

O samba de exaltação: Convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional

Maria Fernanda de França Pereira*

Resumo

A proposta deste artigo é analisar de que maneira diversos atores sociais contribuíram no processo de nacionalização do samba e na sua transformação em referência identitária e locus discursivo da brasilidade. Este gênero musical nasce regional, carioca, através de negociações, trocas e interesses entre as classes hegemônicas e subalternas, vai transfigurando-se em nacional-popular. Os intelectuais, como Gilberto Freyre, o Estado Novo (1937-1945), o rádio e as classes populares participaram ativamente na invenção do samba enquanto tradição da cultura brasileira. O samba cívico ou samba de exaltação faz uma representação sonora da Brasil neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira durante o Estado Novo. A fim de evidenciarmos a materialização ideológica do nacionalismo estadonovista, realizaremos uma análise interpretativa da composição *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, o mais famoso samba de exaltação, que emerge neste contexto, especificamente, para exaltar o país e narrar a brasilidade.

Palavras chave: Identidade Nacional; Samba; Rádio e Estado Novo.

The samba of exaltation: Convergences and conflicts in the discursive construction of national identity

Abstract

The purpose of this article is to analyze how various social actors contributed to the process of nationalization of samba and its transformation in identity reference and discursive locus of Brazilianess. This musical genre was born regional, carioca, through negotiations, exchanges and interests between the hegemonic and subaltern classes, but it gradually became a national-popular genre. Intellectuals such as Gilberto Freyre, the New State regime (1937-1945), the radio and the popular classes participated actively in the invention of samba as a Brazilian cultural tradition. The Civic samba or samba of exaltation makes a sound representation of Brazil in this time of concern about constructing and consolidating the Brazilian identity during the Estado Novo regime. In order to highlight the ideological materialization of the New State nationalism, we will hold an interpretative analysis of Ary Barroso's "Aquarela do Brasil", the most famous samba of exaltation, which emerges in this context, specifically, to exalt the country and illustrate the Brazilianess.

Key words: National Identity; Samba; Radio and the New State regime.

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de transformação do samba em referência identitária nacional e *locus* discursivo da brasilidade, a partir da ação de diversos atores sociais. Através de negociações entre as classes populares, intelectuais, Estado Novo (1937-1945) e o rádio, o samba se constrói como música nacional. Este estudo se dedica, sobretudo, a investigar a relação entre o discurso identitário engendrado em *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, a sua apropriação pelo

Estado Novo e o reflexo na produção do *samba exaltação*, também chamado de *samba cívico*.

A transmutação do samba de música popular e regional em nacional nasce de uma demanda histórica e de negociações entre múltiplos atores sociais. A busca pela definição do "genuíno" e "verdadeiramente" nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular. Por isso era necessário transformar elementos culturais das classes populares em nacional-popular em um processo

* Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: fernandinha_fp@yahoo.com.br

de amalgamação em que distintas culturas se sentissem representadas em uma identidade cultural maior, a nacional. Defendemos que a valorização de certos aspectos culturais afros, viabilizados por *Casa-Grande & Senzala*, contribuiu para o processo de nacionalização do samba¹, juntamente com ação do Estado-Novo e do poderoso meio de comunicação que se estabelecia naquela época, o rádio.

Entendemos que o *samba cívico* faz uma representação sonora da nação neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira e que sua eficácia ainda perdura hodiernamente funcionando como hino e referência da brasilidade. A *comunidade imaginada*² brasileira passa a ser narrada nestas composições e o samba, como cultura nacional, vai se solidificando enquanto construção discursiva da tradição.

A escolha do *samba de exaltação* como objeto de análise caracteriza-se por ser fruto desta tríade, ele é feito sob a égide da política estado-novista e para o rádio, sua dimensão já é massificante e espetacular. Ao narrar a brasilidade, entendemos que o *samba de exaltação* opera como elemento constituidor de identidades, sobre o qual discursivamente nos definimos enquanto brasileiros.

A metodologia de análise de discurso foi empregada na composição *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, com a finalidade de evidenciar o conteúdo ideológico do Estado Novo nesta canção. Entendemos que a música comporta uma capacidade comunicativa capaz de funcionar como “indicadores culturais” que “mensuram elementos da vida cultural e que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial” (BAUER, 2004, p.366). Essa ferramenta metodológica rejeita a concepção da linguagem como um meio neutro de refletir ou descrever o mundo e tem convicção da centralidade do discurso na construção social da realidade. A linguagem e o discurso se fazem na interação, também são construções não-neutras e antinaturais, lugar privilegiado para os confrontos ideológicos.

Diante desses fatos, estudar a partir de um contexto histórico datado, a construção discursiva da identidade brasileira, por meio de um projeto político mediado pelo rádio e pelo samba, torna-se relevante índice para

compreendermos a artificialidade dos processos identitários nacionais. Segundo Thompson (1998, p.53), “a análise cultural requer uma sensibilidade que busque discernir padrões de significado e discriminar nuances de sentido em um contexto socialmente estruturado, inserido em um momento histórico específico”.

Na próxima seção deste artigo, faremos uma discussão sobre as contribuições da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, para mudança discursiva a respeito da identidade nacional, edificada sobre a cosmogonia das três raças. Para isso, também traremos as reflexões do sociólogo Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2003), que traça um importante panorama histórico sobre o pensamento social brasileiro no que tange a questão da identidade nacional.

Em seguida, travaremos um debate com distintos autores que se dedicam aos estudos sobre samba e cultura brasileira tencionando as tramas, negociações e conflitos entre o popular, o Estado, a elite e o mercado cultural. O comunicólogo Muniz Sodré (1998), o antropólogo Hermano Vianna (2007) e a antropóloga Santuza Cambraia Naves (2006) são as nossas principais referências para a construção de um entendimento sobre o tema.

Apresentaremos brevemente a descrição da ferramenta metodológica empregada, a análise do discurso, cuja finalidade é desvelar os diversos estratos ideológicos presente em um texto. E, por fim, realizaremos uma análise das marcas ideológicas do Estado Novo e de sua materialização presentes na composição *Aquarela do Brasil* para evidenciarmos e ilustrarmos a confluência entre o discurso identitário nacional de Gilberto Freyre, os interesses do Estado vigente e a produção musical da época.

Gilberto Freyre e a mudança discursiva sobre a identidade nacional

De imediato o popular se configurou como ferramenta de leitura para o pensamento intelectual sobre a identidade brasileira. Segundo Ortiz (2003, p.8) “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Alguns dos

primeiros intelectuais a se debruçarem sobre estas questões foram Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues; suas produções intelectuais datam entre fins do século XIX e início XX. Estes autores estavam sob a influência das teorias raciológicas, como o evolucionismo e o darwinismo social, o que nos colocou em um impasse, uma vez que segundo estes preceitos o Brasil é um país miscigenado e degenerado e conseqüentemente atrasado. Ao mesmo tempo em que elogiam as misturas étnicas por ter gerado o brasileiro, criticam a presença de elementos culturais afros ou indígenas, considerados inferiores à raça branca e pregam o embranquecimento social.

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconstância seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (ORTIZ, 2003, p.21)

Com isso, percebemos que o nacional se coloca como um projeto a longo prazo e o popular na verdade se constituiria como entrave para o “avanço” da sociedade brasileira por carregar a mestiçagem como uma de suas mais enraizada e marcante características. Com o advento do movimento modernista e os estudos sobre o folclore e a cultura popular feito por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, o popular é resgatado como *locus* e *ethos* da identidade brasileira. Este último elogia a miscelânea étnico-cultural brasileira e a tradição popular, contrapondo-a a modernidade, sem

oferecer perspectivas para um projeto nacional. Os modernistas Mário e Oswald de Andrade, com narrativas antropofágicas, propuseram a devoração de diversas culturas e produção de novas, abrindo caminho para a construção do mito das três raças.

A consagração do mestiço-popular em nacional por excelência ocorreu a partir do deslocamento do conceito de raça para cultura, feito por Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala*, no ano de 1933. O sociólogo detalha minuciosamente as contribuições de cada uma das etnias que fecundaram o solo brasileiro; os indígenas, os negros e os brancos para a formação do povo brasileiro. A miscigenação até então criticada passa a ser enaltecida como peculiar e autêntica característica diferenciadora do Brasil em relação as demais nações.

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava em um período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao serem reelaboradas pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (ORTIZ, 2003, p.41).

Será com as obras de Gilberto Freyre que se efetivará o discurso positivo da miscigenação étnico-racial e, conseqüentemente, da ideologia da democracia racial e da harmonia como narrativa integrante da identidade brasileira, também respaldado pelos interesses do novo Estado que se impunha naquele momento. Isto foi possibilitado pelo deslocamento de ferramenta de leitura da nossa identidade, até então a raça, para a cultura, feito por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*, em 1933.

Influenciado pela antropologia de Franz Boas, Freyre estabelece a diferença entre raça e cultura, separando, de certa forma, os traços de raças dos efeitos do ambiente e da experiência cultural; discriminando os efeitos de relações puramente genéticas de influências sociais, de herança cultural e do meio e assim permitindo a valorização de outros elementos culturais além do branco.

Ao reconhecer o valor da influência dos negros e dos índios, Gilberto Freyre parecia lançar, finalmente, “as bases de uma verdadeira identidade coletiva, capaz de estimular a criação de um inédito sentimento de comunidade pela explicitação de laços, até então insuspeitos, entre os diferentes grupos que compunham a nação” (BENZAQUEN, 1994, p.28).

Renato Ortiz (2003, p.40), avalia que com a Revolução de 1930, “as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social”. Logo, as teorias raciológicas, preconceituosas e segregatórias, tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil, uma que congregasse as distantes classes sociais e amalgamasse as diversidades culturais em prol do Estado e do mercado e o trabalho de Gilberto Freyre vem atender esta “demanda social”.

Os intelectuais do final do século XIX e XX associavam ao mestiço características como preguiça, indolência e inferioridade intelectual e moral, o que se tornou incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país, uma vez que era necessário a incorporação de mão-de-obra no mercado de trabalho e, ao mesmo tempo, a integração nacional para assegurar a unidade da pátria e a soberania do Estado, conseguidos com o apoio popular. Por isso, é sintomático na década de 1930, os esforços para transformar o “conceito de homem brasileiro”, que a partir de então deveria estar associada aos valores nacionais e à ideologia do trabalho.

Neste sentido, a formação cultural brasileira passa a ser concebida pelo intercâmbio, pela troca e pelo hibridismo. Sob o domínio de Portugal e do cristianismo, a cultura brasileira seria resultado da confraternização de raças e povos, de valores

morais e materiais diversos, e justamente neste traço que residiria a originalidade do Brasil. De acordo com Ricardo Souza (2007, p. 172), Freyre pensa por meio de antagonismo, mas sempre tendo em mente uma unidade que os englobe e os resolva, com o polo positivo agindo no sentido de atenuar ou eliminar os efeitos nefastos do polo negativo.

Apesar de CGS³ ser um elogio à mestiçagem e à confraternização entre negros e brancos, em vários momentos do livro detectamos a violência inerente ao sistema escravocrata e patriarcal. A apologia à mestiçagem empreendida por Gilberto Freyre não consegue mascarar os momentos de violência e perversão exercidos por um segmento social sobre o outro. As relações de poderes assimétricas, de modo algum estabelecem igualdade entre as culturas e raças. Longe de uma visão pacífica e idílica de mestiçagem, as relações sociais estavam tensionadas pelo domínio e subordinação, muitas vezes sádicas.

Para Gilberto Freyre (2001), o cerne da formação social brasileira ocorreu na casa-grande, sob o sistema de organização social patriarcal, tendo como unidade produtiva o engenho de cana-de-açúcar e como modo de produção a escravidão. A casa-grande e a senzala congregariam o espaço de negociações identitárias, do qual resultou o mestiço brasileiro. Em CGS, o autor, através de pesquisa e do relato da vida íntima deste ambiente, vai delineando as características e particularidades de seus componentes até desembocar nos traços que iriam compor a brasilidade. O sociólogo parte do microcosmo da sociedade agrária, escravista e patriarcal dos engenhos de cana para esboçar o caráter nacional.

Gilberto Freyre delega aos ameríndios o desenvolvimento de hábitos de asseio pessoal e higiene do corpo que foram incorporados à sociedade brasileira, também atribuiu-lhes a dádiva da rede do sono e da volúpia. A índia será o elemento cultural mais decisivo para a formação do povo brasileiro, atuando como “mãe-gentil” para a fecundação “dos filhos deste solo”. “Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente

autóctone” (FREYRE, 2001, p.163).

Em CGS, o índio é exaltado por suas características desbravadoras e guerreiras; ao lado dos bandeirantes foi o guia, o canoeiro, o guerreiro, o caçador e pescador que se embrenhou pelas matas e pelo sertão “descobrimo” nossas potencialidades e nosso território. “Índios e mamelucos formaram uma muralha movediça, viva, que foi alargando em sentido ocidental as fronteiras coloniais do Brasil ao mesmo tempo que defenderam, na região açucareira, os estabelecimentos agrários dos ataques piratas estrangeiros” (FREYRE, 2001, p.166). Entretanto, o nomadismo indígena e seu ardor guerreiro não permitiu-lhes que se fixassem no engenho e se adaptassem ao trabalho escravo e a nova técnica econômica, contraindo-se cada vez mais no processo de formação da sociedade brasileira e, ao nosso ver, sendo dizimados pela mesma.

Coube ao negro a tarefa de assumir o árduo trabalho no engenho de cana-de-açúcar. Em contrapartida a introversão ameríndia, os africanos e seus descendentes extrovertidos, “tipo do homem fácil, plástico, adaptável” (FREYRE, 2001, p. 347), se adequaram, forçosamente, a estas condições. Segundo Freyre (2001), herdamos dos negros o gosto pelo sol dos trópicos, a disposição para o trabalho, a energia renovada, a maneira criativa, quase submissa, de lidar com a rotina adversa, seja na alimentação, nas festas e rituais religiosos ou nas relações de trabalho. As africanidades, segundo Freyre, podem ser sentidas no menor gesto cotidiano:

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da velha negra que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi nosso primeiro de brinquedo.

(FREYRE, 2001, p. 343)

As contribuições negras são mais decisivas do que as indígenas para a formação social brasileira, contudo é o branco português o principal condutor deste processo. Resumidas na ideia de plasticidade, três características lusas elencadas por Gilberto Freyre, foram responsáveis por este desempenho: a *miscibilidade*, a *mobilidade* e a *aclimatabilidade*. A fácil capacidade de adaptação às intempéries climáticas, a “vontade” e a fluidez para se deslocar, conhecer e se instalar em outros lugares e flexibilidade cultural foram responsáveis pelo “sucesso” da colonização portuguesa no Brasil.

A plasticidade e a predisposição para a colonização híbrida foram herdados do passado étnico-cultural, do lugar que Portugal ocupava entre as fronteiras culturais africana e europeia, com a ocupação moura que ocorreu neste pequeno país no século VIII. De acordo com Freyre (2001, p.82), convivem antagonicamente e complementarmente no português as culturas europeia e africana, a católica e maometana, a dinâmica e a fatalista, fazendo dele, de sua vida, de sua moral, de sua economia, de sua arte um regime de influências que se alternam, se equilibram ou se hostilizam.

Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo as instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao Cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. (FREYRE, 2001, p.80)

A “bicontinentalidade” portuguesa teria reverberado na formação social brasileira. Os portugueses já familiarizados com a “Vênus fosca” ou com a “Moura-encantada” estariam aptos a

intercursos sociais e sexuais com “mulheres de cor”, deste modo multiplicando-se em filhos mestiços e se espalhando Brasil adentro. Para Freyre (2001, p.81), “a miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas”.

A sexualidade é outro ponto-chave para o entendimento de CGS, uma vez que se tornou via de acesso ao contato cultural entre brancos, índios e negros. Como vimos anteriormente, a herança moura e a permissividade do catolicismo aqui difundido permitiu a miscibilidade entre estas raças “sem o preconceito cor” e “sem a culpa cristã”. Adocicados pelo açúcar, estas diversas questões tratadas no nosso trabalho, para Gilberto Freyre compõem a identidade cultural brasileira, embora apresente pontos críticos, CGS é uma celebração deste encontro cultural do qual resultou o povo brasileiro.

(...) transformando a miscigenação e a questão racial de problema em solução e fazendo o elogio do patriarcalismo e da colonização portuguesa, Freyre traça um retrato do país – do seu passado, do seu presente, de suas perspectivas futuras – bem diverso do pessimismo imperante até então. Valorizando a colonização portuguesa e a herança racial brasileira, Freyre enaltece o passado nacional. Este não é mais marcado pelo atraso e pela nefasta dominação lusitana. (...) é uma herança a ser valorizada e recuperada. A formação étnica brasileira não é mais apenas um óbice no caminho do branqueamento: é um valor cultural a ser preservado justamente desse branqueamento. (SOUZA, 2007, p.174)

A mestiçagem foi o cerne para a definição dos traços identitários do brasileiro desde fins do século XIX até meados da década de 1930. Todavia, será com *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre que esta cosmogonia adquirirá aderência narrativa suficiente para se incorporar como discurso constitutivo da nossa identidade cultural.

Como veremos a seguir, com o Estado Novo (1937-1945) e necessidade da criação e do fortalecimento dos laços da *comunidade*

imaginada Brasil, o nacionalismo trabalhado pela máquina de propaganda da ditadura Vargas transformará o elogio à mestiçagem em ideologia. “O mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como o todo” (ORTIZ, 2003, p.136). Não por acaso neste momento, apoiado pela potencialidade comunicativa e pela popularidade do rádio, o samba, mestiço, mas predominantemente composto pela matriz negra, passa pelo processo de nacionalização e transformação em referência identitária brasileira, assim como *locus* narrativo da brasilidade, inventando-se como tradição.

A nacionalização do samba: negociações entre a cultura popular, Estado, elite e o mercado cultural

Com a diáspora africana nos solos brasileiros, várias práticas culturais foram se estabelecendo e se reinventando, a partir das negociações com elementos culturais provenientes de outras matrizes. Desde o final do século XIX, já existiam importantes esforços de valorização e resgate da música popular, acompanhando de perto as polêmicas criações sobre o caráter nacional brasileiro. De acordo com o antropólogo Hermano Vianna (2007, p.33), a música é consagrada a partir das décadas de 30 e 40 por Mário de Andrade e Gilberto Freyre respectivamente como “a criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça” e “arte por excelência brasileira”.

O estudo da música popular brasileira está urdido ao processo de construção discursiva da identidade brasileira, o delineamento da cultura popular e do folclore permite que apropriações sejam feitas pela cultura nacional, no sentido de integrá-las e fazer com que seus membros se imaginem como integrantes da cultura nacional, assim tradições são inventadas.

Neste artigo, nos dedicamos especificamente ao estudo do processo de transformação do *samba urbano carioca* em referência identitária nacional-popular, sobretudo as produções do chamado samba de meio ano. Este modelo destina-se a alimentar o gênero musical no universo radiofônico e na indústria fonográfica fora do período pré e carnavalesco. Diante deste recorte, nos encaminharemos para a análise do

samba de exaltação.

No que tange a formação musical do samba, temos como principal matriz a negra africana, seguida da branca europeia. “Da Europa herdamos o sistema tonal. (...) Herdamos também o instrumental de cordas usado como base: violão, cavaquinho, viola caipira” (CAZES, 2005, p.10). Da influência africana dois aspectos são muito característicos no samba:

a abundância de instrumentos de percussão e a malícia rítmica. Essa malícia, desenvolve sempre como sentido de provocar a dança, tem como elementos musicais mais usuais as trocas de acentuação, sínopes e antecipações do tempo forte. A tradição religiosa do candomblé vai estar intimamente ligada ao nascimento do samba no século XX. (CAZES, 2005, p.10)

Esse é um traço mestiço que merece destaque, pelo exemplo de miscigenação étnica e cultural na música. Ainda que com predominância da africanidade no samba, através do ritmo e da dança, o europeu nos forneceu os instrumentos de corda, que complementam a estrutura melódica do samba. Estes elementos vão ao encontro a apologia da mestiçagem realizada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* e apropriado discursivamente pelo Estado Novo pela política de integração nacional.

Com o fortalecimento da indústria fonográfica e o amadurecimento da estruturação e da programação radiofônica, o rádio já atingia alta popularidade nos mais variados setores da sociedade, em meados da década de 1930. O governo de Getúlio Vargas (1930-1945) concatenado com esses avanços passa a utilizar este veículo como um dos principais instrumentos de propaganda política, seja de forma direta com a criação do Departamento de Radiodifusão que além de administrar as emissoras estatais e produzir conteúdos para as comerciais, como o programa *Hora do Brasil*, também controlava e censurava materiais que contrariasse os ideais da política Vargas; e indiretamente com Rádio Nacional⁴, que era a principal fonte difusora do discurso da brasilidade que se engendrava naquele momento.

Com o golpe e o estabelecimento do Estado Novo (1937-1945), todas essas ações

ficam mais incisivas. A política de integração nacional, visando à unidade da pátria, passa a suturar distintos elementos culturais para a construção, discursiva e imagética, da identidade nacional, para desse modo fortalecer os laços da *comunidade imaginada* brasileira. A *intelligentisia* estadonovista se apropria de várias manifestações culturais étnicas ou regionais e no processo de invenção da tradição da brasilidade.

Pelo fato do governo federal estar localizado no Rio de Janeiro e os meio de comunicação também estarem mais concentrados nesta região, a cultura local teve vários dos seus componentes nacionalizados. Para Hermano Vianna (2007, p. 146), “a escolha do Rio é política: não significa que essa cidade se aproxime, mais que as outras, da verdadeira brasilidade, ou das raízes da nacionalidade. A Unidade, o Nacional e o Brasil são inventados todos os dias, são plebiscitos diários”.

O *samba urbano carioca* tem disponibilizado em sua própria cidade as rádios, as gravadoras e a indústria fonográfica, mais o interesse e a vontade política que facilitariam sua transformação em referência da brasilidade e em estilo musical nacional e o terreno no nível do discurso, já havia sido preparado por Gilberto Freyre. Diante deste quadro, o samba sofre uma reconfiguração. Se antes era um produto tipicamente urbano-carioca, com essas mudanças, atingia outras cidades, estabelecendo-se como gênero musical nacional.

É justamente na década de 1930, marcada pela ascensão de Vargas ao poder e pela afirmação do modernismo, que o samba se transformou em símbolo nacional. (...) a inteligência dos anos 1930 optou por concentrar no Rio de Janeiro a escolha dos ingredientes básicos para a construção da identidade nacional, entre os quais o samba se destaca por seu valor emblemático. (NAVES, 2006, p.26)

Nos anos de 1930, o samba faz o movimento inverso, desce o morro e ocupa novamente o asfalto e as rádios. Inicialmente, a mediação entre música e público era feita por um cantor branco, enquanto o negro compositor era descartado desse processo. *Rio Zona Norte* (1957), filme de Nelson Pereira dos Santos, ilustra muito

bem essa realidade. Muitos compositores de samba vendiam suas canções, às vezes por uma quantia irrisória, aos “cantores do rádio”. Mas essa realidade foi mudando com o tempo; os compositores e cantores negros conseguiram com seu talento se inserirem no mercado musical.

O samba passa habitar as rádios, o que foi decisivo para sua popularização. Agora o Brasil realmente tinha um meio de comunicação de massa que atingia boa parte do país, já que o cinema tinha suas restrições. A velocidade, a amplitude, a oralidade e a sensorialidade permitiam que o rádio propiciasse a experimentação discursiva da brasilidade por meio da *comunidade imaginada* sonora que se estabelecia e, assim, formatasse a identidade nacional.

Diante deste cenário, o Estado Novo acionou sua *intelligentia* para atuar no processo de transformação do samba em referência identitária nacional, bem como na censura e coibição do que que desagradasse ou contradissesse a ideologia do governo. Inúmeras músicas foram censuradas pelo DIP e tiveram que se adaptar as novas aspirações da ditadura, como é o caso da música *O Bonde de São Januário* de Wilson Batista que ilustra os ideais trabalhistas do Estado Novo, mas teve sua versão inicial alterada, o verso que era composto “leva mais um otário”, foi substituído por “operário”, atendendo assim a ideologia trabalhista de Vargas.

Ao subir os morros com as reformas urbanas o samba “amalandrou-se”, mas para ser incorporado neste momento pela sociedade brasileira, teve que diminuir esse traço, contrário aos ideais trabalhistas do Estado Novo. Este processo de “domesticação” do samba à serviço do Estado combateu a figura do malandro, a vadiagem e a orgia. O lenço no pescoço, chapéu panamá, tamanco e navalha costumamente mencionados nas letras foram censurados, agora o sambista só podia ser um trabalhador.

Todavia, até hoje a malandragem é temática de vários compositores, como Bezerra da Silva, e serve como referência ao estilo de vida e figura de sambistas. No contexto do Estado Novo, esta questão é controversa. Em *Acertei no Milhar*, a pesquisadora Cláudia Matos se dedica ao estudo do samba e malandragem nos tempos de Getúlio Vargas. A autora descreve o malandro como uma figura dúbia e deslizando, o que ao mesmo tempo

lhe confere admiração por saber sobreviver diante das adversidades, porém sem se vender ao trabalho capitalista. “Nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema” (MATOS, 1982, p. 54). Mas, justamente, por não se curvar ao sistema capitalista, o malandro deveria ser combatido, uma vez que servia de mal exemplo a classe trabalhadora. Com isso, “incentivavam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro” (MATOS, 1982, p. 14).

De acordo com Caldeira (2007, p.99), “a proibição do tema da malandragem foi a primeira e visível operação direta de uma agência central, no caso governamental, de manipulação do material simbólico”. No que tange a censura do Estado Novo, o sociólogo Waldenyr Caldas traça um quadro crítico da situação, chegando até mesmo a compará-lo com a violência da Ditadura Militar (1964-1985).

A música popular brasileira e a política autoritária do Estado Novo estavam de mãos dadas. A repressão policial era implacável. Instalou-se no Brasil um autêntico clima de terror, muito semelhante àquele vivido no final da década 60 e início de 70, com a criação do Ato Institucional nº 5 em 1968. O combate ao homem alijado da produção, ao camêlo, à prostituição, ao menor abandonado, era violento. Em nome da “grandeza do Brasil”. Da “austeridade” e da “honra”, os desempregados e subempregados eram reprimidos física e moralmente. (CALDAS, 1985, p. 41)

O governo também passou a controlar o carnaval e o desfile das escolas de samba, incentivando as narrativas nacionalistas nos sambas-enredos. “Em 1937, por decreto, obrigava-se as escolas de samba a imprimir ao seu enredo um caráter didático, patriótico e histórico: cristalizava-se o samba-enredo; entrava-se no Estado Novo” (KRAUSCHE, 1983, p.21). Esta obrigação acabou por torna-se uma característica dos sambas-enredos, é recorrente

a narração de eventos históricos e hinos de exaltação as dádivas do país.

Perante as exigências do Estado Novo, coube ao narrador do samba cantar de outra forma a identidade entre a música e o país. O nacionalismo da ditadura Vargas estimulou o aparecimento do *samba cívico*, também chamado de *samba de exaltação*, característico por seus temas patrióticos e ufanistas, estética monumental e grandiloquente, essas canções ressaltam as maravilhas do país e tem um acompanhamento orquestral pomposo. O mais famoso samba dessa época é *Aquarela do Brasil*, composto por Ary Barroso. Segundo seu biógrafo:

Ary Barroso queria encerrar, na “Aquarela”, tudo de bom e belo que existe em nosso país. Estava cansado de ouvir músicas que falavam em tragédia, malandragem, sarjeta, morro, cachaça. O Brasil, para Ary Barroso, não era aquilo. Ele via seu país como “Terra de Nosso Senhor”, “criada para o mundo admirar”. (MORAES, 1979, p.71)

Como veremos mais detalhadamente a seguir, Ary Barroso funda uma tradição discursiva de exaltação no samba de meio de ano; o Brasil, a brasilidade, a miscigenação étnica, a dádiva da natureza e a apologia ao trabalhismo passam a ser os principais assuntos deste subgênero musical. O *samba de exaltação* sofre mudanças estruturais para se adequar ao nacionalismo estadonovista e aos ideais de progresso e civilidade da nação. A utilização da orquestra tornava o samba mais adequado ao rádio e ao civismo idealizado pelo Estado Novo, percebemos que com a nacionalização do samba, também ocorre uma “domesticação” do gênero para que ele possa ser aceito pelas elites e até por outros países como ícone da identidade nacional:

O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios – flauta e cavaquinho e violão – das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas – coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o da esquina e dos terreiros para levá-lo ao Municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou *smoking* da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a

Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar como uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. Agora o samba já possuía seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, *gentleman*, rapaz de tratamento. (ANÍSIO apud MOREIRA, 1984, p.49-50)

A modelar Rádio Nacional, com seus *staf* de músicos e sob a batuta de Radamés Gnattali, procurava padronizar alguns detalhes e fixar um compasso mais rígido para a orquestração do samba. “O tratamento sinfônico optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo” (FRANCESCHI, 2002, p. 294). Assistimos ao longo da história do samba, a africanização e desafricanização do ritmo, respectivamente com a ostensividade dos instrumentos de percussão e sua diminuição dentro do gênero, como se fosse um movimento cíclico.

Outro importante elemento que possibilita o processo de nacionalização de samba é o seu caráter congregatório não só de classes sociais, mas principalmente étnico-cultural. Definitivamente, com a obra *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, a questão da mestiçagem passa a ser tratada como elemento cultural positivo e também foi incorporada como parte da ideologia estadonovista. “A tendência em valorizar a mestiçagem é uma opção pela ‘unidade da pátria’ e pela homogeneização” (VIANNA, 2007, p.71). O Brasil apresentava um grande contingente de negros alijados da sociedade e de imigrantes que não se sentiam brasileiros, logo a miscigenação se mostrava como possível forma de integração dessas pessoas ao país.

O samba propicia a incorporação dos descendentes de escravos à sociedade brasileira, ao apropriar-se de um traço cultural negro, miscigená-lo e transformando-o em música nacional, o Estado cria a ilusão de uma igualdade social e étnica, como se todos realmente fizessem

parte do país. O que está por detrás disso é a necessidade da mão de obra dos negros nos setores industriais, que cresciam aceleradamente. Ao imaginar-se brasileiro, negros e imigrantes poderiam contribuir para o desenvolvimento da nação.

As operações da *intelligentsia* estadonovista contribuíram para a consolidação do samba como símbolo da identidade nacional, o ritmo cai não só no gosto popular, como também no da elite, que passa a consumir o samba. Mas é importante ressaltarmos que o processo de nacionalização do samba envolveu a ação e movimentação de diversos atores sociais: desde os intelectuais e construções discursivas sobre a identidade nacional; a política, a ideologia e a máquina de propaganda do Estado Novo; o rádio e Rádio Nacional e as classes populares, berço do samba e *locus* discursivo dessa gente, de onde falam os pobres, os negros, enfim o povo.

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários e poetas) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitante à sua nacionalização. (VIANNA, 2007, p.151)

Assim o samba passa a ser consumido do mercado cultural. Muniz Sodré (1998, p.39) afirma que foi através do disco e do rádio, que o samba fez seu ingresso no sistema capitalista. Para o autor, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser fonte geradora de significações nacionalistas. Para o autor, o que ocorria era a “expropriação paulatina de instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)” (SODRÉ, 1998, p.50).

À medida que se nacionaliza, o samba se insere na lógica de mercado, mas sambas fora deste sistema e contra-hegemônicos nunca deixaram de ser produzidos. O samba não perdeu seu caráter narrativo do cotidiano das classes populares, seja de suas mazelas, de sua revolta ou de sua resignação e de seus amores. Logo, a plurivocalização do samba, uma vez transformado em nacional-popular e inserido no mercado cultural, este gênero musical, além ter um alcance representativo, também funciona como espaço de fala dos mais diversos segmentos sociais, de seu contexto histórico e de sua ideologia. Neste artigo, optamos por dar voz ao *samba de exaltação*, a fim de evidenciarmos, especificamente, no período do Estado Novo, como se deu a construção discursiva da brasilidade, por meio deste subgênero musical, uma vez que este emergiu da demanda de se narrar a identidade nacional e de glorificar o país, sob a égide da ideologia deste governo.

Ferramenta metodológica de análise

O samba, assim como outros tipos de canção, são fontes históricas, que nos possibilitam acessar e lançar um olhar sobre o passado e nos esclarecer relações e diálogos entre atributos sonoros, textuais e narrativos com o contexto histórico, político e social. Seja por meio das letras ou pelo ritmo e melodia, a música, enquanto linguagem, ganha significado no interior de uma dada cultura. Logo, podemos apreender que o samba realiza um discurso que dá sentido a atos histórico-sociais. O processo da formação discursiva coloca em jogo forças ideológicas antagônicas, materializadas em versos. Assim, os discursos indiciam modos de pensar, de sentir e interpretar fatos histórico-sociais que formam uma memória.

A linguagem e sociedade coexistem, são interdependentes e indissociáveis. Os estudos de ambas, a linguística e a sociologia operam no mesmo plano analítico: o dos sistemas e instituições sociais. Em *A Linguagem e seu Funcionamento*, a linguista Eni Puccinelli Orlandi (1996, p.98) argumenta que “um determinado tipo de estrutura social acompanharia um determinado tipo de estrutura linguística”. Para a teórica isto implicaria em dois condicionamentos

recíprocos: o linguístico da sociedade – a língua cria identidades; e o social da língua – a estrutura da sociedade está “refletida” na estrutura linguística. Neste momento da nossa pesquisa, estamos mais interessados em percebermos como a linguagem cria identidades culturais.

Este índice ainda se torna mais pertinente para os nossos estudos se levarmos em consideração o fato de que “as línguas só existem na medida em que se acham associadas a grupos humanos, portanto, podemos chegar à concepção de que, na língua, o social e o histórico se coincidem. Trata-se sempre de ação (trabalho) humano” (ORLANDI, 1996, p.99).

Ao articular a língua e o social, Bakhtin resvala na vinculação entre linguagem e ideologia. De acordo com Brandão (1998, p.10), Bakhtin concebe a linguagem como sistema de significação da realidade e um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa e será justamente nessa distância e nesse interstício entre a coisa e a sua representação signíca que reside o ideológico. Para Bakhtin, a palavra é signo ideológico, pois retrata as distintas formas de significar a realidade, de acordo com as vozes e os pontos de vista de quem as emprega “Dialógica por natureza, a palavra se transforma em arena de luta de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes” (BRANDÃO, 1998, p.10). Logo, a linguagem é lugar de conflito e confronto ideológico.

Dessa forma, a nossa artigo se encaminha para o ponto de articulação entre os fenômenos linguísticos e os processos ideológicos que consiste no nível discursivo, já que o discurso é a interação entre o linguístico e o extralinguístico, ou seja, entre o sistema estrutural de funcionamento da linguagem e as suas condições sócio-históricas de produção e constituição das próprias significações. Nosso objetivo agora é evidenciar como estas negociações foram absorvidas no plano discursivo das composições de samba, uma vez que este gênero musical comporta capacidade comunicativa e narrativa sobre uma gama variada de assuntos, e a brasilidade durante este período histórico tornou-se um dos principais conteúdos deste gênero musical.

As marcas ideológicas da política nacionalista

de Getúlio Vargas podem ser analisadas a partir das composições de samba feitas neste contexto sócio-histórico. Para isso, iremos recorrer à ferramenta metodológica da análise do discurso, buscando orientar este trabalho, especificamente para o estudo dos “efeitos ideológicos e políticos do discurso”. A análise de discurso permite abordagens múltiplas e concomitantes, mas o nosso foco recairá na relação entre discurso e ideologia, conforme fomos nos encaminhando.

Ao nos debruçarmos pelo interesse das marcas ideológicas do Estado Novo nas composições de samba, nos aproximamos da análise de discurso francesa cujo principal enfoque se dedica justamente a articulação entre o texto e sua exterioridade, isto é, fatores externos que influenciaram sua produção. Em seu texto *Discurso e Análise do Discurso*, o linguista Dominique Maingueneau concebe o discurso como a relação do texto com seu contexto, embora afirme que esta concepção seja criticada por gerar comodismo e reducionismo na sua aplicação metodológica. Com isso, o autor busca complexificar este conceito:

No meu entender, o interesse específico que governa a disciplina “análise do discurso” é de apreender o discurso como entrecruzamento de um texto e de um lugar social, quer dizer que seu objeto não é nem a organização textual nem a situação de comunicação, mas aquilo que os une através de um dispositivo de enunciação específico que provém ao mesmo tempo do verbal e do institucional. Aqui, a noção de “lugar social” não deve ser apreendida de maneira imediata: pode se tratar de um posicionamento num campo discursivo. (...) pensar os lugares independentemente das palavras que autorizam (redução sociológica), ou pensar as palavras independentemente dos quais elas são partes beneficiária (redução lingüística), isso seria ficar aquém das exigências que fundam a análise do discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p.143)

Orlandi (1996, p.110) defende que AD⁵ tem como fonte básica de constituição as *condições de produção* do discurso. O que a diferenciaria de outras teorias e métodos é que ela procura estabelecer de forma mais imanente, a relação

entre a exterioridade, materialidade e contexto histórico-social (as condições de produção) e a linguagem. Estas esferas são igualmente constitutivas do discurso. A AD procura tipificar os discursos das diferentes formações discursivas, almeja apontar constantes no lugar em que o linguístico e o social se articulam (no discurso), trata-se de sistemas de signos que são tomados no jogo das formações discursivas que são reflexos e condições das práticas sociais.

Seguindo as trilhas de Michel Pêcheux, Brandão (1998, p.37) defende o discurso como *locus* da concretização da materialidade ideológica ou ainda como um dos aspectos materiais da ideologia. “Só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos” (PÊCHEUX, 1997, p. 149). Logo o discurso pertenceria ao gênero ideológico. A *formação ideológica* é sintomática e característica de um dado momento de uma formação social, ela é fundamentalmente composta por uma ou várias *formações discursivas* interligadas, isto nos leva a crer que os discursos são governados por *formações ideológicas*.

A *formação discursiva* não é um espaço estrutural fechado, é instável e heterogênea, constantemente invadida e constituída por elementos que vêm de outro lugar, isto é, de outras formações que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais. Nesse sentido é que Pêcheux pôde formular a ideia de que o sujeito é interpelado pela ideologia que o constitui, ou seja, o assujeitamento; mostrando que, ao enunciar, todo sujeito fala a partir de uma formação discursiva e, assim, marca uma posição de sujeito.

Entendemos que o *samba de exaltação* é produto do contexto histórico e ideológico em que estava inserido. Este subgênero musical surge especificamente para atender uma demanda: exaltar o Brasil, as virtudes da terra e do povo brasileiro, assim como definir alguns traços da brasilidade; dessa forma atendendo às aspirações da propaganda ideológica do Estado Novo. O arranjo orquestral era pomposo e grandiloquente, o conteúdo das letras era patriótico e ufanista, caracterizado por composições “meta-regionais”, o ufanismo observado nas composições exalta por assim dizer a cultura do país e não um folclore específico, apresentando as cores, a aquarela do país ao resto do mundo. Essas características

eram decorrentes do nacionalismo empreendido pela ideologia do Estado Novo. Com isso, as letras de *samba de exaltação* funcionam como formações discursivas governadas por esta formação ideológica.

O descortinar de Aquarela do Brasil: O samba de exaltação como narrador da brasilidade no Estado Novo

Antes de iniciarmos nossa análise, é importante lembrarmos que na música erudita vivenciávamos o nacionalismo musical encabeçado por Heitor Villa-Lobos e pelas pesquisas folclóricas desenvolvidas por Mário de Andrade. Villa-Lobos, através do resgate do espírito da cultura popular, se inspirava para compor peças que descrevessem não só a coloração da brasilidade como também o patriotismo. Nas escolas públicas introduzia-se o ensino do canto orfeônico. Como a cultura popular e a erudita estão em constantes negociações, o *samba de exaltação* passa a ser o espaço de onde a cultura popular expressa o seu nacionalismo musical.

A canção *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso é pioneira e fundadora do subgênero *samba de exaltação*, tornando-se modelar para as composições posteriores. Ela nasce espontaneamente como fruto do contexto histórico vivido por seu escritor, não foi feita sob encomenda, mas, por outro lado, por conciliar distintos elementos nacionalistas, permite sua apropriação pelo Estado Novo como ícone narrativo da brasilidade. Esse é um dos pontos do processo de transformação do samba popular em nacional-popular.

As aspirações do Estado Novo também são atendidas em *Aquarela do Brasil* com a utilização da orquestração musical, Ary Barroso abandona os típicos conjuntos regionais com roupa folclórica e lúdica, e coloca “casaca e cartola” no samba com os arranjos da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, sob a regência de Radamés Gnattali. O samba com violino e outros instrumentos de corda e sopro ganhava mais “seriedade” aos olhos do Estado Novo, ficava menos percussivo, o ritmo ficava menos africanizado, e sonoramente mais apropriado para a veiculação no rádio.

reverência ao passado, convocam os elementos culturais afros e brancos que fecundaram a pátria para serem exaltados. Ary Barroso não faz referência alguma à cultura indígena. A mulher negra é referida como “mãe preta” e o homem negro como “rei congo”. A “mãe preta” caracterizada por ser maternal, submissa e conformada, é um arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira, em geral eram escravas negras que assumiam os cuidados dos filhos dos senhores brancos. Segundo Gilberto Freyre (2001), a influência negra na cultura brasileira pode ser sentida no menor gesto cotidiano, decorrente do convívio privado e intimista na casa grande entre negros cuidadores e educadores e as crianças brancas.

A congada ou o congado também mencionado nesta parte da música refere-se a uma manifestação cultural e religiosa brasileira de influência africana celebrada em algumas regiões do país. Inspirada nos cortejos aos reis Congos africanos, a congada é uma dança que representa a coroação do rei do Congo, acompanhado de um cortejo compassado, cavalgadas e música, é uma expressão de agradecimento do povo aos seus governantes. Com a diáspora africana esta tradição, antropofagicamente, foi recriada no Brasil agregando o catolicismo e o culto aos santos como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. Logo o “rei congo” de Ary Barroso registraria a ancestralidade africana da formação social brasileira.

Ô, abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!

No que tange a cultura branca europeia, o compositor remete ao passado dos trovadores e de seus versos melancólicos. O trovadorismo surgiu no século XII e perdurou até o século XV, em plena Idade Média, período em que Portugal estava no processo de formação nacional, foi a primeira manifestação literária da língua portuguesa que se tem registro. A figura branca feminina pode ser associada a dona que baila pelos salões com seu vestido. A corte real e a nobreza europeia, sobretudo no período

O personagem principal da canção é o Brasil, a música inicia-se este vocativo e ao longo da letra a palavra Brasil aparece 21 vezes⁶. O compositor se utiliza da redundância da expressão “Brasil-brasileiro” para reforçar o nacionalismo de sua música. Em “vou cantar-te nos seus versos” ocorre a anunciação dos símbolos representativos da brasilidade que entraram em cena, suas características serão ressaltadas e glorificadas nos versos deste poema.

Na primeira estrofe, a figura do mulato sonso e manhoso é introduzida em um tom de ritualização e festejo, possível, como vimos ao longo deste trabalho, pela posituação da miscigenação étnico-cultural efetuada a partir de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre. O “mulato inzoneiro” também se aproxima do arquétipo do malandro com seu “Bamboleio, que faz gingar”, revelando malemolência e irreverência no jeito típico de caminhar, o que contrariaria a ideologia trabalhista do Estado Novo, mas isto parece ter passado despercebido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Em contrapartida, segundo Sérgio Cabral (sd, p.180), o verso que associa a imagem do Brasil à “terra de samba e pandeiro” foi censurado pelo DIP, mas Ary Barroso conseguiu contornar a situação.

Outras duas marcas recorrentes nesta letra é a ideia do samba como “coisa nossa”, ou seja, como produto nacional e do país ser uma terra abençoada por Deus, estreitando os laços entre Igreja e pátria. Para Astréia Soares (2002, p.37), “se o ‘Brasil do meu amor’ é ‘terra de Nosso Senhor’, qualquer traição a este amor coloca-me em choque direto com Deus, que aqui é transformado em compatriota”.

Brasil!
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos:
O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!

As duas estrofes seguintes, através da

do Renascimento, praticavam nos salões dos palácios as chamadas danças sociais em festas de confraternização, propiciando o estreitamento de relações sociais de amizade, de romance, de parentesco e outras.

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória à luz da lua
Toda canção do meu amor.
Quero ver Sá Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado.
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!

Deste modo, Ary Barroso ao citar os próprios antepassados afros e lusos, liga as duas matrizes culturais fundadoras da brasilidade e do samba, sintetizando miscigenação étnico-cultural e a ideologia da unidade da pátria trabalhada pela *intelligentsia* estadonovista. Assim como em *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, em *Aquarela do Brasil* há uma apologia à mestiçagem e fatos como a escravidão e o preconceito racial são relegados a um plano menos importante diante da “confraternização” das raças.

Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiscreto.
O Brasil, verde que dá
Para o mundo admirar.
O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!Brasil!
Pra mim! Pra mim!

Além da apologia à mestiçagem e do mito da democracia racial, este samba também narra a natureza exuberante do território brasileiro. O ufanismo da fertilidade iniciada com a carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei D. Manuel sobre a descoberta do Brasil, funda o mito de que aqui “se plantando, tudo dá”.

Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d’agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa

que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! (CAMINHA, 1500)

Este registro de nascimento do Brasil marca toda uma tradição dentro da literatura brasileira. A exaltação da natureza do nosso país é um dos principais temas da primeira geração do romantismo brasileiro. O poema de Gonçalves Dias *A Canção do Exílio* (1843) exprime o ufanismo da fertilidade, que depois será retomado pelos compositores de *samba de exaltação*.

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores. (...)
(DIAS, 1846)

Na letra do Hino Nacional Brasileiro⁷ escrita em 1909 por Joaquim Osório Duque Estrada existe uma citação do poema *A Canção do Exílio*. Basta compararmos os dois últimos versos acima com o hino: “Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida, no teu seio, mais amores”. Outros poetas, principalmente os modernistas, por meio da intertextualidade e da paródia criaram obras a partir deste texto seminal, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, entre outros. A primeira geração do movimento modernista, mesmo a sua vertente mais satírica, também tem como marca o nacionalismo.

O *samba de exaltação* se aproxima da primeira geração do romantismo e da primeira geração do modernismo brasileiro: preocupação com a construção discursiva da identidade brasileira, o nacionalismo, o ufanismo e exaltação à pátria e à natureza. As duas últimas estrofes de *Aquarela do Brasil* é um passeio pelas belezas tropicais do país, onde a fartura é reinante. A natureza dá de comer e beber, além de aconchego. E mais uma vez a apologia à mestiçagem é enfatizada, o Brasil é lindo e trigueiro, ou seja, da cor do trigo maduro e da pele morena.

Esse coqueiro que dá coco,
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar.
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!

Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar.
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro,
Terra de samba e pandeiro.
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!
(BARROSO, 1939)

Ao ressaltar essa característica da formação social brasileira e a paisagem física, Ary Barroso faz um elogio à brasilidade e o que temos de “distintivo” em relação a outros povos, por meio da marcação simbólica da diferença. O compositor utiliza todo um arcabouço de referências da cultura nacional para desenhar a *comunidade imaginada* brasileira e o próprio samba aparece como sendo nacional, evidenciando este momento da sua *invenção como tradição*. Por meio da expressão “Brasil! Brasil!/Pra mim! Pra mim”, repetida várias vezes na canção, temos a evocação de uma identidade que se constrói discursivamente. Esta identidade é necessária para o narrador que tinge de aquarela a brasilidade, ela é constantemente anunciada e reforçada pelo sujeito falante, como se ele falasse para si próprio.

Sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança, *Aquarela do Brasil* atingiu êxito internacional ao iniciar sua carreira em Hollywood em 1943, quando Walt Disney a incluiu na trilha sonora do filme *Alô Amigos (Saludo Amigos)*⁸, com o título de Brazil e versos em inglês. De acordo com Soares (2002, p.34), “se o rádio e o Estado trazem o samba do morro para a cidade, cabe a Ary Barroso levá-lo ao mundo de ‘casaca e cartola’, pela porta americana dos filmes de Walt Disney”.

Segundo Severiano e Mello (1998, p.178), foi a partir de então, popular no Brasil e no exterior, que esta canção se consagraria como uma espécie de segundo hino da nossa nacionalidade, até sendo confundida com o próprio Hino Nacional

em outros países. Atualmente existem cerca de 300 gravações de *Aquarela do Brasil*, em diversos idiomas. Esta música ao fazer uma representação auditiva da *comunidade imaginada* brasileira, tornou-se cânone modelar e temático não só para composições de sambas como também de outros gêneros musicais.

Considerações Finais

A *intelligentsia* estadonovista, através da sua máquina de propaganda, faz do rádio seu principal veículo de comunicação com a população brasileira, o programa *Hora do Brasil*, de forma direta, e a Rádio Nacional, indiretamente, suturam a identidade brasileira por meio do conteúdo de seus programas que irradiavam, além de músicas, a literatura, a história e a geografia nacionais, destacando principais personagens para a constituição da memória coletiva e, principalmente colocando em sintonia e conexão milhares de dispersos brasileiros, construindo, dessa forma, a *comunidade imaginada* Brasil. Discursivamente, Gilberto Freyre, sobretudo com sua obra *Casa Grande & Senzala*, cria condições de experimentações e aceitação de uma identidade mestiça no país.

O samba urbano carioca por localizar-se na capital federal do país e por congregar diversos elementos culturais, como representar a cultura negra, mestiça e a popular e ser uma música miscigenada, o que permitiria o sentimento de pertencimento da cultura branca e da classe média dentro deste gênero musical; foi nacionalizado como referência identitária da brasilidade pelo poderio, de popularidade e alcance do rádio, incentivada pelo Estado Novo. Com a ação de diversos atores sociais, o samba inventou-se como tradição.

Neste sentido, o samba contribuiu de duas formas; primeiramente por integrar a cultura popular à cultura nacional, estabelecendo e reforçando os laços sociais entre as classes populares e a nação; negros, mestiços, pobres e outras minorias representacionais tinham um traço cultural reconhecido e nacionalizado. Em contrapartida, diante da diversidade regional do país, outras manifestações culturais foram silenciadas e outras culturas não se viram

representadas dentro do projeto que é a nação. O *samba de exaltação* fixa o gênero samba como *locus* discursivo da identidade nacional, além de contribuir para sua nacionalização, já que sua narrativa era endereçada a nação como um todo e, conseqüentemente, traz consigo traços da materialidade ideológica de seu tempo e de sua condição de produção.

Referências

- ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BAUER, Martín W., Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martín W., GASKE, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2004. p.365-389.
- BENZAQUEN, Ricardo. Guerra e Paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Editora 34, 1994.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- CABRAL, Sérgio. No tempo de Ary Barroso. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.
- CALDAS, Waldenyr. Iniciação à Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CALDEIRA, Jorge. A construção do samba. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El Rei D. Manuel. 1º de maio de 1500. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2011.
- CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: DREYFUS, Dominique (Org.). Raízes musicais do Brasil. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.9-13.
- DIAS, Gonçalves. A Canção do Exílio. Primeiros Cantos. 1846. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2011.
- FRANCESCHI, Humberto. A Casa Edson e o seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuá, 2002.
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2001.
- KRAUSCHE, Valter. Música popular Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. Discurso e Análise de Discurso. In: SIGNORINI, Inês (org). [Re] Discutir: texto, gênero e discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MATOS, Cláudia. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MORAES, Mário de. Recordações de Ary Barroso. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. Rádio Nacional. O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.
- NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: ano 1, nº 8, p.22-27, fevereiro/março 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1996.
- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SOARES, Astréia. Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.

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

SOUZA, Ricardo Luiz de. Identidade Nacional e Modernidade Brasileira. O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

THOMPSON, E.P. Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed.UFRJ, 2007.

Música:

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ary-barroso/163032/>. Acesso em: 5 nov. 2009.

Brasil, recebeu o nome de *Marcha Triunfal*. Contudo, só recebeu sua letra como a cantamos hoje no ano de 1909.

8 Para fortalecer os laços com países latino-americanos, os EUA implementaram a Política da Boa Vizinha, um dos braços ideológicos era a expansão cultural estadunidense sobre esses países. Para atuar neste sentido, Walt Disney e sua equipe realizaram uma viagem pela América do Sul para coletar material para a produção de *Alô Amigos* (1943) e outros desenhos com temática similares: de demonstrar a confraternização entre estes países e um pouco da cultura de cada um. É neste filme que surge o emblemático personagem Zé Carioca que sintetiza algumas características e estereótipos da brasilidade como a malandragem, o samba, a cachaça e a animação. O filme é extremamente colorido, apelando para aquarela de cores da fauna e flora brasileira. *Você já foi a Bahia?* (1944) é outro filme de Walt Disney que têm como objetivo apresentar a cultura e a música brasileira tanto para o nosso país quanto para os estadunidenses.

Notas

1 Esta questão da nossa pesquisa também é trabalhada pelo antropólogo Hermano Vianna, sob outros aspectos, em seu livro *O Mistério do Samba*, utilizado como referência bibliográfica neste artigo.

2 Conceito de Benedict Anderson (1989, p.14), segundo diz que as diferentes comunidades nacionais comportam uma série de significados, ou sistemas de representação, através dos quais seus membros se identificam. A nação não é concreta ou definida por extensão territorial, ela é possível por um sentimento e uma imaginação comungados por um número significativo de pessoas. As comunidades nacionais são politicamente imaginadas “porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 1989, p.14).

3 Utilizaremos esta abreviação para nos referirmos à obra *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre.

4 A Rádio Nacional, mesmo sendo estatal, organizava-se de modo diferente das outras emissoras do governo e a atuação da máquina de propaganda era tênue e velado.

5 Adotaremos a abreviação AD para análise de discurso.

6 Em nossa análise, nos ateremos apenas na parte inédita da composição, ou seja, não repetiremos refrão ou qualquer outra estrofe que apareça mais de uma vez, a fim de poupar o nosso leitor e concentrar mais estudo na parte textual.

7 A música (a parte instrumental) do Hino Nacional foi composta por Francisco Manuel da Silva entre os anos de 1822 e 1823 para a celebração da independência do