



Il samba: da musica maledetta a emblema dell'identità nazionale

Chiara Panizzi*

Abstracts

The Author examines the history of samba, trying to understand the reasons and the circumstances that lead to his complete rehabilitation during the Thirties, after been marginalized and persecuted during the first two decades of the XX century.

Keywords: samba, *Estado novo*, brazilianity, *malandragem*

La Autora examina la historia del samba, tratando de comprender las razones y los eventos por los cuales, relegado a los márgenes de la sociedad y perseguido por la policía durante las primeras décadas del siglo XX, conozca una rehabilitación completa que, en los años Treinta, lo llevará a convertirse en uno de los símbolos más significativos de la brasilidad.

Palabras clave: samba, *Estado novo*, brasilidad, *malandragem*

L'Autrice esamina la storia del samba cercando di comprendere le motivazioni e le vicende che lo portano, benché relegato ai margini della società e perseguitato dalla polizia durante i primi decenni del Novecento, a conoscere una piena riabilitazione negli anni Trenta e a diventare uno dei simboli più significativi della brasilianità.

Parole chiave: samba, *Estado novo*, brasilianità, *malandragem*

Il presente lavoro studia il processo che ha portato il samba a trasformarsi da “ritmo maledetto” a uno dei principali simboli della cultura brasiliana.

Quando si sente parlare di samba, si pensa istintivamente al Brasile e, nella mente, prendono quasi sempre forma le immagini colorate del carnevale, per lo più di quello di Rio de Janeiro. In effetti, questo è il genere musicale per eccellenza in Brasile ed è riconosciuto in tutto il mondo come uno degli elementi su cui si fonda l'identità brasiliana, anche se non è sempre stato così. Inizialmente, infatti, nei primi

* Universidade nova di Lisbona, Portugal; e-mail: panizzichiara@yahoo.it.

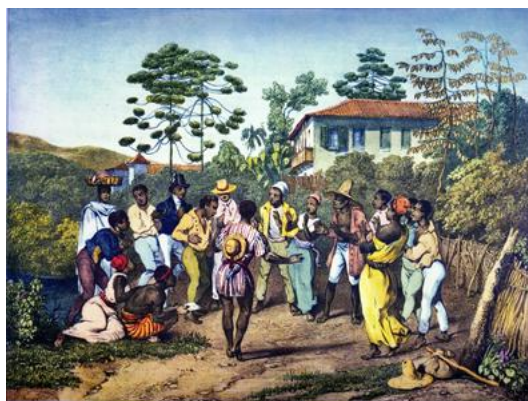


decenni del Novecento, il samba è stato relegato ai margini della società e perseguitato duramente dalla polizia finché, negli anni Trenta, ha subito un'ascesa che lo ha portato a essere uno dei maggiori simboli della brasilianità.

Per comprendere questa trasformazione è fondamentale prendere subito in considerazione quanto osserva Hermano Vianna nel suo *O mistério do samba* (1998). Il "mistero" a cui cerca di dare una spiegazione Vianna è la trasformazione del samba da ritmo maledetto a musica nazionale e, nell'intento di farlo, analizza l'intera epopea del genere musicale e la società in cui questa si svolge, giungendo alla conclusione che la trasformazione non sia dovuta alla scoperta delle vere radici brasiliane, ma a un processo di invenzione e fabbricazione dell'autenticità sambista (*Ibidem*).

Per analizzare questo passaggio è necessario partire dall'inizio, cioè dalla "nascita" del samba.

Figura 1 - Johann Moritz Rugendas, *Batuque*



Fonte: *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, 1827-1835.

Una delle teorie comunemente accettate afferma che il samba derivi dal batuque, una danza in cerchio accompagnata da percussioni che veniva praticata nel Seicento dagli schiavi delle piantagioni durante i loro rituali religiosi; un termine che veniva anche usato dai portoghesi per indicare genericamente le percussioni (Faldini, 2011), mentre,



secondo un altro punto di vista, il samba deriverebbe da un'altra danza rituale praticata dagli schiavi nel Settecento, chiamata *calundu* o *lundu*.

In ogni caso, ciò che queste danze hanno in comune è la cosiddetta *umbigada*, un particolare modo di muovere il corpo appartenente alla tradizione del Congo e dell'Angola. Lo stesso termine "samba" sembra peraltro derivare dall'angolano *semba*, che si riferisce al passo di danza dell'*umbigada* (Shaw, 1999). Tutti questi elementi musicali e coreutici vengono portati a Rio de Janeiro verso la fine dell'Ottocento dagli afro-brasiliani provenienti dallo Stato di Bahia, ma, inizialmente, il samba non si distingue nettamente dagli altri generi musicali allora diffusi, cioè il *maxixe* e la *marcha*, e ogni musicista lo modifica a seconda delle sue particolari caratteristiche (*Ibidem*).

È però attorno ai primi del Novecento che il samba emerge a Rio come genere musicale autonomo e, indubbiamente, è da subito strettamente legato al carnevale, un altro dei simboli della brasilianità. Entrambi sono caratterizzati da influenze europee provenienti dai colonizzatori portoghesi e da influenze africane portate dagli ex schiavi (*Ibidem*).

Di queste ultime fa parte il candomblé, una religione che viene a legarsi al samba in luoghi come la casa/tempio di Tia Ciata, ovvero Hilária Batista de Almeida, la più famosa *mãe-de-santo* (sacerdotessa) della città di Rio. La casa di Tia Ciata si trovava in Praça Onze, luogo in cui si incontravano gli appartenenti alla classe nera popolare e intorno a cui sorgevano numerosi *terreiros*, cioè luoghi di culto africano. Per poter praticare le cerimonie religiose legate agli orishas, gli dei del candomblé, proibite nella società dell'epoca, Tia Ciata utilizzava le stanze poste sul retro della casa, mentre nelle stanze anteriori si suonava solo la musica ritenuta "decente" e accettata dalle convenzioni sociali (*Ibidem*).

Questa residenza rappresentò la resistenza dei neri al tentativo di marginalizzazione e di distruzione delle loro tradizioni resa possibile grazie alla rispettabilità dei padroni di casa; il marito di Tia Ciata poteva, infatti, contare sulla sua posizione di medico e sul fatto che spesso svolgeva anche incarichi per il governo (Tupy, 1985).

A proposito della nuova musica Muniz Sodré afferma che

o samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (Sodré in Tupy, 1985: 47).



È nella famosa casa di Praça Onze che nasce, nel 1916, quello che viene considerato ufficialmente il primo vero samba. Si tratta del celebre *Pelo telefone*, attribuito, non senza contestazioni, al musicista Donga. I testi e la musica dei samba erano creati in gruppo e nascevano spesso dall'improvvisazione, per cui non era possibile attribuire la paternità di questo samba a un solo artista. In ogni caso, quello che è certo è che, nella notte del 6 agosto 1916, un venerdì, prende forma in casa di Tia Ciata quello che viene conosciuto universalmente come il primo samba che riesce a ottenere un successo popolare (Tupy, 1985). A riprova di quanto il samba fosse considerato illegale, lo stesso Donga in un'intervista spiegò che i *sambistas* erano portati quotidianamente in caserma dai poliziotti e venivano loro sequestrati gli strumenti, mentre il loro desiderio sarebbe stato, sempre secondo le parole di Donga, quello di introdurre il samba nella società carioca (*Idem*). In un certo senso, questo comunque avvenne con il grande successo che raggiunse *Pelo telefone* nel carnevale del 1917. A causa della repressione poliziesca, però, il testo del samba dovette essere modificato e, quindi, dall'originale «o chefe da polícia/pelo telefone/mandou-me avisar/que na Carioca/tem uma roleta/para se jogar», si passò a «o chefe da folia/pelo telefone/manda-me avisar/que com alegria/não se questione/para si brincar» (*Ibidem*: 45).

Ben presto, comunque, oltre alla residenza della baiana Tia Ciata in Praça Onze, la vera “casa” del nuovo genere musicale diventò una particolare zona della città, il *morro*, la parte collinare in cui vivevano le classi popolari costituite soprattutto da neri e meticci.

Nei primi anni del Novecento questa parte di popolazione viene spinta verso la collina dopo il rinnovamento urbano di Rio, durante il quale si assiste a una estesa urbanizzazione degli spazi, nota ai brasiliani come *bota-abaixo*.

Di questo periodo è lo slogan *O Rio civiliza-se* e, proprio a causa di questa civilizzazione, le masse di poveri vengono spinte ai margini della città, nei suburbi chiamati *favelas*.

Da questo momento in poi, Rio si divide in una Zona Norte, appartenente agli strati sociali meno abbienti, e in una Zona Sul, dove vivono la borghesia e in generale le classi benestanti. Appare chiaro, quindi, che, come constata il sambista João da Baiana, «o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia» (Matos, 1982: 28).



Figura 2 - Spartito di *Pelo telefone*



Fonte: Biblioteca nacional, Brasilia, 1917.

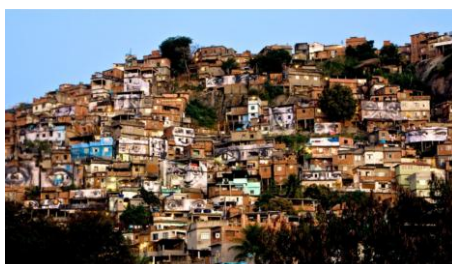
Secondo Claudia Matos il *morro* viene a rappresentare un luogo riservato all'allegria e alla libertà, in cui si svolge il rito del samba e in cui il soggetto si libera dalle pressioni della vita quotidiana, dalla mancanza di denaro e dall'imposizione del lavoro. La realtà del *morro* non si confonde con quella del resto della città, che è l'universo dove predominano i valori delle classi dominanti e che viene indicato significativamente dagli abitanti della *favela* con l'espressione *lá-fora* (*Ibidem*: 32).

Le esprimono la diversità che esiste tra la vita dentro e fuori dalla *favela*; in effetti, ogni brasiliano sa bene che si tratta di due distinte realtà e che, come tali, hanno caratteristiche e personaggi propri. Ecco quindi che il professore (o che dir si voglia, l'uomo colto, l'intellettuale in generale) è sostituito nel *morro* dal *bamba*, cioè il sambista, considerato una sorta di autorità, un personaggio di grande rilievo per tutti i membri della comunità. La medicina ufficiale è soppiantata dalle pratiche religiose africane e la chirurgia è rimpiazzata dal samba, come se questo fosse la cura per tutti i mali che affliggono gli abitanti della *favela*. È chiaro, perciò, quanto sia forte il legame tra samba e radici africane, e quanto ambedue questi elementi siano saldamente presenti nella *favela*. Nel frattempo, mentre le tradizioni africane si rafforzavano tra le classi popolari, nell'*élite* brasiliana iniziò a diffondersi una particolare ideologia, detta del *branqueamento*, secondo la quale era giusto proclamare la superiorità razziale dei bianchi e, per vivere bene nella società industriale e civilizzata, era necessario ispirarsi alla figura dell'*operário ideal*, cioè quello bianco di origini europee. Sempre in



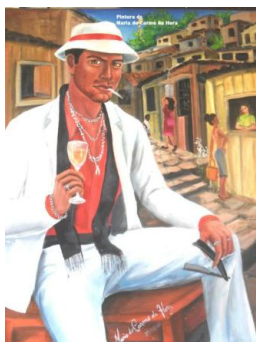
accordo con questa teoria, i brasiliani neri e mulatti venivano ritenuti inadatti alla vita moderna e al progresso (Shaw, 1999).

Figura 3 - Morro da Providência



Durante gli anni Venti del Novecento il samba viene scritto e praticato da discendenti degli schiavi di colore e, gradualmente, si divide in due rami: il samba dei *sambistas*, dell'area centrale della città nell'ambito del quale era stato composto *Pelo telefone*, tollerato dalle autorità perché considerato un elemento folkloristico della cultura afro-brasiliana, e il *samba de morro*, praticato dai musicisti neri e mulatti perseguitati dalla polizia e considerati, assieme alla loro musica, una parte marginale e sotterranea del mondo.

Figura 4 - Maria do Carmo da Hora, Malandro, 2010



Fonte: *Explora povo cigano, pomba gira e outros!*



Nel 1928 viene creata la prima *escola de samba*, *Deixa falar*, del *bairro* di Estácio de Sá, in cui quattro musicisti neri e semi-analfabeti cercano di portare il samba in una nuova direzione e rendere il suo ritmo più adatto ad accompagnare la marcia carnevalesca. In questo modo il samba si allontana dal *maxixe* e dalla *marcha*, a cui era stato fino ad allora legato, e si adeguava al gusto delle masse popolari. Come afferma Lisa Shaw «il linguaggio musicale elaborato dai maestri dell'Estácio è stato un'importante forma di espressione delle classi povere all'inizio del XX secolo» e «il samba diventa la voce di chi era sempre stato zittito dal suo status sociale, e un modo per affermarsi nella società»¹ (Shaw, 1999: 46).

I compositori neri degli anni Venti del Novecento collaborano spesso con i loro colleghi bianchi e alcuni vendono a questi le loro composizioni, convinti che, in una società in cui erano diffuse idee razziste come quella del *branqueamento*, potessero avere un maggiore successo se attribuite a un musicista bianco. A tal proposito, uno dei fondatori della prima *escola de samba* e musicista di colore, Ismael Silva, firma, con il cantante bianco Francisco Alves, un accordo che prevede che Alves possa registrare tutte le composizioni dei sambisti del *morro*, purché sulla copertina del disco siano presenti entrambi i nomi, del cantante e del compositore: una coppia lavorativa che diventa spesso presente nel samba e che viene chiamata *parceira* (*Idem*). Punto di incontro per queste trattative è il Café Nice, ove si incontrano coloro che, in qualche modo, hanno a che fare con la scena musicale di Rio de Janeiro e dove hanno luogo le compravendite di testi e composizioni musicali.

Progressivamente, tuttavia, il samba diventa più rispettabile agli occhi della società bianca e vede, tra il suo pubblico, una maggiore presenza della classe media grazie al nuovo utilizzo del mezzo radiofonico. Infatti, durante gli anni Trenta del Novecento, la radio, prima impiegata per scopi educativi, diventa un mezzo per intrattenere la popolazione e, grazie alla sua diffusione, il samba raggiunge i principali centri urbani del Brasile (*Ibidem*). Inizia a subire cambiamenti per conformarsi ancora di più al gusto musicale della classe media: il ritmo appare meno sincopato e le melodie più sofisticate, diventando un prodotto della società del consumo di massa, da pubblicizzare e commercializzare.

¹ Tutte le traduzioni sono mie.



Prima dell'avvento dell'industria di registrazione e della diffusione della radio, la musica popolare veniva ascoltata solo nelle *performances* dal vivo e, di conseguenza, il suo pubblico era ristretto agli appartenenti alle classi povere che vivevano nel *morro*. Successivamente, il samba smise di essere di proprietà collettiva della popolazione delle *favelas* per espandere la sua area di interesse all'intera città. Come scrisse nella sua canzone Wilson Batista «o samba desceu o morro» (Batista, 1940). A questo proposito Vianna sostiene che stava crescendo un grande Brasile che era sempre stato nascosto da quello «ufficiale e posticcio e ridicolo di mulatti che cercano di essere ellenici» (Vianna, 1998: 14). Per la prima volta, emerse un grande interesse per tutto ciò che era brasiliano, il che permise alla musica popolare di superare le barriere sociali e raggiungere le diverse zone della città di Rio de Janeiro (Shaw, 1999). Il compositore Josué de Barros scriverà nella sua canzone che «o samba era/Original dança dos pobres/E, no entanto, hoje/Vive nos salões mais nobres» (Barros, 1929).

Il samba, quindi, non fu più un elemento appartenente solo alle classi emarginate, ma, sotto la categoria di folclore, venne a far parte del patrimonio culturale di ogni brasiliano e Vianna afferma in proposito che «tutto il Brasile, a partire dagli anni Trenta, riconosce in Rio gli emblemi della sua identità di popolo sambista» (Vianna, 1998: 14).

Oltre alla diffusione del mezzo radiofonico e dell'industria del disco, un enorme apporto al successo del samba, fu offerto dal regime di Getúlio Vargas (1930-1945).

Per comprendere il legame tra il successo del samba e il governo di Vargas occorre fornire alcuni cenni sul contesto storico di riferimento.

Il 1° marzo 1930 il paulista Júlio Prestes vince le elezioni grazie ai soliti meccanismi coercitivi e fraudolenti. Inizialmente sembra che l'opposizione, il cui candidato è un certo Getúlio Vargas, abbia accettato il responso delle urne, ma quando poco dopo viene assassinato João Pessoa, che si era candidato come vicepresidente assieme a Vargas, si scatena la rivolta. Nel giro di due mesi la ribellione, nota come la *Revolução de 30*, si è estesa in tutto il Paese. Il 3 ottobre 1930 iniziano le prime rivolte armate e un mese dopo, presso il palazzo del Catete, sede presidenziale, la giunta militare passa il potere a Getúlio Vargas.

Mentre Vargas assume la carica di *chefe do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*, si assiste a un momento difficile della storia brasiliana, in quanto gli effetti della crisi



economica del 1929 pesano fortemente sulla popolazione. Oltre a questo, il nuovo presidente si trova a governare un territorio immenso formato da numerosi Stati, all'interno dei quali ci sono spesso dispute da sedare.

Nel 1932 la città di São Paulo vive un periodo di agitazione politica, viene creato il movimento della *constitucionalização* che vuole un ritorno alla supremazia paulista e a una costituzione più democratica. Bisogna tener conto che il potere di Vargas non è contenuto da una costituzione formale che rende chiara la divisione dei tre poteri fondamentali. Così il capo di Stato ha nelle sue mani un potere enorme.

Rendendosi conto che l'iniziale agitazione circoscritta a un piccolo gruppo di studenti si sta diffondendo rapidamente anche in altri strati della popolazione, Vargas indice le elezioni per l'Assemblea nazionale costituente per il 9 luglio di quell'anno. Il 2 ottobre 1932 termina la rivoluzione con la vittoria delle truppe di Vargas. Il 3 maggio del 1933 hanno luogo le elezioni per l'Assemblea costituente, che viene insediata in novembre. Vargas viene eletto presidente costituzionale dal Parlamento grazie all'incapacità dell'opposizione di concentrare i propri voti su un unico candidato, e proclama una nuova Costituzione il 16 luglio del 1934. L'esercito si presenta come l'unica forza realmente nazionale e come il principale elemento di sostegno al potere dell'esecutivo (Trento, 1992). Vargas, godendo quindi dell'appoggio degli alti ufficiali, elimina l'intralcio parlamentare ai suoi progetti e procede verso l'instaurazione di un modello autoritario.

Gli anni dal 1934 al 1937 vengono definiti di *governo costituzional*. È un periodo in cui, come si è accennato, si radicalizzano le posizioni politiche. Vargas ha due obiettivi precisi da raggiungere al più presto: trasformare il proletariato in elemento di supporto al regime ed eliminare la rappresentanza operaia di classe.

Usufruento di una diffusa propaganda tendente a evidenziare la minaccia di instabilità sociale, Vargas assume sempre più poteri trasformando il regime in dittatura. Il cosiddetto *Piano Cohen*, fantomatico piano di sovvertimento del potere (*Ibidem*), è esattamente ciò che serve a Vargas per giustificare, in nome della sicurezza nazionale, il *golpe*. Quindi, appoggiato dalle forze armate, dagli intellettuali e dagli integralisti, Vargas sospende la costituzione e abolisce i partiti politici. La dittatura viene instaurata il 10 novembre 1937 e resa pubblica attraverso un pronunciamento trasmesso via radio in tutto il Paese, in cui si sottolinea che, in un periodo di crisi, un sistema



multipartitico e democratico rappresenta una minaccia all'unità e alla stabilità della nazione (Shaw, 1999).

Nasce così l'*Estado novo*, conosciuto anche come *era Vargas*. Si tratta, come è noto, del regime autoritario di Getúlio Vargas compreso tra il 10 novembre 1937 e il 29 ottobre 1945. Il giorno stesso del *golpe* viene emanata una nuova costituzione, redatta dall'ideologo di destra Francisco Campos, che riprende le fila ideologiche dei regimi totalitari europei (*Ibidem*). I simpatizzanti comunisti vengono perseguitati con ferocia dalla polizia e anche torturati o espulsi dal loro posto di lavoro (*Ibidem*).

Per consolidare il suo potere Vargas attua varie misure, tra cui quella di creare il Departamento de imprensa e propaganda (Dip), un organo che si occupa della censura dei mezzi di comunicazione, ma anche di diffondere la propaganda del governo (Deus Rodrigues Bercito, 1990). Vargas sa bene che per mantenere il consenso verso l'*Estado novo* è importante far credere che la sua politica stia difendendo gli interessi generali della nazione e, da qui, nasce la necessità di creare un regime di collaborazione nazionale e di integrare nel sistema tutti i brasiliani come fondamentali componenti della nazione. Il dittatore è consapevole dell'importanza di creare un rapporto diretto tra capo carismatico e masse in grado di superare i meccanismi di mediazione politica (Trento, 1992). Vargas cerca di incentivare il nazionalismo, il civilismo e il patriottismo con il fine di evidenziare come l'importanza dell'individuo sia strettamente legata alla sua appartenenza alla nazione, al fatto di esserne parte integrante. In questo modo vengono mascherate le contraddizioni di classe o gli interessi divergenti e appare chiara, a questo punto, la vicinanza ideologica al fascismo europeo di quegli stessi anni.

Nel 1930 viene istituita la *lei de nacionalização do trabalho*, secondo cui due terzi di ogni categoria lavorativa devono essere di nazionalità brasiliana (Shaw, 1999). Già nel 1931 viene istituita una nuova organizzazione dei sindacati, ispirata, per non dire copiata quasi punto per punto, dalla *Carta del lavoro* del fascismo italiano (Deus Rodrigues Bercito, 1990). Si cerca anche di conquistare l'adesione dei lavoratori al processo di impianto del capitalismo industriale e questo obiettivo viene perseguito attraverso la diffusione di idee che valorizzino l'atto stesso di "lavorare". È piuttosto facile per lo Stato controllare e manipolare i lavoratori, soprattutto gli operai delle fabbriche, quasi sempre analfabeti.



Il lavoro viene volutamente presentato come un'azione patriottica, valorizzato come fine sociale, contributo dell'individuo per costruire la grande nazione brasiliana; a questa politica si dà il nome di *trabalhismo*. Si veda a titolo di esempio la Figura 5, che mostra un *poster* utilizzato da Vargas per convocare i lavoratori alla manifestazione del 1° maggio. Il lavoro, da mezzo per vivere, diventa mezzo per servire la patria (Lopes da Cunha, 2002). Come esempio di propaganda e di esaltazione del lavoro mi pare opportuno citare un brano della canzone, *É negocio casar*, di Ataulfo Alves (1941), divenuta popolare proprio negli anni dell'*Estado novo*.

Veja só.../A minha vida como está mudada/Não sou mais aquele/Que entrava em casa alta madrugada/Faça o que eu fiz/Porque a vida é do trabalhador/Tenho um doce lar/E sou feliz com meu amor/O Estado Novo/Veio para nos orientar/No Brasil não falta nada/Mas precisa trabalhar/Tem café petróleo e ouro/Ninguém pode duvidar/E quem for pai de quatro filhos/O Presidente manda premiar.../[breque] é negócio casar (Alves e Martins, 1941).

Si può notare come per lo Stato il fatto che un lavoratore si costruisca una famiglia venga a rappresentare «un modo per disciplinare le classi subalterne» (Lopes da Cunha, 2002: 13), come fosse un modo per rendere l'uomo pacifico e talmente impegnato nel suo ruolo di marito e padre, da non avere né voglia né tempo per dedicarsi alla politica e a possibili contestazioni o rivolte.

Il cantante, fedele alla linea di pensiero proposta dal regime, cerca di persuadere il pubblico a voler fare ciò che lui ha già fatto, ovvero diventare un buon lavoratore e sposarsi. Vorrei, però, puntare l'attenzione su una possibile ambiguità del testo: se da un lato, infatti, la canzone sembra voler convincere chi la ascolta, dall'altro sembra assumere un significato sarcastico e, quindi, diametralmente opposto. In effetti il titolo stesso è emblematico: *É negocio casar*, ovvero *È un affare sposarsi*, può avere il duplice significato di “affare” nel senso di qualcosa di buono che permette di essere felici, oppure di “affare” nel senso economico di contratto vantaggioso. Ciò rimanda al *salário família* che il governo dona in questi anni a chi ha almeno quattro figli (altro punto di tangenza con la politica fascista di Mussolini) (*Idem*). Altri due esempi di canzoni che si fanno veicoli dell'ideologia del regime sono *O bonde de São Januário*, di Wilson Batista, e *Eu trabalhei*, di Roberto Roberti e Jorge Faraj, scritte entrambe nel 1941,



delle quali ripropongo integralmente i rispettivi testi e, in Figura 6, un tipico *bonde*, il tram brasiliano degli anni Trenta.

O bonde de São Januário/Quem trabalha é quem tem razão/Eu digo e não tenho medo de errar/O bonde de São Januário/Leva mais um operário/Sou eu que vou trabalhar/Antigamente eu não tinha juízo/Mas resolvi garantir meu futuro/Sou feliz, vivo muito bem/A boemia não dá camisa a ninguém/E digo bem (Batista, 1941).

Eu trabalhei/Eu hoje tenho tudo, tudo que um homen quer/Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher/Mas para chegar até o ponto que cheguei/Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei/Eu hoje sou feliz/E posso aconselhar/Quem faz o que eu já fiz/Só pode melhorar/E quem diz que o trabalho/Não dá camisa a ninguém/Não tem razão. Não tem. Não tem (Roberti e Faraj, 1941).

Entrambe le composizioni trattano il tema del lavoro in accordo con politica *trabalhista* di Vargas, per cui è normale trovare frasi come «Chi lavora è colui che ha ragione», oppure «Io ho lavorato, lavorato, lavorato e oggi sono felice». In questi brani il lavoratore è visto come colui che ha raggiunto il benessere materiale, colui che come frutto del lavoro può possedere denaro, un'automobile e una moglie e può ritenersi soddisfatto dello *status* sociale a cui è approdato. Gli uomini sono incitati a lasciare la vita della *boemia*, a smettere di vivere senza giudizio e sono sollecitati invece a entrare nel mondo del lavoro, così da garantirsi un futuro del quale essere orgogliosi. Voglio, però, sottolineare un punto interessante che riguarda la prima canzone presentata, *O bonde de São Januário*. Il testo originario della canzone dice: «O bonde de São Januário/ leva mais um sócio otário¹/sou eu que não vou mais trabalhar», dove *otário* è il nome attribuito, di solito con valenza negativa, al lavoratore salariato, quasi sempre sfruttato dal sistema e succube di esso. Ovviamente, questa connotazione negativa del lavoro non può essere accettata dal regime, che provvede subito a censurare la frase e a modificare il senso della canzone. Infatti, nella frase censurata sembra venire esaltata la figura del *malandro*, cioè colui che non ha e non vuole un lavoro regolare, ma vive di espedienti ai margini della società.

Come si è precedentemente anticipato, la veicolazione delle idee del regime, la sua propaganda e il controllo delle possibili discordanze vengono affidati al Dip, costituito nel 1939 con il compito di promuovere la propaganda del governo ed esercitare la censura su



cinema, teatro, radio, stampa, letteratura e, in generale, su ogni manifestazione culturale.

Figura 5 - Convocação para concentração trabalhista do 1º de maio, Esplanada do Castelo, 1937/1945



Fonte: Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil, *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*.

I *media* diventano il mezzo per divulgare l'ideologia del regime e per ottenere consenso. Sia radio sia musica popolare si rivelano importantissimi. Il Dip si occupa anche di indurre i compositori a creare canzoni che esaltino il patriottismo offrendo in cambio incentivi, sussidi e premi. I cantanti di questo periodo devono rifiutare pubblicamente il più tradizionale tema del samba, cioè quello della *malandragem*, come spiega infatti Antônio Pedro Tota,

aos poucos os compositores começaram a substituir o tema mais baladado da música popular – a malandragem e a boemia – pelo seu oposto, o trabalho (Tota in Shaw, 1999: 37).

La voce della radio, anche tramite apposita sistemazione di altoparlanti, raggiunge negli anni Trenta tutti gli angoli del Paese e ciò con l'intento di attenuare le differenze regionali e ampliando, anche attraverso questo mezzo, il controllo sociale (Faldini, 2011). Nel 1942 viene istituito il *dia do presidente*, celebrato da stazioni radio, scuole, stampa e istituzioni professionali; in questa circostanza viene cantato l'inno nazionale e vengono letti discorsi riguardanti la vita di Vargas e la sua personalità (Shaw, 1999).



La musica popolare brasiliana acquista impulso dalla popolarità dei cantanti che si possono ascoltare nelle maggiori stazioni radiofoniche del tempo, ovvero *Rádio nacional* a Rio de Janeiro e *Rádio tupi* a São Paulo (Matos, 1982). Fino all'inizio degli anni Trenta del Novecento esistono solo 21 emittenti nel Paese e queste trasmettono per lo più musica erudita, opera lirica e testi istruttivi. Nel 1931 il governo definisce la radio uno strumento di interesse nazionale e con finalità educativa. Nel 1932 viene approvata per decreto la diffusione di propaganda attraverso la radio e viene istituito un programma radiofonico chiamato la *Hora do Brasil*, mandato in onda tutti i giorni su scala nazionale per promuovere i vari aspetti della *brasilidade* e incoraggiare l'unità politica e sociale. *L'Estado novo* è ben consapevole dell'importanza della musica come mezzo per inculcare idee e raggiungere gli individui a livello emozionale e della sua utilità come mezzo di unificazione nazionale presso le masse analfabete (Faldini, 2011).

Figura 6 - Bonde affollato negli anni Trenta



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, Acervo.

La musica è un'altra area in cui il governo investe, incentivando, come abbiamo visto, testi che esaltino il lavoro e il nazionalismo. Ci riferiamo qui alla musica popolare che, citando le parole di Lisa Shaw, «costituisce il veicolo ideale per raggiungere le masse analfabete» (Shaw, 1999: 36). In questo contesto emerge il samba. *L'Estado novo* se ne appropria e sfrutta il suo successo per diffondere la propria ideologia. Allacciandosi all'appropriazione del samba da parte del



regime autoritario di Vargas, lo studioso Eduardo Diatahy B. de Menezes divide il processo della dominazione culturale in tre fasi (Menezes in Shaw, 1999):

1) rifiuto: ostracismo degli elementi che fanno parte della cultura popolare, soprattutto se di origine africana. Nel caso del samba elementi ritenuti offensivi e portatori di disordine sono i riferimenti allo stile di vita del *malandro*;

2) addomesticazione: gli elementi pericolosi vengono separati da quelli semplicemente esotici e decorativi. Le caratteristiche innocue del samba patriottico vengono usate per creare un vero e proprio simbolo nazionale in opposizione a ciò che è etnico o di classe;

3) recupero: la cultura industriale e l'apparato ideologico portano a compimento la trasformazione degli elementi innocui in simboli dell'identità brasiliana, che vengono proiettati verso l'esterno come riflesso della democrazia razziale del Brasile (Shaw, 1999).

Negli anni del suo regime, Vargas promuove la creazione della coscienza nazionale, la *brasilidade*. Il concetto di identità nazionale prevede il compito di conciliare le differenze nella prospettiva della formazione di un'identità unitaria della nazione e la cultura nazionale viene così a essere composta da istituzioni culturali, da simboli e da rappresentazioni, formandosi a partire da tre aspetti legati tra loro:

a) la narrativa della nazione, che comprende le letterature nazionali e la cultura popolare;

b) le origini, da cui si deve partire per adeguare i valori e le tradizioni del passato all'epoca attuale;

c) il mito della fondazione del Paese (Nogueira, 2006).

Il Brasile è da sempre un Paese multietnico, in cui convivono i discendenti degli *indios*, degli schiavi africani, dei colonizzatori portoghesi e, successivamente, gli immigrati provenienti da diverse aree dell'Europa e dell'Asia. Inoltre, anche le differenze regionali hanno sempre avuto un forte peso sulla vita della nazione e hanno spesso portato a rivalità e scontri. Negli anni Trenta del Novecento il Brasile appare ancora un Paese disgregato al quale manca una forte identità unitaria. In risposta a ciò, e con l'obiettivo di consolidare il proprio potere, Vargas promuove la campagna in favore della *brasilidade*, che ha tra i suoi effetti la chiusura delle scuole straniere e l'imposizione del portoghese come unica lingua da utilizzare nei *media* e nella stampa (Shaw, 1999).

È importante ricordare che, se il samba è riuscito a imporsi al punto da diventare uno dei principali "segni di riconoscimento" del Brasile, ciò è



stato possibile solo dopo un radicale cambiamento di mentalità, deciso e sostenuto da quel governo autoritario. Infatti, per capire l'enorme diffusione del nuovo genere musicale non si può non fare riferimento al concetto di *mestiçagem* (meticciato). Il samba è per eccellenza una musica meticciosa e, di conseguenza, per poterla apprezzare bisogna prima accettare il fenomeno del meticciato, considerato fino agli anni Trenta del secolo scorso la causa principale di tutti i mali.

La visione razzista riguardo a tale fenomeno inizia a mutare dopo la pubblicazione nel 1933 del libro di Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, in cui l'Autore valorizza i tratti meticci della popolazione. Da quel momento in poi il brasiliano passa a essere considerato la combinazione di tratti africani, indigeni e portoghesi, di casa padronale e casa servile, di servi e padroni (Vianna, 1998). Non bisogna dimenticare che fino ad allora, come ho già accennato in precedenza, erano state ben altre le idee che erano circolate tra gli intellettuali brasiliani, ad esempio quella nota come teoria dell'imbiancamento (*branqueamento*), sostenuta da alcuni di loro come l'antropologo e medico carioca João Baptista de Lacerda. Il meticciato è visto come un fattore di differenziazione nazionale, considerato come l'unica cosa originale del Brasile, ma non viene valorizzato (*Idem*). Con l'opera di Freyre, al contrario, il meticciato viene visto come fonte di orgoglio e sulla stessa linea si pone l'*Estado novo*, che promulga una politica di *miscigenação* (sorta di mescolanza di diversi popoli, etnie, elementi culturali), valorizzando i simboli meticci tra cui, *in primis*, proprio il samba.

Non è certo un caso che questo mutamento ideologico avvenga negli anni Trenta del Novecento. Infatti, già a partire dal decennio precedente, avevano iniziato a diffondersi nel Paese particolari influenze portate dagli intellettuali europei. Più precisamente, l'interesse delle classi colte per gli elementi originari della cultura africana impiantata in Brasile giunge con il Modernismo. Negli anni Venti a Parigi si vive un periodo di crescente negrofilia e Blaise Cendrars pubblica nel 1921 l'*Antologia negra* nella quale pone i miti e le leggende delle etnie africane a fianco di poesie e racconti di scrittori moderni dell'Africa. Quando nel 1924 Cendrars arriva in Brasile vuole subito entrare in contatto con la cultura nera del Paese e incontra il musicista Donga e il suo gruppo musicale, gli *Oito Batutas*, attraverso cui si avvicina al samba.

I modernisti paulisti sono concordi nel considerare Cendrars come colui che ha fatto loro riscoprire il Brasile della cultura popolare, al quale erano stati finora legati senza esserne del tutto consapevoli. Anche Darius



Milhaud, un compositore francese e comune amico di Cendrars e Donga, viene visto come «qualcosa di più che un mediatore internazionale nella storia della trasformazione del samba in musica nazionale brasiliana» (Vianna, 1998: 84). Milhaud non sa resistere, come Cendrars, al fascino delle culture di radici africane e per questo, arrivato in Brasile, dove visse dal 1914 al 1918, vuole conoscere vari musicisti e studiarne le tecniche compositive. Alla fine del primo decennio del Novecento, di ritorno in Francia, Milhaud compone varie opere di ispirazione brasiliana, trattando la musica e i musicisti popolari con grande rispetto e serietà, quindi rivalutando quel “popolare” che per molto tempo aveva avuto un’accezione negativa (*Ibidem*).

I modernisti brasiliani iniziano a far circolare un’idea nuova per l’epoca e cioè quella di sostenere che nulla in Brasile sarebbe puro, ma tutto sarebbe mescolato. Su questa linea di pensiero si pone lo scrittore brasiliano Benedito Nunes, il quale afferma che l’ideale sarebbe conciliare la cultura indigena con quella intellettuale rinnovata, creando un ibrido che superi l’errato concetto della cultura indigena come qualcosa di puro. Di conseguenza, ogni elemento in Brasile sarebbe destinato alla contaminazione, attraverso la quale assumerebbe caratteristiche del tutto particolari, provenienti dalle più diverse culture ed etnie (*Ibidem*).

A proposito della “contaminazione” tra culture e tradizioni, è simbolico il famoso “incontro” con cui Vianna apre il suo libro, ovvero quello tra Freyre e altri esponenti del mondo intellettuale bianco brasiliano con alcuni musicisti negri e mulatti. Freyre giunge a Rio nel 1926 ed è desideroso di entrare in contatto diretto con la musica popolare carioca e con i suoi Autori. Tramite alcuni amici Freyre riesce a organizzare un incontro in un caffè (che per l’occasione chiuse le porte al pubblico) e conosce finalmente alcuni noti musicisti neri, tra cui Pixinguinha e Donga, che fanno parte del gruppo musicale *Oito Batutas*. In questo modo «uno straniero aveva richiamato l’attenzione degli intellettuali carioca sulla musica popolare della loro stessa città» (*Ibidem*: 13). In quell’occasione Freyre entra in contatto con la Rio dei musicisti neri e mulatti e con quella cultura popolare che tanto lo affascinava; lui stesso ne parla come di una «grande notte cariocamente brasiliana», una «notte di *bohème*», che gli fa riconoscere in Rio gli emblemi della sua «identità di popolo sambista» (*Ibidem*: 14).

Di fatto, però, fino agli anni Trenta del Novecento, il samba è perseguitato continuamente dalla polizia ed è ritenuto una musica da furfanti; ma il popolo non si arrende e continua a cantarlo e suonarlo,



ignorando il disprezzo della borghesia. In questo modo, come ci dice Vianna, il samba ottiene la sua vittoria e «abbaglia patrizi e stranieri» (*Ibidem*: 13).

A dimostrazione di quanto il samba abbia saputo resistere e diffondersi al punto da essere ormai diventato un elemento sempre più presente nei vari strati della popolazione, è il fatto che, dalla fine degli anni Trenta del Novecento, una cantante bianca e nata in Portogallo viene consacrata come la stella del samba. La cantante in questione è Carmen Miranda la quale, in breve tempo, raggiunge un enorme successo non solo in patria, ma anche all'estero e, soprattutto, negli Stati Uniti. Nonostante la sua carnagione chiara e le sue origini europee, Carmen non trova contraddittorio indossare il costume tipico delle donne negre di Bahia, né cantare e danzare il samba. Al contrario, per l'artista è di fondamentale importanza affermarsi sulla scena internazionale come brasiliana meticcica e porsi come una rappresentante di tale cultura, ed è così che la sua immagine col vestito da baiana e il cesto di frutta o un *bouquet* floreale sulla testa fa il giro del mondo e contribuisce all'espansione della nuova identità brasiliana (Tupy, 1985).

Per capire quanto sia diventato importante preservare quella che è ritenuta l'"autenticità" della cultura popolare brasiliana, e che risiede nel concetto stesso di *mestiçagem*, è sufficiente fare riferimento a un fatto accaduto nel 1940 proprio alla cantante Carmen Miranda (Figura 7).

Di ritorno da un suo viaggio negli Stati Uniti, Carmen si presenta sul palco più importante di Rio de Janeiro aspettandosi una clamorosa accoglienza da parte dei connazionali, che invece reagiscono con disapprovazione nell'ascoltare alcuni samba cantati in inglese e la accusano di essersi americanizzata (Vianna, 1998).

Ciò dimostra come nel Brasile degli anni Quaranta del secolo scorso esistesse un diffuso movimento che agiva in difesa del corretto uso dei simboli nazionali (*Ibidem*) e che tendeva a preservarli dalle contaminazioni provenienti dall'esterno. Un esempio è offerto dalla canzone di Noel Rosa, *Não tem tradução*, in cui l'artista affronta il tema delle influenze straniere che, a livello lessicale, stanno corrompendo la lingua brasiliana.

Amor la no morro/É amor pra chuchu/As rimas do morro/Não são I love you/E
essa história de alô, alô boy/E alô Johnny/Só pode ser conversa/De telefone/Esta
gente hoje em dia/Que tem a mania da exibição/Não se lembra que o samba/No
idioma francês/Não tem tradução/Tudo aquilo que o malandro/Pronuncia com voz
macia/É brasileiro/Já passou de português (Rosa, 1933).



Figura 7 - My five favourite Carmen Miranda films, *That night in Rio*, 1941



Fonte: Bfi, *Film forever*.

Noel Rosa non esita a condannare l'uso degli idiomi stranieri sia nella vita reale del *morro* sia nei testi di samba. È convinto che l'utilizzo di altre lingue sia solo una moda, una mania di esibizione, e sottolinea che il samba, in quanto prodotto tipicamente brasiliano, non può essere tradotto in nessun'altra lingua diversa da quella sua originaria, che si affretta anche a distinguere dal portoghese parlato in Portogallo.

È interessante notare come non solo parole o espressioni di altre lingue penetrino nel portoghese del Brasile, ma anche come la lingua e le sue manifestazioni culturali raggiungano Paesi e lingue diversi. Emblema della diffusione e del successo del samba al di fuori dei confini nazionali è la composizione *Brasil pandeiro*, che recita

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/Anda dizendo que o molho da baiana/Melhorou seu prato/Vai entrar no cuz cuz, acarajé e abará/Na Casa Branca/Já dançou a batucada/Com ioiô e iaiá/Brasil/Esquentai vossos pandeiros/Iluminai os terreiros/Que nos queremos sambar/Há quem sambe diferente/Noutras terras, outra gente/Num batuque de matar/Batucada/Reuni vossos valores/Pastorinhas e cantores/Expressões que não têm par (Valente, 1941).

Nel testo di questo samba si fa riferimento al fatto che questo genere musicale sia riuscito a raggiungere persino gli Stati Uniti, in un movimento contrario rispetto a quello più comune per cui è il Brasile a essere influenzato dalle mode americane. Questo significa che ormai il samba ha



conseguito una grande popolarità, uscendo decisamente dallo spazio ristretto del *morro* e dalla sua iniziale condizione di musica “maledetta”. È negli anni Trenta e Quaranta del Novecento che nella produzione dei samba iniziano a distinguersi e ad assumere forme più o meno definite tre grandi filoni tematici e stilistici. Quello che Claudia Matos definisce *samba malandro*; quello apologetico-nazionalista, conosciuto anche come *samba-exaltação*; e quello *lírico-amoroso*. Anche se la maggioranza degli Autori pratica le tre diverse modalità, di solito, nella produzione musicale di un sambista viene a prevalerne una in particolare (Matos, 1982).

Il *samba malandro*, come quello nazionalista, tende con il suo discorso a rappresentare l'unità di un determinato gruppo, evidenziandone la sua particolarità: il gruppo in questione non costituisce la totalità dei brasiliani, bensì una cerchia piuttosto ridotta degli abitanti del *morro* e di alcuni quartieri cittadini abitati dalle classi popolari. Più precisamente questa tipologia di samba si rivolge e si identifica con il gruppo degli emarginati, di coloro che non hanno un lavoro fisso e che non possiedono un ruolo riconosciuto all'interno del sistema sociale, i *malandros*.

Il *samba apologetico-nazionalista* si adegua perfettamente alle direttive ideologiche dell'*Estado novo* e, come avviene per quello amoroso, anche questa tipologia di samba trova antecedenti nella produzione letteraria. Questa tendenza diffonde, attraverso la musica, il nazionalismo e il patriottismo, venendo incontro agli interessi del governo Vargas. La nazione viene dipinta come un luogo pressoché idilliaco e si cerca di sopprimere, in una visione del tutto sentimentalistica, ogni contrasto interno. Claudia Matos a tal proposito ricorda: «Aí se formulava mas fábulas do Brasil pobre mas alegre, unido, ativo, o paraíso tropical, o Deus brasileiro» (*Ibidem*: 47).

Il filone *lírico-amoroso* ha come tema-chiave quello dell'amore e della donna, visti in una prospettiva idealizzante e fatalista, per cui l'io protagonista della composizione, il più delle volte, si esprime in tono pessimista. In questi testi si può notare l'influenza della letteratura bianca e borghese, riconoscibile *in primis* nell'impiego particolarmente insistito di metafore e nelle colorazioni idealizzanti e melancoliche. Questa influenza, comunque, non è mera imitazione, bensì interpretazione sensibile e creativa di un tipo di linguaggio in grado di esprimere situazioni ed emozioni “universali”.

Non si può, però, negare che l'universalità del tema amoroso, nel favorire la contaminazione del discorso proletario attraverso l'appropriazione di valori provenienti dal discorso borghese scritto, tendesse inizialmente al superamento delle frontiere di classe e non alla



presa di coscienza dell'esistenza di questa frontiera. Obiettivo del sambista non è più quello di mostrare la sua individualità culturale, ma quello di ricercare l'amore e la persona su cui poter proiettare questo sentimento. Claudia Matos pone in rilievo come l'amore e la figura femminile vengano ad assumere, talvolta, quel potere di oppressione e di determinazione del destino dell'individuo proletario solitamente esercitato dai poteri economici e politici (*Ibidem*).

Nel corso degli anni Quaranta del Novecento, sembra quindi giunto a termine il progetto del governo autoritario di Vargas che si prefiggeva di creare un'identità nazionale in cui ogni brasiliano potesse riconoscersi. Dopo una decina d'anni, in pratica, tutta la popolazione del Paese sembra ritrovare le sue radici nel ritmo del samba e negli altri simboli che sono venuti a formare l'identità brasiliana, ovvero, per citare i più famosi, il carnevale, la *feijoada* e il *candomblé* (Faldini, 2011). Mentre fino a una ventina di anni prima questi elementi facevano parte solo della vita degli strati più poveri della società, attorno agli anni Quaranta del Novecento, vengono definiti, con sempre maggior orgoglio, *coisas nossas* (Rosa, 1932) e cioè appartenenti al bagaglio culturale di ogni brasiliano.

Ecco che finalmente il samba è un prodotto nazionale di cui andare fieri, tanto da affermare in musica che «no Brasil o samba è patenteado/ e nós, os brasileiros, somos diplomados» (Valente, 1932) e ancora «o samba não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo» (Barbosa, 1932).

Riferimenti bibliografici / References

- Deus Rodrigues Bercito, *Nos tempos de Getúlio. Da revolução de 30 ao fim do Estado novo*, Atual Editora, São Paulo, 1990.
- Faldini L., *Prefazione*, in Matos I., *Samba! Società, musica e sentimenti a Rio de Janeiro*, Euno Edizioni, Leonforte (En), 2011, pp.7-24.
- Lopes da Cunha F., *Negócio ou ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas*, 2002, <http://academiadosamba.com.br>, consultato il 2 dicembre 2016.
- Matos C., *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982.
- Matos I. (2005), *Samba! Società, musica e sentimenti a Rio de Janeiro*, Euno Edizioni, Leonforte (En), 2011.



- Nogueira M., *O samba: cantando a historia do Brasil*, Universidade católica de Goias, Goiânia, 2006.
- Shaw L., *The Social History of the Brazilian Samba*, Publishing Limited, Aldershot, 1999.
- Trento A., *Il Brasile. Una grande terra tra progresso e tradizione (1808-1990)*, Giunti, Firenze, 1992.
- Tupy D., *Carnavais de guerra, O nacionalismo no samba*, Abs Arte Gráfica e Editora, Rio de Janeiro, 1985.
- Vianna H. (1995), *Il mistero del samba*, Costa e Nolan, Milano, 1998.

Riferimenti musicali / Musical references

- Alves A., Martins F., *É negócio casar*, 1941.
- Barbosa O., *Verde e amarelo*, 1932.
- Barros J., *Se o samba é moda*, 1929.
- Batista W., *História de criança*, 1940.
- Batista W., *O bonde de São Januário*, 1941.
- Donga, *Pelo telefone*, 1916.
- Rosa N., *São coisas nossas*, 1932.
- Rosa N., *Não tem tradução*, 1933.
- Valente A., *Tem francesa no morro*, 1932.
- Valente A., *Minha embaixada chegou*, 1934.
- Valente A., *Brasil Pandeiro*, 1941.

Ricevuto: 14/02/2017

Accettato: 07/08/2017

