**Cláudio Rodrigues
Coração**

Professor do Programa
de Pós-Graduação em
Comunicação e do
curso em Jornalismo da
Universidade Federal de
Ouro Preto (UFOP).

**Saulo Pedrosa da
Fonseca Rios**

Pesquisador do grupo
de pesquisa Quintais:
cultura da mídia, arte e
política. Universidade
Federal de Ouro Preto
(UFOP).

**A presença fantasmática do
samba: herança e
assombramento no pop-rock
brasileiro dos anos 1990**

**The fantasmatic presence
of samba: heritage and
haunting in brazilian
pop-rock of the 1990s**

**La presencia fantasmagórica
de la samba: herencia y
assombramiento en el
pop-rock brasileño
em los años 1990**

RESUMO

Neste artigo investigamos a reiteração do samba e de seus emblemas na poética do pop-rock brasileiro durante a década de 1990. Tomando de empréstimo categorias delineadas por Jacques Derrida (1994), identificamos o samba a partir da perspectiva de uma presença fantasmática que deixou heranças no processo de modernização da música brasileira, assombrando a produção de artistas distintos. “Samba do lado” (1996) de Chico Science e Nação Zumbi, “Mistério do samba” (2000) de Mundo Livre S.A., e “Samba da caixa preta”, de Lobão (1998), são reveladoras desse quadro.

Palavras-chave: Samba. Herança. Assombramento.

ABSTRACT

In this article we investigate the reiteration of samba and its emblems in the poetics of Brazilian pop-rock during the 1990s. By borrowing concepts outlined by Jacques Derrida (1994), we identify samba from the perspective of a phantasmatic presence that left a heritage in the process of modernization of Brazilian music, by haunting the work of different artists. “Samba do lado” (1996), by Chico Science and Nação Zumbi, “Mistério do samba” (2000), by Mundo Livre S.A., and “Samba da caixa preta”, by Lobão (1998), are revealers of this picture.

Keywords: Samba. Heritage. Haunting.

RESUMEN

En este artículo investigamos la reiteración de la samba y de sus emblemas en la poética del pop-rock brasileño durante la década de 1990. Tomando las categorías apuntadas por Jacques Derrida (1994), identificamos la samba a partir de la perspectiva de una presencia fantasmagórica que dejó herencias en el proceso de modernización de la música brasileña, asombrando la producción de diferentes artistas. “Samba do lado” (1996), de Chico Science y Nação Zumbi, “Mistério do samba” (2000), de Mundo Livre S.A., y “Samba da caixa preta”, de Lobão (1998), son reveladoras de este panorama.

Palabras clave: Samba. Herencia. Asombramiento.

Submissão: 20-7-2017

Decisão editorial: 28-3-2019

Introdução

O samba nunca foi de arruaça

Tudo aquilo que o malandro pronuncia e que o otário silencia, toda festa que se dá ou não se dá (...). Viva aquele que se presta a esta ocupação. Salve o compositor popular (trecho de "Festa Imodesta", de Caetano Veloso).

A década de 1990 e o período que se estendeu até a virada do século foram marcados por um momento de efervescência na música brasileira. A temática do fim – o fim da história, o fim da canção – fundamentada em discursos pessimistas propagados à época, não pareciam perturbar o *frisson* promovido por bandas importantes como as pernambucas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., as mineiras Skank e Pato Fu e as cariocas Planet Hemp e O Rappa. Em detrimento de uma elegia ao fim, a produção musical conformada por esses artistas inaugurava um devir para a música nacional.

Em uma primeira escuta, os *riffs* e harmonias do rock se sobressaem ao apreendermos os trabalhos dessas bandas. Rock permeado por apropriações e hibridismos que transitavam entre o pop global e ritmos locais, tipicamente brasileiros, a exemplo do maracatu, embolada, repente e baião.

Celebrado como o mais genuíno dos gêneros musicais nacionais, o samba fazia-se igualmente presente na obra dessa geração roqueira. A alegoria ao universo sambista materializava-se nos títulos dos álbuns e nas letras das músicas. O que dizer de “Samba Makossa” (1994, Chico Science & Nação Zumbi), e “A Favela” (1998, O Rappa)? E dos discos *Samba Esquema Noise* (1994, Mundo Livre S.A.), *Samba Poconé* (1996, Skank) e *Samba pra Burro* (1998, Otto)? Talvez, o questionamento mais urgente a se fazer seja o porquê dessa fixação pelo samba na obra de artistas com projetos estéticos distintos.

O interesse pelo samba não se restringiu a esses jovens grupos, galgando espaço também no campo acadêmico e intelectual. Na cadência dos acontecimentos musicais do período, Muniz Sodré (1998) relançaria a obra *Samba, o dono do corpo*, questionando o sentido do samba na sociedade brasileira, ao propor uma reflexão histórica e sociológica sobre o ritmo enquanto fenômeno cultural negro, rotulado, ao longo do século XX, como gênero nacional por excelência. Paralelamente, Hermano Vianna (2004) ofereceria um caminho antropológico para desvendar o que nomeou como “mistério do samba”, em uma análise aprofundada acerca do processo que deu visibilidade ao samba, rompendo com a discriminação e preconceito a que era subjugado quando do aparecimento da música urbana, levando-o, mais tarde, a ser reconhecido como sinônimo de brasilidade. Já Felipe Trotta (2006), num estudo sobre o pagode romântico, o mercado da música e o samba durante a década de 1990, atestaria a existência de uma moda do samba, identificando ainda uma profusão de rodas de samba em inúmeras cidades brasileiras.

Estaria a moda do samba tão em voga, a ponto de instigar, sobremaneira, o trabalho e a produção artística daquele tempo? Falar em moda do samba é submetê-lo a uma temporalidade inerente à moda. Agamben (2016) assinala que o ato de “estar na moda” comporta uma contradição, posto que no instante em que um sujeito pronuncia que algo está na moda, o que era considerado moda, já se encontraria *démodé*. Quando o assunto é samba, parece-nos que a roupagem da moda não lhe cai bem. Enaltecer a moda do samba é inseri-lo em um tempo fragmentado, localizado no limiar entre um “ainda não estar” e um “não mais estar” na moda (AGAMBEN, 2016), de durabilidade fluida, passageira e inapreensível no tempo social, sujeito único e exclusivamente à especulação financeira empreendida pela Indústria Cultural. Além disso, dizer de uma moda do samba é desprezar processos históricos, políticos, sociais, econômicos, culturais e midiáticos que o elevaram ao *status* de gênero símbolo da identidade nacional.

Contrários ao viés da moda, propomos perceber a reiteração do samba na poética da música pop-rock brasileira na década de 1990 a partir da perspectiva da *herança*. Não seria suspeito dizermos que o samba deixou marcas na cultura brasileira. Musicalmente, a síncopa, desenho rítmico próprio do samba, influenciou a Bossa Nova, o Tropicalismo, o Samba-Rock e tantos outros, contribuindo para a noção de música popular brasileira que temos hoje.

O legado deixado pelo samba fornece ainda pistas para entendermos particularidades do país. O embate entre tradição e modernidade, a nostalgia de um passado distante frente à compressão do espaço-tempo como sintoma da contemporaneidade, a

representação do cotidiano das cidades como crônicas de um modo de vida urbana que se instaurou na primeira metade do século XX, as *pernadas* dos malandros diante das estruturas de poder, a conformação de sociabilidades no cantar junto das rodas de samba e a possibilidade de flexibilização de convenções e papéis sociais durante o carnaval, não só fantasiam e idealizam um *Brasil brasileiro*, como colaboram com um entendimento de país cristalizado em nossa memória coletiva. O Brasil é samba que dá. Somos herdeiros do samba.

Entretanto, é necessário explorarmos a definição de *herança* sem a exaltação da poesia de Ary Barroso. Para Jacques Derrida (1994), a herança não é dada. Ela é, antes de tudo, uma tarefa que “permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros” (DERRIDA, 1994, p. 178). O que Derrida nos mostra é que a herança, enquanto dádiva, pode promover sentimentos de euforia e prazer. Em contrapartida, há a possibilidade de esses afetos se transubstanciarem em fúria e ódio, caso a herança se torne um fardo para nós que a herdamos. Podemos receber a herança de bom grado e gozar de seus privilégios no presente, assim como refutá-la, questioná-la, destruir o produto de seus bens para não arcarmos com as consequências de um legado passado. Aceitar ou denegar uma herança: ambas as escolhas instauram um futuro possível. A primeira oferece-nos como alternativa a continuidade de um projeto. A última toma a forma de uma contingência, promove rupturas de toda sorte, como uma *presença fantasmática*.

Imprescindível ressaltarmos que, sendo a herança tarefa, ela é sempre ofertada por um alguém que já não está mais presente no aqui-agora, em carne e osso, mas que insiste em se manifestar. Contudo, manifesta-se segundo um paradoxo fundamental, posto que sua presença é possibilitada, tão-somente, a partir de sua própria ausência (DERRIDA, 1994). Portanto, uma *presença fantasmática*, um espírito que vagueia no tempo e no espaço. Assombrada, ela nos assombra. Para ela, sempre há algo mais que se fazer, contas a se prestar. Assim, segue retornando indefinidamente, sussurrando em nossos ouvidos, nos observando, nos influenciando, deixando suas marcas e promovendo distúrbios de toda a natureza. Daí o fascínio que esse espectro nos impinge. Por isso Derrida (1994) nos alerta para a necessidade de aprendermos a viver entre fantasmas.

Herança e presença fantasmática conformam-se como categorias norteadoras deste estudo e oferecem uma alternativa que nos afasta da moda para interpretar o aparecimento do índice do samba na poesia da música pop brasileira. Assim, partindo da premissa de que somos herdeiros do samba, é compreensível afirmarmos que pagamos um preço ao assumirmos esta posição: a de sermos constantemente assombrados por sua *presença fantasmática*. Essa presença-ausência manifesta-se em uma não-presença que indica que, para analisarmos o samba à luz dessas questões, levemos em consideração “seu tempo e sua história, a singularidade de sua temporalidade e sua historicidade”, como postula Derrida (1994, p. 139).

Nesse sentido, elegemos três canções representativas lançadas à época, com o objetivo de refletirmos

acerca de temas inerentes ao campo da comunicação, em diálogo com o samba e sua herança na cultura brasileira. Tais canções são precedidas pela *presença fantasmática* de um repertório consagrado, servindo como ponto de partida para nosso estudo.

O samba-canção “Samba da minha terra” (1940), de Dorival Caymmi, ampara a análise de “Samba do Lado” (1996), de Chico Science e Nação Zumbi, faixa do álbum *Afrociberdelia*. A investigação nos leva a convidarmos Ariano Suassuna e Chico Science para sambarem. De um lado, o Movimento Armorial, capitaneado pelo intelecto de Ariano Suassuna, entusiasta das manifestações folclóricas de tradição nordestina como fonte de inspiração para a criação da arte erudita brasileira; de outro lado, o *mangueboy* Chico Science, zumbi do movimento Mangue Beat e agitador glocal, que preconizava o diálogo entre a cultura pop mundial e a pernambucana, representado pela imagem metafórica de uma antena parabólica cravada nas lamas do mangue. Guardadas as *mise-en-scènes* características da relação entre esses dois atores sociais, a polarização Movimento Armorial x Mangue Beat revive aquilo que Wisnik (2004) postula como fundamental na modernização da música brasileira, a oposição entre a “arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural [...] e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas (WISNIK, 2004, p. 133). A análise de “Samba do Lado” fundamenta-se em três categorias: o *legado* deixado pela oposição apresentada por Wisnik (2004), com desdobramento no *eterno retorno* de uma disputa de imaginários entre alta cultura e cultura popular, e a evocação

e/ou *exorcismo* da tradição do samba, como consequência da emergência do novo na ideologia do Manguê Beat.

A voz delicada e frágil de Nelson Sargento, em "Agoniza, mas não morre" (1979), mobiliza nossa tentativa de revelarmos o "Mistério do samba" (1998), de Fred Zero Quatro e Mundo Livre S.A. Durante toda a década de 1990, a ameaça do fim do samba, evidenciada no discurso de não deixar o samba morrer, tomava novo fôlego com a emergência e o sucesso comercial do pagode romântico. Chamando a atenção para a necessidade de um olhar para trás em busca das raízes do samba "autêntico", o discurso do fim do samba evocava Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketí, como chancela de qualidade e critério de valoração, a partir da nostalgia de um tempo passado e mítico. A análise assenta-se no novo, ao explorar o afastamento do samba dos signos que o significam, no *pobre* em uma reflexão sobre a disjunção entre o consumo cultural aristocrático e o de "massas", e a compreensão do samba como marca da tradição e da modernidade, em *nem moderno, nem tradicional, ou ambos*.

E, finalmente, o samba bossanovista "Desde que o samba é samba" (1993), de Caetano Veloso, articula a análise de "Samba da caixa preta" (1998), do álbum *Noite*, de Lobão. Herdeiro do rock dos anos 1980, encontramos um Lobão metamorfoseado, aproximando-se da música eletrônica e vociferando, talvez, um de seus últimos gritos anárquicos. O anti-samba de Lobão escancara as misérias de uma Rio de Janeiro assombrada pelo título de cidade maravilhosa, em que as contradições entre morro e asfalto se tornaram ainda mais acentuadas. O que Lobão nos oferece é

um samba subversivo. Desenha uma Rio de Janeiro distópica, em estado de decomposição, ao assumir a voz do *flâneur* prestes a se converter na figura do *basbaque* benjaminiano, aquele que “sob a influência do espetáculo que se oferece a ele (...) já não é mais um ser humano: é o público, é a multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 69). É esse mesmo *basbaque* que canta a cidade e o samba, sugerindo-nos outras três categorias para sua fruição: o samba como *assombramento* de uma cidade retratada pelo *flash* da distopia; o *valor*, por meio da busca da insígnia de uma qualidade do samba, em conexão com um arquétipo de beleza consubstanciado na cidade do Rio de Janeiro, e o *tormento*, enfatizando a ruína do samba como espelho da melancolia.

Ruim da cabeça ou doente do pé

Quem não gosta de samba, bom sujeito não é, é ruim da cabeça, ou doente do pé (trecho de “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi).

Entoadada por Dorival Caymmi, a poesia de sua canção não deixa dúvidas e alternativas: o brasileiro nasceu com o samba e não há como denegá-lo. Para Caymmi, renunciar ao samba demanda sacrifícios de corpo e espírito, ambos de caráter patológico. Em 1940, ano de lançamento de “Samba da minha terra”, o samba havia triunfado, consequência do projeto de modernização nacionalista que teve seu auge anos antes, permitindo o desrecalque do gênero e sua inserção na incipiente indústria fonográfica brasileira. O samba passa a ser consumido como produto cultural pelas classes desprivilegiadas e, especialmente, pelas dominantes, por meio de sua

expropriação (SODRÉ, 1998), entendida não como subversão tecnológica e cultural que retiraria sua aura e suas raízes negras, mas como a “própria lógica de um processo produtivo que deu lugar à constituição de uma classe média com tal poder aquisitivo que tornou possível uma indústria fonográfica em bases altamente rentáveis” (SODRÉ, 1998, p. 50).

Se a música comporta uma dimensão disciplinadora, ela compreende também um espaço de resistência e anarquia. No caso da música popular urbana, especialmente aquela que era feita no Rio de Janeiro, o registro, gravação e lançamento de *Pelo Telefone*, em 1917, por Donga, introduziu a noção de autoria no samba, individualizando sua poética e seus fazeres coletivos – como aqueles praticados nas casas das tias baianas no Rio de Janeiro do início do século XX. Associado a isso, o estabelecimento da indústria fonográfica, o surgimento do rádio, somado ao projeto de modernização do país, integraram o processo de expropriação do samba do qual fala Sodré (1998). Prestigiado, o sambista negro conquista o passaporte para difundir sua música. E, entendendo esta como o espaço de resistência onde se travou a batalha entre tradição x modernidade, rural x urbano, alta cultura x cultura popular, disciplina x anarquia, o samba sai da penumbra de forma triunfante, ao emergir:

(...) com força para a vida pública, povoando o espaço da mercadoria em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário (...) que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio descolamento (WISNIK, 2004, p. 161).

a) *Legado*

“Faminto e calmo o samba chegou, domingo de todos os lados, daqui pra ali, de lá pra cá, pode se escutar um som aqui no Brasil, e Rio”. Em “Samba do lado”, a linha de baixo bem demarcada, os *riffs* da guitarra de Lúcio Maia, a força das alfaias do maracatu de baque virado, e a tímida harmonia do cavaquinho que desaparece quase sem percebermos, anunciam a voz de Chico Science. Na primeira estrofe da canção, Chico assimila o êxito do samba na disputa de imaginários promovida por projetos opostos de modernização da música brasileira. Os adjetivos *faminto* e *calmo* precisam os percalços e a complexidade do procedimento que elevou o samba a som do Brasil, convertido ainda em espaço-tempo privilegiado para o exercício da alteridade e a *partilha de um comum*, através do canto e da dança praticados nas rodas, costumeiramente realizadas aos domingos.

É incontestável o legado deixado pelo samba na cultura brasileira. Mas o que gostaríamos de evidenciar é uma herança de outra ordem. Aquela revelada na tensão entre projetos de modernização divergentes, que acabaram por produzir herdeiros. Quase cem anos depois, fomos assombrados pela *presença fantasmática* oriunda do samba, ouvindo os sussurros e as correntes arrastadas pela dualidade entre o nacionalismo musical folclorista e a música popular urbana e seus emissários: o Movimento Armorial e o Manguê Beat, respectivamente.

O projeto do Manguê Beat, de Chico Science, o colocava no extremo oposto de Ariano Suassuna. “O problema são problemas demais, se não correr atrás da maneira certa de solucionar”. O que Science indica nesse verso é que iniciativas como a do Movi-

mento Armorial já não eram suficientes para darem conta das idiossincrasias e contradições do Brasil e do Recife. Ao contrário, o Mangue Beat dispensava a rigidez da arte erudita e da música armorial. Era preciso ir além. Fazer o chamamento para uma dialética do real, refletir sobre a cultura em uma dimensão política e romper com a *arte de quem faz arte com o povo*.¹ As massas urbanas, os problemas sociais, a globalização, a música pop mundial e as expressões musicais nordestinas forneciam o combustível necessário para o canto de rebeldia neotropicalista e multicultural.

No início do século XX o samba, na virada, o Mangue Beat. *Desorganizando para se organizar, organizando para desorganizar*,² a música urbana, em sua dimensão anárquica e mercadológica, dispensava, mais uma vez, o adestramento estético promovido por uma elite intelectual, proporcionando um horizonte de possíveis para a cultura brasileira, partindo da lama, para dar conta do caos.

b) Eterno retorno

Um fantasma está sempre por vir, sempre por retornar, diria Derrida (1994). Assombrado pela oposição tradição x modernidade, nacionalismo x música urbana, o debate em torno dos projetos de modernização da música brasileira materializa-se por meio de sua *presença fantasmática*, deixando emergir no decorrer do século XX seu caráter retornante. Reaparece, por exemplo, nas críticas direcionadas à influência estrangeira na Bossa Nova e na polêmica marcha

¹ Trecho de Etnia, canção presente no disco Afrociberdelia, de Chico Science & Nação Zumbi.

² Trecho de Da lama ao caos (1994), faixa presente no disco de estreia de Chico Science & Nação Zumbi.

contra o uso da guitarra elétrica na MPB, no contexto da explosão do movimento tropicalista.

Um retorno dessa aparição pode ser testemunhado em *Rio Zona Norte* (1957), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. No filme, Espírito da Luz, sambista errante interpretado por Grande Otelo vaga pelo Rio de Janeiro dos anos 1940, em busca de reconhecimento e visibilidade. O personagem é o avesso da figura romantizada do malandro, este que diante das estruturas de poder e situações adversas articula golpes, rasteiras e pescoções que lhe conferem pequenos prazeres de uma vida cotidiana plena de aventuras e orgias. Espírito da Luz, ao contrário, é o amaldiçoado que encarna a pobreza social, o preconceito, o anonimato e todas as dificuldades vivenciadas por grande parte dos sambistas daquele tempo. Em determinada passagem do filme, Espírito, após vender um samba à cantora Ângela Maria, visita Moacyr, produtor cultural pertencente à elite intelectual carioca e admirador das composições do sambista. Após ouvir o novo samba de Espírito, Moacyr – interpretado por Paulo Goulart – confessa a seus amigos que tinha gana de montar um espetáculo com as músicas do sambista, mas receio de submetê-las à estetização da arte erudita. Um de seus amigos contesta que a estilização é necessária, sublinhando que não há outra maneira de se apropriar do folclore. Moacyr, contrariado, argumenta que os sambas de Espírito nada têm a ver com o folclore, são criações autênticas. “Eles refletem o que o Espírito viu e sentiu” (RIO ZONA NORTE, 1957, 1h12min.41, 1h13min.). Nelson Pereira dos Santos conjura um fantasma para tratar da cultura brasileira à época, com o samba assumindo papel central em sua narrativa. Mais que um

personagem qualquer, Espírito substancializa a presença fantasmática da disputa de imaginários entre concepções divergentes do que viria a ser a música brasileira moderna.

Idealizando Chico Science como espectador de Nelson Pereira dos Santos, supomos seu questionamento na letra: “E você samba de que lado, de que lado você samba, você samba de que lado, de que lado você vai sambar”? O refrão de “Samba do lado” é provocativo no sentido em que reforça a necessidade de se tomar partido no debate a respeito dos projetos de modernização da música.

c) *Evocar e/ou exorcizar*

E Chico Science? De que lado ele sambaria? A letra de “Samba do lado” possui um componente ritualístico. Nela, a voz cavernosa de Science conjura o samba. Importante destacar que a palavra *conjurar* guarda um contrassenso em seu significado. Em uma primeira acepção, conjurar significa evocar. Fazer aparecer algo místico – um fantasma, uma criatura – por meio da dança, do canto, da reza e da ingestão de bebidas, alimentos e ervas alucinógenas. Em contrapartida, conjurar também quer dizer exorcizar, excomungar um espírito obsessivo por intermédio de operações mágicas. “Olha o samba do teu lado, do teu lado olha o samba, o samba chegar.” Dotado de uma visão mediúnica, Chico profetiza e adverte sobre a *presença fantasmática* do samba para, em seguida, anunciar a deformidade do ritmo e sua desorientada situação de deriva: “Olha o zambo do teu lado, do teu lado olha o zambo”.

Retomando nosso questionamento, se o espírito do novo é também “uma releitura da tradição”,

como enfatiza Beatriz Sarlo (2002, p. 191), de que lado Chico Science e Nação Zumbi, criadores de um projeto político e estético maior, sambam? Ousamos dizer que sambam do lado do novo, a partir de uma perspectiva complexa, ou seja, apropriam-se da tradição para conformar um projeto de vanguarda, ao passo que rompem com essa mesma tradição para a emergência do Mangue Beat como um porta-estandarte remoçado da modernização da música brasileira.

Importante demarcar que na década de 1990 o discurso do samba parecia estar esclerosado, obcecado por suas raízes. A comunidade sambista evocava com frequência a tradição como critério de valoração do samba e dos sambistas de antigamente, frente à ascensão mercadológica e midiática do pagode romântico. Dessa forma, um Chico Science lúcido nos diria que era preciso enxergar a doença desse discurso do samba, modernizar o passado e se assumir enquanto ruim da cabeça ou doente do pé. O samba agonizava e Fred Zero Quatro, outro bamba do Mangue Beat, ofereceria a extrema-unção.

O novo sempre vem

Samba, inocente, pé-no-chão, a fidalguia do salão te abraçou, te envolveu, mudaram toda a sua estrutura, te impuseram outra cultura e você não percebeu (trecho de "Agoniza, mas não morre", de Nelson Sargento).

A principal questão estética do Mangue Beat, como vimos, é a incorporação de elementos da circulação da informação multicultural e global com as bases da cultura local. Expressões tradicionais como o maracatu e o samba de roda se articulam com

as estratégias de ocupação espacial da cidade (no caso, Recife), em uma espécie de política de afirmação pela chave transgressora da juventude.

A trajetória de uma banda como o Mundo Livre S.A., cujo letrista, cantor e compositor Fred Zero Quatro apresenta-se como um esteta iconoclasta meio *punk* meio folclorista, orienta-se um pouco na premissa do verso do samba “Agoniza mas não morre”, de Nelson Sargento (*mudaram toda a sua estrutura e você não percebeu*). O Mangue Beat lança, assim, um *espírito de negação*, uma feição que tem a ver, evidentemente, com certa dificuldade de afeirir categoricamente a pertinência do samba nesse jogo de apropriação estética. E aqui se coloca uma questão. Qual a precedência do samba em relação às questões apresentadas pelo Mangue Beat como validação intelectual no limiar dos anos 1990?

A produção cultural, em dado momento, pode ser debatida mediante a dualidade entre uma tradição canonizada e uma modernização do aparato cultural. Nesse sentido, o samba “subvertido” por artistas condicionados aos valores da cultura pop, como é o caso do Mangue Beat, também pode ser compreendido em uma “acomodação elogiosa”, paradoxalmente engendrada na negação: no tom embalado da paródia, característica da chamada moderna música popular brasileira desde a Bossa Nova. Parece um caso sintomático, portanto, do que chamamos de *presença fantasmática* do samba. Gravada no disco *Por pouco* (1998), a canção “O mistério do samba”, do Mundo Livre S.A., nos apresenta três aspectos gerais vinculados à polarização da modernidade com a tradição, e condicionados ao princípio de negação do tempo fragmentado da sociedade

de consumo: o novo se sobrepondo ao velho, o precário se sobrepondo ao hegemônico, e o tradicional se engalfinhando com o moderno.

a) O novo

Nas bases de uma performance musical híbrida, "O mistério do samba" lida, em todo o escopo da letra da canção e da musicalidade propositadamente irônica, com um sentimento de não aderência do samba a algumas entidades: o *samba não é carioca*, o *samba não é do terreiro*, o *samba não é africano*, o *samba não é da colina*, o *samba não é do salão*, o *samba não é da avenida*, o *samba não é carnaval*, o *samba não é da TV*, o *samba não é do quintal*, como *reza toda a tradição*, *é tudo uma grande invenção*. Para que seja *invenção*, o samba é transformado em objeto de culto, já que sua evidência é a potência de desalojamento, não adequado a determinadas instituições. É como se o espírito indomável de figuração anti-idílica se revelasse como um intruso na discussão contemporânea sobre a cultura brasileira. Negar o samba, desse modo, é evocá-lo. Trata-se de uma crítica, no mais, ao neoliberalismo. Para isso, a linha poética da canção reforça aspectos aparentemente soltos, mas que ganham organicidade em sua crítica à desintegração neoliberal dos anos 1990 no Brasil, justamente na acepção da *presença fantasmática* do samba, localizando-o como marca inaugural da modernidade brasileira e, paradoxalmente, como produto estilhaçado dessa modernidade. O *samba não é da cerveja*, o *samba não é da mulata*, o *samba não é do playboy*, o *samba não é liberal*. O naipe de metais, a postura de batida rock e a interpretação a la Jorge Ben fazem da mistura de ritmos uma cadên-

cia de evocação a algo ausente-presente (o fantasma), cuja materialização é o espectro. No percurso “narrativo” da canção, o novo se sobrepõe ao velho, em um desencontro (VIANNA, 2012). A *negação do samba* é próxima, nesse tocante, ao grito de Nelson Sargento (*você não percebeu*) e a uma provocação elementar: as linhas hegemônicas do samba tradicional se rendendo ao samba como transgressão de expressão roqueira.

b) O pobre

A precariedade pode ser observada, aqui, na desarticulação entre a linhagem aristocrática musical e o convívio festivo com a plebe. Ao contextualizar os processos hegemônicos da produção cultural brasileira dos anos 1990, teríamos que estabelecer algumas demarcações para entender o local do samba no campo da cultura e a apropriação feita dele pela indústria cultural. O chamado pagode romântico era muito popular naquele momento. Sua presença no caldo tenso das práticas culturais de fim de século evidenciava rivalidades em torno do uso cultural e político do samba. “Mistério do samba” escancara esse tom de rivalidade e indica uma *resistência pela precariedade*, ao elogiar o samba na negação, no sentido de que ele é desvalido, é pobre: *não é aquarela, não é bossa nova, não é silicone, não é malhação, o samba não é do Gugu, o samba não é do Faustão*. Ora, a *resistência pela precariedade* reforça a inadequação do samba e é imprescindível notar, nessa lógica, que evocá-lo é tocá-lo em sua marginalidade. Por isso, o tal *mistério* está ancorado no contra-hegemônico, como se qualquer homenagem que fosse atribuída a ele caísse na tentativa

imprudente de revelá-lo: como inciso impertinente da cultura nacional, em sua condição deteriorada, disputada pela tradição e pela modernidade, como um espectro indomável de presença ou como um fantasma insuportável de ausência.

c) Nem moderno, nem tradicional, ou ambos

A constituição do Mangue Beat é fundada um pouco naquilo que o filósofo Bruno Latour (2013) chama de *constituição da modernidade*. A “invencibilidade” do projeto (ou discurso) modernista, vamos assim dizer, tão próxima à antropofagia oswaldiana, no caso da herança do nosso primeiro momento modernista das décadas 1920-1940, ou à manifestação tropicalista dos anos 1960, serve de exemplo para percebermos que o samba, na sua construção identitária desde sempre, se faz de dualidades (WISNIK, 2004). O samba é o projeto inacabado da modernidade brasileira, nesse sentido, em que a manifestação de caráter popular se alinha e se rechaça ao cânone das elites como consequência da tensão social brasileira. O mistério do samba é essa sua inconstância em meio às assimilações diversas de uma indústria cultural que a todos sufoca. Portanto, poderíamos lançar aqui o pressuposto do *assombramento* do velho (o samba raiz) no novo (o rock, o pop). Trata-se de um embate quase desigual, já que a modernidade e suas garras pontiagudas impõem a temporalidade da urgência, cuja demanda elementar é matar o velho, o tradicional, fazendo do cadáver um objeto sublime para a ressurreição de outros espíritos evocados. Eis, talvez, o melhor desenho do mistério: o engalfinhamento do tradicional com o moderno.

Partindo dessas considerações, entendemos que a inquietação presente no samba de Nelson Sargento seja a de preservação de certo ânimo. A evocação a esse ânimo, contudo, reveste-se na canção do Mundo Livre S.A. como *assombramento*, pela tentativa de traduzir com viés crítico os significados do samba. Ao observar os exemplos das apropriações feitas do samba pela Bossa Nova, pelo partido alto dos anos 1970, pelo *Clube do Samba* capitaneado pelo compositor João Nogueira, pelo pop-rock brasileiro dos anos 1980, pela canção de protesto dos anos 1960-1970, vamos perceber um dado fetiche por parte da classe média em domar a selvageria do samba. Esse “método” de apropriação, ressaltamos, é algo relevante na percepção do limiar entre a escavação da *memória*, na qual o samba pode ser redimido pela classe média, e o estabelecimento de uma linha evolutiva de modernidade, na qual o samba é desenvolvido, apesar da classe média. Benjamin, ao empreender a descrição sobre as imagens das lembranças, assinala que (1987):

...uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 240).

Percebe-se, a partir da observação de Benjamin a respeito da memória, que o samba é guia de dois fatores: emblema da tradição e sintoma da modernidade. Por isso, sua *presença fantasmática* se alicerça na negação, a se esgarçar no componente de algo

tão intenso em desdobramentos “atravessados” no caldo social brasileiro.

As denominações envoltas no samba canção, no samba enredo de carnaval são exemplos de como é difícil, no mais, articular a dialética do encontro, nas balizas de Vianna, tendo o samba como esteio (como apontado na canção “Samba do lado”). Para Sarlo (2010):

Os subúrbios são espaços efetivamente existentes na topografia real da cidade e, ao mesmo tempo, só podem ingressar na literatura quando pensados como espaços culturais, quando se lhes impõe uma forma a partir de qualidades não só estéticas, mas também ideológicas. Realiza-se, então, um movimento triplo: reconhecer uma referência urbana, vinculá-la a valores, construí-la como referência literária (SARLO, 2010, p. 327).

Estendendo um pouco a observação de Sarlo e articulando seus preceitos com a produção cultural brasileira, é necessário destacar a característica marginal desse trânsito entre subúrbio e centro, morro e asfalto, bairros gentrificados e periferia. Por isso, nos parece razoável reforçar que o samba é resistência, e sua argumentação discursiva é a melancolia, sua *presença fantasmática* é desmembrada nessa resistência melancólica e se estabelece como desassossego diante de tempos de fratura. Para Derrida (1994):

Numa proposição predicativa que se refere ao tempo, e claramente à forma-presente do tempo, o presente gramatical do verbo ser, a terceira pessoa do presente indicativo dá a impressão de oferecer uma hospitalidade predestinada ao retorno de todos os espíritos, palavra que basta escrever no plural para dar as boas-vindas aos espectros (DERRIDA, 1994, p. 73).

Tudo é construção e já é ruína

A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim, a lágrima clara sobre a pele escura, a noite e a chuva que cai lá fora, solidão apavora, tudo demorando em ser tão ruim, mas alguma coisa acontece, no quando agora em mim, cantando eu mando a tristeza embora (trecho de “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso).

Se o percurso que fizemos até aqui arranha as tensões nas quais o samba se instala, é importante destacar outro emblema, o rock. As experiências das bandas roqueiras desde o tropicalismo afirmam recorrentemente a incorporação dos valores regionais com as produções artísticas internacionais. O Mangue Beat não é original na promulgação do fenômeno da transgressão, evidentemente. O cantor e compositor Lobão sugere, em sua obra, um sentimento de decomposição do rock. Em 1998, grava no álbum *Noite* a canção “Samba da caixa preta”, e investe na atmosfera irônica e destrutiva.

Vale destacar que a figura pública de Lobão nos últimos anos se aproxima de um yuppie reacionário. Meio fora de época, a vociferar a crítica a um modelo de projeto modernista brasileiro e ao pensamento político popular progressista. Sua postura se atrela ao discurso do neoliberalismo, numa disposição comportamental conservadora. É como se pela negação do projeto tropicalista, em suas brigas públicas e constantes com Caetano Veloso, Lobão se revelasse como oposição aos artistas oriundos desde o Mangue Beat.

Mas é importante frisar que, em 1998, Lobão estava impactado com as mesmas bases de discussão sobre a cultura de artistas como Fred Zero Quatro, por

exemplo. Em “Samba da caixa preta”, percebemos os seguintes aspectos norteadores: o *assombramento do samba*, o *samba como valor*, o *espectro que atormenta a ruína*.

a) *Assombramento*

A letra da canção vaticina: “Minha alma chora, vejo o Rio de Janeiro, Rio do desterro, samba, funk, telecoteco e James Brown Vejo a anatomia de um abraço numa lápide indefesa, Cristo Rendido, paixão, telenovela e carnaval Aqui o narciso é carioca, não morre afogado, mergulha, dá um jeito Se transforma em peixe ornamental E o Rio se devora e se repele numa fantasia triste em ser um capacho alegre, sempre da maneira mais atual”. Fotografar a cidade do Rio de Janeiro no seu avesso (próxima, nesse sentido, a “Rio, 40 graus”, de Fausto Fawcett) parece assinalar que a caixa-preta do samba só pode ser divulgada quando imposta ao seu rosto fantasmático, porque é aí, nesse aniquilamento, que ela se sedimenta e renasce. *Esse é o aconchego indulgente das águas de março fechando o verão*. Mais do que alvejar o retrato idílico da “cidade maravilhosa”, ou firmar as contradições do espaço urbano contemporâneo da capital carioca, um pouco na aproximação estética com o Manguê Beat, os elementos visuais da canção ancoram o samba como *assombramento* perene, como *maravilhosa precariedade na permanência*.

Além disso, o que a canção parece apontar é a atmosfera algo sombria de um Rio de Janeiro desajustado pelas marcas das temporalidades midiáticas: narrativa da telenovela, Cristo “rendido” como representação; certo tropel urbano desajustado, embalando, assim, um clima de assombro próprio de um sentimento anti-idílico.

b) *Valor*

Ao acoplar uma linha poética intensa com as bases da música eletrônica em voga à época, o samba se desintegra em um processo de afirmação de sua apriorística “qualidade”. É como se, ao se desnudar, o samba se firmasse como objeto de ânsia e desejos violentos. Para Trotta (2011, p. 118): “A construção de valor na música ocidental faz parte de um jogo de trocas culturais bastante amplo, negociado de diferentes formas pelos inúmeros grupos sociais em suas respectivas práticas musicais”.

O verso *Esse é Narciso se achando esperto para não dar bandeira de afogado* descreve que o *mun-do do samba*, e sua lírica vinculação com a mística da cidade do Rio de Janeiro, só é compreendido se revelado no *assombramento* valorativo. O valor é condizente com sua *presença fantasmática*. O *samba da caixa preta* se choca com o modelo do *samba do avião*, nesse sentido, e esse embate é sobre a qualidade intelectual. Assim, nesses termos, a canção indica que a tradição só existe em uma *caixa-preta*, só pode ser aberta depois da tragédia.

De certo modo, o semblante pop de Lobão parece advertir que o samba está sendo tomado por esse mesmo gesto estético, como se à cidade valesse a valoração de uma ambientação submersa pela entropia da paisagem e da presença fantasmática do samba como tormento.

c) *O tormento*

A armadilha nostálgica da modernidade insinua que o *samba é samba* quando abordado na melancolia. A *decadence avec elegance* de Lobão acerca-se, com isso, de um modelo decadentista,

a propor a morte do samba pelas suas razões mais “nobres, em acordo com a dinâmica do pop-rock contemporâneo. Desse modo, o samba é espectro perenemente. E seu calvário se sustenta na “negociação de inúmeros grupos sociais em suas práticas musicais”, como assegura Trotta (2001, p. 118). Poderíamos, aqui, firmar a questão norteadora do espectro, na chave do tormento como construção própria de uma atmosfera poética e musical, entrosada às aspirações de um cenário contemporâneo, e embalada pela música eletrônica (com laivos de um pop-rock autoirônico) e suas possibilidades de subversão.

A ambiguidade de um *samba da caixa preta* é que desde que o *samba é samba* as características a ele inerentes são perfuradas, atravessadas. No caso, a melancolia mencionada se transfigura nos versos aos moldes da canção de Caetano Veloso, *tudo demorando em ser tão ruim*, a demonstrar a mística apoiada na representação do samba como ruína.

Considerações finais

Mandaram arrancar as tripas do samba

É o juízo final, a história do bem e do mal. Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer (trecho de “Juízo Final”, de Nelson Cavaquinho).

Vale ressaltar que muitas vezes a ruína toma forma de pedra angular para o aparecimento do novo. Trovador da angústia e da melancolia, Nelson Cavaquinho poetiza o apocalipse em “Juízo Final”. Pleno de esperança, o samba-canção de Nelson evidencia um vir-a-ser, a possibilidade de emergência de uma realidade remoçada viável, paradoxalmente, pelo

viés da destruição. Ou seja, se o novo sempre vem, é possível evocá-lo através de um caráter *destrutivo*. Ao travarmos essa discussão, atentando-se às marcas das canções escolhidas e seus contextos, podemos alinhar o percurso lançando uma provocação. Benjamin (1987), no ensaio *Imagens do pensamento*, nos diz:

O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remove, já que remove os vestígios de nossa própria idade, traz alegria, já que para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado. O que, com maior razão, nos conduz a essa imagem apolínea do destruidor é o reconhecimento de como o mundo se simplifica enormemente quando posto à prova segundo mereça ser destruído ou não. Este é um grande vínculo que enlaça harmonicamente tudo o que existe. Esta é uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia. O caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição (BENJAMIN, 1987, p. 236).

Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e Lobão são como Paul Klee e Loos, aos olhos de Benjamin (2012, pos. 1252), eles “rejeitam a imagem do homem tradicional, para se voltarem para o homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo”, através do emblema do samba. Assim, por mais demarcados que “Samba do lado”, “Mistério do samba” e “Samba da caixa preta” estejam, o caráter *destrutivo* é válido como categoria de observação, já que, grosso modo, a partir das categorias (legado, eterno retorno e evocar e/ou exorcizar; o novo, o pobre e nem mo-

dermo, nem tradicional, ou ambos; assombramento, valor e o tormento) com as quais trabalhamos, a antítese modernidade e tradição parece o componente resumidor do que estamos chamando de *presença fantasmática* do samba. Tárik de Souza (2003) nos alerta que o “samba dissemina além da raiz”.

A *presença fantasmática* é assentada em outra dualidade, a nosso ver. De um lado, temos a chancela da tradição; de outro, a efervescência da vanguarda. O samba, com isso, parece se alimentar dos restos da sua constante reinterpretação. Feita de tantas maneiras, por tantas vozes desde o início do século XX. O samba se reconstrói, assim, a partir do seu *caráter destrutivo*, e se assemelha ao *espírito* presente no emaranhado das três canções, como se revelasse, em intensa peleja com o novo, o nosso monumento mais atormentado, ou a nossa tormenta mais monumental. Essa *presença fantasmática* que nos assombra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: _____. **Obras escolhidas volume III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. Imagens do pensamento. In: _____. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **O Anjo da história**. E-book. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HERSCHMANN, Micael; TROTTA, Felipe. Memória e legitimação do samba & choro no imaginário nacional. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lucia Maria Alves (orgs.). **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução de Carlos Irineu da Costa, 3. ed. São Paulo: 34, 2013.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosa Naify, 2010.

SILVEIRA; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**, 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárik de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**, 2. ed. São Paulo: 34, 2008.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TROTTA, Felipe. **Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro**. In: JANOTTI JR, Jeder.

TROTTA, Felipe. **Samba e mercado da música nos anos 1990**. Tese (doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. **A construção da ideia de tradição no samba**. Cadernos do colóquio, dez. 2001.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**, 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Canções:

CAYMMI, Dorival. O samba da minha terra. In: **Canções do mar**.
Intérprete: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1940.

CAVAQUINHO, Nelson. Juízo final. In: **Nelson Cavaquinho**. Intérprete:
Nelson Cavaquinho. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

LOBÃO. Samba da caixa preta. In: **Noite**. Intérprete: Lobão. Brasil:
MCA Records, 1998.

QUATRO, Fred Zero. Mistério do samba. In: **Por pouco**. Intérpretes:
Mundo Livre S.A. São Paulo: Abril Music, 2000.

SCIENCE, Chico. Samba do lado. In: **Afrociberdelia**. Intérpretes: Chi-
co Science e Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Chaos, 1996.

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. In: **Tropicália 2**.
Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Wea, 1993.

_____. Festa imodesta. In: **Sinal fechado**. Intérprete: Chico Buarque.
Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974.

Filme:

RIO ZONA NORTE. Direção de Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.
83min.

Cláudio Rodrigues Coração

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso em
Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em
Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do
grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq-UFOP).

Saulo Pedrosa da Fonseca Rios

Mestre em Comunicação e Temporalidades, pelo Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Pesquisador do
grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política.