanc e Claudio Cartier:

Veio a comadre bater no portão lá de casa
 Pra contar que meu compadre nem começou, já acaba
 Esse cara precisa de um chá de mastruço e catuaba

Será que um chá para melhorar o “fuque-fuque” que “anda ruço” na canção acima trata o tema sexo de maneira tão diferente quanto a “barata na minha cama”? E se o problema deste pagode é a violência contra a mulher, o que dizer de um samba de Noel Rosa (década de 30!) intitulado *Mulher Indigesta*:

Mas que mulher indigesta
 Merece um tijolo na testa

Sejamos objetivos: há alguma diferença sob o ponto de vista moral e ético entre uma “paulada na barata dela” e um “tijolo na testa”? E o que dizer então sobre o machismo na famosíssima *Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago?

Amélia não tinha a menor vaidade/Amélia que era mulher de verdade

e na canção *Emília*, de Haroldo Lobo e Wilson Batista?

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar
 E de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar

Há casos no pagode que o conteúdo sexual se manifesta apenas indiretamente ou que fica evidenciado apenas pelas coreografias dançadas durante a performance desses artistas. Mesmo assim, muitos dos elementos utilizados para mencionar o tema podem ser encontrados no repertório do chamado “samba tradicional”. As onomatopéias da música que dá nome ao famosíssimo grupo *É o tchan*, possuem significado extremamente vago e amplo.

Segura o tchan, amarra o tchan
Segura o tchan tchan tchan tchan!

O samba *Pam pam pam pam*, de Paulo da Portela, utiliza esse mesmo recurso, só que com uma significação mais literal: do bater na porta.

Pam pam pam pam
Quem é que está batendo aí
Pam pam pam pam
Ora bate com a cabeça!
Antes que o mal cresça, antes que eu me aborreça
Pam pam pam pam,
Ora bate com a cabeça

Aliás, não podemos deixar de notar que há uma certa dose de violência – gratuita – na letra deste samba, mais uma vez sob forma bem humorada e divertida.

Como podemos ver, os elementos empregados nos pagodes não diferem dos elementos presentes no repertório do samba. Por exemplo, a repetição das notas na melodia, que podemos identificar no pagode *A Barata*:

D A7

To - da vez que eu che-go_em ca - sa a ba - ra - ta da vi - zi - nha tá na mi - nha ca -

D A7

ma To - da vez que eu che-go_em ca - sa a ba - ra - ta da vi - zi - nha tá na mi - nha ca -

D A7

ma diz a - í Seu Va - lto que cê vai fa - zer eu vou com - prar um pau pa - ra me de - fen

D A7 D

der e - le vai dar u - mapau - la - da na ba - ra - ta dela e - le vai dar u - mapau - la - da na ba - ra - ta dela

Este tipo de estruturação melódica, que aparentemente pode ser interpretado como recurso de pouca inventividade, é um recurso antigo no repertório do samba. Compare a utilização das notas repetidas de *A Barata* com o samba *Batuque na cozinha*, de João da Baiana:

D A7

Ba - tu - que na co - zi - nha a si - nhá não quer por causa do ba - tu - que eu que - brei meu pé

As notas repetidas, aliás, tornaram-se elemento tão comum nos sambas que chegaram a ser satirizadas durante a bossa nova (*Samba de uma nota só*). Chico Buarque faz uso sistemático deste elemento sem jamais ter sido acusado de empobrecimento. De sua obra, podemos exemplificar com o início do conhecido *Samba do grande amor*:

Ti - nha cá pra mim que_a - go - ra sim eu vi - vi - a_en - fim um gran - de_a - mor Men - ti ra!

Outro elemento do fragmento melódico inicial da *A Barata* é o arpejo do acorde de I6, empregado à exaustão por alguns compositores “tradicionais”. Sua utilização está presente em diversos sambas e choros de todas as épocas. Noel Rosa inicia a sua *Conversa de botequim* (em parceria com Vadico) com um arpejo sobre esse acorde:

Seu gar - çom fa - çã_o fa - vor de me tra - zer de - pres - sa

Um exemplo mais recente da utilização deste arpejo pode ser encontrado no *Argumento*, de Paulinho da Viola:

(Tá le - gal) Tá le - gal Eu a - cei - to_o ar - gu - men - to Mas não me_al - te - re_o sam - ba tan - to_as - sim

Nos corredores das escolas de música e nas entrelinhas dos textos acadêmicos sobre os gêneros musicais de maior vendagem (o pagode incluído), é comum a crítica à pobreza harmônica. Esta crítica, no caso do samba, não tem o menor cabimento. Sambas importantes no repertório apresentam harmonias simples, como *Batuque na cozinha* (ver exemplo acima) e *Alguém me avisou*, de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho:

| I | V7 | I | V7 | I | V7 | I | V7 | I |

Foram me chamar Eu estou a-qui, que é que há Eu vim de lá eu vim de lá
pequenininho

Sobre essa questão da harmonia, por exemplo, poderíamos dar um pequeno exemplo comparativo das estruturas harmônicas de um pagode famoso (*O teu chamego*) e de um samba da Portela composto pelo lendário Alcides, o “malandro histórico da Portela”:

O teu chamego (Beto Corrêa/ Pagon/ Lúcio Curvelo)

Gravado pelo Grupo Raça

| Im | % | IVm | % | V7 | % | Im | Im V7 | Im | Im V7/IV | IVm | % |
| V7 | % | I bIII° | IIIm V7 | |: I | VIIm | IIIm | V7/II | IIIm | V7 | I : | |

Eu vivia isolado no mundo (Alcides da Portela)

| Im | % | IIIm7^(b5) | V7 | Im | % | Im | % | IIIm7^(b5)/IV | V7/IV | | IIIm7^(b5)/IV
| V7/IV | IVm | % | % | % | V7 | % | Im | % | IIIm7^(b5) | | V7 | % | Im | |

Observando os dois exemplos acima, podemos constatar que complexidade harmônica não pode ser um parâmetro utilizado para diferenciação entre um pagode e um samba. Ambos possuem uma estrutura básica subdominante–dominante–tônica, com uma modulação para o homônimo maior (no caso do *O teu chamego*) ou uma inclinação para o IVm (em *Eu vivia isolado no mundo*). O esquema modulatório de *O teu chamego* é até mais complexo do que o do samba de Alcides, o que demonstra que a questão da harmonia isoladamente não pode conferir um status de objetividade, em nenhum dos dois casos e, mais, não pode sequer ser utilizada como representação de “autenticidade” ou de “tradição”.

O que pretendemos demonstrar aqui é que o que é chamado de “tradicional” no samba é, na verdade, uma re-construção de um conjunto de práticas, sentimentos e expectativas que procura estabelecer uma “continuidade em relação a um passado apropriado”.²² O passado escolhido é simbolicamente projetado em um repertório

²² Hobsbawn & Ranger, op. cit., p.9.

ideal, que passa a representar a história recontada das práticas passadas. Toda essa estratégia tem a intenção de afirmar uma diferença de um grupo (*nós*) em relação ao *outro*. Desta forma, a identidade do primeiro está criada em contraste ao *outro*, gerando em seus indivíduos (do grupo “criado”) o sentimento de pertencimento a algo. Portanto, o que se costuma chamar de tradição está muito mais ligado às expectativas e à construção dessa identidade contrastiva do que de fato ao repertório e aos compositores que integram esse repertório, meros representantes simbólicos deste movimento.

Não estamos defendendo que o pagode é uma música de qualidade ou que o samba chamado de “tradicional” é uma música pobre. A questão que se coloca aqui não é um juízo de valor sobre nenhuma das manifestações. Estamos afirmando que a matriz estética-histórica de ambos os “estilos” é exatamente a mesma, e que o discurso da “tradição” não tem validade para estabelecer essa distinção estética. Por outro lado, não estamos negando a necessidade de algum tipo de avaliação estética sobre música, que pode, inclusive, ser valorativa. Estamos apenas demonstrando que tal avaliação não pode ser feita a partir de uma identificação ou não com uma “tradição”. Se queremos emitir juízos de valor sobre esta ou aquela manifestação musical, precisamos desenvolver esses critérios, problematizando-os.

Entendemos que o samba é uma manifestação cultural complexa que abrange diversas outras “sub-manifestações” (ou manifestações adjacentes, se preferir). Em outras palavras, trata-se de um gênero (entendido da sua forma mais ampla, com determinados demarcadores – “regras” - sociais, econômicos, técnicos e formais) que incorpora diversos sub-gêneros entre os quais fazem parte o samba-enredo, o partido alto, a bossa nova... e o pagode. Ou seja: não existe laranjada sem laranja!