

Canção popular e política: Ary Barroso e a assinatura sonora da nação

Ricardo Alexandre de Freitas Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo

Empreende-se uma análise histórico-musical da possibilidade de se usar a canção como instrumento de convencimento político. Por meio da observação de parâmetros que conformam a canção, almeja-se a compreensão de elementos corresponsáveis pelo engajamento do signo musical. Tal tratamento político da produção artística é observado a partir da investigação realizada num importante período da história republicana do Brasil: o Estado Novo. A escolha do recorte se dá pela efetivação de uma ditadura e pelo tensionamento de forças que lançaram mão de artifícios para a efetivação de uma cartilha ideológica. Ponto nevrálgico deste processo é a produção de representações e imagens (acústicas) capazes de acessar o imaginário de um idealizado “povo brasileiro”. Os sambas-exaltação de Ary Barroso – destacadamente *Aquarela do Brasil* – são nossas fontes de informação. Suas canções foram tomadas como meio de conformação de uma fala discursivo-musical que desenha e constrói o que se convencionou chamar de “povo brasileiro”.

Palavras-chave: Ary Barroso; história do Brasil República; samba-exaltação; assinatura sonora da nação; música e política.

Notas históricas

A discussão acerca da opção pela centralização ou descentralização da organização político-administrativa se desdobra ao longo da história do Brasil, perpassando os tempos coloniais até a fase republicana. Em plena *belle époque* brasileira, por exemplo, um monarquista convicto, tal como Afonso Arinos, publicizava sua “opção pela unidade” (Vianna, 2002, p. 54) e demonstrava sua preocupação com a regionalização ao qual o país se encontrava: “o Brasil está de tal modo regionalizado que, para as províncias não ficarem absolutamente estranhas umas às outras, é preciso um grande esforço no sentido de fortificar-

se a unidade moral da Pátria” (Vianna, 2002, p. 55). Entretanto, “a unidade só poderia ser alcançada quando fosse compreendida a ‘essência da brasilidade’, transformada em correntes políticas nacionalistas” (Vianna, 2002, p. 58). O país deveria, assim, “inventar”, edificar sua própria nacionalidade, entendida como conjunto de características partilhadas por uma coletividade capaz de distinguir e discernir aquilo que se entende por nação.

O tempo histórico que pretendemos nos ater posiciona-se no momento crucial à “invenção” da tradição nacional, do próprio sentimento de *brasilidade* e do “povo brasileiro” como categoria minimamente coesa submetida a um processo homogeneizador, “aparador” de arestas e discrepâncias de ordem social e política. Vive-se o momento de consolidação do Estado nacional e da própria ideia de nação com vistas à centralização administrativa. Este movimento, por sua vez, fazia parte dos impulsos da modernidade universalizante, cuja exigência de uma particularização das nações colocava-se como condição *sine qua non* para o próprio ingresso daquela na nova ordem mundial do pós-guerra. Estamos dizendo sobre os anos 30 e 40 do século XX, momento que, por força das circunstâncias, o projeto de construção da nacionalidade brasileira e do esforço de centralização política e administrativa – gestada desde a última metade do XIX, quando teve início o desenvolvimento de um pensamento social brasileiro – foi levado a efeito. Coube a Getúlio Vargas, alçado ao poder pela Revolução de 1930 como líder da Aliança Liberal¹, em virtude, inclusive, da falta de coesão ideológica² daquela aliança, uma movimentação política centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora (Vianna, 2001).

Todavia, é possível observar uma convergência interpretativa, ainda que parcial, de que “30 só se completou em 37³”, ao menos para os ideólogos do Estado Novo, instituído em 10 de novembro de 1937. O novo – aqui ressaltado para marcar o caráter de ruptura que, aos olhos de seus apoiadores, a revolução proporcionou à história republicana brasileira – diz respeito, primeiramente, ao

[...] ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto do capitalismo liberal quanto do comunismo, duas doutrinas políticas que, desde meados do século XIX e mais intensamente a partir da Revolução Soviética, competiam entre si no sentido de oferecer uma nova alternativa política e econômica para o mundo (D’Araújo, 2000, p. 8).

Mas diz também da percepção de uma incontestável “distinção entre Estado e Nação – governo e comunidade –, e ao mesmo tempo a necessidade de fundi-los, por meio de um líder ou de um partido único”. Aí está a “novidade”, que fica mais bem evidenciada se a

¹ “Aglomerção” oposicionista articulada em 1929, que reunia políticos de vários partidos, de diferentes estados brasileiros, lideranças militares, entre outras, entorno da candidatura Vargas e João Pessoa para presidente e vice-presidente do Brasil (fonte: CPDOC).

² A título de exemplo vale dizer que a Aliança contava com o apoio dos líderes do movimento tenentista, inclusive Luís Carlos Prestes, mas também com adesão dos principais adversários dos “tenentes”, tais como Artur Bernardes, Epitácio Pessoa e João Pessoa, sem contar a adesão posterior de intelectuais autoritários ou antiliberais (fonte: CPDOC).

³ Fonte: CPDOC.

confrontamos com diagnósticos anteriores, tal como os de Silvio Romero e de Mário de Andrade. O primeiro afirma, numa fala oitocentista, que o Brasil tem um Estado carente de uma nação, que deveria ser construída. Enquanto o segundo, já no século XX, “era de opinião que o Estado brasileiro, instituído com a Independência, nascera antes do surgimento de um povo brasileiro propriamente dito” (Travassos, 2000, p. 56). O Estado Novo seria a expressão dos esforços de resolução desta “falha” constitutiva do Estado brasileiro, tarefa empreendida em torno da figura do líder Getúlio Vargas. Isso é passível de ser evidenciado por meio de ações como

[...] as várias comemorações cívicas [...] e também através do culto à personalidade do ‘chefe’ [...] Na ausência de um partido, Getúlio era o chefe político que simbolizava o poder do Estado e a nacionalidade. Era o chefe de Estado e da nação. Nas palavras de Oliveira Viana “nosso partido é o presidente” (D’Araújo, 2000, p. 13).

Um exemplo mais do esforço centralizador e homogeneizador voltado à construção de um Estado-nação coeso é revelado pela iniciativa tomada imediatamente após a conflagração do golpe, noticiada assim: “Nem bandeiras, nem emblemas. Só o pavilhão nacional poderá ser desfraldado em todo o país”. A medida impactante foi seguida “por uma cerimônia de queima das bandeiras dos estados simbolizando a centralização do poder, a afirmação da autoridade do chefe central, o fim dos regionalismos e da federação. O Brasil seria um Estado nacional unitário, obedecendo a um único senhor” (D’Araújo, 2000, p. 25). Os analistas entendiam que a centralização e o reforço da imagem do presidente dariam maior coesão e unidade aos esforços administrativos da presidência da república.

A tarefa e o percurso descritos até aqui, sobretudo após a instituição do Estado Novo, expõem uma busca empreendida pelo aparelho governista – mas também por outros agentes importantes, tais como a intelectualidade oriunda do movimento modernista de 1922 – no sentido de encontrar um “novo conceito hegemônico de Nação” (Contier, 1993, p. 78), entendida aqui como

[...] comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão (Anderson, 1989, p. 14).

Nesse íterim histórico, desenvolveu-se concomitantemente o nacionalismo político e o que chamamos de nacionalismo cultural, cuja compreensão, ao menos no que diz respeito à música, importa sobremaneira, já que parte da produção musical do período é mesmo o objeto eleito neste estudo. Os desafios do nacionalismo que permeia as produções artísticas estavam postos no sentido de “lograr uma conversão profunda” de artistas, particularmente dos músicos, e fazer com que a expressão do gênio artístico individual coincidissem com a

“expressão nacional” (Travassos, 2000, p. 9). No caso do esforço nacionalista concentrado no âmbito musical, as impressões e diretrizes modernistas⁴, norteadas pelos trabalhos do esteta, poeta e musicólogo Mário de Andrade, tonalizavam e tonificavam as discussões. A ação mais incisiva da corrente modernista, hegemônica até meados da década de 1940, se apresentava em forma de estímulos e preceitos para realização de produções artísticas afinadas com o esforço de construção da nação. Ocorria uma espécie de racionalização estética de cunho nacionalista que pode ser resumida em cinco proposições:

- 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular [interiorano, folclórico, rural], e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (Travassos, 2000, p. 33).

Em suma, Estado e modernistas estavam empreendendo a “invenção de uma tradição” – tal como a entende Hobsbawn (1991, p. 9): adoção de certas práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento – que corroborasse com os novos propósitos nacionalistas. O Estado e parte da intelectualidade, guardadas as respectivas competências e os respectivos propósitos, firmes na tarefa almejada de invenção, exortação e edificação consistente da nacionalidade, ritualizaram e institucionalizaram práticas existentes e recorreram às artes tanto eruditas quanto populares no intuito de despertar “sentimentos mais elevados” pela nação promovendo “a união e a confraternização entre amantes da Arte e da Pátria” (Hobsbawn, 1991, p. 14). No que diz respeito aos interesses estatais, o que se pretendia era conquistar legitimidade política. Para isso, exige a construção de um cenário onde fronteiras e discrepância étnicas e culturais “não atravessem as fronteiras políticas”, e supostas incongruências “não separem os detentores do poder do resto da população” (Gellner, 1993, p. 12). Quanto ao intuito modernista, a pretensão nacionalista – e deve ser dito que o “período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já tinha voga desde meados do século anterior, contando inclusive com defensores da aliança entre coleta de folclore e processamento artístico” (Travassos, 2000, p. 36)⁵ – compreende que “a produção de música nacional é prerrogativa dos artistas enquanto membros de uma comunidade nacional” e passa pela busca de “uma homologia entre indivíduo e nação, ambos funcionando de maneira semelhante na produção de cultura e na criação artística” (Travassos, 2000, p. 47).

⁴ Trata-se do projeto modernista gestado em São Paulo, que a história nos mostrou ter sido hegemônico. É importante o esclarecimento, para que não se entenda a vertente do modernismo orientada pela força do nome de Mário de Andrade como a única existente.

⁵ Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brásílio Itiberê da Cunha estão entre os percussores do nacionalismo musical no século XIX (Travassos, 2000, p.37).

Ao apontarmos separadamente os interesses e balizas que nortearam as ações implementadas pelo Estado, e também pelo grupo de intelectuais modernistas, não é desejo, contudo, que se vislumbre um distanciamento necessário entre as duas frentes de ações. Tendo em vista a confluência de interesses, houve sim a coordenação de realizações que se sucederam sob a batuta do aparelho estatal.

No domínio do que é propriamente cultural – não só a produção artística, mas também aquilo que versa sobre a socialização e educação de uma coletividade –, a empreitada getulista de formação da mentalidade nacionalista se deu em duas frentes: primeiro, por meio da intelectualidade modernista e do Ministério da Educação, que sob comando de Gustavo Capanema incentivava um processo de formação cultural do brasileiro focado no conhecimento do nosso folclore, do populário⁶, tomando tais elementos como matéria-prima a ser “depurada” pelas técnicas eruditas de uma arte considerada por eles como superior; a segunda frente se encaminhava pela valorização de manifestações populares, tais como desfiles carnavalescos – regulamentados desde 1932 – e também pelo rígido controle da produção cultural, incluindo aí as canções populares. Tal frente era encabeçada pelo principal aparato de coerção/cooptação forjado pelo Estado: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Coercivo porque era um legítimo censor⁷. Cooptador porque incentivava a adesão oportunista por meio da abertura de canais de divulgação da arte popular, sem falar nos recompensadores cachês praticados. Valendo-se de uma postura ao mesmo tempo paternalista e repressora, lançando mão de aparatos como o DIP, o governo getulista, segundo Cabral – numa fala que deve ser matizada dado que ignora as formas de resistência, de artimanhas e de adesão espontânea dos artistas ao projeto estadonovista – desde o “golpe de 10 de novembro, tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada” (Cabral, sem data, p. 40)⁸. Ao dizer sobre artimanhas, se quer frisar o que alguns trabalhos mais recentes já apontaram ao minimizar a interferência efetiva do Estado, destacando exatamente que o controle na produção artística do período existia, mas não era total. São perspectivas que desvelam estratégias de compositores para driblarem a censura utilizando a linguagem das “frestas”, tal como a existência de uma adesão espontânea, por alguma espécie de afinidade, às políticas empreendidas pelo Estado Novo.

⁶ O termo é utilizado por Mário de Andrade para destacar a realidade da produção artística popular existente fora das áreas urbanas. Remete quase como sinonímia do que é folclórico – e como antonímia de popularesco, ou seja, a produção das camadas populares submetidas ao processo de modernização das grandes cidades. O último termo é pejorativo e compreende a noção de que a expressão artístico-popular no âmbito das grandes cidades fora contaminada por um processo que ainda estaria inacabado (no caso, a modernidade civilizadora), e, portanto, imperfeito, sem legitimidade para representar o traço genuíno do espírito artístico da nação.

⁷ Segundo Matos, 373 músicas foram censuradas somente em 1940 através do procedimento de apreciação prévia do material artístico (Matos, 1982, p.90).

⁸ Ver Napolitano, 2007a, Matos, 1982, e Paranhos, 2015.

O fato de intelectuais de destaque no cenário nacional terem participado das ações estadonovistas, evidentemente, não quer dizer sobre uma adesão aos nortes ideológicos que estruturavam a política oficial. A adesão por parte da intelectualidade modernista se deu por um interesse comum a ambas as partes, interesse este capaz de suplantar diferenças de projetos políticos e plataformas ideológicas. O que estava em jogo era a forja de uma identidade nacional, que passava, dentre outras coisas, pela construção de um “projeto cultural autônomo”, tarefa esta que arregimentava e “animava poetas, pintores, romancistas, arquitetos e educadores desde a Semana de Arte Moderna de 1922” (Cabral, sem data, p. 40). Tal relação não se deu sem rugas, desacordos e/ou incompatibilidades. Contudo, deixaremos o embate entre o pensamento modernista e o estado getulista para nos concentrarmos no tema proposto.

Focando a canção popular, e tendo em conta o cenário acima desenhado, precisamos apontá-la como uma espécie de facilitadora da relação de identificação de um indivíduo com sua cultura, algo desejado pela perspectiva nacionalista de Getúlio. Mas para que seja eficaz o diálogo socializador entre canção e indivíduo faz-se preciso que o sujeito alvo da socialização “possa reconhecer nos símbolos nacionais, não apenas seu sentido” (Soares, 1998, p. 17), mas também sentir-se representado neles e por eles. É possível imaginar que tão mais bem sucedida será a empreitada se na busca pela autorrepresentação do tipo e dos costumes brasileiros o compositor popular direcionar sua produção para a utilização de “grupos de sons de sentido culturalmente reconhecível, uma vez que a cultura musical do sujeito o equipa para reconhecer regras, receitas e esquemas de interpretação musical das canções” (Soares, 1998, p. 18). Naquele momento, o padrão de escuta musical era marcado pela veiculação radiofônica de marchas, choros e, sobretudo, sambas. Supõe-se então que esses gêneros ou ritmos, como preferir, fariam parte deste grupo socialmente reconhecido e compartilhado de sons, num momento de forte incremento da penetração social do rádio. Havia ali uma sonoridade familiar bem afeita à realidade de boa parte da população, ao menos dos grandes centros urbanos. Quando falamos de veiculação de canções, seja através do rádio ou por inúmeras outras vias de difusão cultural capazes de compor um cenário marcado por um padrão de escuta, é bom deixar claro que a realidade auscultada é a da capital federal, Rio de Janeiro. A transformação do samba em música de reconhecimento nacional passa por histórias, personagens, lugares próprios do mundo carioca. O ritmo desenvolvido e burilado no centro, subúrbio e morros da Guanabara, centro político e cultural, usina de processamento de tendências e pensamentos de todas as ordens, encontrava ali “tudo ao seu dispor para se transformar em música nacional” (Vianna, 2002, p. 110).

Progressivamente o gosto carioca se transformava em gosto nacional, o samba acompanhava este percurso, que legava aos demais gêneros musicais a pecha de regionalistas. Mas se o samba trazia consigo a possibilidade de realizar a edificação de um paradigma nacional frente à invasão da estrangeirice musical, dada sua origem popular e a uma

tradição de emissão sonora que cada vez mais o incorpora como legítimo produto do espírito “mestiço” do brasileiro, composições marcadas pelo sensualismo, pela realidade suburbana, por uma exaltação ao ócio não o autorizavam almejar, ao menos institucionalmente, a posição de signo musical da nação. Um Estado que buscava a prosperidade sob os auspícios do trabalhismo e de uma política nacionalista, não se veria representado naquelas canções, que, a bem da verdade, confrontavam sua política austera e conservadora.

O debate sobre o controle dos impulsos carnais, eróticos, marcados pelas síncopes que caracterizam musicalmente o samba – e pelos temas lascivos, arditos que permeiam o parâmetro poético das canções – já vinha sendo tratado antes mesmo do advento do Estado Novo. Os principais adeptos da “higienização” poética e rítmica do samba eram intelectuais e membros da burocracia, atentos e cientes de que, ainda no início dos anos 1930, o rádio já “desempenhava papel fundamental nas novas estratégias de comunicação do poder com as massas, sobretudo na ‘educação’ cívica e na inculcação ideológica dos trabalhadores urbanos” (Napolitano, 2007b, p. 124), e por isso estavam convencidos da necessidade de expurgar os “desvios” recalcitrantes que acometiam a música popular, dada a importância que esta ganhava no tocante à “política cultural oficial”. A fala de Lourival Fontes ainda em 1936, diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, órgão que antecede o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em suas competências, esclarece o ponto. Sua fala, veiculada pela *Revista do Rádio*, discute uma sugestão feita pela própria revista, que propunha o “saneamento” das letras de música popular, “evitando ‘grosserias’ e ‘antipatriotismo’”. Eis a declaração:

A sugestão se reveste de cunho patriótico e se me afigura de inadiável execução [...] para acentuar o relevo da sugestão bastaria que o caso México, onde a música popular não é, apenas, *censurada*: foi padronizada, por forma a evitar que o tempo, fatores estranhos ao país ou os próprios compositores possam deturpar o que foi fixado como “música popular mexicana” (Napolitano, 2007b, p. 125, *grifo meu*).

Fontes já dizia abertamente sobre procedimento de censura um ano antes do golpe estadonovista. Anunciava ali a adoção de uma prática que se institucionalizará pela ação do DIP, sob os auspícios do governo getulista. Na prática, coube àquele departamento exercer a tarefa de censor de uma maneira geral, desde a canção veiculada nas rádios até os espetáculos teatrais, passando pela autorização ou veto de diversões públicas e chegando ao controle de serviços de publicidade e propaganda dos ministérios e demais órgãos da administração pública. Esse órgão cumpriu a incumbência tendo em tela a “construção de uma ideologia coadunada” com a propaganda política e cultural oficial valendo-se do rádio e dos sambas “para educar e disciplinar os consumidores desse tipo de música” (Cunha, 2004, p. 200). Quanto a isso, empreendeu a tarefa, até certo ponto bem-sucedida, de transformar o “Estado getulista” numa espécie de “timoneiro dos rumos da música popular brasileira”, ao

impor uma política cultural “deliberada e autoconsciente, alimentada pelo cabotismo de compositores interessados nas benesses oficiais”, que lidava com a “reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a ‘higienização poética’ do samba” (Napolitano, 2007b, p. 25). Por cooptação de artistas e por procedimentos de censura, o DIP incentivava sambas que celebravam o trabalho disciplinado, que enalteciam a “raça mestiça brasileira”, patrocinavam os grandes concertos patrióticos e apoiavam as canções que exaltavam o ufanismo nacionalista. No entanto, contara também com uma “adesão” espontânea, não declarada, de artistas que desde algum tempo vinha construindo um discurso musical de enaltecimento e valorização das qualidades da terra e do “povo brasileiro”. Nesse grupo de compositores, destaca-se Ary Evangelista Barroso, que ao compor *Aquarela do Brasil* inaugurava a categoria que a história da música popular passou a chamar de samba cívico ou samba exaltação.

Ary Barroso, o samba e o Estado Novo

A canção popular, já algum tempo, circulava tendo o samba preferencialmente como gênero dileto. O gênero musical vinha sendo burilado, desenvolvido e “cultivado” desde o início do século nos terreiros das casas das “tias baianas” no Rio de Janeiro. A casa da Tia Ciata ganhou notoriedade e vem sendo consagrada pela história como lugar mítico do surgimento do samba, que ganharia novo alento, forma e gramática nas décadas de 1930 – com a consagração do paradigma do Estácio⁹ – e de 1940 – devido ao aparecimento do samba-exaltação. Naquele momento, é possível constatar que o samba havia rompido com o círculo fechado no qual desenvolveu suas formas e ganhado as ruas, pavimentando assim o caminho que o levará ao *status* de signo musical da nacionalidade brasileira. À guisa de esclarecimento, o samba anteriormente viu sua execução restrita a ambientes onde eram cultivadas as tradições do universo negro, afro-brasileiro, como produto do espírito da comunidade negra que frequentemente via-se impedida de manifestar publicamente sua música, seus costumes, suas práticas religiosas.

Gradativamente o samba e os “lugares” de sua manifestação assistirão uma aproximação com mundo da oficialidade estadonovista. Em suma, vale dizer que o gênero não sairá incólume ao controle e manipulação exercidos pelos órgãos reguladores do estado (Vianna, 2002), ávido por exercer uma espécie de “civilização” do samba com vista à sua instrumentalização e transformação em ferramenta para o exercício de uma “pedagogia cívica e ideológica” (Napolitano, 2007a, p. 28).

⁹ Alteração métrica com vistas a uma dinamização do samba, que deveria se adequar não mais às rodas de samba, mas aos desfiles das Escolas de Samba que ganhavam as ruas nos Carnavais. Ver Sandroni, 2001.

Um personagem, ou melhor, parte de sua obra, conseguirá um resultado estilístico afinado com os anseios daqueles que desejavam exercer uma vigilância – moral e política – quanto aos parâmetros poéticos e musicais do samba. De alguma forma, ainda que o processamento se dê ao arregimentar elementos da música popular urbana, estreitamente ligada ao mundo da indústria cultural, a produção com a qual passamos a lidar propõe e publiciza um samba profundamente alterado, tanto estruturalmente – com importantes modificações em seu parâmetro poético – como formalmente – dada a preocupação em revestir o samba com arranjos que extrapolam o exercício de mero “acabamento” e “gesticulam” de tal forma a alterar substantivamente o gênero. Trata-se da produção de um samba, digamos, sinfônico, articulado em torno de temas que revelariam simbolicamente a nação. Samba que processará, de certa forma, o movimento de “civilização” da produção popularesca ao recrutar para sua composição estrutural um linguajar culto (quase pernóstico, mas sem alijar completamente outras possibilidades lexicais) e uma conformação melódico – instrumental “esguia”, “sofisticada”, grandiloquente. Ora, estamos nos referindo à produção de sambas-exaltação, que marcará o cancioneiro popular brasileiro e a obra do seu principal artífice: Ary Barroso. Como antípoda da postura malandra, Barroso compôs sambas que em parte reforçaram a “excelência da brasilidade estadonovista” sintonizados com a construção desejada pela cartilha trabalhista de um Brasil que integra, reúne (Matos, 1982, p. 112). Sua produção se enquadra num estágio marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como elemento simbólico, como expressão da nação (McCann, 2004).

Não fosse a opção pelo popularesco¹⁰, podíamos mesmo identificar nos sambas-exaltação de Ary uma tentativa modernista de “depuração” dos parâmetros constitutivos do samba, com vista à ascensão do gênero ao rol dos produtos “dignos” de serem representativos do espírito artístico do brasileiro. Neste caso poderíamos arriscar a dizer que o “novo” samba tenderia a conciliar as duas frentes de ações pedagógicas estético-políticas estadonovistas, representadas de um lado pela ação empreendida por Villa-Lobos, através da educação cívica musical por meio da “arte elevada”, e, de outro, por ações coordenadas de influência e transformação do samba no paradigma musical nacional. Isso não nos autoriza afirmar que houve, por parte de Ary, uma ação deliberada com vistas a um resultado conciliatório. Trata-se, pois, de uma constatação a *posteriori*, a partir da efetivação histórica da obra desse compositor mineiro, nascido em 1903 em Ubá.

Desde os anos 20 do século passado, Ary Barroso distribuía suas melodias pelas noites cariocas e de outras tantas cidades do Brasil. Antes, ainda em sua cidade natal, Ary Barroso já começara a trabalhar como pianista no Cine Ideal, auxiliando sua tia Ritinha, primeira

¹⁰ Ver nota 6.

professora de piano, que ao lado da avó materna o criou após a prematura morte de seus pais em decorrência da tuberculose.

Em 1920, Ary, herdeiro de uma pequena fortuna deixada pelo tio paterno Sabino Barroso, político “comprometido com a Velha República, tendo sido presidente do Partido Republicano Mineiro, presidente da Câmara dos Deputados e ministro da Fazenda do governo Campos Sales” (Cabral, sem data, p. 15), desembarca na capital federal depois de aprovado no exame vestibular para a Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Em seu bolso, 40 contos de réis. Só para se ter uma ideia, um homem como Almirante (Henrique Foreis Domingues) – um dos integrantes do grupo Flor do Tempo, posteriormente Bando de Tangarás, com Noel Rosa e João de Barro -, de classe média, para ganhar tal quantia no seu emprego de então deveria trabalhar aproximadamente 37 anos. Era, sim, uma pequena fortuna. Ary conseguiu consumir todo o dinheiro em dois anos de vida boêmia. A falta de dinheiro e a necessidade de se pagar o pouso nos mais variados lugares, os custos com o curso de Direito, a vontade de se casar com Yvonne Arantes, sem nos esquecermos das necessidades advindas de sua “natureza” boêmia, levou Ary para palcos diversos de diferentes estados brasileiros e o transformou, primeiro no pianista, posteriormente no compositor, radialista, homem de teatro, líder de classe e, também, vereador (Olinto, 2003).

O ano de 1929 demarca o momento de profissionalização do músico, quando se forma em Direito e vê o mercado musical se abrir para suas composições. A canção que agencia essa abertura é *Vamos Deixar de Intimidade*, que rapidamente se transformara em sucesso na voz de Mário Reis, cantor “famoso o suficiente para gravar sambas de um compositor estreante em disco” (Vianna, 2002, p. 120). É bem verdade que o intérprete já havia, ao final do ano anterior, gravado *Vou à Penha*, de Ary Barroso. Mas é a canção lançada em junho de 1929 que dá projeção ao compositor mineiro. Ainda nesse momento, fim da década de 1920, Ary Barroso teve gravado o seu samba *Faceira*, segundo a Revista *Mundo Ilustrado*, composição que doou personalidade ao seu samba: “Em *Faceira*, na gravação primitiva de Sílvio Caldas, sente-se o samba bem vivo, coisa que não sucede com nenhuma outra gravação anterior ou mesmo de época”¹¹. Ao impulso que Reis proporcionou à carreira de Ary, sucederam, respectivamente, o abandono da carreira advocatícia, o compromisso e aceitação de sua trajetória musical, o sucesso de *Dá Nela* – marcha que ganhou o concurso carnavalesco patrocinado pela Casa Edison em 1930, dando-lhe “banho de popularidade” – que, conforme Ary Barroso, foi a grande responsável por desbancar o reinado das marchinhas: “Dali para cá, só pegaram sambas”¹². Dois anos depois, Ary estreou como músico na Rádio Philips, onde também se transformou em *speaker* com o programa a *Hora do Outro Mundo*, que foi “importantíssimo para a formação do

¹¹ Revista *Mundo Ilustrado*, nº84, 08 de setembro de 1954.

¹² Um país em aquarela. *Bravo*, São Paulo, ano 7, n. 74, p. 31, 37, nov. 2003.

radialista Ary Barroso” (Cabral, sem data, p. 154). Na rádio Cruzeiro do Sul, consagrou o show de calouros intitulado *Calouros em Desfile*, que foi apresentado também na Tupi, próximo destino do compositor radialista. Lá assumiu a chefia do departamento de esportes. O radialista, sobretudo por sua faceta de locutor esportivo, naquele momento talvez fosse tão ou mais conhecido e prestigiado do que o músico, que “não parava de compor nem de colocar as suas músicas nas revistas teatrais” (Cabral, sem data, p. 177).

Foi em 1939, ano que viu o prestígio de músico igualar e suplantar o de *speaker*, que o multifacetado Ary compôs o seu maior sucesso, uma canção “destinada” a ser uma espécie de representação da nação no âmbito musical. Estou me referindo a *Aquarela do Brasil*.

Aquarela do Brasil: um samba de casaca

A série de canções que viriam a ser categorizadas como sambas-exaltação, compostos por Ary Barroso e outros autores a partir de 1939, produzirá uma espécie de sintaxe que expressaria no plano musical a definição do que deveria ser entendido como o “verdadeiramente” nacional, segundo, claro, as forças políticas hegemônicas. Tal momento, como já foi ressaltado, e seguindo a linha argumentativa, faz-se mesmo decisivo à elaboração e consagração de um caráter nacional, de uma qualidade peculiar traduzida como *brasilidade*. Isto de alguma maneira estava sendo desenhado a traços firmes, e, porque não, definido com o “auxílio precioso do pandeiro”, dos sambas de Ary. Talvez por isso tivesse merecido o elogio em 1953, anotado em ata da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (SBACEM): “Ary Barroso deveria ser aclamado com inteira justiça Embaixador Número Um do Brasil, que êle, com as suas melodias inesquecíveis, projetou pelo mundo afora, em uma obra gigante, digna deste ‘gigante adormecido em berço esplêndido’, que há de despertar um dia”¹³.

Antes, porém, de apreciarmos os parâmetros semânticos de canções-exaltação para compreender qual o Brasil se está cantando, como o nacional é revelado em sua estrutura musical, quem é o povo-nação que se afigura em sua *performance*, deve-se atentar para o paradigma estabelecido historicamente pela gravação de *Aquarela do Brasil* e dizer que, embora seja um marco inaugural do samba exaltação, um divisor de águas, antes disso *Aquarela* é uma produção do seu tempo, que incorpora as discussões e contém em seu tecido musical vestígios do momento histórico no qual se realiza. Mesmo antes da gravação de *Aquarela* “sucessos musicais do início da década de 1930 sinalizavam a redescoberta da brasilidade como grande tema poético-musical, como em ‘Verde e Amarelo’” de Orestes Barbosa (Napolitano, 2007b, p. 123). O próprio Ary Barroso já ensaiava alguns passos de exaltação com as composições que iniciam a “sequência baiana” de enaltecimento “à boa

¹³ *Boletim da SBACEM*, n. 15, dezembro de 1953.

terra”¹⁴, tal como *No Tabuleiro da Baiana* e *Na Baixa do Sapateiro*, gravadas respectivamente em novembro de 1936 e novembro de 1938. De fato,

[...] havia um debate público, anterior à formatação da política cultural do Estado Novo, que já relacionava samba à “autêntica brasilidade”, à mistura de raças e à necessidade de “elevação” do padrão estético das letras e das músicas, conforme certos cânones herdados da poesia culta, da música erudita ou do *jazz* (Napolitano, 2007b, p. 125-126).

Segundo Napolitano, “quando o golpe do Estado Novo desabou sobre a vida cultural e política do Brasil, o debate em torno do samba era bastante acalorado, sobretudo entre intelectuais e artistas que desejavam um samba civilizado e cívico, em termo musicais e poéticos” (Napolitano, 2007b, p. 125-126). *Aquarela*, de alguma forma, foi peça fundamental na conciliação desses interesses diversos ao inaugurar “o primeiro modelo de canção popular urbana sobre a nação brasileira” (Soares, 1998, p. 101). A grandiloquência de *Aquarela*, obra que assimila e processa os “debates, dilemas e tensões que marcaram a cena musical brasileira da segunda metade dos anos 30”, alterou profundamente o padrão de escuta vigente (Napolitano, 2007b, p. 126).

Dito isso, é preciso destacar que o “forte sentido emblemático da política de consolidação da nação” (Soares, 1998, p. 101) do qual se “impregnou” *Aquarela do Brasil* não a transforma num palanque ou revela uma disposição estratégica de constituição da canção ideal, representante “por excelência” da “brasilidade”. Se hoje é aceitável a afirmação de que, de fato, isto se deu, deve-se investigar quais foram os fatores, personagens, circunstâncias que concorreram para o seu sucesso. Implica dispensar atenção menos ao conhecimento de uma (im)provável vontade ou estratégia consciente do emissor do que às formas de utilização do paradigma que se criou, as condições de circulação da canção, as possibilidades de apropriação de sua mensagem, desse novo modelo que apresentava uma nova estética e tomou conta dos arranjos destinados ao samba naquele íterim.

Aquarela do Brasil inaugura o gênero samba-exaltação e estabelece, posteriormente, um “modelo ideal de música popular que interessava ao governo de Getúlio e [que fora] estimulado através do DIP” (Soares, 1998, p. 101). O que havia de surpreendente nessa canção era o fato de conciliar, ao seu modo, as pretensões eruditas/civilizatórias dos intelectuais, privilegiando ao mesmo tempo a percussividade do samba, que se espalhava através das ondas do rádio. Como já fizemos questão de apontar,

[...] o Estado Novo oscilou entre dois polos – canalizar a música popular ou estimular a música erudita – e agiu muitas vezes de maneira contraditória, procurando agradar as diversas vozes intelectuais que constituíam sua burocracia, sem fechar

¹⁴ *Rio Artes*, n. 21, 1996.

as portas para a cultura popular que se construía no ambiente cultural do rádio, do cinema e do carnaval” (Napolitano, 2007b, p. 126).

Aquarela, dessa forma, ainda que não houvesse a intenção primeira de se transformar em marco do nacionalismo musical – já que não fora feita por encomenda –, trazia consigo os elementos que estimularam a sua apropriação pelas políticas nacionalistas do Estado Novo, tornando-se modelar. Não só apenas pelos elementos poético/verbais que estão colocados em sua letra, tais como o “esplendor” da natureza, a exaltação do mestiço, da mulata, da divinização dessa “terra de nosso senhor”, a exaltação de um passado que estava coberto por uma “cortina”, enfim desvelada, mas também por uma consagração da forma especificamente musical, que será retomada à exaustão e que veremos adiante. A canção efetivara a “higienização poética” – o malandro foi transmutado em *mulato inzoneiro* e a mulata em *morena sestrosa* –, tão afeita aos ímpetos dos “intelectuais e burocratas da cultura”, sem perder o diálogo com as tendências do mercado musical e com a história das composições de seu autor, um consagrado compositor de sambas e marchas carnavalescas. Segundo Marcos Napolitano, “o ‘mistério’ de ‘Aquarela’ foi, precisamente, essa capacidade de articular diversos vetores [estético – musicais] [...] numa só canção, sem deixar de parecer uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30” (Napolitano, 2007b, p. 126).

Importante notar que *Aquarela* não foi, desde sempre, a representação da nação em forma musical, pelo menos aos olhos e ouvidos do Estado Novo. A primeira evidência que se tem disso é que o DIP imediatamente censura um dos versos da canção, aquele que retrata o Brasil como a “terra de samba e pandeiro” (Cabral, sem data, p. 180). Outro indício é a derrota da canção num certame de *nome Noite de Música Popular*, evento promovido pelo DIP em 1940 (Cabral, sem data,). Evento semelhante já havia ocorrido um ano antes, em 4 de janeiro de 1939, com o *Dia da Música Popular*. O evento fazia parte da *Exposição Nacional do Estado Novo*, por onde passaram mais de 200 mil pessoas ansiosas pelos shows de Francisco Alves, Carmem e Aurora Miranda, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Dircinha Batista, Carlos Galhardo, Araci de Almeida, principais nomes do *mainstream* musical à época, que interpretaram entre outras canções *Boneca de Piche* e *Casta Suzana*, ambas de autoria de Ary Barroso. No ano seguinte, o evento se chamou, como vimos, *Noite da Música Popular*, apesar de na prática ter se configurado como um certame de músicas carnavalescas. Desta feita, Ary Barroso inscreveu suas canções para serem julgadas por um júri indicado pelo DIP e escolhido com a aquiescência dos compositores participantes. Compunham o júri, entre outros, Pixinguinha, Luís Peixoto e Villa-Lobos. Ary Barroso conseguiu colocar três canções entre as finalistas: *Iaiá Boneca*, *Upa, Upa!* e *Aquarela do Brasil*, todas eliminadas. Quem liderou a derrubada de *Aquarela* fora Heitor Villa-Lobos, um dos membros da banca avaliadora. O motivo, prosaico: tratava-se de um concurso de marchas carnavalescas e Villa-Lobos entendera que *Aquarela* não se enquadrava na categoria. Mais interessante é perceber as argumentações e revides do compositor para

justificar esses dois momentos de insucesso, seja com a censura, seja com o júri. Junto aos censores, Ary Barroso ganhou a batalha ao convencê-los de que não cantava “o Brasil-Nação, o Brasil-Estado, o Brasil-Potência e, sim, a um Brasil especialíssimo, um Brasil como eu o senti, num momento de evocações e saudades” (CABRAL, sem data: 186). Quanto à desclassificação, responde Villa-Lobos, que havia boicotado *Aquarela* por entender que “carneval não é festa para manifestações patrióticas ou de civismo”, com o seguinte argumento: “não sou compositor cívico. Componho marchas e sambas inteiramente despreocupado das complicadas questões de civismo” (CABRAL, sem data: 186). O desenrolar dessa história é uma trama de ações, empreendidas ou mediadas pelo Estado Novo, que ajudaram a alçar a canção ao patamar de monumento nacional.

Segundo o próprio Ary, *Aquarela do Brasil* foi composta numa noite chuvosa, que o impediu de deixar a casa rumo à noite carioca. A tal noite foi descrita por ele assim:

[...] senti, então, iluminar-me uma ideia: 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 da nossa terra, ‘gigante pela própria natureza’. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um canglor 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, música e letra de uma só vez. Grafei logo na pauta e no papel o samba que produziria, 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. (Cabral sem data, p. 179).

O depoimento, concedido anos depois de *Aquarela* já ter sido monumentalizada, deve, por conseguinte, ser avaliado criteriosamente para que não seja entendido como uma “manifestação de intenções”. Fato ocorrido, história contada, questões são sanadas com rapidez e agilidade. No entanto, ainda que o depoimento fosse recolhido antes mesmo da monumentalização de *Aquarela*, não seria ele bastante revelador da efetivação da canção como signo sonoro da nação. Ainda que estejamos cientes de que Ary Barroso era um getulista convicto, participante assíduo dos eventos patrocinados e organizados por órgãos oficiais do Estado Novo – algo que voltará a acontecer, por exemplo, em 1939, quando participará como compositor num espetáculo em homenagem a Marinha Brasileira (promoção da Liga de Defesa Nacional) e em 1941, por ocasião das comemorações do quarto ano do golpe de Estado – não há nada em *Aquarela*, que, de antemão, a denunciasses como um instrumento de propaganda política da ditadura getulista. A canção foi apresentada pela primeira vez na revista teatral *Entrada na Faixa*, escrita pelo próprio Ary Barroso em parceria com Luis Iglésias. No espetáculo, *Aquarela* foi lançada ao público pela voz de Araci Cortes, que não entusiasmou a plateia com sua interpretação. A canção ainda não havia sido gravada. Ary Barroso, talvez pelo pouco

entusiasmo alcançado na voz de Araci, gostaria de ver sua *Scena Carioca* interpretada por outra Araci, a de Almeida, que já havia emplacado com grande estrondo o samba *Camisa Amarela*. A única exigência do compositor era de que a gravação não fosse feita por um dos tantos conjuntos regionais¹⁵ que marcavam a cena sonora daqueles idos. Mister Evans, diretor da Victor, dadas as exigências de Ary, não permitiu que Araci realizasse a gravação. Ainda antes do definitivo registro em 78 RPM que consagraria *Aquarela do Brasil* na voz de Francisco Alves¹⁶, a canção foi apresentada publicamente na voz do barítono Cândido Botelho num evento beneficente promovido pela Primeira-Dama, D. Darcy Vargas, chamado *Joujoux e os Balangandans*¹⁷. O que sabemos, então, é que desde este espetáculo, repleto de canções de Ary Barroso, até o rebatismo de *Aquarela*, que passa a se chamar *Brazil* em função do filme de Walt Disney “Alô, Amigos”, produto da política de boa vizinhança e do pacto de amizade entre nações americanas, o que se vê é uma apropriação pelo Estado dessa canção, ou de sua linguagem estético-musical. Passa-se a incentivar composições e organizar certames com premiações consideráveis ao compositor que se dispuser a compor aquele tipo de samba “encasacado”, de “fraque e cartola”, que deveria suplantar a apologia ao malandro e às suas competências. Um tipo de samba destinado a conquistar lugar definitivo “entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente” (Soares, 1998, p. 102) – consideravam assim os ouvidos estadonovistas. Samba pronto para entrar nos lares de todo o Brasil (e do mundo, pelas ondas da Rádio Nacional) e o revelar. Vale dizer que é o mesmo DIP que um dia a censurou, que, com o seu “apreço”, transformará *Aquarela* num símbolo do Brasil.

Alguns argumentos podem nos ajudar a pensar essa mudança na tomada de posição. Para isso, vale reforçar que Vargas e o Estado Novo, mesmo a contrapelo das ideias modernistas, que identificavam na produção artística popular urbana (o popularesco) uma degenerescência do gosto, a partir de um dado momento não se furtou a reconhecer a importância e a capilaridade que a música popular urbana possuía, potencializada então pela força difusora das emissoras de rádio. Neste passo, a constatação da precariedade do ensino e a persistência do analfabetismo no Brasil “insinuavam” que a memorização e o entendimento de ideias por parte dos indivíduos deveria ser facilitado através da produção de mensagens simplificadas e redundantes “a fim de adequar seus componentes às condições de seus receptores” (Cunha, 2004, p. 203). Getúlio, assim, num só passo privilegiou o coral orfeônico de Villa-Lobos e o “coro radiofônico” das massas.

¹⁵ Trio formado por flauta-violão-pandeiro.

¹⁶ Suporte original da canção lançada pela Odeon: disco no11768, lados A e B, outubro de 1939. Disponível em https://daniellathompson.com/Texts/Ary_Barroso/Ary.78.cont.htm. Acessado em 13 de outubro de 2024.

¹⁷ *Féerie* em dois atos, escrito por Henrique Pongetti, apresentado no Teatro Municipal, nos dias 28 e 30 de junho, 4, 11 e 16 de julho de 1939.

De fato, como já vimos, a obra de Ary Barroso cumprirá essa espécie de função conciliadora. Os “Choros”¹⁸ de Villa-Lobos haviam neutralizado o “cordão sanitário defensivo” (Soares, 1998, p. 100) que delimitavam a ação do músico erudito com a canção popularesca exercendo, assim, o papel de “devassador cultural, atravessando vigorosamente as sinapses que censuram a passagem de significantes carregados de intensidades sensuais, de informações vitais, de história reprimida” próprios do samba (Wisnik, 2001, p. 167). Enquanto isso, *Aquarela do Brasil* realiza o caminho vetorialmente oposto: define um *chorus* no povo, na massa; rompe as barreiras estabelecidas ao incorporar a grandiloquência, a monumentalidade das obras nacionalistas eruditas em sua conformação instrumental/interpretativa.

Se a distinção poética da letra que acompanhava *Aquarela* realizava o desejo explícito de um grupo de intelectuais que travavam a batalha para o “saneamento poético” do samba, os parâmetros musicais muito contribuíram para efetivação do “novo” samba. Ary insistiu e garantiu que uma orquestra o registrasse sob a batuta de Radamés Gnattali, responsável pelo arranjo, que escreveu a partitura dos metais em ritmo sincopado de tamborins (Cabral, sem data, p. 182). Segundo ele, Ary, admirador do “trabalho orquestral da música Americana” e crítico do “predomínio de arranjos padronizados” para execução de regionais, sugeriu que se usasse o contrabaixo para acentuar o ritmo (Napolitano, 2007b, p. 127). O maestro decidiu, todavia, transferir a marcação para o naipe de metais, saída que também contemplava a sugestão do baterista Luciano Perrone, que solicitou a Gnattali um arranjo em que todos os instrumentos “estivessem comprometidos com o ritmo do samba”. Perrone contou:

Íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção à sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo “diferente”. Radamés, com aquele jeito dele, começou a perguntar: “Diferente, como? O que é que você quer que eu faça?” Expliquei que, se escrevesse o ritmo do samba para os instrumentos de sopro, a minha vida ficaria mais fácil na bateria. (Cabral, sem data, p. 182).

Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gnattali transferiu a autoria do recurso para Ary Barroso:

Esse negócio não é meu não. É do Ary Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ary queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo (Napolitano 2007b, p. 128).

Como podemos inferir, apesar do depoimento sobre a epifania que produzirá *Aquarela*, prevendo a marcação de “tamborins fantásticos”, ao optar por deslocar a marcação dos instrumentos rítmicos para o contrabaixo, Ary Barroso busca matizar um elemento sonoro que

¹⁸ Conjunto de composições produzidas por Villa-Lobos que estabeleciam uma ponte entre a música popular e estética musical erudita. Esses choros foram inspirados em figuras que, de alguma forma, poderiam representar o Ser nacional: a saber, o índio, o capadócio entre outros.

localiza histórica e culturalmente os sambas: o traço africano dos batuques. E, dessa forma, “a percussão mais contida, sem prejuízo do ritmo, confirmava a tentativa de superação do ‘sensualismo’ no projeto de ‘samba divinizado’ vislumbrado por Ary” (Napolitano 2007b, p. 127). Importa dizer que estava ali, naquela saída encontrada por Gnatalli, executada pelo naipe de saxofones, o motivo musical que se transformará em *assinatura sonora da nação*.

Ao orquestrar o samba se impingiu um efeito grandioso, que corrobora o projeto de totalidade, de construção de uma imagem de sociedade coesa. Essa estética da monumentalidade que permeará os sambas-exaltação, definida exemplarmente por Santuza Naves e que se aplica ao exemplo, vista e entendida como um traço narrativo, “tende também a construir uma visão homogênea de nação, à qual os indivíduos aparecem totalmente submetidos, [...] como uma totalidade”, suscitando a ideia de “espaço público monológico, policiado, fechado, e ao mesmo tempo sem diferenças” (Naves, 1998, p. 69).

Aquarela do Brasil também trará o universo simbólico brasileiro – com seus diversos matizes, reunidos e apaziguados – representado em conformidade ao ideal de nação construído aos moldes da valorização da mestiçagem acionada pela democracia racial de Gilberto Freire, valorização esta que revela a “opção pela ‘unidade da pátria’ e pela homogeneização” (Vianna, 2002, p. 71). Esta política de valorização da miscigenação tornou-se semioficial após a instalação do Estado Novo, competindo para que o mestiço e os produtos da mestiçagem deixassem de ser os grandes responsáveis pelo “atraso” brasileiro (vistos assim pelos primeiros que se puseram a pensar a condição mestiça do brasileiro desde o século XIX) e ganhassem um “caráter positivo”. A partir de então, “o brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses”. A cultura brasileira, definida pela mestiçagem, transforma-se em “algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante de outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço” (Vianna, 2002, p. 64). *Aquarela do Brasil*, mais uma vez, dubiamente, ao mesmo tempo em que matiza as pulsações rítmicas dos batuques, retira a “mãe preta do cerrado” – descortinando poeticamente o óbvio, a matriz do samba – e

[...] reitera a inversão valorativa do papel que o mestiço e a mestiçagem ocupam na cultura brasileira. De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade (Vianna, 2002, p. 76)

Mas *Aquarela* é apenas uma das várias canções que exortarão o “berço esplêndido” e que tratarão um dado conjunto de símbolos – de caracteres musicais, poético/verbais -, invariavelmente, do mesmo modo. Esse modelo de canção trabalhou para “a construção simbólica da origem comum de um povo, elencando características atribuídas à nação, como

se esta não só tivesse existência própria, mas, além disso, fosse eterna e natural da forma como se cantou” (Soares, 1998, p. 106).

Tal foi o sucesso e a repercussão do recurso musical/poético – incluindo aí o motivo registrado pelos naipes de metais – adotado em *Aquarela*, que em várias outras canções posteriores o modelo foi recuperado. Em forma de comentário, de citação, *Brasil Moreno* (1941), *Se Deus quiser* (1940), *Isto aqui o que é* (1942), *Rio de Janeiro – Isto é o meu Brasil* (1944), para citar algumas, se apresentam como canções ocupantes desse lugar demarcado por *Aquarela*, que é o espaço de consagração da nação em linguagem musical. Quando digo que tais canções cumpriam uma função de comentar, penso no comentário como uma espécie de regulador da aparição aleatória do discurso, cerceador do acaso discursivo. Entendo que em todas as sociedades existem “narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos, ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstância bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza” (Foucault, 2006, p. 22).

Entendemos o comentário, também, como a reaparição daquilo que se comenta; a distinção (ou desnível) entre discurso (texto primeiro) e o seu comentário cumpre um papel que percebemos ser passível de observação neste estudo: “o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável [...] tudo isso funda uma possibilidade aberta de fala” (Foucault, 2006, p. 25). Fala esta que se atualiza. *Aquarela* é percebida então como este discurso primeiro, como uma dessas inesgotáveis narrativas maiores, que será acompanhada por outras composições que reatualizam e revigoram sua capacidade mítica por meio de comentários e citações.

Aquarela do Brasil: reforço e problematizações intramusicais

Até agora fizemos problematizar e revelar a constituição histórica e os desdobramentos de *Aquarela do Brasil*, tanto do ponto de vista estético, quanto daquele que aciona o entendimento de posições políticas e ideológicas afinadas com o que a canção enuncia. Quanto à questão poética, vimos que a canção adota um recurso afinado com uma corrente nacionalista e “sanitarista” proveniente do pensamento social brasileiro do final do século XIX, que visa a “proliferação de poemas que cantam os céus tropicais, que têm mais estrelas” (Vianna, 2002, p. 69). Opção poética que destoa da maioria das canções circulantes no período, que adotam como argumento central o tema passional, as mazelas, o sensualismo, as conquistas, os amores perdidos e conquistados na boemia, nos carnavais. Apenas como referência quantitativa, na produção musical de Ary Barroso entre 1937 e 1945, o que compreende aproximadamente 70 músicas gravadas, bem perto da metade deste número são canções que abordam, na maioria das vezes de forma divertida, irônica e maliciosa, as relações afetivas (sem contar aquelas que tomam como referência as festas populares, a vida na malandragem etc.).

Boa parte desta produção teve como acompanhamento ao intérprete vocal os regionais, outro recurso que *Aquarela* inaugura ao privilegiar a sonoridade das *jazz bands* americanas. No entanto, precisamos de uma avaliação mais criteriosa, que carece de uma investigação que apure a conjunção paramétrica poético-musical-perfomática, para que possamos apreender de forma mais adequada aquilo que está posto na aparição sonora de *Aquarela*.

Iniciando pelo procedimento poético, percebemos que a canção canta o Brasil geograficamente, como o chão nacional, mas também o Brasil cultural, num esforço de integração entre a “casa grande” e a “senzala”. Ao mesmo passo que “tira a mãe preta do cerrado” e “põe Rei Congo no congado”, abre caminho para que a “Sá Dona” arraste pelos salões “O seu vestido rendado”. Estabelece no espaço lítero-poético inaugurado e sustentado pela canção uma convivência idealizada, que matiza dissensões, procura ignorar conflitos para estabelecer uma condição simbólica de copresença dos corpos e das culturas. Os tipos e personagens brasileiros estão todos dispostos em rápidas pinceladas tal e qual uma pintura, um quadro do Brasil – Nação, uma aquarela mesmo. O enunciador em primeira pessoa não estabelece um interlocutor bem definido. Na verdade, ao descrever os atributos do país e da nação tende a estabelecer como interlocutor privilegiado aqueles que desconhecem tais predicados. É a fala de um “nativo” a um “forasteiro”, ou a conversa entre o Brasil ciente dos predicados que configuram o caráter da nacionalidade e aquele que ainda está por se dar conta dos atributos que compõem e constroem a brasilidade. Em determinado momento, no início, por exemplo, o enunciador estabelece um diálogo com o próprio Estado-nação como se realmente esse interlocutor precisasse se afirmar a partir do seu próprio “redescobrimto”: “Brasil, meu Brasil Brasileiro/ Vou cantar-te nos meus versos”. O Brasil é confundido com sua própria história e personagens. Ele é “trigueiro”, mas se transfigura no “mulato inzoneiro e em terra boa e gostosa”. Ao mesmo tempo terra do “Nosso Senhor”, do “samba e do pandeiro”. O linguajar articulado pelo canal poético inclui algumas palavras de uso incomum e culto, que revela a tentativa de erudição da música popular. Palavras como “merencória”, “inzoneiro”, “sestrosa”, “trigueiro” não fazem parte do léxico comumente articulado no cancionário popular até aquele momento. No entanto, as demais palavras e a sintaxe estabelecida não impedem o entendimento geral da canção. O aporte musical à poesia traz também uma silhueta erudita que de alguma forma, se não muda o caráter musical, visto que reconhecemos e não duvidamos hora alguma que se trata de um samba, estabelece um procedimento estético completamente destoante, vis-à-vis os arranjos, acompanhamentos e interpretação coetâneos ao lançamento de *Aquarela*. O “clima” do samba é predominantemente alegre, exortativo, com as melodias excetuando a primeira parte introdutória, sempre num desenho melódico descendente que retorna ao quinto grau da tonalidade preparando a cadência tonal. Segundo Tatit, este procedimento é responsável pela manutenção do “tom exultante” encontrado em *Aquarela do Brasil*. Para ele, “a abertura das frases no agudo” compete para

que o enunciador, ou eu poético, revele “seu êxtase ufano” (Tatit, 1996, p. 102). Na introdução, cordas e madeiras, com ataques pontuais, dão o tom de solenidade. Quando a canção acontece e se declara como um samba, podemos perceber que o acompanhamento sinfônico se destaca em virtude da utilização de matrizes rítmicas diferentes em cada parte da canção, estabelecendo um suporte harmônico vazado com polifonias que podem ser notadas pela identificação de contrapontos, sobretudo na interpretação dos instrumentos aerofônicos. Este procedimento contrapontístico pode ser apreciado ao escutarmos o trecho onde se diz: “Quero ver essa Dona caminhando/ Pelos salões arrastando/ O seu vestido rendado/ Brasil!... Brasil!/ Prá mim... Prá mim!”. Já no que se refere ao desenho repetitivo, rítmico e melódico mencionado acima, basta atentarmos para o acompanhamento em quaisquer trechos da canção – afora o momento introdutório da primeira e segunda partes. Deixando de lado por um momento a nota sinfônica imprimida pelo arranjo, deve se perceber que a bateria, mas especialmente o pandeiro tem função destacada. É a partir da sua execução contínua, ininterrupta que o instrumento devolve à canção sua feição original: o samba.

Voltemos ao ponto das matrizes ou desenhos rítmicos (e melódicos neste caso) repetitivos reiterados a cada distinta parte da canção. Como já foi notado, sempre que o argumento poético tem uma solução, ou desfecho, e isso se dá a cada estrofe de três versos, faz-se uma alteração no acompanhamento sem alterar o modelo, que prima pela repetição¹⁹. Tatit explica isso pela identificação de um procedimento que ele nomeia de *tematização*, passível de ser encontrado na paleta melódica de *Aquarela*, que privilegia notas com durações curtas, baseadas em desenhos rítmicos articulados, com uso de colcheias e semicolcheias, cuja renitência revela circularidade e privilegia os temas. Para Tatit a “redução de duração e frequência, associado à ordenação dos acentos tônicos e ao recorte das consoantes, facilita a construção de motivos bem delimitados que, dispostos em cadeia, engendram verdadeiras matrizes rítmico-melódicas” (Tatit, 1996, p. 94). Ainda segundo o autor, a exaltação deste samba sinfônico se caracteriza exatamente pelo fato de que a compatibilização entre melodia e letra, que opta pela *tematização*, desenha “matrizes rítmicas para serem identificadas” como significantes do conteúdo articulado pela canção (Tatit, 1996, p. 98). Neste ponto, gostaria de dispensar atenção àquilo que será recorrentemente usado para citar, comentar ou re(a)presentar *Aquarela do Brasil*. Aquilo que em algum momento nomeamos de *assinatura sonora da nação*. O expediente já foi esclarecido na passagem que identifica a opção do maestro Gnattali pela utilização de um naipe de saxofones emulando o toque de tamborins. Pois bem, a *assinatura* nada mais é que uma dessas matrizes, percebida ao escutarmos as estrofes que sucedem aquelas que

¹⁹ No caso da parte inicial, considerar as estrofes de quatro versos: “Ô Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingar/ Ô Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor” e “Ô Brasil, verde que dá/ Para o mundo se admirar/ Ô Brasil, do meu amor/ Terra de Nosso Senhor”.

Inaugurado, assim, o gênero exortativo, uma boa porção das posteriores composições de Ary Barroso recorrerão aos parâmetros poéticos, musicais e performáticos de *Aquarela*. Um bom exemplo disso é *Brasil Moreno*, composição feita em parceria com Luís Peixoto, lançada em 1941 pela Odeon no disco nº12.040, lado A e B. A primeira semelhança com a gravação de *Aquarela* é notada pela distribuição da faixa, arranjada para preencher ambos os lados do 78 RPM. *Brasil Moreno* faz uma exaltação do Brasil e de sua exuberância natural através do samba. O *eu poético* é alguém que se identifica com o Brasil e tem certa intimidade com suas coisas: “Samba, meu Brasil”. A relação é de pertencimento. O enunciador exalta o Brasil, diz sobre e para a nação, revelando suas próprias qualidades, como se houvesse um esforço de memória, um reforço de caráter identitário. Exprime tal ação por meio de uma fala admoestadora que age para evitar o possível esquecimento de seus próprios predicados. Estes são revelados ao passo e na cadência do samba, externando a harmonia entre o ritmo/gênero que significa o país e seus elementos naturais e geográficos: “Quanta harmonia/Vai no batuque no sereno/ Vai, vai ouvir o teu sertão/Pontear o violão/ Vai ver/O coqueiral todo a gingar/Vai ouvir teus pássaros cantar/Á luz das madrugadas!”. Quando se diz imperativamente “Brasil, vai ouvir o seu sertão”, convoca-se a nação, tenta-se falar aos mais diversos “lugares” sociais e geográficos num procedimento unificador, que pensa a coletividade reunida e coesa. Em síntese, a imagem poética utilizada expõe e elenca as qualidades do Brasil que são reveladas quase simbioticamente com os elementos característicos e definidores do samba: a morenice, a ginga, o pontear do violão, o pandeiro. Este canto revelador é um canto unificador que quer penetrar em cada “quebrada” com sua ginga e construir, integrar e diferenciar a nação das demais: “Oh! Brasil, quebrando nas quebradas/ Teu samba todo o mundo há de escutar!”. *Brasil Moreno* exhibe um clima apoteótico, a começar por sua introdução, bem típica dos chamamentos feitos por clarins que convocam a atenção do receptor. Além da estrutura grandiloquente do arranjo, outro aspecto faz de *Brasil Moreno* uma canção tributária do modelo inaugurado por *Aquarela*. O intervalo que inicia os versos da primeira parte é o mesmo de *Aquarela* (intervalo de segunda maior). Guardadas as diferenças de tonalidade, relativamente, o trecho musical onde é pronunciada a palavra “Brasil”, que inicia *Aquarela*, e “Samba”, que dá início a *Brasil Moreno*, soam equivalentes e são as primeiras notas da melodia. Seguindo a análise, a existência de notas longas sustentadas quando há a utilização de termos imperativos e ao fim de versos que dizem sobre as qualidades do país parecem reforçá-los. Frases, no mais das vezes, terminando no agudo com notas prolongadas também reiteram e marcam o discurso. São pitadas da passionalização anunciada por Tatit, que de forma residual trabalham para trazer mais exaltação ao enredo. Sobre passionalização, Tatit assim esclarece:

Ao contrário do modelo de construção do enunciado musical que preza pela tematização, a tendência passional de ampliação de duração e frequência,

conjugada ao prolongamento das vogais e das pausas entre as unidades linguísticas, desacelera o andamento e atenua o papel das pulsações rítmicas, valorizando as oscilações da altura melódica. Na elaboração desses perfis, os saltos intervalares, a permanência em notas agudas e as ascendências em geral vão sendo dosados no sentido de produzirem tensões de emissão vocal refletindo o estado de paixão do canto (Tatit, 1996, p. 94).

Quanto ao arranjo, após sermos acometidos pelo chamamento inicial, *Brasil Moreno* revela-se um samba acompanhado pelo naipe de metais, cordas, piano, bateria, pandeiro. Este último, tal como em *Aquarela*, exibe uma *performance* contínua em meio a uma orquestra que se apresenta e se expõe mais frequentemente, realizando com certa profusão contrapontos bem menos discretos do que aqueles que encontramos em *Aquarela*. O coro é acionado na segunda parte e reforça o tom apoteótico e exultante em virtude da força e intensidade com que é executado. No entanto, o principal elemento que expõe o diálogo existente entre as duas canções analisadas até aqui é a presença do motivo encontrado em *Aquarela*, chamado aqui de *assinatura sonora da nação*. Por vezes o encontramos citado, ora pelos naipes, ora pelas cordas (violinos). Em pelo menos três momentos é possível identificá-lo com bastante nitidez: nos oito compassos que separam a introdução das primeiras notas cantadas, nos compassos que separam a primeira parte da segunda (entre “Brasil, grande como o céu e o mar!” e “Vai, vai ouvir o teu sertão”) e logo após o verso “Vai ver como te bate o coração”. *Brasil Moreno* ainda se aproxima de *Aquarela* no que diz respeito à interpretação vocal. O cantor é Cândido Botelho, barítono que utiliza os recursos do *bel canto*, com todos os ornamentos e impositões possíveis para transformar a canção em um samba operístico, convocando solenidade e pompa à execução e à escuta. Por fim, ainda que *Brasil Moreno* guarde algumas notas destoantes com relação à *Aquarela* – tal como o arranjo menos enxuto – tende a acionar os mesmos elementos que marcam o viés apoteótico. Os parâmetros poéticos, musicais e performáticos seguem a mesma linha. O arranjo não deixa dúvidas de que *Brasil Moreno* é uma continuidade da narrativa iniciada por *Aquarela*.

Isto aqui o que é?, lançada em 1942 pela Odeon (disco 12.112-Lado B), também faz parte dessa linha narrativa de exaltação. O mote central é a exposição do samba como resposta à pergunta, uma amostra representativa daquilo que o Brasil é capaz de produzir. O eu poético fala a qualquer um que esteja disposto a ser o seu interlocutor sobre as qualidades do Brasil. Este Brasil-nação que “canta e é feliz” caracteriza-se e diferencia-se das demais nações pelos seus sambas, pelo gingado das cadeiras da morena tipicamente brasileira. Fala de uma raça forte e destemida, “Que não tem medo de fumaça/E não se entrega não”. Quando o argumento poético se inicia com as palavras “isto aqui é”, efetiva-se um deslocamento semântico. Não apenas empreende-se uma resposta do que é metonimicamente o Brasil, mas se estabelece uma forma de dizer sobre aquilo que está acontecendo e se materializa naquela performance. Aquele samba executado “ali”, seja

entendido como reunião festiva, como gênero musical ou como dança é uma produção, um artefato do gênio musical brasileiro: “Isto aqui ô, ô/ É um pouquinho de Brasil, laiá”. Musicalmente, apesar da orquestração, a canção se apresenta um pouco menos solene. Talvez por conta da percussividade, agora menos comedida. Parece que ali a herança dos batuques foi resgatada com menos restrições. A orquestra está mais discreta que nas outras oportunidades, o que realça os timbres responsáveis pelo ritmo. O coro chama para a roda de samba e propõe uma coletividade, integrada, vivenciada naquele momento da realização performática da canção. A melodia não apresenta pontos de tensão relevantes para além dos previstos na cadência (a tonalidade é sol maior) e o “clima” é alegre e “fagueiro” – bem em conformidade com uma roda de samba. O ponto mais evidente do diálogo melódico com o parâmetro poético é quando a letra desloca o enquadramento mostrando o ato, a morena entrando na roda para sambar: “Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar/Olha o samba nos quadris que ela sabe dar/Olha o passo de batuque que ela sabe dar/Olha só o remelexo que ela sabe dar”. A melodia não desloca, mantém-se pronunciada por um desenho que implica o ir e vir de duas notas distanciadas por um tom, e utiliza-se de semicolcheias para emular o gingado, o sambar miúdo e ligeiro estacionado naquela ocorrência. A sutil impostação – com a utilização comedida de vibratos, antecipações e atrasos que mantêm a ginga – possibilitam uma *performance* vocal mais de acordo com a tradicional interpretação do samba. Tendo tudo isso em conta é possível dizer que toda a grandiloquência de *Aquarela* ou *Brasil Moreno* não reaparece plenamente em *Isto aqui o que é?*. Mas antes que identifiquemos apressadamente a existência de um princípio de ruptura com o paradigma “inventado” por *Aquarela*, os metais mais que depressa, respeitando a mudança de tonalidade e uma ou outra alteração de altura das notas, se põem à execução do motivo musical aqui identificado como *assinatura sonora da nação*. Ao apresentar este signo musical como parte integrante do arranjo, cita-se *Aquarela*, e, por conseguinte, expõe sua filiação musical, poética e estética. Seja para legitimar uma opção ou para confrontar o paradigma estético e ideológico estabelecido por aquela canção que, apesar de realizar uma fala favorável à condição mestiça do brasileiro cumpre a tarefa de conter os “negrismos” em sua conformação musical. O comentário realizado pelo arranjo informa – ao dar lugar privilegiado à percussão, ao coro responsorial – que aquilo é mesmo um samba, ainda que se encontre “revestido” de “ornamentos” que possam interferir em sua recepção.

Bahia Imortal é mais uma das canções deste grupo de sambas alinhados, de alguma forma, com *Aquarela*. O samba faz parte também da já mencionada “série baiana”, iniciada com o batuque *No Taboleiro da Bahiana*, gravada pela Odeon (disco 11402, Lado B) e lançada em novembro de 1936, interpretada por Carmen Miranda e Luiz Barbosa, acompanhados pelo Regional de Pixinguinha & Luperce Miranda. A canção traz como mote a exaltação à Bahia e à mulher baiana. O enunciador fala em primeira pessoa sobre os

predicados da “boa terra”. Diz sobre personagens importantes da história do Brasil, história esta que para ele começou lá: “Terra que foi o berço do Brasil”. Na segunda parte da canção o enunciador se dedica a narrar e elencar as qualidades da morena brasileira. Em outras palavras, de maneira menos “lisonjeira” e mais popular, canta-se a “morena sestrosa” de *Aquarela* em sua face mais despojada. Nesta espécie de “louvor”, diz sobre a sensualidade, sobre a natureza buliçosa da mulata, que é irresistível e faz pecar: “Se é pecado roubar um beijinho só/ Eu vou ser pecador, juro que vou ser/ Oh, baiana faz isso comigo, não/ Quem peca não vai pro céu”. O olhar que se exercita é intencionado e dá enfoque ao aspecto físico e faceiro da mulata que sabe sambar: “Gosto de ver o seu jeito de batucar/ As cadeiras bolindo, que é de amargar/ Oh, baiana, faz isso comigo, não/ Presta atenção e vai vendo como é/ Que a baiana dengosa, bate o pé.” Inicialmente, quando a Bahia está sendo exaltada a partir do estabelecimento de uma relação entre a cidade e a nação, algo um tanto solene, o eu poético para não destoar da intenção exaltativa utiliza um léxico enxuto, numa sintaxe que aproxima a fala do padrão culto. Quando chega a segunda parte e o enunciador revela as coisas da Bahia, dando relevo e deixando claro que seu interesse maior é um interesse acionado pela libido, ele entra na roda, se entusiasma e se deslumbra com os quadris, o rebolado, o gingado da morena sestrosa. O “clima” da canção oscila entre trechos exortativos e de alegria fagueira. A melodia apresenta soluções de tensão e repouso previsíveis, bem em conformidade com a cadência. Exceto no momento em que se executa uma alteração rítmica, modificando o caráter do samba (retomado logo em seguida), privilegia-se um desenho melódico recortado por colcheias e semicolcheias responsável, mais uma vez, pela compatibilização entre melodia e letra entendida por Tatit como tematização; também por uma fluidez própria do samba, que trabalha com unidades métricas de curta duração articulando a melodia por meio das síncopes que o caracteriza. Nas partes em que ocorre explicitamente a exaltação à nação, os finais das frases são prolongados e mantidos em região aguda reforçando o caráter exortativo. Um estranhamento, no entanto, existe se pensarmos que na segunda parte, onde se empreende uma fala de exaltação aos predicados corporais da morena, a melodia traça uma linha de contornos épicos bem mais acentuados do que nas estrofes de exortação à Bahia (e metonimicamente à nação), com notas de longa duração executadas no agudo. Quanto ao arranjo, predomina a sonoridade proveniente do naipe de metais, que logo na introdução cita a *assinatura sonora da nação* voltando a “mencioná-la” nos compassos que demarcam o encerramento da primeira execução da canção e o seu retorno à primeira parte. O pandeiro e a bateria são executados continuamente tal como nas demais canções até aqui analisadas. Apenas em um momento, quando se muda o caráter e o samba se desfaz em meio a um acompanhamento homofônico e uma interpretação vocal grandiloquente, os instrumentos rítmico-percussivos não soam. Quando o samba é retomado, aí sim, o pandeiro volta e os instrumentos de sopro se revezam num

acompanhamento que arrisca um ou outro contraponto. O coro aparece enfaticamente apenas no final para fechar a interpretação de forma apoteótica. O arranjo, assim, juntamente com a voz – lembrando que existem dois intérpretes em diálogo, uma mulher com voz impostada e ornamentada por vibratos, responsável, portanto, pela parte exaltativa, e um homem com uma interpretação completamente despojada – reforçam o enunciado, ora faceiro e libidinoso, ora exortativo. Isto acontece, sobretudo pela opção de alteração de andamentos e pela mudança de interpretação vocal, que vindo de um trecho dotado de certa solenidade, cai no samba, momento em que a interpretação vocal “relaxa” e joga com a prosódia, antecipando, retardando e deslocando a acentuação rítmica. O arranjo, por fim, reforça e destaca a exaltação à morena, bem mais do que a exortação à nação.

Pelo menos mais uma composição do próprio Ary Barroso – das gravadas e lançadas entre 1937 e 1945 – sinaliza e realça em sua performance o diálogo com *Aquarela* a partir da citação da *assinatura sonora da nação*. Isto considerando o íterim contemplado pela pesquisa, dado que a prática de citar *Aquarela* através de seu motivo musical mais particular, quando se trata de dizer algo sobre o Estado-nação, extrapola o período varguista, e perdura como traço digamos, ufanista, até os dias atuais. *Cena de Senzala* é uma delas. Parceria de Ary Barroso e George André, foi lançada em setembro de 1941 pela Odeon, no Lado B, do 78 RPM de número 12.034. Como o próprio nome indica, a canção reproduz as carências e vontades dos negros cativos. O enunciador fala da ânsia do sujeito escravizado pela busca de sua liberdade ao cantar o estado de coisas almejado em um brado-síntese: “Luanda”. Diz sobre os batuques da senzala, mas também sobre o lamento. A construção rítmico-melódica repetitiva da parte introdutória nos envia para um mundo ritualístico. Após este breve introito somos acometidos por uma interpretação vocal grave, boa parte à capela, posteriormente acompanhada por uma homofonia que reforça o estado passional, lastimoso do canto. Existe aqui uma oscilação entre o júbilo dos negros no batuque e a plangência contida nos trechos reveladores de sua condição escrava, acionada por aquilo que Tatit chama de passionalização. Esta fórmula de compatibilização interpretativa que privilegia as longas sustentações da emissão vocal, destacando os saltos intervalares, desconstruindo – ou melhor, obstruindo – a sensação rítmica pode ser identificada nas partes em que o barítono Cândido Botelho pronuncia “E o negro gritou: Luanda/ onde é que tu estás” ou em “Pela noite a dentro/Só se ouve o lamento do negro/ a chamar: Luanda”. O cantor, utilizando de todo o recurso vocal que possui, vibrando e impostando a voz, soleniza, mas também tensiona a sua “pronúncia” ao acionar notas agudas perto do limiar de seu alcance vocal, imprimindo uma espécie de quase grito, intensificando foricamente a passionalização, ao chamar por Luanda. Entremeando tais trechos passionalizados da interpretação, o batuque, o samba. Nesses momentos dá-se relevo ao coro – responsável por mitigar a solenidade imposta pela voz do barítono – e à percussão, que se retiram devido à “desconstrução” rítmica e à alteração do

caráter. As cordas e sopros, então, são acionados como reforço da chamada do *enunciador* por “Luanda”. Quando, por fim, o samba reaparece já nos últimos compassos da canção (“Nego tá sambando/ e o batuque está fervendo”), o naipe repete a fórmula de *Aquarela*, através de sua *assinatura*. Uma vez realizada a citação o enunciador estabelece um comentário ao lembrar que a história do negro, seus batuques e lamentos, fazem parte da história dessa nação, que possui um inextirpável período escravocrata. De fato, o viés apaziguador, aglutinador e amortizador das diferenças contidos em *Aquarela do Brasil* é aqui problematizado, contestado pela exposição de um passado inelidível.

Considerações Finais

Empreendemos o esforço de analisar canções produzidas por Ary Barroso entre 1937 e 1945, que de alguma forma estabelecem um diálogo com *Aquarela do Brasil*, seja para reforçá-lo, seja para problematizá-lo. Canções como *Carioquinha Brejeira*, *Viver assim não é vida*, *Na baixa do sapateiro*, *Salada Mixta*, *Ela não sabe o que diz* e *No Taboleiro da Bahiana*, compostas anteriormente à *Aquarela do Brasil*, já antecipam alguns elementos que estarão reunidos no samba-exaltação que inaugura o gênero. *Aquarela* não marcou apenas a obra de Ary, mas encontrou vários outros compositores dispostos a reforçar seu argumento através de citações e adoção do paradigma. Entre eles se encontram Assis Valente, Davi Nasser e Alcir Pires Vermelho. Na mesma linha exaltativa ainda encontramos canções como *Convite ao Samba*, *Meu país verdadeiro*, *Brasil Pandeiro*, *Brasil Novo*, *Brasil Gigante*, *Terra do Ouro*, *Tudo tem o Brasil*.

Em relação aos sambas-exaltação de Ary Barroso, o movimento de apropriação, se deu, principalmente, ou melhor, primeiramente, pelo aparato institucional mantido pelo Estado Novo. Portanto, executou-se uma captura das imagens e representações fornecidas por esta interpretação, que foram legitimadas por um discurso de Estado. *Aquarela* e os demais sambas-exaltação gozaram de uma ampla estrutura propagandística, que canalizou e arregimentou de forma particular uma plêiade de signos capazes de informar sobre um projeto político e incrementar a espetacularização, a estetização de uma política norteadas por preceitos ligados ao trabalhismo, ao nacionalismo, ao estatismo levados a efeito pela ditadura getulista. Não basta que entendamos que o aparelho estatal se apropriou desse discurso e passou a retransmiti-lo, a exortá-lo, para compreender o sucesso e o alcance dessa politização do código musical. A fórmula e as condições continuam as mesmas, ou seja, trata-se de uma ação empreendida no campo de recepção das mensagens, diz respeito a processos interpretativos e supõe uma negociação entre as partes autônomas alocadas na esfera da emissão e recepção de um texto ou discurso. No entanto, é historicamente verificável a monumentalização de *Aquarela*. Ainda hoje canções que se propõem falar da nação comentam de alguma forma o samba de Ary Barroso. A eficácia de *Aquarela* como a representação

sonora da nação, todavia, nos informa que mesmo existindo uma esfera de negociação no campo do consumo da mensagem capaz de atribuir outros sentidos que não àqueles imputados, desejados, imprimidos pelo emissor, isto também não quer dizer que a recepção não o receba, não o aceite em hipótese alguma. A intenção do emissor entra no leque de possibilidades de interpretação, de apropriação e pode ser aceita, mas sempre num processo negociado.

Na instrumentação densa, orquestral, sinfônica e apoteótica dos sambas- exaltação de Ary, o nacionalismo ufanista, empenhado em legitimar e revigorar o projeto estatal corrente, articulava com certa veemência as imagens poéticas, sonoras e performáticas daquelas canções na tarefa de retratação de uma sociedade coesa, unificada, sem fissuras, publicizada pelos sambas com toda pompa e circunstância pelo canto quase sempre impostado, pelo arranjo grandiloquente e pela matização dos pontos negativos. Desenhou-se uma sociedade, seus tipos, pelo pincel e pela paleta “saneadora” das mazelas, apaziguadora das diferenças. Vimos a mestiçagem valorizada, os “negrismos” – fazendo uso da expressão utilizada por Mário de Andrade – amainados (o que soa paradoxal quanto ao propósito de retirar a carga pejorativa do mestiço) e as dificuldades de estabelecimento social de um “povo” heterogêneo ignorados, ou suplantados, pelo discurso. Da maneira como foram apropriados, os sambas-exaltação entoaram de alguma forma, no que tange a composição social daquele povo-nação, “a repetição de uma pretensa história comum” que almejava submeter o real “à abstração das diferenças e ao princípio do esquecimento de um dissenso primeiro, como forma de manter unidade e coesão social” (Miranda, 2004, p. 65), em função de uma visão de mundo, de uma estratégia política.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, [199-].

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade. Algumas interpretações (1926-80). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16., 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores Universitários de História*. [S.l.]: CNPQ/InFour, 1991. p. 151-189. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2018-12/1545848660_6f9f1be5f0209709db411a72478995c4.pdf. Acesso em: 20 Nov. 2024.

CUNHA, Fabiana Lopes da. Música para educar e exaltar a nação e o trabalho: Capanema, os projetos de Mário de Andrade e Villa-Lobos e o Estado Novo. In: CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917- 1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Coleção Descobrimo o Brasil).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.

GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.

- HOBBSAWN, Eric. *Introdução: a invenção das tradições*. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 9-23.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- McCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. North Caroline: Duke University Press, 2004.
- MIRANDA, Wander Melo. *Brutalidade Jardim: tons da nação na música brasileira*. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (org.). *Decantando a República: um inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das Ideias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007a.
- NAPOLITANO, Marcus. *Aquarela do Brasil*. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b. p. 119-140.
- NAVES, Santuza. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLINTO, Antônio. *Ary Barroso: a história de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondriand, 2003.
- SOARES, Astréia. *Aquarelas Brasileiras: A exaltação nacional na música popular*. *Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas*, v. VI, n. 10, p. 95-125, 1998.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Coleção Descobrimdo o Brasil).
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2002.
- VIANNA, Luiz Werneck. *O Estado Novo e a "ampliação" autoritária da República*. In: CARVALHO, Maria Alice R. de. *República no Catete*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *Getúlio da paixão cearense*. In: ESQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 129-191.