



artículos

¿DE QUIÉN ES EL SAMBA?

Canción popular, media e identidad nacional en el Brasil de los años 30

Tania da Costa García

Traducción: Luciano Massa
Revisión técnica: Javier Venegas

Tania da Costa García. Doctora en Historia egresada de la Universidad de San Pablo. Profesora de los cursos de grado y posgrado en Historia, Universidad Estatal Paulista - Unesp/Franca, Brasil. Miembro del equipo de investigación "Cultura e Política nas Américas: circulação de idéias e configuração de identidades (séculos XIX y XX)", financiado por la Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Coeditora de la Revista História de la Unesp. Autora de numerosos artículos y del libro *O It verde a amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*, editado en San Pablo por la Editorial Annablume, Fapesp, en 2004.

Estudiar la música popular mediatizada como representación social perteneciente a las sociedades modernas, implica investigar las relaciones entre lo nacional y lo popular.

La idea de nación está tan imbricada a la Modernidad que la impresión que se tiene con relación a la nacionalidad es que tal sentimiento identitario existe desde tiempos remotos. La historia de la nación, en el caso de los países del continente americano, es narrada desde su "origen", cual sea: el descubrimiento, pasando por los procesos de colonización e independencia. La historia de la nación es la historia contra sus opresores.

Sin embargo, es solamente con la autonomía política, conquistada a través de los acuerdos y/o rupturas, que tiene origen la necesidad de dar sentido a esta unidad. Desde entonces, son identificados elementos comunes entre aquellos que habitan el mismo territorio. A través de lazos identitarios, preexistentes y/o inventados (imaginados) –conjunto de valores, símbolos, recuerdos y mitos disponibles– se define la identidad nacional.¹

Tales prefiguraciones, fundadoras de lo nacional, fundamentadas en lo social y en lo político, fueron y son constantemente reinterpretadas por las sucesivas generaciones. En cada época se utilizan los soportes disponibles

para la producción, difusión y fijación de un universo simbólico común. En el siglo XX, para la producción y reproducción de las identidades nacionales –a diferencia del siglo XIX en el que predominó el uso de la prensa escrita y, por lo tanto, de la cultura letrada– se hizo un amplio uso de la radio, del cine y de la televisión, a fin de promover un conjunto de imágenes y símbolos capaces de integrar la nación. En América Latina, el papel de tales vehículos fue demasiado importante, una vez que la escritura, incluso cuando nos adentramos en el siglo XX, era todavía de dominio restringido. Como bien observa Martín Barbero, a diferencia de la trayectoria europea, prácticamente saltamos de la cultura oral a la mediática, sin sentar base en la cultura escrita, que, entre nosotros, se desarrolló paralela y concurrentemente a aquella propagada por los medios de comunicación masiva.²

El desarrollo de los medios de comunicación en la región, marcado entre los años 20 y 30, coincidió con la intensificación de la migración del campo a la ciudad, con la llegada de levas de inmigrantes como consecuencia de las crisis económicas de la Europa de posguerra y con el desarrollo de la industrialización, generando una configuración social más compleja del espacio urbano, lo que exigió una nueva organización política sustentada en

1 A. Smith, "Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales", 1998, pp. 61-80.

2 J. Martín-Barbero, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 1997.

nuevos lazos de solidaridad. Se carecía de una reconfiguración del simbólico nacional capaz de integrar estos nuevos sectores a la nación.

En ese proceso de construcción y reconstrucción de las identidades nacionales, diferentes apropiaciones de la denominada cultura popular estuvieron en choque, incluyendo o excluyendo en el plano simbólico determinados grupos e ideologías del poder.

Vale recordar que la relación entre identidad nacional y cultura popular tiene inicio con los estudios folclóricos surgidos en la Europa del siglo XIX, como consecuencia de la necesidad de constitución de una identidad para la nación. En busca de la "esencia del pueblo", los folcloristas escogieron el mundo campesino como depositario de un pasado común capaz de representar el espíritu nacional, en detrimento del universo urbano degradado, corrompido, visto como amenaza a esta unidad. Lo que interesaba era el "pasado en vías de extinción".³ A pesar de las polémicas internas entre los folcloristas, esta concepción de folclore fue, básicamente, la que alcanzó el siglo XX, orientando los debates en torno a los criterios para definir la cultura nacional.

Sin embargo, al promoverse la integración de las manifestaciones culturales de los *de abajo* al universo simbólico de la nación, se procede no sólo a una selección, sino también a una reapropiación de estos elementos, atribuyéndoles nuevos significados y descartando otros. Ese fue el caso, por ejemplo, de la música culta brasileña inspirada en los motivos populares.⁴

Lo popular se tornó también una denominación para diferenciar la cultura producida de forma espontánea en el medio urbano, de aquella letrada, de origen iluminista, institucionalizada como la "verdadera cultura".⁵

Aún así, a pesar del reconocimiento o no de ese universo por los grupos que asociaban lo nacional a la "alta cultura", los medios de comunicación (la radio, el disco, el cine) asociados a la libertad de consumo inherente a las sociedades capitalistas, forjaron

una realidad paralela, en congruencia con las transformaciones sociales del período. Lo popular urbano, respaldado por los intereses de mercado, vía medios de comunicación, pasaba a integrar el juego político.

Vale recordar que, reconociendo el poder persuasivo de los medios, gobiernos populistas se apropiaron de estos instrumentos como forma de atracción y de coerción —desde la propaganda política a la seducción de intelectuales y artistas ligados a este universo, hasta la censura y la persecución sistemática— a fin de adecuar y disciplinar los elementos oriundos de este universo a la ideología del Estado. Evidentemente las reacciones fueron las más diversas, desencadenando negociaciones entre los grupos divergentes. Esta perspectiva predominó en diferentes países de América Latina entre los años 30 y 40, eligiendo lo popular como lugar de lucha y de conflicto.

Aclaro, desde ya, que no pretendo, con ese encaminamiento, simbolizar a la cultura popular como un formato monolítico, detentado exclusivamente por un grupo social. Como bien afirma Stuart Hall, "no existe una cultura popular íntegra y autónoma situada fuera de las relaciones de poder y de la dominación cultural".⁶

Tener, por lo tanto, la canción popular, su producción, circulación y consumo, como objeto de investigación histórica significa un acceso privilegiado al proceso de transformaciones políticas y sociales, a partir de las reconfiguraciones operadas en el campo de la cultura.

Para una reflexión más detenida sobre el tema, traigo aquí algunas consideraciones sobre los discursos en torno a la identidad nacional que atravesaron el ambiente social y cultural del Brasil de los años 30, teniendo como objeto de análisis el universo de la canción popular, sobre todo el samba.

En las páginas de la revista de variedades *O Cruzeiro*, publicación de circulación nacional de mayor destaque en el período, en febrero de 1937 las discusiones en torno del samba, como

3 R. Ortiz, *Románticos e folcloristas: cultura popular*, 1993, pp. 23-28.

4 Para Mario de Andrade, intelectual del movimiento modernista de 1922, que integró posteriormente el gobierno de Getulio Vargas, la música popular debía ser el punto de partida para la creación de la moderna música brasileña.

5 S. Hall, "Notas sobre a desconstrução do 'popular'", 2003.

6 *Ibidem*, p. 254.

símbolo de música nacional, estaban a la orden del día. Vale aquí la reproducción del fragmento:

(...) En el Brasil el samba nace de una encrucijada de razas diversas y de culturas diferentes. El negro trajo para nuestra música popular la misteriosa majestuosidad de sus dioses esculpidos en ébano. El samba de las favelas cariocas y los maracatus de Pernambuco, descendientes directos y próximos de la música que él practicaba en el continente africano, conserva todavía hoy un profundo carácter religioso (...).

En su origen, practicada al aire libre, la música negra utiliza una gran variedad de instrumentos de percusión (...).

El negro posee por eso pocos instrumentos melódicos. Todas las fases por las que pasó el sonido musical en las naciones civilizadas, (...) quedaron cerradas a la raza negra. (...).

Artísticamente el negro no es un primitivo. Es a lo sumo un primitivo, temperamento impulsivo, sensualidad a flor de piel, melodía a flor de los labios: sopor animal seguido de paroxismos criminales o éxtasis místico.

Falta en ellas la inteligencia constructiva de las razas superiores que selecciona, compone y ordena, atributo de las razas superiores. (...)

Él es ante todo un improvisador ingenuo. (...)

Se torna necesario el recurso de la inteligencia del blanco, para coordinar, ritmar, organizar la abundancia amorfa de las manifestaciones del arte negro.

(...) El florecimiento del ambiente urbano permitió el punto de mixtura creativa entre los sonidos escindidos por la Casa Grande y la Senzala, creando el espacio de una síntesis original entre las influencias musicales africanas, europeas y, en menor grado, del indio de la tierra.⁷

Indudablemente, los orígenes de este discurso en torno de lo que debería representar la música popular nacional estaban en el Modernismo Musical. “Nuestro repertorio sonoro honra la nacionalidad”, decía Mário de Andrade en el *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), refiriéndose a las virtudes “autóctonas” y “tradicionalmente nacionales de la música

rural”.⁸ En esta dirección era negada toda (...) la cultura popular emergente, la de los negros de la ciudad, por ejemplo, y todo un gestuario que proyectaba las contradicciones sociales en el espacio urbano, en nombre de la *estilización* de las fuentes de la cultura popular rural.⁹ Así, a despecho de reconocer la fuerza de este repertorio que tomaba cuenta de la escucha urbana, llegando el periodista a apoyar el género como integrante del cancionero nacional, dejaba registradas sus consideraciones. La raíz negra del samba, para ser digerida por una sociedad rígidamente jerarquizada, debería pasar antes por el perfeccionamiento del blanco. Pues el negro, siendo un primitivo, no tendría capacidad para crear la canción popular nacional. Su “impulsividad”, “sensualidad” y “sopor animal” se traducían en un “desequilibrio moral e intelectual”,¹⁰ comprometiendo la musicalidad. Sólo una raza “superior” podría, a través de ordenación y de selección, dar sentido a su sonoridad. Las palabras “seleccionar” y “ordenar” marcan exactamente el significado que tiene la cultura para los pretendidos “estratos cultos”: barbarie a ser civilizada. La mezcla sería solo permitida si se sometía a este proceso de depuración. Esta era la forma encontrada para la aceptación de la canción popular urbana, vehiculizada y propagada por los medios de comunicación de masas como representación de lo nacional.

Paralela y marginalmente, el mismo género musical hacía emerger temas que comprometían esta unidad idealizada. Desordenando y desorganizando, la propia canción popular presentaba un otro universo simbólico, tornándose, al mismo tiempo, producto y proceso de las representaciones que iban componiendo lo nacional.

En un pasaje de *Você nasceu pra ser granfina*,¹¹ samba de Laurindo de Almeida, la oposición entre la cultura del morro y la de la ciudad apunta hacia las fronteras demarcadas del espacio urbano. El morro es el

7 Revista *O Cruzeiro*, 6/02/37, pp. 36-37.

8 J.M. Wisnik, *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Musica, 1982, p. 131.

9 *Ibidem*, p. 133.

10 R. Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 1985, p. 21.

11 Samba de autoría de Laurindo de Almeida, grabado por Carmen Miranda en abril de 1930, en Odeon.

lugar de la canción nacional en oposición a la ciudad civilizada y sin identidad.¹²

Você queria aprender o samba
Mas sua cabecinha não deve andar boa
A sua voz é desclassificada
Não tem ritmo nem nada, você não entoa
Você nasceu pra ser granfina
Andar na seda e discutir francês
Se compenetre que o samba é alta bossa
É é prá nego de choça que não fala inglês (...)*

A la gente civilizada que prefiere el francés o el inglés antes que el portugués, le falta el ritmo de samba. Y el samba es reivindicado como representación exclusiva de un determinado segmento social, pues para entender de samba es preciso nacer en el morro. Aunque la palabra “morro” no aparezca, “nego de choça” marca la oposición a la ciudad. De ese modo, si por un lado la canción popular negociaba e inventaba una unidad, por otro se burlaba de los elementos de distinción social ostentados por las pretendidas clases “elevadas”.

El comportamiento disimulado de las pretendidas “clases cultas”, que aunque demostrasen simpatía por el género, insistían en rebajarlo frente a la música extranjera o erudita, no pasó desapercibido por el sambista.

El Samba de Assis Valente, *Isso não se atura*, grabado por Carmen Miranda en 1935, ironiza tal situación. Sigue la reproducción de parte de la letra:

(...) A Madame Butterfly diz que Beethoven
é seu querido
Quando ouve a batucada põe o dedo no
ouvido

Diz que o samba é coisa “pau”,
faz barulho inté se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na
Kananga**

La identificación de esos sectores de la sociedad con la canción popular urbana ocurría de forma clandestina. El malandraje, presente en el samba, iba seduciendo a todos con su ritmo y revelando que entre el “orden” y el “desorden” había más comunicación que la que el discurso hacía suponer. Al mismo tiempo, demostraba el recelo de esos segmentos en formar parte de esta unidad, que elegía lo que era “nuestro” como representación de lo nacional, y transformaba a todos en brasileños.

El samba, elegido como símbolo del “pueblo nuevo”, hacía transparentes las fronteras sociales que la política populista del período insistía en esconder detrás de la unidad nacional. Unidad que no era simplemente un discurso ideológico gubernamental, sino que integraba, de hecho, el imaginario de esta sociedad.

Aunque no se esté tratando aquí propiamente del denominado “samba malandro” y de la censura sobre esta temática instituida por el Departamento de Prensa y Propaganda a partir de 1940,¹³ llamo la atención en el hecho de que el malandraje no era sólo tema de la canción, atravesaba en verdad todo el repertorio referente al género.¹⁴ El malandraje constituía, en el período, una táctica de supervivencia y de contestación al *status quo*. Así, el malandra está no sólo en la figura del hombre sustentado por la mujer, o en aquel personaje que no trabaja y sabe cuán bueno es ser libre y vagar, sino en el que se burla de los valores importados de la gente bacana, presente en el samba de Laurindo de Almeida; en aquel

12 Lamentablemente, no fueron localizados los fonogramas con las interpretaciones de las canciones aquí analizadas, por eso me limito a trabajar solamente con las letras de los sambas, lo que considero pertinente para los propósitos aquí objetivados.

* “Vos querías aprender el samba / Pero tu cabecita no debe andar bien / Tu voz es descalificada / [N. de T.]

No tiene ritmo ni nada, vos no entonás / Vos naciste para ser bacana / Vestir de seda y discutir en francés / Convencete que el samba es alta bossa / Y es pal’ negro de la choça que no habla inglés”.

** “Madame Butterfly dice que Beethoven es su querido / Cuando oye la batucada pone el dedo en el oído / Dice que el samba es cosa `paf`, hace barullo entonces se enoja / Pero a la noche, toda fanfarrona, baila el samba en Kananga”. [N. de T.]

13 El Departamento de Prensa y Propaganda fue creado por el gobierno de Getulio Vargas en 1939, durante el Estado Novo, a fin de difundir no sólo una imagen positiva del gobierno, sino también rechazar a sus opositores.

14 En este período, el gobierno populista de Getulio Vargas, sin poder negar el éxito de público alcanzado por la canción popular, invertía en el samba, buscando construir un canal de comunicación con un electorado más amplio. Aún así, dictaba cuál repertorio debería representar la música popular brasileña.

que exalta la cultura del morro en oposición a la ciudad: la sociedad culta del dote, presente en *Isso não se atura*; y no el holgazán que se queja de la policía y encuentra una forma de engañar a la autoridad como en el samba de Assis Valente, *Minha embaixada chegou* de 1935. Dudando del sistema, esto es, queriendo ser ciudadano, pero desconfiando del precio de esa adhesión, se burla y critica el orden instituido, inventando otro en su lugar a través de la canción:

Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar
 Meu povo pede licença, p'rá na batucada desacatar
 Vem vadiar no meu coração
 Cai no folia meu amor
 Vem esquecer sua tristeza
 Mentido à natureza
 Sorrindo a tua dor
 Eu vi o nome da Favela, na luxuosa academia
 Mas a favela p'ro dotô é morada de malandro
 Que não tem nenhum valor
 Não tem doutores na Favela, mas a Favela
 tem doutores
 O professor se chama bamba, medicina lá é
 macumba
 Cirurgia lá é samba
 Já não se ouve a batucada, a serenata não há
 mais
 E o violão deixou o morro e ficou pela cidade
 Onde o samba não se faz
 Minha embaixada chegou, meu povo deixou
 passar
 Ela agradece a licença que o povo lhe deu para
 desacatar.^{***}

El samba comienza pidiendo permiso para desacatar. Sin embargo, permiso y desacato son palabras de significados opuestos, ya que quien desacata no pide permiso, al contrario, desconsidera cualquier convención. Pero este fue un samba lanzado para el carnaval y el jefe de la farra, parodiando al jefe de policía, queriendo evitar confusiones con las autoridades, va avisando a al que vino, invitando a todos a


la "vagancia organizada". Nuevamente, Assis junta dos palabras de sentidos contradictorios, ironizando la lógica dominante y proponiendo otra en su lugar. Es carnaval, y el orden instituido da permiso a la subversión, al desacato. Pero, este mismo carnaval, al apelar a una alegría colectiva, termina omitiendo las diferencias sociales. Assis no pierde esta dimensión de la fiesta llamando la atención hacia el nombre de la Favela en la lujosa academia. Y hace la crítica de la apropiación del samba y del carnaval por las "clases cultas" que, aunque caigan en la farra, menosprecian los valores de la gente del pueblo. El sambista exalta la Favela como un lugar apartado de la ciudad, con otra cultura, otros "doctores", otra "medicina", y desapruueba a la ciudad como el lugar del samba, porque en ella no hay espacio para la "gente del morro". La oposición entre la cultura del morro y de la ciudad apunta hacia las fronteras demarcadas del espacio urbano. El morro, la favela, fue el lugar encontrado por aquellos que tuvieron su vida privada, invadida y desautorizada por la reordenación del espacio promovida por el Estado. Como bien afirma Garcez Marins, el límite de esta reurbanización se encontraba en la ausencia de una política habitacional que solucionase el problema de la vivienda.¹⁵ De este modo, la favela se volvió el lugar del "otro" indeseable, de aquel que, impedido de estar en medio de la civilización, subió al morro para poder vivir y salvaguardar sus costumbres. Desde 1903, el Estado prácticamente legalizaba el proceso de favelamiento. De acuerdo con la ley, "Las chozas toscas no serán permitidas, sea cual fuese el pretexto al que se eche mano para la obtención del permiso, salvo en los morros que todavía no tuvieran habitaciones y mediante permiso".¹⁶ Según Marins, "los morros estaban por todo Rio, y casi todos eran deshabitados; en cuanto a los

*** "Mi embajada llegó, deja a mi pueblo pasar / Mi pueblo pide permiso, para desacatar en la batucada / Ven a vagar en mi corazón / Cae en la farra mi amor / Ven a olvidar tu tristeza / Mintiendo a la naturaleza / Sonriendo a tu dolor / Vi el nombre de la Favela, en la lujosa academia / Pero la Favela pal dotor es morada de malandra / Que no tiene ningún valor / No hay doctores en la Favela, pero la Favela tiene doctores / El profesor se llama bamba, medicina allá es macumba / Cirugía allá es samba / Ya no se oye la batucada, serenata no hay más / Y la guitarra dejó el morro y se quedó por la ciudad / Donde no se hace el samba / Mi embajada llegó, mi pueblo dejó pasar / Ella agradece el permiso que el pueblo le dio para desacatar". [N. de T.]

15 G. C. P. Marins, "Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", *s/f*, p. 159.

16 N. Sevcenko (org.), *História da Vida Privada no Brasil-República; da belle époque à era do rádio*, *s/f*, p. 154.

permisos (...) esos pudieron ser fácilmente olvidados, o incluso evadidos".¹⁷ De esta forma, se reescribía en la urbe la escisión social y espacial marcada por la Casa Grande y la Senzala. Por eso, en la música de Assis Valente el malandra desobedece, negando lo que le fue negado: el orden de la ciudad. Desobedece para desordenar y reordenar enseguida según sus deseos.

En el Brasil de los años 30 la canción popular urbana, más exactamente el samba carioca, a contragusto de aquellos que veían al género como cultura inferior, "cosa de negro" que precisaba ser civilizada por la "cultura del blanco", conquistaba espacio en la radio, en el disco, en el cine, y ganaba audiencia nacional. A los medios de comunicación les interesaba apostar en la propagación del género y expandir su mercado consumidor. Al gobierno no le quedaba otra postura más que conceder lugar a aquellos sectores que, cada vez más, pasaban a interferir en el juego político; es un hecho que tal reconocimiento significó la selección y la censura de un repertorio. Los sambistas, a su vez, sin preterir la posibilidad de difusión de su trabajo y de profesionalización en el mercado, no dejaron, sin embargo, de posicionarse frente a las tensiones generadas en torno del samba integrado al simbólico de la nación. En sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HALL, S.: "Notas sobre a desconstrução do `popular'", en Hall, S.: *Da Diáspora: Identidade e mediações culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- MARTIN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- MARINS, G. C. P.: "Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", en Sevcenko, N. (org.): *História da Vida Privada no Brasil-República; da belle époque à era do rádio*, São Paulo, Cia. de las Letras, s/f.
- ORTIZ, R.: *Românticos e folcloristas: cultura popular*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ORTIZ, R.: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SMITH, A.: "Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, N° 1, enero-marzo 1998.
- WISNIK, J. M.: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

17 *Ibidem*, p. 154