

Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro

João Ernani Furtado Filho

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP)
e Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Para Nirez,
com gratidão e respeito

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma reflexão a respeito da invenção do Brasil pelo samba nos anos 1930 e 1940. Neste estudo consideramos o debate a cerca das “origens” do próprio ritmo ou da festa musical, bem como as imagens contraditórias de um Brasil mítico. Os sambas de exaltação fazem ecoar um misto do olhar do viajante sobre a terra brasílica e a lábia do “Brasil para inglês ver”. Misturou-se uma visão panorâmica sobre o país na qual se ressaltava sua natureza, a sensualidade e alegria das suas gentes, vendendo-se a imagem de um povo unido pela diversidade, no qual a crença na sorte ou destino tinha peso explicativo destacado.

Palavras-chave: Samba exaltação, Música brasileira, Estado Novo.

Résumé: Cet article vise à faire une réflexion sur l'invention de la samba au Brésil en l'an 1930 et 1940. Dans cette étude, nous considérons le débat sur la «origines» de lui-même le rythme ou la fête musicale, ainsi que les images contradictoires d'une mythique Brésil. Les sambas d'exaltation exprime un regard mélange de voyageur sur la Terra Brasil et la ruse du «Brésil en anglais à voir." La musique Bresiliene, en ce moment là, a été exprimé une vue panoramique sur le pays dans lequel il a souligné sa nature, la sensualité et la joie de son peuple, en vendant l'image d'un peuple uni par sa diversité, dans laquelle la croyance en la chance ou le destin a été le poids explicatif.

Mots-Clés : Samba Exaltation, musique brésilienne, Nouvel État.

Por ocasião da “Festa dos 500 Anos”, a Academia Brasileira de Letras (A.B.L.) e a *Rede Globo* promoveram uma enquête para saber qual seria, no repertório brasileiro, a “música do século”. Em 1997, o jornal *O Estado de São Paulo* também propusera semelhante inquérito. Os júris foram formados por escritores e jornalistas especializados na crítica musical, por melômanos, maestros e por profissionais do rádio e do disco. Tentou-se até certa badalação com a “interatividade” que uma destas

pesquisas prometia, do tipo “ligue, e dê o seu voto”. Nos dois casos, a canção eleita como a música brasileira do século foi “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, tida por uns como uma espécie de hino informal do país. Essa composição do “maestro de Ubá” ocupava as duas faces do 78rpm Odeon N° 11.768, com interpretação de Francisco Alves (o “Rei da Voz”) e arranjo de Radamés Gnattali. O selo dessa gravação rotulava o gênero como “cena brasileira”. Esse samba foi gravado em agosto e lançado em outubro de 1939. Em depoimento à folclorista e pesquisadora Mariza Lira, publicado no *Diário de Notícias*, em outubro de 1958, Ari Barroso rememorava as circunstâncias de criação de seu mais famoso samba:

Senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência de nossa terra, “gigante pela própria natureza”. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, a música e a letra de uma só vez. Grafei logo na pauta e no papel o samba que produzira, batizando-o de “*Aquarela do Brasil*”. Senti-me outro. De dentro de minh’alma, extravasara um samba que eu há muito desejara, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso.¹

Ari Barroso sabia com quem estava falando: Mariza Lira, autora do “Brasil Sonoro” (1938) e organizadora dos “Cânticos Militares” (1942), discípula de Mário de Andrade, uma das primeiras biógrafas de Chiquinha Gonzaga, responsável em diversos periódicos (desde a década de 1930) pelo comentário e crítica das atividades musical e radiofônica, uma pessoa simpática aos sucessos legítimos da música popular, mas atenta e implacável no vislumbre de seus deslizes. A “Galeria Sonora”, seção da revista *Pranove* (da Rádio Mayrink Veiga), que era assinada por Mariza Lira condensa uma idéia de desenvolvimento da música popular e critérios de distinção entre boas e más produções. Ari Barroso, em seu relato, frisou o domínio da escrita musical e mesmo certo virtuosismo; mas sem deixar ferir o lado intuitivo e imaginoso da sua inspiração. Melodia e versos feitos de uma só vez, quem sabe torrenciais como a chuva que servia de cenário. E o tema de um Brasil bom.

Em 1942, Martins Castello, em página escrita para *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*, que era uma das publicações do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) do Estado-Novo varguista, avaliava que:

E já se esboça, entre os compositores conscientes, uma reação contra os números de terceira ordem, fabricados em serie pelos músicos de caixa de fósforos. Não há mais lugar para o elogio da malandragem, nem existe, de outra parte, a obrigação de se insistir no comentário das tragédias domésticas, que parecem fugidas dos desenhos de Geo Mc Manus. Os novos *lyrics* põem em destaque as vantagens do trabalho. Ou, então, voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas. Tivemos mesmo, neste particular, mais de uma dezenas (sic) de interessantes produções, dignas de uma antologia cívica.²

Martins Castello (que, em raras oportunidades na crítica musical valeu-se do pseudônimo Mário Castellar) assinava o prefácio do livro *Samba. Sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1933), de autoria de Orestes Barbosa, e afirmava-se um entusiasta do ritmo popular, reconhecendo aí a “verdadeira alma da gente que o criou”, saudando o samba urbano e mesmo o espírito capitoso e malandro de algumas criações. Em suas resenhas para *O Carioca; Vamos Lêr!*; ou *Cultura Política*, porém, Martins Castello exercitava um tom de crítica que, não raro, descambava para a acrimônia e para um mal-disfarçado elitismo. Apontava rudezas e barbarismos nos oito compassos que seriam reiteradamente plagiados; reclamava do misticismo atávico dos batuques e do sensualismo das danças; depreciava os versos chulos, cheios de gírias e tratando das artes e manhas malandras ou das desditas amorosas. Reclamava, enfim, que os ritmos musicais urbanos e os meios de comunicação como o rádio deveriam servir para o refino e elevação do gosto artístico e do padrão intelectual das massas. Entre os “compositores conscientes”, aqueles que “procuram evoluir”, Martins Castello citava, na seqüência desta mesma crônica, o exemplo de Ari Barroso.

Uma nota publicada na revista *Fon-Fon*, ainda no que atine à feitura de “Aquarela do Brasil”, avaliava que:

Ari Barroso começou muito mal nos Estados Unidos: ao jornalista que lhe perguntou “em que paisagem êle se inspirára, ao escrever a linda composição patriótica Aquarela do Brasil”, respondeu que não tinha pensado em patriotismo de espécie alguma! O motivo inspirador foi... “ganhar dinheiro”!...³

Falando-se em dinheiro e em vendagens no exterior, o compositor Nestor de Holanda Cavalcanti, em seu livro *Memórias do Café Nice. Subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*, calculava que:

Para se ter idéia do que lucra o autor com suas produções divulgadas nos Estados Unidos, tomemos por exemplo o caso de Ari Barroso, que é, sem dúvida, o compositor nacional mais executado no estrangeiro.

Do dinheiro que rendem as músicas do autor de *Aquarela do Brasil* na terra do Tio Sam, 50% ficam com o editor norte-americano. Dos 50% que restam, outros 50% são tirados para o autor da letra impressa ou gravada, ou melhor, o autor da versão, ficando, para o dono, 25%...

Mas êsse dinheiro só viria para as suas mãos se êle estivesse nos Estados Unidos, sem nenhum outro contrato com editor brasileiro. Ari Barroso, como os demais, tem contrato com editor brasileiro. Logo, seu dinheiro é enviado para o Brasil. Resultado: da parte que lhe cabe em seu próprio dinheiro, êle ainda paga 14% de impostos...

Dirá o leitor, com tôda certeza, que esta sobra vai cair em mãos do compositor!...Mas qual!...Ainda temos subdivisões a fazer... E o editor brasileiro não ganha nada?! Lógico que êle também tem “direito”... E um têrço da parte restante pertence ao editor brasileiro...

Conclusão: se uma composição de Ari Barroso render Cr\$ 1000,00 nos Estados Unidos, o editor norte-americano fica com Cr\$ 500,00 e o autor da versão para o inglês fica com Cr\$ 250,00. Tirando Cr\$ 35,00 de impostos, restam Cr\$ 215,00. Menos Cr\$ 71,66 do editor brasileiro, Ari Barroso recebe, no final das contas, Cr\$ 143,32...⁴

Outras controvérsias circundam a obra que inaugurou o filão desse tipo de samba. Sérgio Cabral, um dos biógrafos de Ari Barroso e dedicado estudioso da música popular, fornece as informações a seguir. Que Araci Cortes, Araci de Almeida e Cândido Botelho haviam cantado (e cogitado gravar) “Aquarela do Brasil”, antes do registro de Francisco Alves. Araci de Almeida, aliás, propusera o samba à rival da Odeon, a Victor; ocasião em que Mr. Evans, diretor da gravadora, condicionara a gravação à redução do arranjo aos moldes de conjunto regional. Também, quiproquós com o Departamento de Imprensa e Propaganda em seus dois pólos principais, a censura (que repreendeu o verso “terra de samba e pandeiro”) e a propaganda (quando Ari sentiu-se injustiçado em concurso apoiado pelo Catete, marcando-se aí, pequena rusga com um dos jurados, Heitor Villa-Lobos). Ari Barroso declararia, ainda, que “Aquarela” tratava de brasilidade e não tinha teor cívico ou patriótico. Ademais, no biênio 1947-8, Ari Barroso havia sido o autor que mais arrecadara com direitos autorais, através da

Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores Musicais (SBACEM), com Cr\$ 342 mil.⁵

A trilha sonora da “terra de samba e pandeiro” servia de cartão-postal, tanto para os seus, quanto para os adventícios e estrangeiros. Esse samba tornava em monumento um Brasil de natureza bela, divinal e pródiga, com uma gente sensual, contemplativa e misticamente musical. Mais que uma glosa ao tema Brasil, a “Aquarela” renovou o mote, impondo-se, ainda, como modelo para uma fatia do mercado fonográfico. A indicação do gênero musical procedia, muitas vezes, por justaposição, como “frevo-canção”, “mazurca-choro”, “samba-jazz”. “Aquarela do Brasil” foi definida como “cena brasileira” (a definição seria usada, também, no selo de “Canta, Brasil”, de David Nasser e Alcir Pires Vermelho). Outras denominações afastavam-se da caracterização meramente musical e informavam sobre certos predicados, como em “samba cívico” ou “marcha patriótica”. A composição de Ari Barroso ajudou a definir o formato e o nicho do “samba exaltação”. A *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica e Popular* especifica que o samba exaltação, também chamado “samba de exaltação”, seria caracterizado por “melodia extensa e letra de tema patriótico, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral, inclusive com recursos sinfônicos”.⁶ Segue-se, nesse verbete, a informação de que tal modalidade foi muito praticada pelos compositores dos teatros da Praça Tiradentes e dos meios fonográficos e radiofônicos, a partir do êxito de “Aquarela do Brasil”. O samba de Ari Barroso inscreve-se, portanto, como um padrão, por sua musical originalidade e pela inventividade de sua orquestração; mas o discurso poético de elogio da brasilidade possuía já certos característicos e clichês.

O cronista João do Rio, em seu livro *A Alma Encantadora das Ruas* (Paris: Garnier, 1908) já entreouvira nas modinhas e lundus, inspirados por assuntos gerais – notas de jornal, fatos ou boatos – ou por questões particulares – boemia, amores, intrigas – a persistência de um tom patriótico, um patriotismo “bizarro”, “espontâneo” e que não almejava lucro; menos colérico e mais humorístico, mas também “engrossador”, ou seja, cheio de bajulices e adulações. Eduardo das Neves, o *Trovador da Malandragem*, é constantemente lembrado, a partir de sua “A Conquista do Ar”, como exemplo da visão de um Brasil que suplantara a Europa, que marcaria o século XX, geraria um herói de renome universal e que não temeria “o rugir feroz do bretão”,

um país forte nos campos, nos mares e nos ares. O refrão desta cançoneta, estreada no Teatro Maison Moderne (que apesar do nome, ficava no centro do Rio de Janeiro), sintetizaria tal patriotismo: “Terra adorada/É o meu Brasil/Ó Terra amada/De encantos mil”.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a comemoração de duas datas-chaves para o calendário cívico – o IV Centenário do Descobrimento, fria e modestamente referido em 1900 e o I Centenário de Independência, no agitado ano de 1922 – deveria servir de estímulo aos debates em torno da nacionalidade e para a expressão de sentimentos patrióticos. A temática brasileira foi tratada de forma literária, ideológica ou ensaística destacando-se, como tipos antitéticos, o opúsculo do conde Affonso Celso, *Porque me ufano do meu país* (1901) e o livro de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902). Affonso Celso, em quem o crítico Brito Broca⁷ flagrava a peculiaridade de ter sido republicano no Império e monarquista na República, já parecia discernir governo e nação, visto que contrariedades às suas predileções políticas não esmoreceram nele o orgulho e a confiança no país, ao ponto de sentenciar que ser brasileiro seria signo de “distinção e vantagem”. Confessando o tom exemplar e conselheiro de seu livro, Affonso Celso dirigia-se a seus leitores tratando-os pelo termo “filhos” e enfatizava que o que dizia fiava-se, não no entusiasmo, mas na experiência de homem de leituras, meditações e viagens. E as razões para se amar o Brasil encontravam-se na grandeza territorial; na riqueza dos rios; na variedade da flora e da fauna; na aclimação de tipos diversos (“negros, brancos, mestiços, peles-vermelhas”); na identidade da língua, de costumes, de religião; nas belezas naturais (donde se destacavam o Amazonas, a cachoeira de Paulo Afonso, a Baía do Rio de Janeiro e a Floresta Virgem); nas riquezas brotadas do chão ou nas erguidas pelo trabalho; na amenidade de nosso clima; na ausência de calamidades; na excelência dos elementos que entraram na formação do tipo nacional (“não foi de degradados que se ocupou o país”); no fato de a nação nunca ter sido humilhada ou vencida militarmente, apesar da índole pacífica e bondosa de sua gente; em suma, pelo estudo de seu passado ou pela projeção de seu futuro. No livro de Affonso Celso⁸, que, em 1937 estava em sua 11ª edição, condensavam-se vários dos topoi largamente reiterados na poética dos sambas de exaltação e, antes deles, em algumas toadas e lundus de sabor abrejeirado.

Valdemar Henrique, compositor e pianista paraense, de formação musical acadêmica, é o autor de “Minha terra”, datada de 1923, e gravada em disco em junho de 1935, por Jorge Fernandes e Orquestra Odeon.

MINHA TERRA

Este Brasil tão grande e amado
É meu país idolatrado
Terra de amor e promessa
Todo ser e toda nova
De carinho e coração
Na noite quente e enluarada
O sertanejo está sozinho
E vai cantar pra namorada
No lamento do seu pinho
E o sol que nasce atrás da serra
A tarde infesta e rumoreja
Cantando a paz da minha terra
Na toada sertaneja
Este sol, este luar, estes rios e cachoeiras
Estas selvas, este mar, este mundo de palmeiras
Tudo isto é teu, ó meu Brasil
Deus que te deu
ELE, por certo, é brasileiro
Brasileiro como eu.

Parte da poética dos sambas de exaltação já encontraria antecedentes em algumas criações pontuais, algumas que chegaram a ser gravadas; porém, muitas, que circularam apenas em folhinhas modinhas vendidas a dois tostões ou que foram apresentadas em circos, cafés-cantantes, chopps e cabarés. Nas décadas de 1910 e 1920 tinha apelo um tipo de canção e de espetáculo teatral que podia ser qualificado como “brejeiro”, “sertanejo”, “caipira” ou “folclórico” e que, vez por outra, versava sobre o Brasil, sobre aspectos de nossa natureza, sobre modas das orlas e modos dos rincões. Frente à expectativa de ser cosmopolita, esperto e progressista, esse eco de um Brasil brejeiro podia soar como contradição, complexidade, nostalgia ou exotismo. São raízes românticas que alicerçam a idéia de uma alma popular – filha da Providência (mas, talhada para o Progresso) e temperada pelo clima e pela geografia – que se daria a conhecer através do modo de vida, das tradições, da linguagem e da imaginação. Daí, a imagem do cantor de sua aldeia, como resumo da ânsia de universalização a partir do particular. Na invenção do Brasil pelo samba, deve-se considerar o peso das mitologias baiana e carioca; pelo que indicam dos debates acerca das “origens” do próprio ritmo ou

da festa musical. Mas, em outros gêneros do cancionero de exaltação ressoam estereótipos e figurações de outros Brasis.

No repertório chamado “sertanejo” – composto de chulas, cateretês, cocos, causos, emboladas – repercutiam idealizações, lisonjeiras ou depreciativas, dos costumes e dos tipos do litoral e do interior. Característico da modernidade foi o pensamento segundo o qual o homem deveria assumir-se como sujeito diante da natureza objetivável; bem como o deslocamento dos centros de economia e decisão do campo para as cidades, e daí, o entendimento de que a vida urbana corria veloz rumo ao progresso, ainda que marcada pela concorrência, pelas tentações viciosas e pelo “salve-se quem puder”. A paisagem rural, por sua vez, era identificada ao repouso, à autenticidade e ao bucolismo⁹. São tênues, entretanto, os limites entre a “pureza”, a “ingenuidade” e a “tolice”; ou entre a “astúcia” e a “deslealdade”. A figura do “matuto”, do “caboclo” ou do “sertanejo” prestou-se para evocações, mas também, como motivo de piadas. Muitas fórmulas derivam por contraste, indicando complementaridades e migrações: o campo, as serras, as praias como refúgio ou manancial sonhado pelos que vivem nas cidades; os portos e as avenidas acenando aos do interior com a promessa de novos rumos e aventuras.

Paraguaçu (nome artístico de Roque Ricciardi, 1894-1976), “o cantor das noites enluaradas”, cartaz da Rádio Educadora Paulista (Gazeta), lançou, em junho de 1930, o samba “Sou Brasileiro”, de sua autoria, gravado com o acompanhamento do Grupo Verde-Amarelo, José Sampaio e Pile (violões), Carrara, Atílio Grany e Veríssimo (flautas) e Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (banjo).

SOU BRASILEIRO

Sou Brasileiro
Eu sou muito prazenteiro REFRÃO
Tenho orgulho dessa terra
Maior do mundo inteiro

Quem quiser ver
Meu Brasil a se enfeitar
Deve ir pro meu sertão
Se quiser aprender a gozar

Lá na cidade
Tudo cheira a do estrangeiro
Não se vê mais brasileiro

Porque tudo qué imitá

Pois outro dia
Vi um tal almofadinha
Em querer falar francês
De peru, bancar galinha

Vi numa festa
Um rapaz de curralzinho
Brasileiro em sobrenome
A querer falar argentino

Que coisa horrível
O meu povo ta enxertado
Desconhece a própria língua
Tudo aqui tá atrapaído

Eu vou-me embora
Lá pro Estado de Alagoas
Quero ver a minha gente
Brasileiro é gente boa.

O nome artístico deste intérprete, “Paraguaçu”, é já indício de evocação nativista tanto quanto o sobrenome Ricciardi escancara a ascendência italiana do cantor nascido e criado nos arredores do Brás-Belenzinho, calejado nos palcos das lonas e tablados e atuante na fonografia e radiodifusão da época. A fama de boêmio não escondia o seu desejo de encarar a música como profissão e foi dos primeiros grandes sucessos firmados a partir de São Paulo.¹⁰ Estruturado na forma de partido-alto (um refrão e estrofes com acento de improviso) este samba, “Sou Brasileiro”, repercute o anseio de restituir aspectos positivos da “brasilidade”, localizados no campo, ante a paródia de “estrangeirices” e “exotismos” que seria cultivada nas urbes. O afã de alcançar-se o substrato da nacionalidade adensando-se em seu interior – como na metáfora do “granito”, utilizada pelo politécnico Euclides da Cunha para argumentar que, entranhando-se na terra brasileira poder-se-iam encontrar grupos fixos, diferentes do “húmus indefinido da nossa raça” vicejante na costa litorânea – leva a que se considere que o problema, para além da mera miscelânea de costumes ainda concernia, do ponto-de-vista sociológico, à mestiçagem e à (miscige)nação. A preocupação com os “estrangeirismos”, até como meio de aproximar-se de uma suposta nacionalidade¹¹ podia converter-se em paranóia, bastava que se lhe considerasse, também, como um problema da relação ricos/pobres, e não apenas do duplo campo/cidade. É bem clichê, e

não apenas no repertório de sambas, a visão idílica da pobreza, como que recompensada com sutis originalidades.

Em setembro de 1933, Augusto Calheiros lançou, pela Victor, um 78rpm com duas composições de José Luís Calazans (Jararaca), “Alma de Tupi” e “Céu do Brasil” (parceria com Henrique Vogeler). Augusto Calheiros (1891-1956), a “Patativa do Norte”, foi bem um cartaz da voga “sertaneja” dos anos de 1920, como solista ou, até 1929, como integrante do grupo “Turunas da Mauricéia”, formado em Pernambuco pelos irmãos Luperce e João (nos bandolins) e Romualdo Miranda (no violão), e mais Calheiros e os violonistas Manuel Lima e João “Periquito” Frazão. Foi ainda nos meios musicais de Pernambuco que o alagoano José Luís Calazans (violonista e compositor) encontrou com o paraibano Severino Rangel (saxofonista e compositor), que somados aos violões de Pirata e Romualdo Miranda, ao cavaquinho de Robson e ao ganzá de Artur Souza formavam os “Turunas Pernambucanos”. Os apelidos “Jararaca” e “Ratinho” (o de Severino) surgiram como nomes artísticos destes “turunas” e foram mantidos ainda quando os artistas atuavam apenas como dupla. Nas apresentações na “Casa de Caboclo” (que era um dos teatros da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro), nos estúdios de gravação ou nas estações de rádio, um artista como “Jararaca” exercitava constante capacidade de invenção, atuando como redator, cômico, humorista, imitador, músico, contra-regra. Henrique Vogeler (que assina com Jararaca a canção “Céu do Brasil”) foi bem um pianista dos teatros de revista cariocas e de atuação radiofônica e discográfica. São de sua autoria o samba “Linda Flor” (ai ioiô, eu nasci pra sofrer/fui olhar pra você...) e o hino getulista “24 de Outubro” (com Catulo da Paixão Cearense).

CÉU DO BRASIL

Quando amanhece
E o sol vem despontando
Uma flor desabrochando
Nos inspira uma canção
Quando anoitece
No horizonte, a poesia
Lembra o beijo de Maria
Acalentando o coração
E a noite inteira
Fica a lua iluminando
Nós ficamos soluçando
Nos bordões de um violão

Quando o sol nasce
Foge a lua sem piedade
Nos deixando essa saudade
Que nos fere o coração
E a tarde desce
Fica a serra avermelhada
Como o pomo da queimada
Que prepara o lavrador
E o sol fenece
Volta a noite enluarada
Deixa a terra perfumada
Eis a essência, eis o amor
Um estrangeiro

Ao transpor nossa Baía
Onde há tanta poesia
Neste céu primaveril
Inebriado
Crava os olhos no espaço
E vê Cristo abrindo os braços
Sobre as terras do Brasil

ALMA DE TUPI

Sou caboclo brasileiro
Tenho sangue de guerreiro
Descendente de Tupi
Já andei por outras serras
Tenho visto muitas terras
Como a nossa nunca vi
Tenho amor a minha terra
Que belezas ela encerra

Nesses matos do sertão
Onde os nossos índios bravos
Nunca se fizeram escravos
De qualquer outra nação
Minha terra tem cascatas
Tem mistérios nestas matas
Que traduz belezas mil
Minha terra tem perfume
Que até Deus sente ciúme
Destas terras do Brasil
Folhas verdes e amarelas
Céu azul cheio de estrelas
Como não existe igual
A imagem da bandeira]
Desta terra brasileira] 2X
Neste mundo é sem rival]

Gigante pela Natureza

As imagens do Brasil enfatizam a sugestão da miragem mirífica de que aqui seria o paraíso terreal e o centro do mundo; terra de bênçãos divinatorias, dádivas da natureza e comunhão alquímica e transcendental dos quatro elementos: o céu azul-anil atestando serem os ares amenos, salubres e inspiradores; os mares, rios e cachoeiras figurando a força e a pureza das águas; a fartura e a imensidão de seus campos, matas e florestas, como sinal da riqueza e generosidade de suas terras; o sol, a sensualidade e o calor de sua gente completariam, com a evocação do elemento fogo, o quadro de uma harmonia mítica ou signo da providência. Tinham ressonância, ainda, representações que buscavam suas alegorias em leituras particulares dos símbolos pátrios, como a bandeira: o verde das matas, o azul do céu, o amarelo d'ouro e o branco da paz. Em "Céu do Brasil" deslinda-se uma temporalidade cíclica, marcada pelo ritmo natural das manhãs, entardeceres e luas, todos inspiradores (inclusive, de certa saudade). Em "Alma de Tupi", faz-se alusão a um tempo anterior a portugueses e africanos, um tempo mítico das origens, quando a natureza, além de vista como obra de Deus, era sentida como uma própria divindade – o que sucedia também no candomblé e aí, Iansã sopraria os ares, Iemanjá fluiria as águas, Oxossi fecundaria as matas e Xangô abrasaria o fogo. Natureza de mistérios curativos e balsâmicos, de beleza e utilidade; de ensinamentos à intuição e aos sentidos. Em "Céu do Brasil" se destaca o êxtase provocado aos olhos dos

estrangeiros pelo cenário de maravilhas (o céu de primavera, o Cristo abrindo os braços). Em “Alma de Tupi”, a afirmação de uma brasilidade, de sangue guerreiro, preocupada com rivais, com outras nações, com a necessidade de dizer-se sem igual.

Em abril de 1942, foi lançada a gravação de “Terra Virgem”, canção de Vicente Celestino e Mário Rossi, em interpretação do tenor e acompanhamento da orquestra Victor.

TERRA VIRGEM

Ó meu Brasil, para aumentar a tua glória
Dia virá no teu futuro ascencional
Em que o mundo invejará a tua História
Porque serás o paraíso universal

Vejam teus campos que se perdem no horizonte
O rio, o mar, o sol de ouro, o céu de anil
E a terra virgem que se mira numa fonte
Enche de frutos o regato do Brasil

Lá no alto Corcovado engastado
Tens o Cristo Redentor
Dominando a Guanabara, jóia rara
De teu reino de esplendor

E nas praias encantadas, namoradas
Do teu céu de eterno no azul
Rente às ondas, se debruças e soluçam
Sob o Cruzeiro do Sul

Ó meu Brasil, quando contemplo o teu passado
Inté minh'alma é a ressonância d'um clarim
E descortino o teu futuro, deslumbrado
Porque não vejo outro país tão grande assim

Berço de heróis, terra de luz e de bondade
A natureza é o hino verde em seu louvor
Outra nação não há com tanta liberdade
Tanta fartura, tanta paz e tanto amor.

A parceria musical de Vicente Celestino e Mário Rossi, talvez, tenha sido favorecida por “coincidências”, como o fato de serem descendentes de italianos (de numerosa prole) ou de terem exercido as mais diversas ocupações e aprendido ofícios variados (sapataria, tecelagem, desenho) ou, ainda, o de terem seu talento “descoberto” quase que casualmente. Mário Rossi (1911-1981), que ainda envergava farda do

Exército e trabalhava como guarda-civil, era letrista, apesar de ter escolaridade apenas até o 3º Ano Ginásial. Vicente Celestino (1894-1968) firmou-se, na fase das gravações por meio mecânico, como padrão do belo canto e da encenação correta. A orquestração de “Terra Virgem” inova ao se permitir o decalque, para a primeira linha de algumas estrofes (como nos versos “Lá no alto Corcovado engastado” ou “e nas praias encantadas, namoradas”, ou ainda, “Ó meu Brasil, quando contemplo teu passado), dos compassos iniciais da parte cantada do “Hino Nacional Brasileiro”, música de Francisco Manuel da Costa (a mesma melodia que teria sido flagrada, de modo irônico ou a contrapelo, no “agora vou mudar minha conduta”, do “Com que roupa?”, de Noel Rosa) e, em outros momentos do arranjo, da profonia da ópera “O Guarany”, de Carlos Gomes. A letra de Mário Rossi articula uma série de idéias-chaves do repertório de exaltação. Novamente, o Brasil visto como paraíso terreno (não somente como um Gênesis, mas também como um destino). A terra virgem prene de frutos – num tipo de concepção em que se prescindia do trabalho (perceptível, aliás, em outra canção de Vicente Celestino, “Meu Brasil, terra natal”, lançada em 1953, nos versos “Ah! Pra quê trabalhar?/Se tudo que é preciso/A Natureza dá...” – o Cristo Redentor e o Cruzeiro do Sul seriam sinais da dádiva. A figura literária da “ressonância de um clarim” simbolizando uma alvorada, um despertar; no qual o presente condensaria o último instante do que foi e os primeiros anúncios do que será; descortina-se o futuro (ascensional), contemplando-se o passado (berço de heróis). Mas, não parece que um retorno cíclico às origens sumariasse a esperança em uma idade de ouro. No Brasil – país de formação recente, ranço colonialista e escravocrata – o passado, por vezes, apareceu como nódoa, fardo ou trauma. O apelo à Providência e a crença no Progresso misturam-se na miragem de que o futuro brasileiro será glorioso e invejável (não haveria outra nação com tanta paz, amor, fartura e liberdade).

Música e radiofonia: censura e liberdade

O elogio do Brasil está preso à idéia de liberdade. Por sua força de lema, todavia, não se lhe esmiúçam os sentidos: se entendida como oposição a um regime de escravidão, esta liberdade seria tardia e incompleta. Tomada como sinônimo de Independência ou querendo dar a entender uma terra militarmente protegida, exige em

troca um caudal de deveres e sacrifícios. Lida como prerrogativa de cada um fazer o que melhor lhe aprouver, pode aproximar-se dos diagnósticos de egoísmo ou “anarquia”. Significando autonomia, só seria válida no império da racionalidade; ou seja, quando as justificativas para o que é julgado bom ou adequado pudessem ser somente lógicas, e não, intuitivas, emocionais ou idiossincráticas. Os entendimentos de liberdade como capacidade de ir e vir, ou como a faculdade de firmar suas próprias convicções e expressá-las ou, ainda, como certa garantia de propriedade são redutivos e parciais. Liberdade significaria escolher dentre opções sancionadas por outrem (mesmo que este “outrem” arvore-se como um “nós”) ou indica o poder de definir possibilidades para a própria escolha? . Pensada, à moda dos contratualistas, como um bem a ser limitado individualmente em prol da soberania coletiva, a liberdade seria a lei acima da força. Mas, não poderia prescindir de sentimentos solidários prévios – as virtudes da religião civil – a ser continuamente trabalhados pela educação. Nos meados das décadas de 1930 e 1940, quando, politicamente, vivia-se no Brasil um regime ditatorial e que estações de rádio, fábricas de discos e compositores podiam ser censurados, cantar a palavra liberdade talvez se assemelhasse a uma súplica, uma utopia ou um protesto. Francisco Campos – cuja erudição lhe valera o apelido de “Chico Ciência”, Ministro da Justiça de Getúlio Vargas, à época do Estado Novo – em entrevista (na verdade, um monólogo) repassada às redações de jornais (primeiramente publicada no *Correio da Manhã*, com o título “Diretrizes do Estado Nacional”) em novembro de 1937 (nas circunstâncias, portanto, do golpe varguista) e depois enfeixada no volume *O Estado Nacional. Sua Estrutura. Seu conteúdo ideológico* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1940) argumentava que:

Com o falso pretexto da liberdade, criaram-se os poderes irresponsáveis que, aproveitando-se da chance ou das circunstâncias favoráveis, estabeleceram o seu domínio sobre a nação – domínio econômico, mediante as poderosas organizações econômicas, e domínio político, mediante as organizações partidárias em que o princípio democrático não era observado. Essas organizações, criadas fora do Estado, enfraqueceram-lhe o poder e passaram a exercer um verdadeiro poder de natureza pública, em proveito de interesses privados. Os fracos, os desprotegidos, e entre estes se deve contar o interesse nacional, ficaram com a liberdade nominal, e efetivamente sem nenhum direito. (...)

A organização não suprime nem oprime a liberdade individual: limita-a, para melhor defendê-la, assegurando-a contra o arbítrio das organizações fundadas no interesse de grupos constituídos, à sombra da anarquia geral, sobre as bases do interesse privado. (...)

Postular a liberdade simples é postular a força. É necessário que sejam postuladas ao mesmo tempo a liberdade e a justiça, ou antes, a liberdade como exercício de um poder justo.¹²

A noção de liberdade era aí definida a partir das críticas às fórmulas econômicas, políticas e psicológicas do liberalismo. Francisco Campos, nascido em 1887, testemunhou na mocidade a atmosfera de esperanças em relação ao regime republicano, algumas logo tornadas frustração ou apatia. Dos que propunham panacéias, poucos não foram os que proclamavam a necessidade de um Estado forte conduzido por um líder carismático. A reputada formação literária de Francisco Campos levava-o a considerar que, em um país com índices elevados de analfabetismo, a liberdade seria um cativeiro para aqueles indivíduos ou grupos definidos como “fracos”, isso, devido aos processos tecnológicos de comunicação, às seduções da publicidade ou às cargas emocionais e sentimentais que predominariam, por vezes, sobre o exame metucioso das questões públicas. A libertação deste cenário, uma vez mais, seria regulada pela lei, fazendo-se prevalecer os assuntos públicos, acima dos negócios ou ânsias dos indivíduos ou grupos “fortes”. Francisco Campos avaliava que a “anarquia liberal” redundaria no comunismo, desde que não se desfizessem tais mal-entendidos (fazendo prevalecer o critério “justiça”, ao invés do revolucionário lema) e que se adotasse um sistema corporativo centralizado pelo Estado e orientado pelos intelectuais.

O mesmo raciocínio deveria presidir a organização da atividade da Imprensa, incluindo-se aí, a radiodifusão. Nas maravilhosas máquinas e engenhos (cinema, foto, rádio, disco, prensas de grande tiragem) Francisco Campos flagrava o potencial de influência na opinião pública, que poderia ser danoso ou positivo. Se entregue somente aos interesses comerciais, poder-se-ia chegar ao paroxismo de uma situação em que a Imprensa controlasse, não só o público como o próprio governo. Francisco Campos não defende a estruturação meramente estatal da atividade de Imprensa (parece que mais em decorrência de limitações financeiras do que de orientações doutrinárias), mas ponderava que o conceito de “povo” deveria ser priorizado à idéia de “público” e afirmava que:

Elas [as democracias liberais] persistem aplicando os dogmas da liberdade de pensamento e de expressão nos mesmos termos em que foram formuladas por uma época que não conhecia o cinema, o *broadcasting*, a Imprensa de tostão, toda a aparelhagem técnica que a revolução industrial colocou à disposição dos

particulares para verter em termos de interesse público os seus próprios interesses.¹³

As proposições de Francisco Campos ao sublinharem a importância dos intelectuais não escondem certo ranço elitista. A chamada opinião pública seria demasiadamente suscetível e plástica às influências difundidas pela publicidade e oscilaria, extasiada e entorpecida, ao sabor das novas vogas. Aí, não se está falando mais de “povo” ou de “público”, mas de uma “massa”, forjada, em seu prejuízo, pelo abuso da idéia de liberdade. É o literato que detecta essa fraude e que defende que certas censuras e restrições feitas em prol da justiça e em nome do pouco esclarecimento dos indivíduos broncos seriam propiciadoras e não atentatórias à verdadeira libertação. Julgava-se que certos indivíduos e grupos não estariam aptos ao uso (sem abuso) de suas vontades por inconsciências, ilusões ou irracionalismos. Não se trataria de coação, pois que visando o bem destas pessoas (mesmo que isso fosse para elas imperceptível). Em favor dos “fracos”, fortalecia-se o Estado, porém, não se atacavam as causas deste problema (a escolarização e o próprio fosso entre iletrados e áulicos), nem mesmo as suas conseqüências.

As perorações de Francisco Campos eram alaistradas, verticalmente, para os burocratas e órgãos que disciplinariam, através de prêmios ou punições, as atividades de comunicação, informação e entretenimento. Júlio Barata, Diretor da Divisão de Rádio do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), em entrevista à *Revista Brasileira de Música*, alegava que:

A irradiação de músicas populares com letras que ferem de frente os bons costumes da família brasileira e a põem em contato íntimo e freqüente com as mazelas sociais, não poderá deixar de exercer uma ação maléfica que precisa ter fim imediato.

A Divisão de Rádio do D.I.P., exercendo a censura nos programas já iniciou a repressão a essa nefasta propaganda dos maus costumes. Não temos, entretanto, poderes para destruir o que, infelizmente, já estava feito. Daí, certas letras e certos discos, que ainda se escutam... Nas letras, que doravante surgirem, haverá uma censura rigorosa, que as nossas famílias, um dia, agradecerão, pelo que ela representa como obra de saneamento social.¹⁴

O conceito de “popular” utilizado para referir e qualificar um tipo de música transmite o mesmo viés de soberba intelectual. Emitidas, embora, de um centro que se proclama “erudito”, duas noções antitéticas do termo “popular” sobressaem: uma, positiva, romântica, entendida quase como sinônima de “folclore”, nomeando

manifestações ancestrais e anônimas do “espírito do povo” que deveriam fornecer as chaves de entendimento da (est)ética nacional. Outra, pejorativa e apocalíptica que identificava o termo como “popularesco”; não como arte, mas como artefato, como um produto a mais a ser negociado. A aproximação com os circuitos radiofônico e discográfico funcionava, constantemente, como um parâmetro de distinção entre uma e outra. Havia iniciativas em documentar cantos e danças tradicionais pelos modernos meios da técnica e isso não era polêmico. As atenções da crítica se voltavam contra o que consideravam um ciclo vicioso, no qual gravadoras e estações (os “fortes”) preocupadas com seus interesses comerciais procurariam atender ao gosto do público (os “fracos”), gosto que seria, em grande medida, direcionado por estes mesmos circuitos (do rádio e do disco). Daí, que as liberdades de opinião, expressão e propriedade facultariam a produção em série de sambas e marchas, escritos em linguagem chula, só falando em orgias; pranteando dramas conjugais; fazendo a crônica do submundo de bares, cassinos e bordéis; cantando misérias cotidianas. A parte musical, então, seria eivada de plágios e paródias, feita por “maestros de caixa de fósforos”, favorecendo coreografias cheias de sensualidade e erotismo e reverberando batuques bárbaros. Com isso, e seguindo-se este argumento, prolongava-se uma situação de “baixo nível intelectual e artístico”. Afora isso, o crivo da crítica ainda voltava-se contra os comp(r)ositores; ou seja, contra aqueles que negociavam parcerias ou mesmo composições inteiras; em transações que poderiam envolver dinheiro ou certas “garantias” de registro ou promoção. Do exposto, inferia-se que a censura não era um arbítrio.

Em novembro de 1942, a Odeon lançou 78rpm em que Francisco Alves e Dalva de Oliveira, acompanhados pela orquestra do maestro Fon-Fon, interpretavam o samba “Meu país verdadeiro”, de autoria de Herivelto Martins e Pinho Filho.

MEU PAÍS VERDADEIRO

Brasil! (Ó meu Brasil)]
Meu país verdadeiro (Meu país verdadeiro)]
És no mundo o primeiro (Brasil, Brasil)]
E não tem rival] REFRÃO
Lá na mata, tão silente]
A passarada contente]
Entoa o Hino Nacional]

Canta o canário amarelo

A sinfonia da grandeza
O azulão imponente
Extasiou-se com tanta beleza
Um periquito brejeiro
Verde da cor do mar
Ta perguntando, atrás da lua
Por que não pode cantar?

O enredo da segunda parte deste samba tem um quê de fábula. As miragens do Jardim do Paraíso seriam embaladas pelo cantar dos pássaros. Durante um tempo, falou-se de aves estranhas aos nossos céus, como os rouxinóis. Mas, há uma série de pássaros que servem de metáfora para certos sentimentos ou caracterizações: os sabiás das várias canções do exílio; o uirapuru, cujo silvo até lembra o início da melodia do Hino Nacional; o assum-preto, como um Homero, cego-poeta-cantador; o canarinho verde-amarelo e o azulão de Jaime Ovale e Manuel Bandeira. Na gíria da música “popular” outros dão suas ciscadas: o galo (que é o dono do terreiro), o pato (o otário), o peru, o ganso, o pavão e, claro, papagaios e periquitos. Os últimos são a graça de muitas piadas; indicam sentidos dúbios e maliciosos; servem para caricaturar imitações e, ao menos em circunstâncias específicas, serviram como tipo nacional para exportação (o Zé Carioca, de Walter Disney, do filmes “Os três companheiros”) ou para satirizar simpatizantes do fascismo ou do integralismo, “galinhas-verdes”, “periquitos”. Não se pode afirmar que Herivelto Martins e Pinho Filho estivessem referindo-se precisamente a isto. Em 1942, porém, já se vivia, mais acentuadamente, no Brasil, o clima de deflagração de guerra. O que ressalta no samba é que a fábula termina sem moral, com uma pergunta: por que alguns não poderiam cantar?

Samba: de combatido a combatente

Há todo um repertório na música “popular” que versa sobre o clima da II Guerra Mundial, no qual se destacam lemas e temas constituintes de parte dos topoi dos sambas de exaltação. A busca por uma suposta identidade nacional tendeu a considerar que o Brasil seria um país pacífico, o que se coaduna com a idéia de éden terreno e abençoado por Deus. Todavia, ressalta-se também o argumento segundo o qual o sentimento de solidariedade e de pertença teria aflorado nos momentos de confronto com outras forças. O tópico “invasões holandesas” parece ser o “ídolo das origens”

desta tese: quando brancos (personificados em Vidal de Negreiros), negros (Batalhão dos Henriques) e índios (Poty e Camarão) ter-se-iam ajuntado no combate contra os invasores, estrangeiros e hereges. A “Guerra do Paraguai” legara, também, seu panteão de heróis e exemplos. Nunca teríamos iniciado uma guerra com finalidades de conquista ou dominação, nunca teríamos sido derrotados nos conflitos em que nos envolvemos. Os valores de unidade e soberania conciliavam-se com a imagem do gigante despertando e com a invocação da bandeira e, nesse sentido, sua prédica relembra a necessidade de sacrifício e doação em prol da pátria. Em um cenário polarizado pela beligerância, as conjecturas em torno da identidade efetuavam-se estabelecendo adversários e aliados, nas Américas e na Europa.

Em canções gravadas por Francisco Alves, o mais famoso cantor do período, enfocando os desdobramentos da II Grande Guerra, vários elementos presentes na poética dos sambas de exaltação foram retomados. Em março de 1942, foi lançado pela Odeon o 78rpm com a marcha “Sabemos Lutar”, de Nássara e Eratóstenes Frazão, na interpretação de Chico Alves e acompanhamento da orquestra do maestro Fon-Fon.

SABEMOS LUTAR

Na guerra]	
Se eu tiver que combater]	
Minha terra]	
Juro que hei de defender]	
Com amor, com ardor] REFRÃO
Com vigor de um peito brasileiro]	
Hei de defender o céu azul]	
Que cobre de esperanças]	
A América do Sul]	

Nós somos ordeiros
E gostamos da paz
Amamos a beleza
De nossa natureza
Mas se alguém nos vier desrespeitar
Nós mostraremos que sabemos lutar
E lutaremos
Por este céu azul
Que cobre de esperanças
A América do Sul

Em outubro de 1942, a Odeon lançou o 78rpm com interpretação de Francisco Alves e acompanhamento de Fon-Fon e orquestra para a “marcha cívica”

(conforme a indicação no selo do disco) “O Vê da Vitória”, de autoria de Lamartine Babo.

O VÊ DA VITÓRIA

Terra querida és tu Brasil
Ser brasileiro é nossa glória
Em nossas veias
Em nossas vidas
Ainda está gravado
O Vê da Vitória
Aqui é a terra do Cruzeiro
O nosso sangue brasileiro
Nos nossos mares
Nos nossos céus cor de anil
Nossa bandeira é do Brasil
(Viva o Brasil! Viva o Brasil!)

Tens o B da bondade
Tens o R de riqueza
Tens o A de amizade
Tens o S da saudade
Tens o I da imensidade
Tens o L da liberdade
(Viva o Brasil! Viva o Brasil!)

Francisco Alves lançou, pela Odeon, em maio de 1943, a gravação da marcha “De pé, Brasil”, composta por Carlos Rego Barros de Souza, com arranjo e acompanhamento do maestro Fon-Fon.

DE PÉ, BRASIL

Todo o Brasil diante de seu pavilhão]
Todo o Brasil pulsando num só coração]
Pela Vitória, a luta começou]
O meu Brasil jamais capitulou]
Para lutar por um Brasil que está de pé] REFRÃO
Cremos em Deus e em nosso chefe temos fé]
Pela Vitória, a luta começou]
O meu Brasil jamais capitulou]

Marchando unidos
Havemos de vencer a guerra
Pois não consentiremos
Outra bandeira em nossa terra
Avante, avante
Ó raça varonil
Mostremos ao mundo

A grandeza do Brasil

Em outubro de 1944 foi lançado o fado-canção “Vitória!Vitória!”, de José Rodrigues Pires, interpretado pelo “rei da voz” e Orquestra Odeon, sob a regência de Lírio Panicalli.

VITÓRIA! VITÓRIA!

Vitória! Vitória! Queremos cantar
Com ardor e glória, iremos lutar
Cada brasileiro será um fuzil
Para defender o nosso Brasil
Na triste desdita
Que o gênio perverso
Da trinca maldita
Lançou o universo
Brasil querido
És grande e forte
Tu és unido
Do Sul ao Norte
Com o Presidente
Sempre nos guiando
E o Onipotente
Nos abençoando
O nosso exército
E as forças do ar
Com a nossa Marinha
Hão de triunfar.

Nos meios do rádio, do disco e do espetáculo, Francisco Alves lançava e seguia tendências exitosas. O catálogo de 78 rpm de Chico Alves beira mil títulos, incluindo registros sonoros ainda pelo processo mecânico; ou seja, quando o cantor ainda não podia valer-se de válvulas, amplificadores e microfones, característicos do sistema elétrico. O método de gravação consistia em uma espécie de “taquigrafia” musical, na qual, a emissão da voz contra um diafragma (o recurso dos cantantes do começo do século XX era berrar em algo como a boca invertida de um gramofone) resultaria em vibrações que poderiam ser registradas pelo corte de um estilete sobre superfícies como os papéis especiais, o celulóide, a goma laca e a cera de carnaúba. Francisco Alves, contratado da Odeon (na qual, aliás, inaugurou o sistema elétrico de gravação), valia-se do codinome “Chico Viola” como burla que o permitia lançar discos pela Parlophon. O cantor conseguia manter seu repertório atualizado, pois que para um

jovem compositor ser gravado pelo “rei da voz” valeria como aval e quase como consagração. Afora isso, os contatos e influências gozados pelo artista junto a editoras, estúdios, comerciantes de artigos musicais e sambistas, favoreceriam o bom reclame e promoção de seus lançamentos. Sua fama foi propagada, ainda, através de sua aparição nas telas de cinema (“Alô, alô Brasil”, “Alô, alô Carnaval”, “Laranja da China”), sua atuação radiofônica (Mairynk Veiga) e por rotineiras excursões. Foi o solista das principais concentrações orfeônicas e getulistas. Sabidamente comerciava parcerias e exercia pressões (e seduções) para garantir exclusividades. Nas circunstâncias da guerra, é como se buscasse encarnar as figuras do diplomata e do batalhador sentinela.

O 78rpm de “Sabemos Lutar”, lançado em 1942 (Odeon 12.121), continha em sua outra face, versões da letra para o espanhol e para o inglês, assinadas, respectivamente, por Magalhães Junior e P. Frischauer e cantadas em dueto de Francisco Alves e Bob Lazy. O selo desta gravação trazia, como indicação de gênero, “marcha patriótica”. Em “O Vê da Vitória” (Odeon 12.225), cujo selo a definia como “marcha cívica”, destaca-se o acróstico, que é síntese do discurso de elogio ao Brasil (bondade, riqueza, amizade, saudade, imensidão, liberdade). Em “Dé pé, Brasil” e “Vitória! Vitória!” ressaltam as indicações à figura de Getúlio Vargas (o Presidente, o nosso chefe). Não sugere casualidade que as referências a Vargas ocorram em correspondência com as alusões a Deus, um governante de um reino terreno, o Outro, Senhor de uma vida celestial. O epíteto de “terra do Cruzeiro”, a invocação ao Onipotente, novamente a descrição de um céu ameno, tudo isso são sugestões que buscam fazer crer que Deus está a nosso favor e que nossos exércitos experimentariam um tipo especial de proteção. A raça brasileira é já descrita como varonil e apagam-se as tensões havidas entre as forças armadas no início da quadra republicana (mormente, Armada versus Exército). A revalidação de episódios específicos das campanhas militares, sob o patronato e a égide de Caxias e Tamandaré, vinha atestar a solidariedade de um povo que se ia descobrindo, pela diferenciação em relação a um inimigo ou pela identificação de alianças.

Em alguns sambas e marchas sobre a II Guerra Mundial voltava à tona o tema da liberdade. Em agosto de 1944, Marília Batista lançou em discos Victor (80.0204) o samba “Liberdade”, assinado por Pereira Matos e Manoel Vieira.

LIBERDADE

Chegou a hora da minha partida
Vou me despedir
Dos meus camaradas
Vou defender a bandeira
Verde, amarela e azul
Cor de anil, que representa
A Pátria Amada, Brasil
(Ó meu Brasil)

Ó meu Brasil
Vou lutar pela causa da verdade
Para defender nossa liberdade
Se acaso morrer na luta
E não voltar entre vós
Morrerei cantando:
“Liberdade, abre as asas sobre nós!”

Em novembro de 1943, a Odeon lançava “Democracia”, marcha de Aldo Cabral e Medeiros Neto, gravada por Gilberto Alves e orquestra.

DEMOCRACIA

Democracia para o mundo novo
É o sol que nasce no deslumbramento
Eleito o povo para o próprio povo
É liberdade à voz do pensamento
Democracia é a luz que equivale
Todas as grandes nações pela soberania
É que, na verdade
Só há liberdade
Onde há democracia

Louvemos, pois, e com respeito
Esse regime que protege e defende o Direito
Ideal comum que assim exprime
O direito que tem cada um
Porque reduz, ponto final
A opressão desigual
O poder, tirania
Abaixo reino-unidos
Mil e um partidos
E viva a democracia.

Não variam sobremaneira as imagens e os ideais invocados pelo hinário cívico e pelo repertório de sambas de exaltação. O lema da liberdade é o mote do estribilho do “Hino da Proclamação da República”, melodia de Leopoldo Miguez e letra de Medeiros e Albuquerque. O verso “Liberdade! Abre as asas sobre nós” aparecia, no

hino republicano, não como correlato de democracia. Refere-se mais diretamente, não a uma transformação do regime político, mas a uma mudança do regime de trabalho (“Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre país” são os versos que iniciam sua segunda estrofe). No “Hino da Independência”, assinado por D. Pedro I e Evaristo da Veiga, este lema era associado à quebra dos grilhões do “temor servil” e ao desejo de resplandecer o Brasil no universo das nações. Há, ainda, figurações da liberdade como aurora (“Já raiou a liberdade/No horizonte do Brasil”), como raiar redentor; analogia que é retomada nos versos de Joaquim Osório Duque Estrada (“E o sol da liberdade, em raios fúlgidos/Brilhou no céu da Pátria nesse instante”) para a música de Francisco Manuel da Silva, no “Hino Nacional Brasileiro”. A liberdade como luz, imagem cara aos racionalistas, adquire os sentidos de oposição a um cativo (que degenerava em regime escravocrata), de superação da fase colonialista, pela afirmação de sua soberania. No “Hino à Bandeira”, música de Francisco Braga e poema de Olavo Bilac, não se recorre ao topos liberdade. O que aparece são os valores de “justiça” e “dever”, típicos das teorias do contrato em que as liberdades individuais (necessariamente egoístas) cederiam à lei firmada pelo senso da tradição e pela solidariedade da religião civil.

Na conjuntura, porém, do regime varguista – que se prolongou através de um governo provisório, formalizou-se com um mandato constitucional e recrudescer com o golpe do Estado Novo – o lema liberdade poderia frisar contradições e contrariedades. A identificação entre liberdade e democracia ou o seu entendimento como uma resposta às tiranias pode sinalizar, mesmo em meio a um elogio do país, uma crítica a certos governos ou regimes, mesmo que aí, isso ainda não descambe para uma desilusão com a política ou que não se abale tão firmemente a expectativa na autoridade de um líder. A noção da liberdade como aurora visa demarcar novo curso ou temporalidade e coaduna-se bem com a imagem do gigante despertado. É-lhe característica o valor do sacrifício, ilustrado pelas metáforas do “sangue” e da “morte” tão caras à ritualística cristã, mas que remete, ademais, ao ídolo familiar, da Pátria como mãe, solo que é berço e cova dos antepassados; tributária de sacrifícios para que se evitem sofrimentos aos seus filhos.

Em maio de 1942, foi lançado o 78rpm com a gravação do samba “Sou patriota”, de José Gonçalves e Artur Costa, na interpretação de Linda Batista e acompanhamento da orquestra de Luiz Americano.

SOU PATRIOTA

O que é que tem
O meu país
Que os outros países não têm?
Eu lhe respondo muito bem
Essa pergunta qualquer um brasileiro
Pode explicar e sem ter medo de errar:
No meu país é bela a natureza
Trabalho é à vontade
Tem riqueza e liberdade
E tem moreno faceiro
Para fazer nossa felicidade
(Eu vou dizer toda a verdade,
Mas o que é que tem...?)

Eu sou patriota de corpo e alma
Mesmo na derrota eu não perco a calma
Não tenho dinheiro porque a sorte não quer
Mas sou brasileira pro que der e vier
No meu país não há distinção de cor
Segue os mandamentos que Jesus deixou
Seja pobre, rico, operário ou doutor
Desde que seja honesto
Tem o mesmo valor.
(Eu vou dizer mais uma vez).

Alegre nostalgia, divina sensualidade

Os sambas de exaltação fazem ecoar um misto do olhar do viajante sobre a terra brasílica e a lábia do “Brasil para inglês ver”. Mistura-se a visão panorâmica sobre o país – ressaltando-se a sua natureza (e aí, a tentativa de conciliar-se o elogio da natureza com a prédica do trabalho), a sensualidade e alegria de suas gentes – com um cartão-postal para os de fora, vendendo-se a imagem de um povo unido pela diversidade, unguado por Deus e pela religião, mas no qual, a crença na sorte, no acaso ou no destino tem peso explicativo destacado. Por ser religioso (ou rezador) não se sentiriam aqui os embates entre ricos e pobres, trabalhadores e intelectuais, não haveria preconceitos de cor e a honestidade seria valor comum. Em parte do cancionário sobre o Brasil e sobre o ser daqui ressoa a fala do imigrante. Muito do que cronistas e viajantes escreveram acerca do país foi lido como revelação ou augúrio. Um olhar tomado como imagem. E que, fitando o baixo ventre, só enxergava sensualidade, des pudor, lascívia. O

escritor Paulo Prado, em seu *Retrato do Brasil* (1928), já sentenciara que “numa terra radiosa vive um povo triste”¹⁵, isso, por conta da influência dos ideais românticos que associavam melancolia e inspiração, mas também, devido à cobiça e à luxúria que impulsionaram a colonização. A nudez é quase inseparável de visões mais carnavalizadas do éden brasílico. E dos êxtases sexuais adviriam os depauperamentos físicos e os esgotamentos mentais, além de certa preguiça. Afora isso, a recorrente imagem de homens e mulheres como machos e fêmeas desfrutáveis. Em “Tudo tem o Brasil”, samba de Castro Barbosa, Dilermando Reis e Pedro Caetano, gravado por Castro Barbosa e Dalva de Oliveira, com acompanhamento do Regional de Benedito Lacerda e lançado em agosto de 1940, perguntava-se “Onde tem mulher que dá, dadá?”, e a resposta, em coro, “É no Brasil!”. Em “Meu Brasil”, canção de Olegário Mariano e Pedro de Sá Pereira gravada por Vicente Celestino e Orquestra de Concertos Columbia e lançada em 1942, dizia-se da brasileira, “mulher amada/abençoada por seu povo/no mundo novo/não há quem tenha tal fulgor/tanta riqueza/tanto encanto/e tanto amor”. Em “Vivo bem na minha terra”, samba de Gastão Viana e Jorge Faraj, gravado por Francisco Alves com Fon-Fon e sua orquestra e lançado em setembro de 1941, cantava-se “Vivo bem na minha terra/Ela é boa e tem de tudo/Tem lourinha/Tem morena/De olhos negros de veludo...”. Em “Isso aqui o que é?”, samba de Ari Barroso, lançado em fevereiro de 1942, em registro de Moraes Neto com Fon-Fon e sua orquestra, a descrição segue maliciosa “olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dá/olha o tombo do quadril que ela sabe dá/olha o passo do batuque que ela sabe dá/olha só o remelexo que ela sabe dá”. No samba “Os produtos da minha terra”, de autoria de Custódio Mesquita, gravado por Isaura Garcia e regional Victor e lançado em março de 1943, elogiava-se a sensualidade masculina, “Não há moreno como o brasileiro/Pra dominar o coração d’uma mulher/Ele é altivo, valente e carinhoso/E é só isso, o que ela quer/Depois de uma briguinha de um minuto/Os seus carinhos duram sempre mais de um mês/Ela se sente satisfeita/Tão alegre e tão feliz/Que pede a Deus/Que eles briguem outra vez”. Estas indicações acerca da sensualidade do(a) brasileiro(a) foram pinçadas, não no repertório lírico-amoroso, mas em composições cuja temática, em alguma medida, concernia à exaltação das coisas do Brasil. Imagine no cancionário que a crítica denunciava como laudatório da orgia...

Em dezembro de 1938, a gravadora Odeon lançou a marcha “Terra Americana”, assinada por Sá Roris e Jocafe e interpretada por Manoel Monteiro (sotaque à portuguesa, com certeza) e orquestra dirigida por Simon Bountman.

TERRA AMERICANA

Céu da terra americana
Foi um presente que Deus nos deixou
Quando Colombo abriu de lá suas cortinas
Viu que isso era uma mina
Como nunca ele sonhou
Veio depois o “seu” Cabral
De Portugal, que por sinal
(Que fez?)
Descobriu esse país
Que bom negócio nós fizemos companheiro
Pois quem nasce brasileiro
Pode se julgar feliz
Tudo aqui Deus abençoa
Terra boa como esta aqui não há
Tem até lua de prata
Tem o samba e a mulata
Tem palmeira e sabiá
Bem dizia o Vaz Caminha
Numa cartinha que mandou pra Portugal
Essa terra é mesmo da coroa
Adeus Lisboa
Vou ficar pro carnaval!

Os sambas e marchas chamados de exaltação, algumas vezes, eram feitos a partir do comentário de episódios da História do Brasil¹⁶. A poética destes sambas desenvolveu, ao lado de uma dicção pretensamente mais rebuscada e altissonante, a releitura carnalizada e humorística de vários dos signos da nacionalidade. Nem tanto a partir de uma estruturação aparentemente anárquica das personagens, datas e fatos – como no “método confuso” (de análises, porém, bem lúcidas e sérias) aplicado por “Mendes Fradique” na organização de uma Gramática e de um compêndio de História – mas, principalmente, a partir da afirmação da idéia de um país alegre, festivo e musical. Trata-se, portanto, de uma meta-poética; ou seja, de letras e melodias cujos temas são a própria música “popular”. Os sambas de exaltação são, assim, exaltações do samba. Lembremos, nesse sentido, o quanto e o quão insistentemente os ritmos populares eram criticados e tomados como índice do baixo nível intelectual e artístico.

Muitos dos discursos atinentes ao Brasil insistem que, mais que a inteligência e o racionalismo, importariam, para a correta compreensão do país, os sentimentos, a imaginação e certa capacidade intuitiva. Há constante apelo aos sentidos. Na visão alquímica centrada nos quatro elementos (terra, fogo, água, ar). Na identificação daqui com o paraíso destaca-se o paladar de ágape: Em “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente, samba lançado em 1941 pelos Anjos do Inferno, canta-se o cuscuz, o acarajé e o abará. Dorival Caymmi transformou em canção a receita de um prato, o vatapá. Jararaca, em “Tem de Tudo”, falava da goiabada como característica do Estado do Rio de Janeiro (pensando, talvez, em Campos). Carmem Miranda, no “Disseram que eu voltei americanizada”, afirmava a brasilidade do “camarão ensopadinho com chuchu”. E das canas, o açúcar, os quitutes e o fogo da aguardente. Mas, tais comidas aparecem naturalizadas, como que brotadas do chão, feito bananas, ou feito o pão comido sem o suor do rosto. As retinas fitariam cores, matizes e luzes. Os corpos se acenderiam. E tudo meio que aromatizado naturalmente. E com uma trilha sonora própria, o samba.

Samba exaltação/Exaltação do samba

Carmem Miranda gravou (até como estratégia pessoal) o samba “Eu gosto da minha terra”, assinado por Randoval Montenegro e lançado pela Victor, em dezembro de 1930. No refrão deste samba cantava-se que:

Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci pra isso
O fox-trot não se compara
Ao nosso samba, que é coisa rara
Eu sei dizer como ninguém
Toda a beleza que o samba tem
Sou brasileira, vivo feliz
Gosto das coisas do meu país.

São numerosas as indicações de músicas que se referem positivamente ao Brasil como um país musical. Em “Aquarela do Brasil” já ecoava a figuração daqui como “terra do samba e do pandeiro”. E esta fórmula podendo conciliar-se com os afetos regionalistas, o que levaria a que se decantassem, também, outros ritmos, como o

frevo, a batucada, a marchinha, as serestas, as toadas, etc. Daí, salta a idéia de ares inspiradores, mesmo que seja possível lembrar, ainda, do provérbio segundo o qual “quem canta, seus males espanta”. Mesmo anteriormente à definição mais clara do formato dos sambas de exaltação, pode-se perceber a astúcia de elogiar-se a música popular ao desprever-se o Brasil, como no samba “Azul e Branco”, assinado por Oswaldo Silva e lançado em 1932 na interpretação de Jonjoca e Gente do Morro, nos versos:

AZUL E BRANCO

Desde o Rio Grande
Ao extremo do Pará
Ouve-se a viola
E o ronco do ganzá
Mas onde o pandeiro
Fala mais ao coração
É no Rio de Janeiro
Lá na zona do agrião
Junta lá no Norte
Pessoal para embolar
Corisco pula dentro
Desafia pra sambar
O samba é a alma
Deste povo tão gentil
Pois no samba é que um dia
Há de salvar-se o Brasil.

Ataulfo Alves e Wilson Batista, sambistas conhecedores da malandragem musical, compuseram “Terra boa”. Orlando Silva gravou, com acompanhamento da orquestra Victor. O 78rpm foi lançado em julho de 1942 e, em sua segunda parte, dizia:

Terra de Santos Dumont
Carlos Gomes, Rui Barbosa
Grande Duque de Caxias
Castro Alves, Noel Rosa
Tem ainda um grande homem
Destemido e braço forte
Ai, por esta terra
Dou meu peito à própria morte.

Além da alusão a algo parecido com trecho do hinário patriótico – o “por esta terra/dou meu peito à própria morte” que lembra o “desafia o nosso peito à própria morte”, do Hino Nacional – segue-se um panteão cívico, composto de personalidades

que teriam assinalado o desenvolvimento técnico e contribuído para o progresso (caso emblemático de Santos Dumont); diplomatas e oradores (como Rui Barbosa) e militares, como Duque de Caxias. Carlos Gomes, pela trilha sonora universal e erudita. E o poeta Castro Alves. A lembrança destes nomes não seria estranha ao catecismo republicano ou aos compêndios escolares.

Mas, Noel Rosa, à época (mesmo tendo falecido em 1937), ainda não era considerado herói nacional. São as exaltações do samba feitas nos sambas de exaltação que cristalizarão esta época como sendo a “época de ouro da música popular” e Noel Rosa como um de seus mais geniais criadores. Noel – que portava um estigma físico e que morreu precoce e dolorosamente (credenciais que acentuam heroísmos ou santidades) – é dos autores que mais desenvolveram a meta-poética de sambas versando sobre sambas, seja no sentido de festa, dança, ritmo, canção ou produto. O “filósofo cantor da cidade” não era trivial ao fazer o retrato sonoro do Brasil, como ao interpretar, em 1932, que “o samba, a prontidão (uma das gírias para falta de dinheiro) e outras bossas/são nossas coisas/são coisas nossas” (Columbia 22.089) ou como em “Quem dá mais” (Odeon 10.931), de 1932, gravado pelo autor com acompanhamento da Orquestra Copacabana.

QUEM DÁ MAIS (Leilão do Brasil)

Quem dá mais...
Por uma mulata que é diplomada
Em matéria de samba e de batucada
Com as qualidades de moça formosa
Fiteira, vaidosa e muito mentirosa...?

5 mil réis, 200 mil réis, 1 conto de réis!
Ninguém dá mais de 1 conto de réis?
O “Vasco” paga o lote na batata
E em vez de barata
Oferece ao Russinho uma mulata

Quem dá mais...
Por um violão que toca em falsete
Que só não tem braço, fundo e cavalete
Pertenceu a D. Pedro, morou no Palácio
Foi posto no prego por José Bonifácio?

20 mil réis... 21 e 500, 50 mil réis!
Ninguém dá mais de 50 mil réis?
Quem arremata o lote é um judeu
Quem garante sou eu

Para vendê-lo pelo dobro no Museu

Quem dá mais...
Por um samba feito nas regras da arte
Sem introdução e sem segunda parte
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro
E exprime 2/3 do Rio de Janeiro

Quem dá mais?
Quem é que dá mais de 1 conto de réis
Quem dá mais? Quem dá mais?
Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!
Quanto é que vai ganhar o leiloeiro
Que é também brasileiro
E em 3 lotes vendeu o Brasil inteiro
Quem dá mais?¹⁷

“Quem dá mais” era rotulado no selo do 78rpm como “samba humorístico”. O tema é um Brasil posto à venda, a partir de seus “souvenires” mais característicos, a mulata, o violão e o samba. Noel Rosa era agudo comentarista das situações de aperreio financeiro e dos expedientes acionados com vistas a amainar tais privações. Em “Leilão do Brasil” crismam-se estereótipos acerca, não apenas do brasileiro, mas ainda dos portugueses e judeus. O “vasco” aficionado pelas seduções da mulata e o “judeu” como comerciante esperto e usurário. Não é incomum a idéia de que as misérias do Brasil seriam promovidas e aproveitadas por estrangeiros (galego ou salomão) donos de quitandas e armarinhos, munidos de cadernetas de contas, a cobrar faturas e fiados. A cena, porém, da venda da mulata insinua meretrício e lembra o regime escravista. O violão, não custa lembrar, era instrumento musical associado ao (capad)ócio. Noel frisa, contudo, a inconsistência dos exemplos do alto, que pareceriam calcados na lógica do “faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”. Além disso, a jocosidade com que se encarava o problema de nossas tradições; com museus ávidos por quinquilharias e inutilidades imantadas, porém, de certa nobreza e oficialidade: preservar um passado que não fosse nódoa. E o comércio de sambas e canções populares, sobre o qual Noel podia falar com autoridade de quem já vendera parcerias e composições inteiras. Explorar mulheres, penhorar coisas, comprar barato e vender caro, comerciar refrães, seriam atividades de uma economia moral que deseja o dinheiro, mas abomina o trabalho. Em alguns sambas que cantam um Brasil musical, sutilmente ecoam loas à malandragem; em algumas canções sobre a II Guerra Mundial também se pode

entreouvir o louvor de malícias e truques do “soldado-capoeira”. A imagem do Brasil malandro (ilustrada pelo Zé Carioca) podia não ser bem-vista pelos críticos musicais e radiofônicos ou pelos propagandistas do governo, mas seu apelo e ressonância não poderiam ser desconsiderados. A malandragem desestabiliza os ideais do contrato social, pois confronta hierarquias, leis e mandatários; joga com suas próprias regras de solidariedade e estabelece práticas próprias em relação aos domínios do público e do privado.

Mesmo o discurso ufanista sobre a natureza edênica poderia ter um quê de malandragem. Ora, o trabalho é justamente o suplício pela queda. Junto à dor do parto, o “comerás o pão com o suor do teu rosto” aparece como fardo pela desobediência. Se a fauna e a flora são generosas e fartas, o valor do trabalho equipara-se a um desperdício. Ainda mais, em um país que vivera por séculos em uma moral econômica escravocrata, na qual o trabalho era tomado como atividade vil. Era desejável que se cantasse a natureza, mas cabia esclarecer que não seríamos “selvagens”. Isaura Garcia gravou, acompanhada pelo regional Victor o “Cadê tempo?”, samba assinado por Benedito Lacerda e Darci de Oliveira, lançado em abril de 1943.

CADÊ TEMPO?

No seu quintal dá mamão?
(Não, não, não)
Dá laranja e dá limão?
(Não, não, não)
Mas você vive a plantar?
(Não, não, não)
Olhe aqui! Plantando dá!
(Mas, cadê tempo pra plantar?)

Dá banana sem igual
Dá goiaba e algodão
Dá café e dá borracha
Dá petróleo e dá carvão
No meu Brasil tem de tudo
Tudo que se planta dá
Se você não acredita,
Experimente e vá plantar!
(No seu quintal...)

Em setembro de 1942, foi lançada a gravação de “Brasil, usina do mundo”, samba de João de Barro e Alcir Pires Vermelho, interpretado por Déo com Chiquinho e seu Ritmo.

BRASIL, USINA DO MUNDO

Vibram sonoros clarins de quebrada em quebrada
Anunciando o raiar de uma nova alvorada
Dias de luz hão de ser sempre os teus
Brasil, usina do mundo, nova oficina de Deus

As águas moveram as rodas descendo das serras
As forjas lançaram fagulhas vermelhas ao léu
Rolos de fumo subiram do seio da serra
Toldando o sol, tingindo o céu

E junto às fornalhas gigantes, o malho empunhando
Homens de mãos calejadas trabalham cantando
Ouve esta voz que o destino da pátria bendiz
É a voz do Brasil que trabalha cantando feliz.

“Brasil, usina do mundo”, bem como o samba “Brasil novo” (de Alcir Pires Vermelho e Saint-Clair Sena) esboça ligeira apologia do trabalho, em clima de euforia siderúrgica. Uns, cantariam para o trabalho, outros trabalhariam cantando.

O Samba no pentagrama

A meta-poética de fazer dos “sambas de exaltação” exaltações ao samba se expressa nas letras e nas partituras. Havia várias possibilidades de instrumentação para diferentes tipos de samba. Contam desde prato e faca, para os jogos de terreiro, até clarinetes e violinos, na modalidade das “cenas brasileiras”, cujo padrão é a “Aquarela” de Ari Barroso, com arranjo de Radamés Gnattali. Dos compositores, havia os que compunham batendo latas e barricas ou somente com a voz solfejando uma melodia; como havia os que se debruçavam sobre instrumentos harmônicos (piano, violão), alguns demonstrando até virtuosismo e originalidade. A querela em saber-se se o samba seria do morro ou do asfalto é indício não de contradição, mas de complexidade, pois havia sambistas peritos (muitos deles parcamente escolarizados) e com autoridade suficiente para formarem “Escolas” de samba, bem como havia outros com mais estudo,

inclusive musical. O rádio e o disco consagraram o formato da canção como “miniatura de três minutos”¹⁸ e influíram decididamente sobre a interpretação dos temas. Foi significativa a alteração, quando comparada com a difusão musical impressa. Os aperfeiçoamentos técnicos da fonografia foram tornando possíveis registros mais nítidos de um maior número de instrumentos e nas estações de rádio, intérpretes e arranjadores cotidianamente lidavam com vários gêneros, formações e imprevistos.

Martins Castello, crítico radiofônico e fonográfico da seção “Diante do Microfone”, da revista *Vamos Lêr!* e da página “Rádio” da revista *Cultura Política* assim avaliava o cenário do samba, do rádio e do disco.

A produção que as fábricas lançam em discos vem de um pequeno grupo de sambistas, que, nas conversas das esquinas, permutam idéias como se trocassem de camisa. E, com olho nos lucros financeiros, esses rapazes ficam na música de oito compassos, fazendo obras de ocasião. Os compositores que procuram evoluir, a exemplo de Ary Barroso, Paulo Barbosa e Alcir Pires Vermelho, acabam pulando fora do *team*. Deixam o trânsito livre para os malabaristas da cuíca e do tamborim.¹⁹

Martins Castello falava, em outros trechos desta crítica, e com ares mais conciliatórios, nos “compositores conscientes” e em produções (sem elogio a malandros, sem insistência no tema das tragédias domésticas, enfatizando o pan-americanismo) que seriam “dignas de uma antologia cívica”. Ari Barroso é nominalmente citado como “compositor que procura evoluir”; e também Paulo Barbosa e Alcir Pires Vermelho, nomes também ligados ao repertório de sambas de exaltação (o primeiro é parceiro de Oswaldo Santiago no “Eu nasci brasileiro” e Alcir é o autor da parte musical de, entre outros, “Brasil, Usina do mundo”, “Canta Brasil!” e “Brasil novo”). Mas, não pularam fora do time. Ao invés, configuraram um filão musical e discográfico de invenção positiva do samba como símbolo da nacionalidade. Os sambas de exaltação não são meras peças de propaganda getulista; são bem mais a publicidade da música e dos músicos “populares”; em uma gradiente que se inicia como astúcia e defesa, e vai-se convertendo em denúncia ou sátira. Não só alvo das críticas, mas portador de algumas delas.

A meta-poética musical dos sambas de exaltação fez-se de sincopas e variações rítmicas, e ainda, de harmonizações que não se restringiam ao padrão tônica-subdominante-dominante; já apresentando acordes com modulações (principalmente a

partir de inversões dos 3º, 5º e 7º graus da tríade) em seus baixos, bem como dissonâncias a partir dos 6º, 7º, 9º, e 13º graus da escala diatônica e combinações entre elas e, ainda, os acordes diminutos. Eram pouco comuns as inversões de 9º nos baixos e os acordes com dissonâncias a partir do 11º grau. A harmonia de “Aquarela do Brasil”²⁰, na tonalidade de Mi maior, e expressa em cifras, é E6 E° E6 D7/9 C#7/9 C#7/9- F#m7 B7/9 E7+ E6 B7/4/9- B7/9 (E7+ E6 E E5+ E6) F#m7 F#m5+ F#m6 B7 E7+ E7 D#7 D7 C#7 C#7/9- F#m D/F# F#m6 D/F# Am D7/9 E6 F#m7 E7+/G# C#7/9- F#7/13 F#7/13- B7/4/9 B7/4/9- E7+, e tem o característico de seu fraseado no encadeamento do acorde natural (E) com variações de 5º grau aumentado (E5+) e 6º grau (E6). Esta seqüência é que instila, pelo seu vai-e-volta, certa sensação de dolência, tal um balanceio. A harmonização vai da tônica para a subdominante relativa (Fá sustenido menor) e daí para a dominante (Si), mas os acordes não se restringem aos naturais. Os acordes de preparação também são enriquecidos em suas dissonâncias e é típica a passagem descendente dos acordes E7 D#7 D7 C#7 C#7/9- que encaminha para o acorde de Fá sustenido menor.

A respeito de Radamés Gnattali, o arranjador da gravação original de “Aquarela do Brasil”, o jornalista Gomes Filho (de larga experiência radiofônica) escreveu, para o semanário *Fon-Fon*, em fevereiro de 1943, artigo segundo o qual:

Radamés Gnattali continua mostrando que é o “amigo nº 1” da nossa música popular. Enquanto “pretenciosos” musicistas e críticos menosprezam os grandes motivos populares brasileiros, Radamés, como um assistente solícito, trata das melodias mais puras com o maior carinho, harmonizando-as e orquestrando-as muito a seu modo, e tirando das mesmas o melhor partido.

As canções, as marchinhas e os sambas “arreglados” pelo maestro da PRE-8, ganham, assim, coloridos novos e um sentido de ritmo bem típico, que não é só marcado pelos instrumentos de percussão.

Também como compositor de classe, o notável artista gaúcho tem escrito e apresentado na Rádio Nacional paginas definitivas.²¹

A principal originalidade da partitura de “Aquarela do Brasil” é que os instrumentos de sopro, para além da linha melódica, acentuam a parte rítmica. Afora isso, a incorporação de naipes pouco usuais ao acompanhamento de sambas, como o de cordas. O tom rebarbativo e viperino de parte da crítica não deixava de considerar que a aproximação de Radamés Gnattali em relação ao meio dos sambistas, emissoras de rádio e fábricas de discos seria um desperdício de talento, com a contaminação de suas

melodias pela influência do jazz e com o desvio ou rebaixamento de suas vocações para um ideal de Arte mais elevado. A trajetória do autor da “Rapsódia Brasileira”, entretanto, já bastava como réplica: a produção “séria” de Radamés é quantitativa e qualitativamente expressiva, entre os anos de 1930 e 1940, período também de um maior contato com os meios radiofônico e popular; e a crítica, apesar das implicâncias, não podia deixar de reconhecer o lastro, maturidade e inspiração do que seria o seu nível de “brasilidade”. Ademais, não se poderia deixar de notar que Radamés em muito se valera de sua experiência no rádio para enriquecer ou inovar o seu repertório de obras sinfônicas ou camerísticas, a partir de um depurado senso de duração das peças e equilibrado diálogo entre os diversos naipes de instrumentos; da bossa de diversas sincopas e ritmos e das sugestões de uma sonoplastia quase “cinematográfica”, sinestésica.

Nos estúdios e nas estações (mesmo nas mesas de algum café), os músicos que dominavam a notação musical eram constantemente acionados. Se já não seriam poucos os sambistas analfabetos, a maioria desconhecia a escrita do pentagrama; assim, os “maestros” seriam imprescindíveis à dinâmica dos circuitos musicais: para os acertos com as editoras, para o registro das composições nas sociedades de representação dos direitos de autor, para as gravações ou números irradiados e até para pequenos golpes ou expedientes de “mete-a-mão”. A profissionalização de muitos músicos ensaiara-se nas salas de espera dos cinemas, em cassinos e “dancings”, no ambiente familiar e mesmo nas Forças Armadas. Radamés Gnattali e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho) tiveram as primeiras lições musicais em casa. Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro) e Luís Americano desenvolveram habilidades musicais no Exército. Gaó (Odmir Amaral Gurgel) regeu a orquestra do Cassino da Urca. Todos transitaram por gravadoras: Gaó na Columbia, Pixinguinha na Parlophon, Victor e Columbia, Fon-Fon na Odeon, Luís Americano na Victor e na Odeon, Radamés na Victor e na Columbia e estações de rádio: Radamés e Pixinguinha na Nacional, Luís Americano na Mayrink Veiga, Gaó na Ipanema, Educadora Paulista e Nacional.

Som e fúria

O Brasil foi mote para muitos sambas e marchas dos anos de 1930 e 1940. Cantou-se a natureza, a alegria (que não é o mesmo que felicidade), a simpatia de Deus, o lema da liberdade, o sensualismo de sua gente e acabou-se por configurar a imagem de um país musical. A diferença, o propriamente histórico, é que, já desde a década de 1960 repercute uma imagem sonora do Brasil que não lembra sabiás ou canarinhos, mas urubus ou outras aves de mau agouro. São odes ao ódio (e não as estou criticando, visto que cresci com esta trilha sonora). No “pop”, no “rock”, no “punk”, no “rap” destilam-se protestos e denúncias. A miséria não é (e nem poderia) mais ser pranteada como inspiração. E isso não se restringe mais às piadas. Não salta aos ouvidos, no repertório atual cantando o Brasil e as coisas brasileiras, o retrato de um éden encontrado, mas a lamentação por um paraíso perdido. O objetivo aqui não foi procurar restituir ou preservar uma conjeturada identidade nacional, mas perceber em torno de quais idéias buscou-se firmar tal identificação. Não se quer, a partir daqui, restaurar a “época de ouro da MPB”, mas sugerir que se preste atenção às descrições ou projeções deste país. Da exaltação, parece, passou-se a um tom exaltado de revolta. Os estribilhos de elogio puderam mesmo ser vistos como alienação, cooptação e que tais. As críticas renovadamente feitas à música popular devem ser acompanhadas do questionamento acerca do quê, atualmente, este país inspira.

Todas as gravações originais em 78 rpm foram conseguidas com o pesquisador/colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), residente em Fortaleza/CE e co-autor (com Alcino Santos, Grácio Barbalho e Jairo Severiano) da *Discografia Brasileira em 78 rpm*, autor, ainda, de *O Balanceio de Lauro Maia*, a quem agradeço.

¹. Apud. CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d., p. 179.

². CASTELLO, Martins. “Rádio XIII”. In: *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ano II, N° 13, março de 1942, p. 292.

³. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: Ano XXXVIII, N° 09, 26/02/1944, p. 53.

-
- ⁴. CAVALCANTI, Nestor de Holanda. *Memórias do Café Nice. Subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro*. Guanabara: Conquista, 1969, p. 99-100.
- ⁵. Lembrar que, em novembro de 1942, houve mudança no nome e na cotação da moeda brasileira: do mil-réis – dos quais 1000 valiam 01 conto – para o Cruzeiro.
- ⁶. *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica e Popular*. Rio de Janeiro: Art Editora, Vol. II, 1977, p. 684-5.
- ⁷. BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil. 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 5ª Ed., 2005, p. 128.
- ⁸. CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 11ª Ed. 1937.
- ⁹. Cf. WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade. Na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 e MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989.
- ¹⁰. Para uma análise dos meios musical, editorial e radiofônico na cidade de São Paulo, Cf. VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Metrópole em Sinfonia. História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos Anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Sobre Paraguaçu Cf. especialmente p. 98 e 116.
- ¹¹. Roberto Schwarz indica que a tentativa de chegar-se ao cerne da nacionalidade descambou, no pensamento social brasileiro, para a preocupação demasiada em relação a quase tudo que pudesse ser detectado como cópia, macaqueação ou pastiche. Como se a patrulha ao “estrangeiro”, ao “exótico” ou ao “alienígena” facilitasse a procura pela nacionalidade “autêntica”, “pura”, “popular”. Idéia manifesta e acalentada em doutrinas mais autoritárias e mesmo em tendências mais humanistas. Mas, afinal, um mal-estar de consciência burguesa. SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.
- ¹². CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua Estrutura. Seu conteúdo ideológico*. [1940] Brasília: Senado Federal, 2001, p. 62-3.
- ¹³. Idem, p. 97.
- ¹⁴. ROCHA, Aluísio. “Nova orientação para a Radiodifusão Nacional”. Entrevista com o Dr. Júlio Barata, diretor da Divisão de Radiodifusão do D.I.P. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Vol. VII, 1940, p. 85.
- ¹⁵. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 9ª Ed., 1997, p. 53
- ¹⁶. Monique Augras indica que alguns compositores das Escolas de Samba consultavam manuais escolares buscando informações acerca de biografias ou acontecimentos que poderiam ser tematizados em sambas enredo para o Carnaval. Cf. AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 81-8.
- ¹⁷. Cf. ALMIRANTE (Henrique Foreis Domingues). *No tempo de Noel Rosa. A verdade definitiva sobre Noel Rosa e a música popular*. São Paulo: Francisco Alves, 1963, p. 149-150 e MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: UnB, 1990, p. 167.
- ¹⁸. HOBBSAWN, Eric. (Francis Newton). *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 205
- ¹⁹. CASTELO, Martins. “Rádio XIII”. *Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Ano II, Nº 13, março de 1942, p. 292.
- ²⁰. CHEDIK, Almir. (Org.). *Songbook. Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, Vol. 2, p. 30-4. O *copyright* de “Aquarela do Brasil” é representado por IRMÃOS VITALE S/A. Almir Chediak não detalha se as harmonias do *Songbook* correspondem à gravação original ou àquela mais conhecida. De qualquer forma, saliente-se que Ari Barroso foi um renovador na linguagem dos acordes, ao ponto de ser tomado como “padrinho” por instrumentistas e compositores da Bossa Nova.
- ²¹. GOMES FILHO. “Radamés Gnattali e a música brasileira”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: Ano XXXVII, Nº 06, 06/02/1943, p. 54