

SAMBA E RÁDIO DAS DÉCADAS DE 30 E 40: TRABALHO, CULTURA E INCLUSÃO SOCIAL

Luís Fernando Panadés Aranha

luis.aranha@gmail.com

Programa de pós-graduação em música da UNESP (mestrado)

Resumo

Esta comunicação integra a pesquisa **O Samba na Construção da Identidade Nacional** e aborda as relações raciais de trabalho do músico popular num mercado radiofônico crescente durante as décadas de 30 e 40. Busca-se investigar os processos de inserção do negro em uma nova ordem econômica e num novo mercado de trabalho sendo este, além de remunerado, ligado à produção e veiculação de bens culturais.

No processo de inserção do negro a esta nova dinâmica social destaca-se a construção de uma nova imagem deste trabalhador, elaborada a partir destas relações pessoais e profissionais que a história acabou unindo: ligações inatas entre o conceito de raça e de aptidões musicais.

Palavras-chaves: samba, rádio, relações raciais

Abstract

*This communication is part of the research on **Samba as a Construction of National Identity**. It considers racial relations and the work of the popular musician in the increasing broadcast market during the decades of 30s and 40s. The research focus on the afro brazilians' processes of insertion, by the time a new economic system and a new economic work market took place. Not only did the work market include payment, but it was also connected to the production and spreading of cultural goods. The afro brazilians' insertion process into this new social sceneray is highlighed by the construction of a new image of worker. Such an image is built by both the professional and personal relations History has joined: inherent connections between the concepts of racial and muscial habilities.*

A pesquisa em andamento tem como cerne a análise de algumas gravações de Samba realizadas durante as décadas de 30 e 40 no Rio de Janeiro. No entanto, o presente trabalho aborda as relações raciais no âmbito social e profissional no período já citado. O objetivo nesta investigação é compreender de maneira mais dialética o processo de inserção do negro no crescente mercado de trabalho ligado à veiculação e produção de bens culturais (o rádio e o disco) e o papel que sua cultura desempenha neste processo.¹

O procedimento metodológico consiste em confrontar trabalhos de sociologia ligados ao estudo das relações raciais no Brasil com alguns livros existentes sobre a história do samba e suas origens. A hipótese que norteia minhas pesquisas é a de que parte do processo de transformação do Samba em um gênero que representa e ajuda na construção de um novo modelo de identidade nacional a partir de novas ideologias² passam pela maneira com que o negro se insere em uma nova dinâmica social e em instituições como as estações de rádio. Como desdobramento desta hipótese, a questão presente neste trabalho é um conhecimento das relações raciais no meio radiofônico e o processo de construção da imagem do negro tanto sobre a sua própria ótica quanto pela ótica do branco à medida que este se insere em novas profissões.

A música feita no Brasil durante o século XIX tinha dois campos claramente distintos de atuação quanto à remuneração de seu trabalho. O trabalho musical remunerado estava majoritariamente ligado à formação tradicional herdada da Europa enquanto o trabalho musical não remunerado (não menos presente em função da não remuneração) estava ligado à pois inúmeras práticas oriundas da produção coletiva de festas e ritos diversos. Esses campos passaram gradativamente a se misturar à medida que o país se industrializava e criava condições para a construção de fábricas de discos, rádios, cinemas e que se transformaram ao longo do século XX numa forte indústria de bens culturais³. Se nos séculos anteriores ao XX, a prática remunerada da música estava, majoritariamente, ligada aos músicos de formação tradicional em conservatórios e outras instituições de reconhecido mérito, o surgimento de uma dinâmica marcada pelas leis do livre comércio fez a balança se equilibrar e,

¹ Esta reflexão teve um auxílio fundamental dos trabalhos de João Baptista e Carlos Hasenbalg citados na bibliografia.

² Essa mudança de ideologia foi encabeçada por Gilberto Freyre que ajudou na criação de um modelo onde a miscigenação deixava de ser uma barreira ao desenvolvimento e passava a prover as principais qualidades do nosso povo.

³ De acordo com João Baptista Borges Pereira a programação das rádios sofria influência direta da população que se interessava apenas por aquilo que estivesse presente em seu cotidiano anterior ao rádio. Essa dinâmica fazia com que as rádios em geral mantivessem uma pequena parte da programação dedicada a novos gêneros.

posteriormente, pender para o lado dos músicos abrangidos pelo conceito de MÚSICO POPULAR, quanto à quantidade de trabalho, remuneração e público nas apresentações.

O primeiro grande impulso das atividades musicais no Brasil foi a vinda de D. João VI para o Brasil em 1808, ajudado por ciclos econômicos regionais como o da borracha no Pará, do ouro em Minas Gerais e do café em São Paulo.

“ No período em que D. João esteve no Rio (1808-1821)...houve...uma ampliação das perspectivas profissionais, que atraiu para o Rio de Janeiro músicos de várias regiões do Brasil, mas também de Portugal e de outros países da Europa. Dos compositores e intérpretes passou-se a exigir a criação de obras religiosas mais virtuosísticas e o trabalho com gêneros profanos ainda pouco praticados no Brasil, como a ópera e a música instrumental. O rio assistia à chegada de um estilo corteção de consumo, com a qual não estava habituado, mas que a ele teria rapidamente de se adaptar”(CASTAGNA, 2003 texto 8: 7)

Os primeiros passos de uma intensa mudança no cenário musical brasileiro do século XX acontece com o *Fonógrafo* (inventado por T. Edison em 1877), o *Gramofone* (desenvolvido pelo alemão Emile Berliner em 1896) e com agravação e comercialização de discos e cilindros no Brasil realizado por Frederico Figner. O Brasil ainda era essencialmente agrário e as “...alterações desencadeadas pela marcha da civilização urbano-industrial entre nós...” (Pereira, 2001:28) estavam apenas sendo esboçadas. Neste período as danças européias estavam se mesclando às danças brasileiras como o lundu e o maxixe, gerando vertentes urbanas em processo de nacionalização e rurais tidas como “folclóricas”. Enquanto isso, um lento processo sócio-cultural de separação entre as culturas do “povo” e da “elite” foi se consolidando sob a influência do Romantismo europeu até atingir seu auge na I República. Essa mescla da cultura européia e o que podíamos chamar de brasileiro na época se acentua em função da solidificação de uma classe média. É para essa classe que acabam convergindo tanto valores e práticas cultivados pelas camadas mais altas (através da educação formal) quanto valores e práticas das camadas mais baixas dado o grau de flexibilidade necessário para compor o “meio campo” entre classes tão desiguais.

A formação desta trama social é um pré-requisito para o desenvolvimento da música nos moldes que hoje conhecemos. É neste momento que se montam operetas, o teatro de revista se populariza, o circo se desenvolve e bares e bordéis atraem a produção marginal. Criam-se pois, condições precárias rumo a autonomização da produção cultural.

Ao início da gravação, e ao crescimento de uma classe intermediária (apoiada principalmente no funcionalismo público) somam-se ainda a implantação do rádio no Brasil em 7 de setembro de 1922 e que teve, até a metade da década de 30, um funcionamento precário e restrito.

“...pode-se dizer que antes de seu advento [do rádio] as possibilidades de profissionalização eram minguadas. Esta pobreza de alternativas ocupacionais estava naturalmente associada a um tipo de vida , onde os focos de entretenimento coletivo, típicos das modernas sociedades urbanizadas, começavam apenas a aflorar. O consumo da música, em escala reduzida, era feito através dos teatros de variedades, circos, cafés, festas familiares e públicas, casas de chope, espetáculos de tela e palco nos cinemas mudos e dos clubes que iam aos poucos dando nova feição à paisagem urbana carioca.”(Pereira, 2001:217)

Há no entanto, no Rio de Janeiro deste período, uma outra estrutura cultural herdada do século XIX como bem define Camargos.

“Imitados pelos outros estados para quem serviam de modelo, os cariocas contavam com instituições como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Música, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, o Gabinete Português de Leitura, o Teatro Municipal e a Escola Nacional de Belas-Artes, sob o amparo direto do governo,...”(CAMARGOS,2002:45)

Por esta descrição, que deixa de mencionar os corpos estáveis de músicos e professores do Teatro Municipal e de outras instituições dá para se ter uma idéia da efervescência cultural da Belle-Époque carioca. Esses universos aparentemente distintos e quase nunca associados aproximam-se quando observamos, por exemplo, o caso de Anacleto de Medeiros (1866-1907), reconhecido como um dos maiores compositores populares de sua época, organizador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e cuja formação musical teve início tocando flautim na banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro e mais tarde no Conservatório de Música⁴, os dois, corpos estáveis de ensino regular e tradicional de música da capital federal.

Assim, podemos dizer que nas primeiras décadas do século XX no Brasil – principalmente na Região Sudeste - estão esboçados muitos elementos que marcaram as principais mudanças do papel da música e de como ela está inserida em nosso cotidiano atual: o bem

⁴ Fonte: verbete MEDEIROS Anacleto de – Enciclopédia da Música Brasileira, São Paulo: Art Editora, 1998

cultural (disco), uma sociedade de consumo (ainda insipiente) e um desenvolvimento dos meios de comunicação de massa em desenvolvimento (principalmente o rádio neste momento).

O principal agente responsável pelo crescimento do número de ouvintes e do “mercado” dessas novas mídias foi o rádio. Ele foi o grande difusor de músicas, notícias e valores à partir da década de 30 e, posteriormente, cedeu inúmeros formatos à televisão. Os valores musicais que estavam submetidos a uma escala hierárquica vertical de qualidade para seu exercício remunerado ganharam um vetor horizontal de abrangência, exercido anteriormente apenas através da oralidade, da imprensa escrita e pela comercialização de partituras. Dois motivos podem ser apontados pelo “mau desempenho” do disco e do cilindro: a baixa qualidade sonora das gravações e a insipiência do volume de capital capaz de sustentar um fluxo consistente de vendas de discos e máquinas que tinham um custo restritivo.⁵

O rádio, após abrir-se para o financiamento privado, fundou-se inicialmente no capital privado de pequenos comerciantes e industriais e teve um grande crescimento na década de 30. Sapatarias, mercearias, farmácias, padarias e, posteriormente, grandes empresas passaram a patrocinar programas e artistas. Este crescimento acelerou ainda mais quando o Estado decidiu financiar uma estação difusora: a Rádio Nacional. Os anos 30 e 40 marcaram a profissionalização dos “artistas de rádio” e presenciaram um forte crescimento da estrutura radiofônica quanto ao número de estações difusoras, elenco e volume de patrocínio.

No entanto,

“...a industrialização não elimina a raça como critério de estruturação das relações sociais, nem elimina a subordinação social das minorias raciais. Embora a industrialização e o desenvolvimento econômico possam diminuir o grau de desigualdades raciais, a posição relativa dos grupos raciais na hierarquia social não é substancialmente alterada.” (Hasenbalg, 1979:163)

A transição da República Café com Leite para o governo populista de Getúlio Vargas abre caminho para outro tipo de discurso identitário menos voltado para a idéia de re-europeização das tradições e costumes. É neste momento que surgem as idéias de Gilberto Freyre de uma identidade galgada no valor da miscigenação enquanto portadora da nossa

⁵ Sobre o florescimento dos meios de comunicação de massa no Brasil ler a obra já citada de ORTIZ.

autenticidade. A constituição de um povo mestiço deixava de ser pejorativo e a convivência igualitária e harmônica das raças a nossa principal beleza. Esses ideais de miscigenação propagandeados por Freyre, entre outros, se refletem num fazer artístico que vai deixando de buscar aos poucos a beleza “pura” adoecida pela miscigenação e passa a vê-la e legitimá-la (a miscigenação) aos poucos como berço cultural da nação. A “virgem dos lábios de mel e cabelos cor da noite” vai cedendo lugar à “mulata faceira e seus requebros”. Pode-se dizer que este é um momento de equacionamento (ou tentativa de) dos elementos técnicos e simbólicos que, constantemente, aportam nestas terras com os elementos aqui construídos ou em processo, tanto na música “erudita” com Villa-Lobos e Mignone quanto na música “popular” com Bide, Sinhô e Pixinguinha.

“O samba foi, no início, o resultado de uma série de temas urbanos e sertanejos, arrançados como obra coletiva de vários compositores, baianos e cariocas, ligados ao maxixe. Na realidade, uma colcha de retalhos de estribilhos folclóricos.” (FRANCHESCHI, 2002: 266)

Esta colcha de retalhos e de estribilhos folclóricos gravados são os primeiros reflexos musicais de uma mudança de mentalidade na cultura popular quando o músico começa a utilizar trechos de composição e função coletiva em benefício próprio ao registrá-los como compositor.⁶ Os sambistas, nas primeiras décadas do século XX, recorrem frequentemente a esses temas coletivos para a construção de suas composições mas a intensificação de uma busca estética individual e exclusiva se torna inestancável e cada vez mais importante a medida que o disco e o rádio se consolidam.

A mudança de um modelo de identidade nacional, a crescente industrialização do país, a diminuição de poder da “Instituição Latifundiária”, a consolidação do trabalho assalariado e de uma economia de mercado seriam suficientes para gerar condições para que o negro tivesse igualdade de acesso e ascensão a outras camadas sociais e serviços remunerados. Como vimos, esse processo histórico não se confirmou ao longo do século XX como aconteceu nos EUA, onde o racismo aberto levou à uma forte organização (e segregação) da população de cor na busca de seus direitos.

⁶ Um dos casos mais célebres é o de Donga ao registrar a música Pelo Telefone, composta na casa da Tia Ciata, como sendo de sua autoria.

“Florestan Fernandes, em seu livro sobre A Revolução Burguesa no Brasil, afirma que nas sociedades dependentes de origem colonial o capitalismo foi introduzido antes da constituição da ordem competitiva. Sua análise caminha em seguida para a caracterização da burguesia nacional ... portadora de moderado espírito modernizador, implanta uma democracia restrita que não estende o direito de cidadania a toda a população, e por fim utiliza a transformação capitalista para reforçar seus interesses estamentais.” (Florestan Fernandes in ORTIZ,2001:17)

Partilhando das mesmas idéias de Florestan expostas por Ortiz Hasenbalg afirma:

“Desde o fim do escravismo as iniquidades raciais têm persistido sem o recurso de formas severas [e organizadas] de repressão. Assim, a tímida resposta branca às formas de protesto racial é indicativa da modesta ameaça colocada pelos negros ao status quo racial.”(HASENBALG, 1979: 224)

Essa dinâmica social abre espaço para uma disputa de raças desorganizada mas capaz de evitar a ascensão de negros. É dentro desse quadro que o Samba surge como um catalizador da cultura negra no Rio de Janeiro e fornece um modelo identitário urbano e mestiço capaz de promover com sucesso (ao menos na região Sudeste) a inclusão simbólica de uma grande parcela negra da população brasileira enquanto equilibra sua existência e sua temática entre ilegalidade e Estado, entre orgia e lar.

“Da mesma maneira que a “sua” música deixa de ser expressão pejorativa e indesejável, o negro enquanto cantor ou músico não é mais o indivíduo inclinado às atividades artísticas reprováveis; ao contrário, dentro dos novos valores vigentes ele passa a encarnar, melhor do que o branco, o virtuosismo coreográfico-musical exaltado pelas tendências e pelos padrões estéticos de um momento histórico-cultural que alcança até a atualidade.” (PEREIRA, 2001: 230)

O desenvolvimento do rádio e o crescimento do mercado de trabalho foram acompanhados pelo desenvolvimento de uma mentalidade que ligava musicalidade à constituição biológica construindo, desta forma, um estereótipo de “aptidões natas” que solidificavam ao mesmo tempo que restringiam hierarquicamente postos de trabalho.

“Todo este conjunto de representações [estereótipos ligados à constituição biopsicológica do negro] escora-se em longo processo histórico através do qual foi sendo transformado em qualidades “raciais” tudo aquilo que era apenas consequência das condições em que o negro conseguiu preservar dentro de quadros físicos, estruturais e culturais diversos, alguns traços de sua cultura original, entre os quais se alinham os elementos musicais... Neste caso, a história encarregou-se de unir num mesmo complexo biocultural o homem e a música.” (PEREIRA, 2001: 159)

“...pode-se concluir que os radialistas de cor estão ausentes:

a) Das esferas (alta administração, grupos comercial e de produção) através das quais as empresas radiofônicas se ligam ao mundo empresarial...

b) Das atividades onde a grande exigência é a “boa aparência”, a familiaridade com etiqueta, o traquejo social e facilidades pessoais de infiltração em círculos sociais mais amplos

c) Das posições que... facultam a seus ocupantes grande poder de manipulação de situação e de elementos humanos....

d) Das categorias das quais tem saído...profissionais que vão compor os altos quadros administrativos da empresa

e) Dentro do setor programático, das tarefas para cujo desempenho se exige maior grau de escolaridade (produtor, radiador, locutor, radiador, etc)

f) Das equipes criadoras de programas e das esferas de planejamento. Os profissionais de cor limitam-se a interpretação e à execução.” (Idem:122)

Pode-se observar nas idéias e conclusões dos autores aqui abordados que o samba, além de estandarte da cultura negra e símbolo de identidade brasileira, encobre, sob sua fórmula homogeneizadora e idealizada ao longo dos anos, um largo “leito” que a sociedade brasileira dispôs para canalizar as tensões sociais presentes num país que precisou saltar apressadamente para a modernidade e que, por necessidade, antecipou a inclusão simbólica à inclusão social e civil da população.

Sendo assim, uma análise mais aprofundada do desenvolvimento do Samba enquanto gênero musical, além daqueles caminhos já trilhados e alargados pela história e pela antropologia, passa por uma percepção musicológica e outro das relações profissionais de um mercado crescente do qual também é fruto.

Bibliografia

CAMARGOS, Márcia. Paulicéia, Semana de 22: entre vaias e aplausos – São Paulo; Boitempo Editorial, 2002

CASTAGNA, Paulo. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP, 2003

FRANCHESCHI, Humberto Moraes. A Casa Edison e seu tempo – Rio de Janeiro: Sarapu-í, 2002.

HASENBALG, Carlos Alfredo; tradução BURGLIN, Patrick. Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil - Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural – São Paulo; Brasiliense, 2001

PEREIRA, João Baptista Borges. Cor Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 2ª ed.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995