

“Pra que discutir com madame?”: samba y nacionalismo en Brasil (1930-1945)



Juan Pablo Estupiñán

Mestre em Estudos Étnicos e Africanos
Universidade Federal da Bahia

Resumo:

A pergunta a que se busca responder ao largo deste artigo é como um estilo de samba surgido na cidade do Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX se converteu em símbolo nacional do Brasil a partir da década de 1930, sendo desde então reconhecido como tal nacional e internacionalmente. Com este propósito, inicialmente reflito sobre os vínculos entre música popular e identidade nacional e o contexto sócio-histórico que possibilitou a formação de nacionalismos musicais na América Latina, para em seguida aprofundar o estudo do processo de nacionalização do samba no Brasil. Uma análise da canção *Pra que discutir com Madame?* serve como conclusão dos aspectos debatidos a respeito do vínculo entre samba e identidade nacional no Brasil.

Palavras-chave:

Brasil – história – primeiro governo Vargas, 1930-1945
Música popular – Brasil – século XX – história e crítica
Relações raciais

Uma versão preliminar deste artigo foi apresentado como trabalho final da disciplina *História da Música Popular no Brasil*, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, no segundo semestre de 2008.

Introducción

La aproximación que se propone para el estudio de la samba brasileira, parte de una comprensión de la música popular no como un producto cultural localizado en una experiencia histórica particular y vinculada a un espacio geográfico o grupo social específico, sino como parte constitutiva de una trama llena de contradicciones y tensiones donde los actores sociales, con sus relaciones y prácticas colectivas e individuales, (re)construyen la propia realidad social y cultural.¹

A partir de esta comprensión de la música popular, el propósito del artículo es acercarse a los procesos históricos que conducen a que un determinado género de música popular se articule en función de la producción de un discurso nacionalista. De este modo, se estudian las interacciones entre diversos actores y espacios que producen, consumen y difunden música popular, y entre estos y las élites en control del Estado, entendiéndose que la producción del discurso nacionalista reposa en la lógica de construcción y legitimación del Estado nacional. El vínculo música popular-discurso nacionalista se entiende como un proceso fluido de mediaciones culturales entre diversos actores a través del cual una manifestación cultural específica — música popular en este caso — pasa a ser considerada como un símbolo nacional que otorga sentido a la experiencia social, individual y grupal. Se opta por una perspectiva de análisis que establece que los significados que encierra dicha práctica cultural en el plano de representaciones de la nación, son definidos principalmente desde determinados valores hegemónicos albergados por las élites en control del Estado.

El estudio del proceso histórico a través del cual una manifestación cultural popular como la samba se vuelve parte constituyente de la identidad nacional brasileira, implica hacer énfasis en el debate acerca del poder de la cultura en las representaciones sociales, aunque sin pasar por alto la incidencia de la cultura del poder en esta dinámica social. La pregunta que se busca responder a lo largo del artículo es cómo un estilo de samba surgido en Rio de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX, se

1 José Geraldo Moraes, "História e música: canção popular e conhecimento histórico", *Revista Brasileira de História*, 20, 39 (2000), p. 204-205.

convirtió en símbolo nacional de Brasil a partir de la década de 1930, siendo desde entonces reconocido como tal nacional e internacionalmente. La hipótesis que se plantea es que la construcción de los símbolos nacionales pasa por las élites en control del Estado, aunque no es resultado de un hecho arbitrario sino el producto de múltiples mediaciones entre diversos actores sociales en relación dialéctica con procesos de apropiación y transformación de las diversas manifestaciones culturales.

Esta aproximación desde la samba al proceso de construcción del discurso nacionalista en Brasil, se desarrolla del siguiente modo: en primer lugar se establecen algunos elementos teóricos que vinculan música e identidad nacional. Posteriormente se presenta el contexto socio-histórico que permitió la constitución de nacionalismos musicales en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, para enseguida desarrollar los principales argumentos respecto al proceso de nacionalización de la samba durante el periodo 1930-1945. Por último se presentan las conclusiones a partir del análisis de la canción *Pra que discutir com Madame?*

Música e identidad nacional

La producción de la idea de nación, y consecuentemente de la identidad nacional, está asociada a la construcción y consolidación de los Estados modernos y a las formas en que a él se vinculan las diversas poblaciones que habitan un territorio determinado. Paralelo a la construcción del poder político que se expresa en las instituciones y las leyes, la nación como un trabajo cultural del Estado se entiende como un proceso dinámico y en constante (re)construcción, aunque también socio-históricamente localizado en relación a los significados que son atribuidos a las representaciones de la identidad nacional, los cuales constituyen discursos producidos y difundidos a través de procesos de mediación entre diversos actores y espacios.

De modo que privilegiar el estudio de la música popular como uno de los elementos constitutivos de la identidad nacional, supone confrontarse con este espacio fluido de mediaciones entre diversos actores que en una contingencia histórica determinada lleva a que una expresión cultural específica — un género musical — se convierta en símbolo nacional. Los trabajos reseñados a lo largo del artículo sobre la samba como música nacional en Brasil, de un modo general reconocen este espacio fluido de

interacciones sociales y aportan elementos de comprensión al problema de estudio, aunque atribuyéndole un peso analítico mayor a las dinámicas socioculturales, pasando por alto algunas de las lógicas propias de los procesos de construcción de identidades nacionales. En este sentido, considero importante establecer como punto de partida ciertos elementos generales respecto a cómo una manifestación cultural específica se inscribe en la lógica del discurso nacionalista, con el fin de señalar una aproximación teórica que ayude a la comprensión del vínculo samba y nacionalismo en Brasil.

Nación: homogeneidad y diversidad

Los trabajos clásicos de Benedict Anderson y Ernest Gellner sobre identidad nacional y nacionalismo enfatizan en la idea de la nación como una comunidad imaginada, lo cual es una representación construida que funciona como elemento cohesionador en torno al poder político del Estado, promoviendo una visión homogenizante de las poblaciones como una comunidad de vinculación horizontal de individuos, entendiendo el disenso y la diversidad como un obstáculo para su consolidación.² De manera que la idea de nación proyectada es la de una comunidad que busca romper con las identificaciones de tipo local, racial, etc., promoviendo una forma específica de orden social y político a partir de la proyección de marcos de referenciación que establecen los límites y significados de lo que es considerado como “nacional”. Wade señala que los estudios sobre música popular en América Latina reflejan, de un modo general, esta concepción homogenizante del vínculo música-nacionalismo.³

Sin embargo, es importante destacar que un proyecto de nación donde de facto exista una homogeneidad total implicaría erradicar cosas que las propias élites quieren mantener o no están interesadas en negociar, como diferencias internas de clase, raza, región, etc. En este sentido, el presente artículo busca demostrar que los procesos de construcción de nación como una entidad única y homogénea supone al mismo tiempo una forma de establecimiento de límites y jerarquías de la diversidad que reposa en su

2 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

3 Peter Wade, *Music, race and nation: música tropical in Colombia*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, p. 11.

interior, de modo que la producción de la nación homogénea pasa también por construir la alteridad o “imaginar el otro”. Desde esta perspectiva, Alonso propone que las representaciones sobre la nación producidas por aquellos a cargo del control del Estado, apropian y transforman la historia local y regional, así como a los miembros de los grupos subordinados, generando mecanismos de diferenciación sobre lo “propio” y lo “otro”. Establece que el proyecto de Estado se inscribe en la sociedad a través de una dialéctica entre procesos de totalización generadores de formas de cohesión social y vinculación horizontal de las poblaciones al poder político del Estado, y procesos de individualización que permiten definir formas diferenciadas y jerarquizadas de imaginar a los sujetos y de asignarles grados dentro de la estructura social.⁴

En este sentido, un proyecto nacionalista más que negar o eliminar la diversidad, busca reconstruirla activamente, asignado un lugar específico a cada componente de esta diversidad en el plano de representaciones de la nación. Los discursos nacionalistas al evocar la homogeneidad, al mismo tiempo (re)crean y (re)construyen la diversidad constitutiva — o potencialmente constitutiva — de tal unidad. De manera que aproximarse a la música popular y sus vínculos con los discursos nacionalistas, debe tener en cuenta esta tensión homogeneidad-diversidad y como el propio acto discursivo de evocación de la unidad nacional al mismo tiempo (re)crea y (re)construye la diversidad constitutiva de la nación.

Apropiación y resignificación

Se parte de una comprensión de las manifestaciones de la cultura popular — entre ellas la música popular — no como productos originarios o “puros” presentes en una contingencia histórica determinada, sino como el resultado de procesos históricos de múltiples mediaciones y sincretismos culturales. Pero esta diversidad cultural que es (re)creada y (re)construida desde las representaciones producidas por las élites en capacidad de elaborar los discursos nacionalistas, se encuentra a su vez mediada por procesos de apropiación y resignificación. Los procesos de apropiación de un determinado elemento cultural de la diversidad para convertirse en símbolo nacional no suponen un necesario choque de clases o grupos sociales -por

4 Ana Maria Alonso, “The politics of space, time and substance: state formation, nationalism, and ethnicity”, *Annual Review*, 23 (1994), p. 380.

ejemplo pueblo productor de bienes culturales y elites que se apropian con o sin resistencia de los productores originales-, sino que ocurre en torno de mediaciones fluidas entre los distintos actores sociales involucrados y en un contexto socio-histórico específico que permite la apropiación de una determinada manifestación cultural y llevarla al plano nacional. Por su parte, la resignificación ofrece una nueva lectura de los elementos culturales apropiados, oscureciendo su significado en el contexto original, atribuyendo significados múltiples y ambiguos dentro del sistema de representaciones construidas en el marco de la nación.⁵

Si bien se establece el carácter fluido y negociado de los procesos de apropiación y resignificación de las manifestaciones de la cultura popular integradas a los discursos nacionalistas, vale la pena introducir el planteamiento de Alonso, quien desde una visión gramsciana del concepto de hegemonía, propone que los discursos producidos desde el ámbito hegemónico — como son los discursos nacionalistas — guardan un principio de articulación o un eje de valores centrales que logra mantener la unidad de los diversos elementos culturales o ideológicos que lo constituyen.⁶ Al respecto, Wade señala que

los discursos hegemónicos siempre serán ensamblajes complejos con elementos (ideas, símbolos, valores, prácticas) de distintos orígenes. El significado y la organización de estos elementos no son fijos y siempre son parciales, pueden ser “leídos” de distintas maneras, así como también pueden entrar y salir en el terreno de lo tácito de manera impredecible. Además, algunas lecturas se vuelven dominantes, tácitas y hasta del sentido común a través del trabajo realizado en determinados proyectos por determinados grupos sociales.⁷

Este proceso hegemónico nacionalista de apropiación y resignificación de elementos culturales conduce al debate respecto a la imitación y/o autenticidad de los elementos culturales que se proyectan como nacionales. Los nacionalismos en América Latina se construyeron sobre la

5 Wade, *Music, race and nation*, p. 7-11.

6 Para Gramsci la hegemonía es una práctica política de las clases dominantes que, en el seno de las sociedades capitalistas, buscan crear el consentimiento activo de las clases subordinadas a través de un ejercicio de coerción ideológica, logrando imponer determinados valores al conjunto de la sociedad a través de mecanismos de socialización y representación, sin tener que recurrir a la fuerza o la represión. Ver Alonso, “The politics of space”, p. 381-384.

7 Wade, *Music, race and nation*, p. 10.

base de imitar el modelo de “civilización europea” que llevó a pensar, en un determinado momento histórico, en la existencia de manifestaciones culturales y sociales que dieran fundamento a la singularidad o autenticidad de la nación. Esta autenticidad de los elementos culturales que fundamentan la identidad nacional se expresa en las representaciones difundidas desde la doble narrativa que proyecta la idea de nación de un futuro moderno y un pasado “tradicional”.⁸ En este sentido se establece que un proyecto nacionalista expresa una preocupación por una identidad moderna pero diferenciada (o auténtica). Además, las representaciones respecto a la autenticidad de la nación se proyectan en un escenario transnacional, con relación a las demás representaciones de nación y a las ideas que en ellas subyacen en una contingencia histórica específica.

Música e identidad

Wade señala que una característica central en varios de los estudios sobre música popular es la idea de una homología entre la forma musical y la estructura social, llevando a una tendencia de concebir la identidad como algo preexistente que la música simplemente expresa.⁹ Sin embargo, como fue planteado al inicio, entiendo la música popular no como el reflejo de una estructura social — un grupo social específico —, sino como el producto de tensiones y mediaciones donde los actores sociales, con sus relaciones y prácticas colectivas e individuales (re)construyen permanentemente las relaciones e identidades sociales. Desde esta perspectiva, una aproximación a la argumentación de Anderson respecto a la capacidad del lenguaje de generar comunidades imaginadas, aplicado a la música o al lenguaje musical, permite pensar la música popular como algo constitutivo no sólo de las relaciones sociales, también de las identidades nacionales, y en este sentido no puede pensarse por fuera del discurso oficial sobre la cultura y la identidad nacional.

En América Latina el vínculo entre música e identidad nacional tampoco puede dissociarse de las ideas y discursos alrededor de la raza. La raza constituyó una preocupación central en la definición de los proyectos de nación latinoamericanos desde el siglo XIX, de modo que apropiarse un género

8 Norbert Lechner. “Orden y memoria”, in: Gonzalo Sánchez y María Emma Wills (Orgs.), *Museo, memoria y nación*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional, PNUD, IEPRI, ICANH, 1999, p. 67.

9 Wade, *Music, race and nation*, p. 9.

musical asociado a un origen racial específico -negro, por ejemplo-, resignificarlo y convertirlo en símbolo de identidad nacional, sitúa las ideas de raza en el plano ambiguo de significaciones hegemónicas de lo nacional, bien como una amenaza a la pureza de la nación o como un recurso para construir la homogeneidad; como exaltación de la música o como negación de su carácter nacional. Además, es en el escenario transnacional donde las ideas de raza se (re)significan, asociándose en determinados momentos con la tradicional (atrasado) o con lo moderno (civilizado). En este contexto nacional y transnacional de ideas de raza y producción de identidades, los procesos de tecnificación, masificación y mercantilización de los medios audiovisuales (radio, disco, cine, teatro) resultaron un elemento estructurador en la (re)construcción de identidades nacionales, vinculándose así la industria musical a las tensiones que se expresan entre homogeneidad-diversidad cultural y entre ideas como raza, negritud, clase y región.

Constituyendo nacionalismos musicales en América Latina

Hacia finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, las sociedades latinoamericanas experimentaron cambios importantes que permitieron a los nacionalismos, mediante complejos procesos de apropiación y transformación, progresivamente expresarse como nacionalismos musicales. Esto sucedió en parte porque los círculos de la música erudita incorporaron elementos “tradicionales”, y también por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: el tango en Argentina, samba y maxixe en Brasil, danza en Puerto Rico, ranchera en México, bambuco y cumbia en Colombia, son y rumba en Cuba y así sucesivamente.¹⁰

Las transformaciones en América Latina que permitieron el surgimiento de diversos estilos nacionales de música popular, algunos de ellos nacionalizados posteriormente, se explican en diferentes aspectos. En primer lugar hay que señalar que en la época ocurrió un rápido proceso de urbanización sobre la base de migraciones internas — del campo a la ciudad — y de trabajadores extranjeros producto de políticas nacionales de promoción para la inmigración, con la consecuente diferenciación del espacio urbano en zonas estratificadas en términos de clase. Al mismo tiempo las economías se vincularon cada vez más a las dinámicas capitalistas,

10 Wade, *Music, race and nation*, p. 7-8.

ampliándose las fronteras internas y constituyéndose las industrias nacionales.

La música popular surgió fundamentalmente como una forma de entretenimiento en los barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos de origen africano y/o amerindio. Estas formas sincréticas de música originadas en las clases populares se filtraron gradualmente en forma ascendente, adquiriendo mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas, logrando inclusive el reconocimiento como música nacional.¹¹ La música popular progresivamente fue incorporándose a la lógica capitalista, al punto que pasadas las primeras décadas del siglo XX el proceso social de creación, producción, circulación y recepción no puede entenderse disociado del ámbito de los medios audiovisuales (radio, cine, industria fonográfica, teatro, etc.) y el mercado.¹² En América Latina la masificación de los medios audiovisuales ocurrió en la década de 1920, permitiendo la constitución del campo definido como música popular. En este punto es conveniente recordar los planteamientos de Anderson respecto al papel del capitalismo impreso — principalmente los periódicos — en la producción de una comunidad imaginada compartiendo un mismo tiempo histórico que otorga coherencia a la nación.¹³ Desde esta perspectiva puede plantearse que con la masificación de los medios audiovisuales, la música adquiere relevancia en el ámbito de la producción de identidades (individuales, colectivas, raciales, de clase, etc.) a través de construcciones sonoras.

La masificación de los medios sonoros se da en un plano transnacional de creciente intercambio de mercancías y sonoridades. En este contexto de inclusión de la música popular a las lógicas mercantiles, podría llevar a pensar en un proceso de estandarización de los diferentes estilos musicales y consecuentemente de los diferentes mercados nacionales, sin embargo, como plantean Moraes y Wade, esto es parcialmente cierto.¹⁴ La estandarización musical que permitió configurar lo “nacional” y lo “popular”, buscó también una mayor proyección hacia el mercado internacional, produciendo de manera paralela lo “local” y lo “regional”. En realidad la

11 Wade, *Music, race and nation*, p. 8.

12 Moraes, “História e música”, p. 207-213.

13 Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 103-122.

14 Moraes, “História e música”, p. 208-210; Wade, *Music, race and nation*, p. 26-28.

diversidad musical no desaparece no sólo por la lógica flexible de los instrumentos musicales y equipos utilizados que permiten recrear diferentes sonoridades con los mismos medios, sino que los propios procesos del capitalismo musical introducen nuevos y diversos estilos musicales en los mercados nacionales.

En este contexto, la apropiación de determinados estilos de música popular como símbolos nacionales se debatía también con las ideas de raza y nación, en tanto la música popular generalmente se asoció con sectores racializados de la población, vinculada comúnmente con pobreza, ignorancia, inmoralidad y en general a discursos de “atraso” y “barbarie”, en contraposición con la ideas de modernidad y civilización de inspiración europea que las élites expresaban y proyectaban para la nación. Los nacionalismos latinoamericanos del siglo XIX se construyeron sobre ideas donde la diversidad racial constituía un estadio de transición hacia la homogeneidad vía el mestizaje, siendo el blanqueamiento el fin último y sinónimo de la inserción definitiva en la modernidad. En este modelo la herencia africana e indígena se consideró un problema para el progreso de la nación y se buscó eliminar con ayuda de la ciencia de la eugenesia — o darwinismo social — y a través de la promoción de procesos de migración de población blanca europea. Entonces ¿cómo valorar una música asociada a la negritud como símbolo nacional? En parte la respuesta puede encontrarse en los procesos hegemónicos de apropiación y resignificación que permiten colocar ahora la negritud en un nuevo lugar en el plano de representaciones de la nación, representaciones que se (re)construyen además en el espacio transnacional del capitalismo musical. En esta lógica, la estandarización musical implicó un proceso de “higienización” y modernización de estilos determinados, conllevando también en algunos casos a una denuncia de “pérdida de la tradición”. Un ejemplo para entender la ambigüedad de representaciones respecto a la negritud en el marco de las naciones latinoamericanas es la fuerte influencia que durante la década de 1920 tuvieron las “Jazz Bands” norteamericanas en el surgimiento de estilos de música urbana; asociadas con negritud, las “Jazz Bands” o “Jazes” como fueron conocidas en Brasil, eran o exaltadas como símbolo de la modernidad o rechazadas por “atrasadas”, aunque al mismo tiempo se reclamaba por la

autenticidad cuestionando si este estilo musical representaban realmente lo “nacional”.¹⁵

La samba carioca es Brasil

Realizadas algunas consideraciones respecto al vínculo música e identidad nacional y al contexto socio-histórico que permitió el surgimiento de nacionalismos musicales en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, aquí retomo la pregunta inicial que guía el trabajo: ¿cómo un determinado tipo de samba — música asociada con negritud — surgido en Rio de Janeiro en las primeras décadas del siglo XX se volvió símbolo de la identidad nacional brasilera durante los años 1930? Para responder a esta pregunta y seguir ahondando en el “misterio del samba” como es definido por Vianna, se requiere precisar algunos aspectos respecto al discurso nacionalista brasilero y el contexto socio-histórico de la época.¹⁶

La primera república

El fin del imperio de Brasil y el surgimiento de la primera república en 1889, supone un nuevo pacto social y un nuevo proyecto político expresado en el proyecto de nación que es (re)creado en ese momento. En esta época los esfuerzos nacionalistas se fundamentaron en la idea del blanqueamiento, asociando el progreso de la nación brasilera a la necesidad de un proceso de “purificación” de la sangre a partir de la mezcla con sangre blanca, señalando la herencia africana como una limitante de tipo moral e intelectual que ponía en riesgo el futuro de la nación. Las ideas racistas que en la época circulaban en Europa y que legitimadas en la ciencia de la eugenesia servían al proyecto colonial en África y Asia, fueron apropiadas y, en ocasiones, resignificadas por las élites y la intelectualidad brasilera. Es así como desde la ciencia brasilera un personaje como Nina Rodrigues realizó una taxonomía moral de la diversidad racial, problematizando aspectos de la

15 Adriano Fenerick, *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural 1920-1945*, Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 14-37; Leticia Reis, “O que o rei não viu’: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República”, *Estudos Afro-Asiáticos*, 25, 2 (2003), p. 242-251; Carlos Sandroni, *Feitiço decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, EdUFRJ, 2001, p. 24-36; Wade, *Music, race and nation*, p. 13-16.

16 Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, EdUFRJ, 1995.

criminalidad, al tiempo que el Estado se propuso “regenerar” las condiciones raciales incentivando la migración de población blanca europea y actuando en campos como la higiene y la reproducción.

Sin embargo, si de un lado los argumentos científicos constituían un problema para la plena incorporación del negro a la esfera pública y de representaciones nacionales, de otro lado, las tradiciones culturales negras, censuradas como una señal de “decadencia”, comenzaban a hacer presencia en las principales ciudades brasileras. Los procesos de migración interna, principalmente de población negra proveniente de la región del nordeste después de la abolición de la esclavitud y la crisis de la economía del azúcar a finales del siglo XIX, configuraron espacios urbanos donde las manifestaciones de la cultura negra eran recurrentes y ampliamente visibles.¹⁷ En una ciudad como Rio de Janeiro, entonces capital de Brasil, la cantidad de población negra concentrada en determinadas partes de la ciudad era tal al punto de constituirse la llamada “pequeña África de Rio de Janeiro”.¹⁸

A comienzos del siglo XX la importancia de Rio de Janeiro no se fundamenta sólo en su poder político y simbólico como capital de la primera república. El puerto de la ciudad era ya en ese entonces uno de los más importantes en América Latina en movimiento de mercancías y capitales. Además, junto con la recepción de migrantes y el constante flujo de personas de diversas nacionalidades, la ciudad se revelaba dinámica, capitalista y moderna. Las élites vieron en Rio de Janeiro el modelo para proyectar la modernidad de la nación brasileras, pero para ello se requería actuar sobre esa diversidad agreste. La imagen que se pretendía para Brasil era el de un país higiénico, burgués, moderno, pero sobretodo blanco, y para tal propósito se implementaron políticas de reestructuración del espacio urbano siguiendo los paradigmas de la cultura europea (particularmente la anglo-francesa), creando y proyectando una nueva identidad a partir de las nuevas avenidas, los clubes, la moda, los casinos, los grandes teatros, los salones de té y el consumo de productos modernos (automóviles, radio, cine, etc.). En contrapartida, esa élite, apoyada en sus doctrinas por los medios masivos, condenó y negó cualquier elemento de la cultura popular que pudiese

17 Reis, “O que o rei não viu”, p. 244.

18 Vianna, *O mistério do samba*, p. 18-20.

ensuciar la imagen civilizada y moderna que la sociedad dominante promovía.¹⁹

De acuerdo con Paranhos, la diferenciación morro/ciudad puede resumir esta nueva ciudad, jerarquizada espacial y simbólicamente -lo cual es también racialmente.²⁰ La ciudad constituyó la proyección de la modernidad y objeto de intervención, en contraposición con el morro donde vivían las clases trabajadoras que en su mayoría correspondía a población negra. Sin embargo, esta nueva estructura urbana no implicó la desaparición de las manifestaciones culturales asociadas a la negritud ni de espacios de contacto e intercambio entre las distintas clases sociales y, consecuentemente, de procesos fluidos de apropiación y resignificación de diversos elementos culturales. En el campo de la producción musical, las iniciativas “civilizatorias” emprendidas desde las élites resultaron poco exitosas frente a la cotidianidad de las relaciones sociales y raciales en Rio de Janeiro. Reis argumenta que durante la primera república la música de origen negro ya era parte constituyente de lo nacional/popular, pero la ideología del darwinismo social las negó en las representaciones nacionales. Pero esta música vinculada a las poblaciones negras de la ciudad se alimenta y está en constante interacción con ritmos musicales de orígenes diversos.

En los años 1910 y 1920 se observa en Rio de Janeiro una profusión de ritmos nacionales e internacionales: maxixe, tango, tango argentino, tango carnavalesco, toada sertaneja, batuque, embolada, valsa, mazurca, xote, samba, samba carnavalesco, lundu, corta-jaca, marcha carnavalesca, charleston, one step, fox-trot, rag-time, cateretê, sambacança, choro, choromodinha, choro-canção, modinha, toada, marcha, marcha-rancho, entre otros. Entre los ritmos nacionales parecen predominar los sertanejos, el choro y las variaciones rítmicas de la samba (además, en ese momento no hay todavía una definición en torno de la designación “samba”, usada para indicar un cierto ritmo de origen rural o urbano, pero también para designar fiesta o baile).²¹

Esta diversidad de estilos musicales así se encuentre en un terreno de disputa en relación a las preferencias del público (mercado), en realidad no supone una oposición entre estos géneros, ocurriendo

19 Fenerick, “Nem do morro”, p. 18.

20 Adalberto Paranhos, “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”, *História*, 22, 1 (2003), p. 86-92.

21 Reis, “O que o rei não viu”, p. 247.

frecuentemente que un mismo artista interpretaba géneros diversos en una misma producción musical. El aspecto que quiero resaltar es que la samba carioca, producto de un complejo contexto de creación y difusión, durante las primeras décadas del siglo XX fue conquistando las preferencias musicales de una parte importante de la población brasileira, verificándose una transformación en la sensibilidad estética de las élites en lo que se refiere a la aceptación de ese ritmo popular, provocando una oscilación entre el elogio y el repudio, entre la persecución y la apropiación.²² Esto no implicó la desaparición de los otros estilos musicales ni supuso tampoco que la samba fuera una música pre-definida, sino que se trataba de diversas manifestaciones de samba carioca. Esta samba polisémica sería progresivamente amplificadas a través de los recursos audiovisuales propios de la naciente cultura de masas.

Estado Nuevo y democracia racial

El proyecto nacionalista evolucionista que promovió el blanqueamiento vía eugenesia impidió la incorporación del negro al pacto político de la primera república, excluyendo el legado cultural negro de las representaciones de la identidad nacional y oscureciendo el papel de la población negra como un actor social principal de la vida cultural de la sociedad brasileira. Este proyecto nacionalista de blanqueamiento a través de la eugenesia y la inmigración, que en realidad está inscrito en un debate más político que científico, es reconfigurado sobre la base de un nuevo enfoque durante la década de 1930, donde el mestizaje se erige como el elemento fundamental que define la naturaleza de la nación brasileira.

La ruptura se consolida con la substitución del paradigma evolucionista social — vigente hasta finales de la década de 1920 — por una interpretación de tipo culturalista. En este momento el mestizaje deja de ser obstáculo y se torna en un factor crucial para señalar la autenticidad de la nación brasileira. A partir de 1930 el proyecto nacionalista-populista liderado por Getúlio Vargas en búsqueda de legitimidad del nuevo pacto político, incorporó una nueva noción del pueblo brasileiro en la cual la mezcla racial fue valorada como positiva en sí misma, sin implicar degeneración para la nación; una nueva lectura del sustrato racial de la sociedad brasileira que apuntaba a explicar su singularidad soportada en la tesis de la democracia

22 Fenerick, "Nem do morro", p. 16-28; Sandroni, *Feitiço decente*, p. 38-40.

racial característica de sus relaciones sociales e instituciones políticas. Sansone señala que la puesta en marcha del discurso de la democracia racial supuso la promoción de algunos símbolos de la cultura negra a emblemas nacionales y la atribución de un lugar importante a los negros — en el sentido simbólico — en la constitución de la “raza brasileira” como de la “personalidad brasileira”.²³

Ese policromatismo sobre el cual se erigió el discurso de la democracia racial brasileira, consistió en uno de los puntos de partida de reflexiones político-sociales de los pensadores ideológicamente comprometidos con el Estado Nuevo. De manera paralela al desmonte del paradigma evolucionista se afirmó la tendencia de una interpretación más social o culturalista de la intelectualidad brasileira a partir de la década de 1930. En este contexto, el antropólogo e intelectual Gilberto Freyre fue una figura influyente en dar soporte a esta visión de la democracia racial, oponiéndose a los postulados evolucionistas y revalorando las culturas de origen africana e indígena y el aporte que cada grupo racial hizo en la formación de la cultura brasileira. También durante esta década de 1930, el escritor y musicólogo Mario de Andrade exploraba en sus trabajos cómo la “psique” brasileira había incorporado y sintetizado los diversos elementos constitutivos de los estilos musicales europeos, africanos y amerindios como algo que caracterizaba la música brasileira. La importancia de la obra de estos intelectuales radicó en ofrecer un paradigma para explicar la autenticidad de la sociedad brasileira y su proyección en la modernidad, y no desde los tradicionales patrones europeos, ideas que se correspondían con el discurso de Estado que promovía que la democracia racial había existido de manera significativa en la sociedad brasileira. Es de destacar que estos esfuerzos discursivos por posicionar el mestizaje — la democracia racial — como el elemento que define la singularidad de la nación brasileira, al evocar la unidad en el mestizaje constantemente (re)construye los fragmentos culturales que constituyen dicha unidad.

La samba carioca que se formó durante primeras décadas del siglo XX se convirtió en este escenario de representaciones en el significado mismo del mestizaje brasileiro, erigiéndose como representante legítimo de la modernidad mestiza de la nación brasileira al interior y exterior de las fronteras. Pero como se argumentó antes, la nacionalización de la samba no

23 Livio Sansone, “Racismo sem Etnicidade. Políticas públicas e discriminação racial em perspectiva comparada”, *Dados*, 41 (1998), p. 777-778.

pasa exclusivamente por las élites en función de un discurso nacionalista; no se trata simplemente de una manifestación cultural popular presente en la sociedad que en un momento histórico específico es apropiado y resignificado por las elites nacionales como un proyecto que opone elite/pueblo, sino que se encuentra en medio de procesos fluidos de mediación donde interactúan diversidad de actores legitimando (o no) una determinada manifestación cultural como símbolo nacional. Tampoco se trata la samba carioca de un producto cultural estable, fijo, representante de una tradición determinada y “pura”, sino que a su vez la música popular es producida y divulgada a través de canales diversos y fluidos que trascienden las fronteras nacionales. Es en medio de estas complejas redes de interacciones que la samba carioca se nacionalizó durante los años 1930 (re)creando los elementos de la identidad nacional brasilera.

Vianna entiende esta transición de la samba carioca a música nacional como la “invención de una tradición” producto de la interacción de intelectuales y músicos populares en Rio de Janeiro. Para este autor, la nacionalización de la samba es el resultado de un proceso de interacción de las llamadas cultura popular y erudita, proporcionada por la actuación de mediadores culturales responsables por el intercambio de elementos entre esas dos esferas de la cultura.²⁴ Es en este sentido que Vianna considera emblemático un encuentro entre miembros de la élite intelectual de la época y músicos populares en una noitada de violão ocurrida en Rio de Janeiro en 1926, y a partir de este hecho desarrolla toda su argumentación. En el plano de los mediadores culturales, Paranhos resalta el papel de los productores y divulgadores de música como el puente articulador entre las clases populares productoras de samba (en su mayoría gente negra) y las elites legitimadoras de símbolos nacionales.²⁵ Además, no se puede pasar por alto que la música popular que para la época se producía en las ciudades de América Latina -y por supuesto en Rio de Janeiro- los migrantes europeos y sus descendientes hicieron importantes contribuciones y actuaron como mediadores en diversos campos.

Estos procesos de apropiación y resignificación alrededor de la samba carioca ocurren en un contexto socio-histórico que permite articulaciones fluidas entre distintos actores sociales y sonoridades. En

24 Vianna, *O mistério do samba*, p. 12-45.

25 Paranhos, “A invenção do Brasil”, p. 92-110.

primer lugar hay que señalar que la revolución política y social que supone el Estado Nuevo proyectó la ciudad de Rio de Janeiro como símbolo de la modernidad brasileira. Sin embargo, las políticas de reestructuración urbana que buscaron higienizar y jerarquizar la ciudad diferenciando espacialmente morro/ciudad, no supusieron la desaparición de los espacios de contacto entre los diversos actores sociales (mediaciones culturales). El relato de Vianna sobre la noitada de violão que reúne representantes de la intelectualidad brasileira con músicos de origen popular es narrado como algo cotidiano en Rio de Janeiro durante la década de 1920.

Otro aspecto que quiero desatacar es la naturaleza sincrética de la samba carioca que es producida y difundida en aquella época. De una parte, la existencia de espacios de mediación cultural permitió la fluidez de procesos de apropiación y resignificación en la producción de la samba carioca como música nacional. Pero es la masificación de los medios audiovisuales a partir de 1920 y concretada en las décadas de 1930 y 1940 lo que va permitir su difusión a nivel nacional e internacional, y en últimas su popularización como expresión cultural propia de la nación brasileira. Es de este modo que el capitalismo musical incide en la naturaleza sincrética y fluida de la producción de la samba carioca, apropiando y resignificando diferentes estilos brasileiros y extranjeros, pero también al constituir y legitimar el campo de lo “popular” y lo “nacional”, al tiempo que construye lo “folclórico” y lo “local”. Sandroni estudiando las distintas acepciones del término samba en Rio de Janeiro, argumenta que era -y sigue siendo- un concepto ambiguo, muchas veces empleado para referirse a música o fiesta producida por la población negra migrante del nordeste y por tanto vista como “extranjera”, pero durante el periodo 1917-1930 comenzó a ser parte del argot carioca, y a partir del momento que la samba carioca pasa a ser considerada música popular, la samba bahiana, por ejemplo, quedó vinculada al campo de la música folclórica.²⁶

La década de 1930 es considerada la “era de oro” de la samba debido al gran número de producciones discográficas y la amplia difusión que alcanzó a través de los medios audiovisuales, principalmente la radio, el cine y el teatro. Sin embargo, esta popularidad de la samba carioca no impidió que durante los años 1930 y 1940 se produjera y consumiera otros estilos musicales, ni tampoco que la samba carioca constituyera un producto

26 Sandroni, *Feitiço decente*, p. 15-46.

homogéneo, prefabricado, terminado; de modo que la estandarización a la cual fue sometida a través de los procesos de la industria fonográfica no supuso, por tanto, pérdida de la diversidad de manifestaciones musicales presentes en la sociedad carioca.²⁷ Pero esta popularidad de la samba carioca se debe también a una acción proyectada desde el Estado Nuevo. Durante la década de 1930 el Estado Nuevo buscó incidir en la programación radial promoviendo la samba en su lucha contra la influencia cultural extranjera, de manera que la modernidad brasilera representada en la samba carioca constituía un frente de batalla contra la modernidad extranjerizante, en un contexto nacional de amplio consumo de música extranjera, proveniente principalmente de Estados Unidos y América Latina.²⁸ García establece que de acuerdo con los registros de prensa de la época, la radio en búsqueda de una programación más al gusto del oyente comenzó a difundir la música carioca como música popular.²⁹ Esto se corresponde con los planteamientos de Martín-Barbero quien propone que en América Latina durante el periodo 1930-1950 las élites se concentraron en la construcción de culturas nacionales utilizando las nuevas tecnologías para dirigir discursos de modernización y compromisos populistas hacia las crecientes masas urbanas.³⁰

Durante el Estado Nuevo la samba se constituyó en un verdadero instrumento pedagógico en función del discurso nacionalista del mestizaje y la democracia racial. Con la creación del Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) se buscó, con relación a la samba, no sólo una mayor difusión sino también establecer y legitimar un modelo de conducta social a través de las representaciones que se difundían en las temáticas que eran tratadas en las canciones. En este contexto la figura del malandro se convirtió en el centro del debate respecto a la samba como música nacional.³¹ Asociado con representaciones de precariedad, inmoralidad y negritud, el malandro es un personaje popular en las temáticas difundidas en la samba de los años 1910 y 1920, figura que se procuró eliminar en los años 1930 y 1940 a través de la promoción de la samba exaltação, un tipo de samba que en sus temáticas difundía las ideas recurrentes del mestizaje y la democracia racial

27 Reis, "O que o rei não viu", p. 245-249; Paranhos, "A invenção do Brasil", p. 98-105.

28 Paranhos, "A invenção do Brasil", p. 105-106.

29 Tania Garcia, "Madame existe", *Revista da Faculdade de Comunicação - FAAP*, 9 (2002), p. 25.

30 Jesús Martín-Barbero apud: Wade, *Music, race and nation*, p. 28.

31 Fenerick, "Nem do morro", p. 88-125.

brasileira. Al respecto, el trabajo de Augras es revelador en relación a la manera como durante los años 1930 las escuelas de samba de Rio de Janeiro fueron objeto de regulación estatal y social, exigiendo la inclusión de “motivos nacionales” en las sambas que irían a ser presentadas durante el carnaval.³² Es de este modo que la samba y el carnaval, higienizados, re-educados y modernizados por los agentes del Estado Nuevo, sirvieron al proyecto nacionalista del mestizaje y la democracia racial.

Vemos así como las representaciones sobre lo moderno en los discursos nacionalistas brasileiros que hasta los años 1920 se asociaba a un universalismo blanco, durante los años 1930 y 1940 se fundamentaron en el mestizaje racial y cultural como fundamento de la singularidad brasileira. Fenerick plantea que en el discurso nacionalista del mestizaje y la democracia racial, lo moderno y lo nacional supuso una “antropofagia cultural carioca”.³³ Sin embargo, como se demostró hasta aquí, el proceso de nacionalización de la samba carioca durante los años 1930 es producto no sólo de la agencia de la élites en control del Estado en función de una ideología nacionalista, sino que deriva de un proceso fluido de interacciones y mediciones entre diferentes actores sociales con niveles de poder igualmente diversos, pero son esas élites quienes ostentan el poder de otorgar contenidos a las representaciones culturales que se erigen como nacionales, que en medio de las tensiones entre la homogeneidad y la diversidad, construyen significados ambiguos que (re)crean y legitiman determinados valores hegemónicos -por ejemplo del tipo blancura igual a civilización y modernidad, negritud igual a barbarie y atraso.

32 Monique Augras, “A ordem na desordem. A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de ‘motivos nacionais’”, *RCBS*, 8, 21 (1993), p. 90-103.

33 Fenerick, “Nem do morro”, p. 283-304.

Conclusión. ¿Y quién es Madame?

Pra que discutir com Madame?

Madame diz que a raça não melhora
 Que a vida piora por causa do samba
 Madame diz que o samba tem pecado
 Que o samba, coitado, devia acabar
 Madame diz que o samba tem cachaça
 Mistura de raça, mistura de cor
 Madame diz que o samba, democrata
 É musica barata sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba
 Madame não gosta que ninguém sambe
 Vive dizendo que samba é vexame
 Pra que discutir com madame?

No carnaval que vem também concorro
 Meu bloco de morro vai cantar ópera
 E na avenida entre mil apertos
 Vocês vão ver gente cantando concerto
 Madame tem um parafuso a menos
 Só fala veneno, meu Deus que horror
 O samba brasileiro democrata
 Brasileiro na batata é que tem valor.³⁴

Esta canción compuesta por Haroldo Barbosa y Janet de Almeida en 1956 resulta bastante explicativa para concretar las ideas desarrolladas a lo largo del artículo. De manera que para concluir quiero centrarme en dos aspectos principales de la canción. El primero de ellos tiene que ver con el contenido de la letra y las representaciones que sugiere, las cuales considero dan cuenta de las tensiones ambiguas entre samba e identidad nacional en Brasil.

En una perspectiva general, la letra de la canción menciona a una Madame quien repudiando la samba y el mestizaje por ser vulgar, algo pecaminoso y sin valor, al mismo tiempo hace una homología del tipo samba → mestizaje → democracia como aquello que es constitutivo de lo brasileiro. Vemos que en la primera parte de la canción Madame asocia la samba con la decadencia racial, razón por la cual no puede tener ningún valor. Aquí Madame muestra sus afectos con la ideología racista de la

34 Haroldo Barbosa e Janet de Almeida "Pra que discutir com madame?" in: Valter Damasceno, *Danado de bom / Pra que discutir com madame?*, Rio de Janeiro, Columbia, 1956, single, 78 rpm.

primera república que veía en el mestizaje signos de decadencia moral e intelectual de la nación. En realidad Madame encarna los fantasmas del darwinismo social y la necesidad de “higienizar” la samba del mestizaje y la cachaça.

Madame diz que a raça não melhora / Que a vida piora por causa do samba / Madame diz que o samba tem pecado / Que o samba, coitado, devia acabar / Madame diz que o samba tem cachaça / Mistura de raça, mistura de cor / Madame diz que o samba, democrata / É musica barata sem nenhum valor

Enseguida, en el coro de la canción, el narrador de la historia sugiere acabar con la samba porque a Madame no le gusta. Pero ¿qué es en realidad acabar con la samba? ¿Acabar con la fiesta? ¿Con la música? ¿Con ambas? Además, acabar la samba no parece ser un problema mayor. De una parte ¿para qué discutir con Madame? si está loca y sólo habla veneno como todos aquellos del régimen anterior que despreciaban el mestizaje, sinónimo de samba y democracia.

Vamos acabar com o samba / Madame não gosta que ninguém sambe / Vive dizendo que samba é vexame / Pra que discutir com madame?

Por otra parte, la samba, como el mestizaje, se perfila como un hecho ineludible en el presente así como en el futuro inmediato (próximo carnaval). Y además, esta samba que viene del morro (de donde viene la negritud y la tradición) trae opera para la ciudad (la modernidad) que todo el mundo apropia en las calles (popular) porque, como termina diciendo la canción, lo realmente valorado como brasileiro es bailar la “samba demócrata”.

No carnaval que vem também concorro / Meu bloco de morro vai cantar ópera / E na avenida entre mil apertos / Vocês vão ver gente cantando concerto / Madame tem um parafuso a menos / Só fala veneno, meu Deus que horror / O samba brasileiro democrata / Brasileiro na batata é que tem valor

El segundo aspecto para destacar es que la canción también da cuenta del conflictivo proceso de legitimación de la samba y sus productores en el plano de las representaciones de la nación brasileira. Esta Madame de la canción que afirma que la samba es “música barata y sin ningún valor”, existió en la realidad. Se trata de Magdala da Gama de Oliveira, quien utilizando el seudónimo “Mag.” fue conocida por sus ataques a la samba a

partir de sus columnas en el *Diário de Notícias*, uno de los periódicos más importantes de Brasil durante los años 1930 y 1940 y líder de circulación en Rio de Janeiro. Garcia menciona que los opositores de Mag. la acusaban de querer disminuir el samba y desclasificarla como música brasileira.³⁵ Pero como se argumentó antes, si de una parte se desclasifica y oscurece el valor de la samba como expresión popular, de otra parte se exalta su carácter nacional y moderno. Fernando Lobo, compositor y periodista, en un artículo publicado en la revista *O Cruzeiro* en 1944, respondiéndole a Mag. escribía:

En los años 40 Carmen Miranda era exitosa en Estados Unidos, país visto por muchos brasileiros como ejemplo de nación moderna y civilizada. Estrenándose en el cine norteamericano, Carmen presentaba en la tierra del tío Sam y en otros países de Europa la samba como el ritmo brasileiro. ¿Si los yankees habían aprobado el género, cómo Madame, tan culta, podía reprobalo?³⁶

Vemos entonces que la conquista de legitimidad de la samba fue (y continua siendo) un proceso conflictivo en la medida que no puede desvincularse del proceso del reconocimiento del negro en la sociedad brasileira. Pero el lugar del negro y de las manifestaciones culturales negras es ambiguo, y el discurso nacionalista que evoca el mestizaje, en el propio acto discursivo (re)construye la diversidad constitutiva de ese mestizaje, oscilando en representaciones entre la exaltación y la detracción, valoraciones hechas sobre la base de los discursos hegemónicos producidos por las elites. Es así como se entiende que la diversidad es necesaria para el nacionalismo, no sólo porque es a partir de la diversidad que se imagina la unidad, también porque en la manera como se interpreta la diversidad se pueden entender las relaciones sociales de poder que permiten a los gestores de la nación definir su propia superioridad y resignificar la experiencia social.

recebido em 14/01/2011 • aprovado em 13/05/2011

35 Garcia, "Madame existe", p. 28.

36 Garcia, "Madame existe", p. 30.