

SAMBA E NAÇÃO: MÚSICA POPULAR E DEBATE INTELECTUAL NA DÉCADA DE 1940

Eduardo VICENTE^o

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir a presença estatal no processo de legitimação do samba, nas décadas de 1930 e 1940, enquanto música símbolo do país. Para isso, será analisada tanto a perspectiva de intelectuais vinculados ao regime Estado-Novista que produziam textos para a revista *Cultura Política*, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1941 e 1945, quanto a presença do aparato estatal no âmbito da indústria cultural que, naquele momento, começava a produzir seus primeiros ídolos e fenômenos massivos. No desenvolvimento dessa discussão, o texto busca estabelecer um diálogo com dois autores contemporâneos - Hermano Vianna e Carlos Sandroni - que também se dedicaram ao tema.

^oProfessor do Departamento de Cinema, Rádio e TV do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA/USP. Coordenador do projeto "Memória Oral da Indústria Fonográfica Brasileira", apoiado pela fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutor em Ciências da Comunicação (USP) e Mestre em Sociologia (Unicamp). E-mail: eduvicente@usp.br

Palavras-chave: música popular; samba-exaltação; Revista Cultura Política; Bossa Nova; Rádio Nacional.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the state presence in the process of legalizing the samba, in the 1930s and 1949s, as the country's music symbol. For this it will be analyzed from the perspective of those intellectuals engaged in the Estado-Novista regime, and produced texts for Cultura Política, published by the Department of Printing and propaganda (DIP), between 1941 and 1945, as from the presence of the state apparatus in the area of cultural industry which, at that moment, started to produce its first idols and massive phenomena. In the development of this discussion, the text tries to keep a dialogue with the contemporary authors: Hermano Vianna and Carlos Sandroni, who also worked on the theme.

Key words: popular music; samba-exaltação; Revista Cultura Política; Bossa Nova; Radio Nacional.

Este artigo se propõe a discutir a questão da integração do samba à cultura brasileira através, especialmente, da perspectiva de intelectuais orgânicos que produziram textos para a revista *Cultura Política*, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1941 e 1945. Embora não se pretenda aqui supervalorizar a influência desses intelectuais sobre a sociedade brasileira e, mais especialmente, sobre os próprios sambistas, entendemos que não se deve ignorar o papel do Estado-Novo enquanto produtor de sentido num momento particularmente importante para a construção de nossa identidade nacional. Além disso, pretendemos discutir também as formas pelas quais se evidenciou, no período, a presença estatal no âmbito da produção cultural.

Assim, estaremos enfatizando o papel do Estado naquilo que Hermano Vianna denomina como a passagem do samba de “ritmo maldito

à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2002, p. 29). Para o desenvolvimento desse itinerário, procuraremos estabelecer um diálogo com dois autores, Carlos Sandroni e o próprio Hermano Vianna, que também se debruçaram sobre a questão da legitimação do samba, além de discutir os possíveis sinais de persistência da herança Estado-Novista no momento imediatamente posterior de nossa produção musical, marcado pelo advento da Bossa-Nova.

MISTÉRIO E FEITIÇO

A obra de Vianna citada, *O Mistério do Samba* (2002), teve sua primeira edição em 1995 e assume a preocupação de desvendar essa passagem do maldito ao sacralizado, residindo aí o mistério a que se refere o título. Essencialmente, a proposta de Vianna é de que:

...a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (VIANNA, 2002, p. 34).

Para o autor:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes... (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas - e até mesmo um embaixador norte-americano)... O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização... (e na) ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (IDEM, p. 152).

Essas tentativas de “inventar a identidade e a cultura popular” advinham, para Vianna, das necessidades do momento histórico, que impunha a urgente industrialização do país e consolidação de sua unidade nacional. Getúlio Vargas, que chega ao poder em 1930, assumirá o papel de grande artífice desse projeto, onde a obra de Gilberto Freyre - especialmente *Casa Grande & Senzala*, de 1933 - acaba assumindo

especial relevância já que:

...as tentativas de transformar o índio 'tupi' em símbolo nacional, colocadas em prática por muitos românticos, tiveram curta duração. A opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento) foi certamente uma saída arriscada e original (IDEM, p.152).

Como aspectos vinculados mais diretamente à questão da produção musical, Vianna aponta tanto o desenvolvimento da indústria cultural no período - especialmente o surgimento das rádios comerciais e a implantação de gravadoras internacionais no Brasil, a partir do final dos anos 20 (idem, p. 109-110) - quanto a presença do Governo Vargas no processo de legitimação do samba:

Já em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura... Em 1937 o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico... Os sambistas aceitaram a determinação. E o carnaval do Rio... serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país. A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval (IDEM, p. 124).

Ilustrando essa última afirmação, o autor citará ações como a subvenção aos blocos, ranchos, Grandes Sociedades e escolas; as apresentações de músicos populares a autoridades e em espaços nobres como o Teatro Municipal; a incorporação de ao menos um samba às apresentações de canto orfeônico organizadas por Villa-Lobos e a inclusão de um samba da Escola de Samba Mangueira na edição especial da *Hora do Brasil* transmitida para a Alemanha em 1936 (IDEM, p. 124-125).

Por ser uma obra igualmente atual, além de buscar estabelecer um diálogo com o livro de Vianna, gostaria de trazer para esta discussão também o livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni, publicado em 2001. Diferentemente do trabalho de Vianna, a obra de Sandroni assume um viés mais musical, investindo, por exemplo, numa interessante periodização das décadas iniciais do samba, que busca levar em consideração as diferenças rítmicas, instrumentais e interpretativas entre os diferentes estilos. O

que gostaríamos de apreender deste trabalho são alguns aspectos de sua discussão sobre a profissionalização do sambista e a organização do mercado fonográfico e radiofônico, particularmente através de duas passagens já bastante conhecidas que ele busca retomar: a questão da autoria de *Pelo Telefone*, que teria sido assumida por Donga e Mário de Almeida em detrimento dos integrantes de um grupo de artistas (do qual Donga participava) que se reunia na casa de Tia Ciata; e a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, desenvolvida através de sambas compostos pelos dois autores.

Em relação a *Pelo Telefone*, celebrizada como a primeira composição gravada no país sob a denominação de “samba”, a questão básica para Sandroni não é a discussão da autoria, mas o fato de que Donga, ao retirar a canção do contexto da festa carnavalesca, executa uma dupla transformação do samba: torna-o capaz de “transitar entre os biombos da sociedade” e, simultaneamente, o molda em:

...formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando a preservação dos direitos autorais..., e a obtenção de um aliado branco, jornalista... A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade (SANDRONI, 2001, p. 120).

Já na polêmica musical entre Noel e Wilson [1] - origem da expressão “feitiço decente” [2] que dá nome ao livro - Sandroni ressalta a intenção do primeiro de fortalecer a idéia de profissionalização do sambista e de sistematização das suas composições. Nesse sentido, Sandroni não vê em Noel um crítico moralista ou mesmo preconceituoso (uma interpretação possível para o “feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”): é “justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como compositores” (IDEM, p. 177). Nesse sentido, a música se torna o trabalho do sambista e a oposição entre morro e cidade - um dos pontos centrais

da polêmica - é superada por um samba que nasce, então, do “coração” do compositor [3] (IDEM, p. 174).

MÚSICA POPULAR E PRODUÇÃO INTELECTUAL NO ESTADO NOVO

Retomando o debate de Vianna acerca da “invenção do samba como música nacional”, interessa-me discutir não a questão do “firme apoio” do governo Vargas ao processo, mas as bases em que ele se deu. Entendemos que o texto de Vianna passa a impressão de que a atuação do governo Vargas representou uma virada ideológica do Estado em relação ao período anterior - o que, em alguma medida, parece ter de fato ocorrido - sem uma contrapartida mais significativa na forma de imposições de qualquer tipo. A única menção nesse sentido - a da obrigatoriedade do caráter histórico, didático e patriótico dos desfiles - foi, como vimos, considerada como bem aceita pelos sambistas.

A posição que se pretende apresentar neste artigo é a de que o debate que se desenvolveu foi bem mais tenso. E os exemplos seriam muitos, como a demolição da Praça Onze, reduto histórico do samba, e o posterior deslocamento dos desfiles para a Av. Presidente Vargas; a rigidez militar imposta à organização dos desfiles; o já citado atrelamento dos desfiles às subvenções e ao calendário oficial da cidade (que talvez devesse ser encarado de forma mais crítica); a censura ao samba-malandro, etc. Mesmo entendendo que a intenção de Vianna em seu texto seja mostrar o processo de integração do samba, e não as ações repressivas - que ele considera como já bastante sublinhadas nas obras de outros autores - seria necessário olhar de forma mais atenta para a atuação do Governo Vargas e para o modo pelo qual a obra de Gilberto Freyre, independentemente de suas qualidades, foi lida e instrumentalizada segundo os objetivos do regime.

Assim, mesmo assumindo que “a invenção do samba enquanto música nacional”, considerada por Vianna como uma construção coletiva e não centralizada, adequava-se aos interesses de um Estado preocupado com a “invenção” de uma identidade nacional, seria preciso perguntar se não importava ao Estado filtrar, de alguma maneira, as características que

o samba incorporava a essa identidade. Do mesmo modo, ainda que a obra de Freyre efetivamente permitisse, como apontado pelo autor, “a opção pela valorização da mestiçagem (**sem a perspectiva do branqueamento**)” (grifo meu), seria cabível que questionássemos se isso de fato ocorreu.

Os textos oferecidos a seguir são bastante esclarecedores quanto a essas duas questões. Uma preocupação permanente ao longo dos mesmos será, como poderá ser observado, a disciplinarização da produção dos sambas e a “elevação” de seu patamar de cultura. Tal preocupação encontra-se associada ao que Élide Rugai Bastos denomina como uma “ilusão ilustrada” que permeia a obra de diversos pensadores do período, a idéia de que precisamos “alcançar um nível de civilização que nos torne pares das nações ocidentais” (BASTOS, 1986, p. 108).

Mas antes, algumas palavras sobre a revista *Cultura Política* que foi, sem dúvida, o mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo. Dirigida por Almir de Andrade, ela contou, ao longo de sua existência, com a colaboração regular de alguns dos principais intelectuais do regime como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Rosário Fusco, entre outros. Além disso, também publicou artigos de pensadores das mais diversas tendências, reunindo nomes do porte de Gilberto Freyre, Nelson Werneck Sodré, Cassiano Ricardo, Graciliano Ramos, José Maria Bello, Brito Broca e Prudente de Moraes Neto (GOULART, 1990, p. 89-90). A revista, de periodicidade mensal, teve 48 números publicados, circulando de março de 1941 a fevereiro de 1945. Na área de radiodifusão e música popular, seus principais colaboradores foram Décio Pacheco Silveira, Álvaro Salgado e Martins Castelo, sendo esse último o principal responsável pela seção “Rádio” da revista.

A questão que gostaríamos de destacar, num primeiro momento, é a do modo pelo qual os intelectuais da revista encaravam a música popular urbana, basicamente o samba, a marchinha e o maxixe. Apresentamos, a seguir, três citações que nos parecem particularmente interessantes. Na primeira delas, Martins Castelo assinala que:

Passando-se em revista as melodias momescas, verificamos a pobreza dos motivos, substituídos por um simples traço caricatural e inconseqüente.

Os autores, falando pela boca dos foliões, tem apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias. E, se o estilo é o assunto, as letras refletem a mesma preocupação mínima na sua alarmante vulgaridade. Para que técnica e bom gosto? Domina a convicção de que os carnavalescos gostam mesmo dos hits inferiores, com refrões onomatopaicos, exclamativos e monossilábicos (CASTELO, 1942, p. 292).

Afinal, como já assinalava esse mesmo autor em artigo anterior, o rádio:

...dá preferência à 'música de multidão'. Não respeita o bom gosto das camadas mais cultas de sintonizadores. E é, de fato, aflitivo sermos obrigados a escutar, na rua ou em casa, através do receptor do vizinho, esses programazinhos de terceira ordem, com música inferior, imoral e dissolvente (IDEM, 1941, p. 331).

Refletindo sobre essa música inferior, imoral e dissolvente, bem como sobre sua origem étnica, Álvaro Salgado afirma que:

De Portugal e da África vieram, com os colonizadores, a saudade, a nostalgia e o sensualismo que dominam nas nossas músicas... o negro reagiu imediatamente contra o meio social que lhe impuseram: cantou; cantou e dançou. Nos dias que correm, é, a música que reage contra o negro. É a destilação que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por 300 dias. Nos meses, porém, de Janeiro e Fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e ginga, num rodopiar, rodar, dançar, sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança-perfumes e o desbotar das serpentinas e confetes. Dia virá, estamos certos, em que o sensualismo que, agora, busca motivo e disfarce nas fantasias do Carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã... Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no 'broadcasting' o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo (SALGADO, 1941, p. 84-85).

Assim, a censura por si só, embora largamente utilizada pelo Estado

[4], não poderia resolver essa questão, cuja solução estaria:

...na elevação do nível artístico e intelectual das massas. Isso só se conseguirá muito paulatinamente, porque, em arte, como em tudo, o Brasil só muito tarde teve voz ativa. Aliás, vimos conseguindo essa perfeição em uma marcha lenta, contudo, firme, certa, nacionalista. Tão mais difícil é essa evolução quando cogitamos do tamanho de nossa Pátria tão rica e tão acolhedora. Tudo aqui se aclimata, se ambienta e se integra (IDEM, 1941, p. 85).

Assim, quando Álvaro Salgado sustenta que a mera proibição do samba é inútil, porque contrária às tendências e ao gosto popular, torna claro o seu reconhecimento da importância constitutiva da herança negra para a cultura nacional. Mas, ao afirmar a necessidade de “integração”, de “elevação do nível artístico e intelectual das massas”, parece propor a necessidade do “embranquecimento” dessa herança. É necessário, portanto, notar que essa aceitação da cultura negra não implica, necessariamente, inexistência de racismo. O que se aceita nessa produção é, antes de tudo, sua condição ou, ao menos, sua potencialidade enquanto “cultura nacional”. Na seqüência do texto, essa circunstância se apresenta com maior clareza:

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social... Pouco se nos importa de quem seja ele filho... o samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É a nossa música mais popular... Não toleramos os moleques peraltas dados a traquinagens de toda espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escola para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola (IDEM, p. 85-86).

A soma desses textos parece-nos sugerir que a idéia da “nacionalização” do popular implicava tanto a descaracterização ideológica dessa produção (Martins Castelo, por exemplo, fala em texto não incluído aqui acerca do “equivoco” do “samba malandro” em sua crítica ao trabalho [5]) quanto na sua sofisticação formal. Ocorre, assim, não apenas a

invenção de uma tradição, mas também uma desapropriação cultural, com a eliminação ou, ao menos, a supressão de sentidos originais. A esse respeito, Ortiz observa que:

...na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade... Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 1985, p. 43) [6].

O SAMBA-EXALTAÇÃO

Houve pelo menos um momento no período em que efetivamente ocorreu uma mudança qualitativa na produção de nossa música popular que poderia ser relacionada às proposições ideológicas dos intelectuais ligado ao Governo Vargas. Falamos do surgimento do chamado “samba-exaltação”. Caracterizado por uma temática ufanista e por uma maior sofisticação melódica e harmônica, o samba-exaltação teve na *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, seu exemplo paradigmático, mas também foi objeto de compositores como Alcyr Pires Vermelho (*Canta Brasil e Brasil Novo*, de 1940), Roberto Riberti (*Só Vindo Ao Brasil Pra Ver*, 1942) e João de Barro (*Onde o Céu Azul é Mais Azul*, 1945), entre outros.

Não se pode considerar esses nomes, especialmente Ary e João de Barro, como compositores “orgânicos” do regime Vargasista, e o samba-exaltação teve uma presença muito marginal em suas carreiras. Mas, como aponta Bourdieu (1996), os agentes envolvidos no campo da produção simbólica desenvolvem suas estratégias de atuação a partir das condições materiais que encontram nesse campo. Assim, devem considerar as exigências da indústria, que proverá as condições materiais para a realização de suas produções; as demandas sugeridas por seu público, que determinará o sucesso comercial de sua obra; e as condições de legitimidade oferecidas pelo campo artístico na forma da visão dos críticos, da academia, dos outros artistas etc.

A descrição de Sandroni acerca da atuação de Donga, no sentido

de retirar o samba do contexto do carnaval e transformá-lo em produto fonográfico, parece-nos consistente com essa proposição. Donga, como vimos, buscou a legitimação do samba através do parceiro intelectual (e branco) e da chancela da Biblioteca Nacional, além de adaptar sua música às exigências dos novos suportes. Não nos parece tão diferente o papel desempenhado pelos autores de sambas-exaltação: compreenderam a existência de uma demanda, afinada com o projeto de construção de uma identidade nacional que então se desenhava; levaram em conta o aparato estatal de produção e veiculação existente, representado pela Rádio Nacional (que discutiremos mais adiante); e as exigências de uma crítica especializada.

O que deve ser destacado é o fato de que o Estado, pelo que se depreende dos textos analisados, parece ter criado demandas, desafios, pressões, enfim, rumos para a nossa produção musical, não se mantendo - como parece sugerir o texto de Vianna - enquanto um desinteressado apoiador do carnaval e do samba.

De qualquer forma, sabemos que da parte dos colunistas da revista Cultura Política, esses compositores e suas produções foram prontamente aclamados. Martins Castelo, por exemplo, referiu-se a eles como “compositores conscientes”, que esboçavam:

... uma reação contra os números de terceira ordem, fabricados em série 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... Os novos lyrics... voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas (CASTELO, 1942, p. 292).

Ao descrever, em novembro de 1943, as transformações pelas quais o samba havia passado nas décadas anteriores, o crítico de rádio Pedro Anísio nos oferece - em texto que produziu para o “Boletim dos Serviços de Transmissão da Rádio Nacional” - uma visão bastante interessante de todo o processo de “civilização do samba”:

O samba vestia-se pela figura humilde dos regionais simplórios - flauta cavaquinho e violão - das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas - coro, tamborim, pandeiros e cuicas. Ary Barroso começou

a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnatalli deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Radio Nacional. Agora o samba já possui seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento (ANÍSIO apud SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 49-50).

A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO SAMBA

Esse último texto aponta para um outro aspecto da atuação do Governo Vargas, especialmente durante o período Estado-Novista, que não deve ser menosprezado: trata-se da sua forte presença no campo da produção simbólica. Como se sabe, ao DIP não cabiam apenas ações de censura, mas também produção de conteúdo e apoio a publicações e gravações [7]. Mas a marca mais importante e visível da presença do Estado na cultura foi, sem dúvida, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, criada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em março de 1940.

O texto cita dois recursos da Rádio Nacional que foram fundamentais na produção e divulgação dos “novos lyrics”. O primeiro, foi o conjunto de transmissores de ondas curtas da emissora que, inaugurado em 1942, tornou-a uma das mais potentes do mundo.

O outro, foi a sua extraordinária estrutura de produção, com destaque para a Orquestra Brasileira e seus maestros e arranjadores, especialmente Radamés Gnatalli, que forneceram os complexos arranjos instrumentais que emolduraram esses sambas.

Em colaboração com o baterista Luciano Perrone,⁶ Radamés foi gradativamente constituindo a técnica de orquestração que viria a substituir o uso dos regionais no acompanhamento dos sambas. O maestro iniciou

esse processo em 1938, ao estabelecer uma função rítmica para o naipe de metais nos arranjos de samba e, numa composição feita em parceria com Perrone, *Ritmo de Samba na Cidade*, utilizou pela primeira vez esse novo sistema (BARBOSA & DEVOS, 1984, p. 60).

A consolidação se deu em 1943 quando, durante um período de renovação da Rádio Nacional, surgiu o programa *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola. O programa foi concebido para servir como ponta-de-lança da chegada do refrigerante ao país e apresentava músicas arranjadas por Radamés e executadas pela “Orquestra Brasileira”, criada especialmente para o programa. O objetivo, era dar um tratamento diferenciado à música usando, como padrão, orquestrações de jazz norte-americanas. Na formação da orquestra, Radamés criou uma inovação importante, substituindo a sessão rítmica tradicional do jazz por instrumentos nacionais. A qualidade dos músicos envolvidos no projeto colaborou muito para o seu sucesso: Garoto e Bola Sete cuidavam dos violões, estando o cavaquinho a cargo de J. Menezes. Além da bateria de Luciano Perrone, Radamés utilizou também na sessão percussiva pandeiro (João da Baiana), ganzá (Bide), caixeta e prato (ambos tocados por Heitor dos Prazeres).

Levando-se em conta a sofisticação e complexidade da estrutura de produção envolvida nesse processo, talvez seja preciso considerar com maior cuidado a afirmação de Ortiz de que os anos 1940 e 1950 “podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo” (ORTIZ, 1988, p. 113). Afinal, mesmo que ele não possa ser considerado como um público efetivamente consumidor, é inegável que o rádio e, mais especialmente, a Rádio Nacional, alcançou milhões de ouvintes durante o período, cobrindo todo o território do país. Suas radionovelas, programas musicais, de auditório e concursos como o da *Rainha do Rádio* obtiveram enorme sucesso e lançaram dezenas de nomes ao estrelato.

Além disso, a própria abrangência da atuação da rádio, juntamente com o desenvolvimento da indústria do disco, ofereceram condições para um amplo processo de desenraizamento do samba. Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que, independentemente das ações de qualquer grupo, a questão da constituição do samba enquanto música nacional só foi possível, efetivamente, a partir das condições que permitiram a sua

difusão em termos realmente abrangentes, “reunindo, num grande abraço, de corações de norte a sul”, como propunha a canção *Cantores do Rádio* (1936), de João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro.

Nesses termos, Kraushe (1986) propõe uma resposta diferente da de Sandroni para a resolução da oposição entre morro e cidade expressa na canção de Noel. O “coração” não seria a metáfora da profissionalização do sambista, mas da desterritorialização do samba, que se desvencilha, em alguma medida, de suas marcas de origem, assumindo novos significados em diferentes contextos. É esse samba midiaticizado, transmitido pela Nacional e arranjado por Radamés, entre outros, que se tornará a grande referência musical para toda uma nova geração de compositores e intérpretes que então surgia. João Gilberto, por exemplo, integrou em Juazeiro, ainda nos anos 1940, o grupo Enamorados da Luz, com um repertório formado por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Geraldo Pereira, que “vinha das ondas da Rádio Nacional” [8]. Além disso, Radamés foi uma importante influência na formação de Tom Jobim, que o considerava um mestre. Em 1954, por exemplo, Radamés trouxe Tom Jobim para o programa *Quando os Maestros se Encontram*, da Rádio Nacional, criado naquele ano como forma de incentivar jovens talentos musicais. Segundo Jobim, que estava iniciando sua carreira:

...aqueles maestros incríveis eram venerados por todos nós, jovens estudantes de música... Radamés ficou... sentado no piano, fazendo um sinal ou outro, para que a coisa andasse direito (BARBOSA & DEVOS, 1984, p.60).

Segundo Daniel Wolff, Tom Jobim trabalhava com Radamés na gravadora Continental desde 1952 e a composição apresentada no programa, *Lenda*, fora composta por Tom a partir de sugestões do próprio Radamés [9].

SAMBA-EXALTAÇÃO E BOSSA NOVA

Além dos exemplos dados, outros fatores aproximam a Bossa Nova (BN) da atuação da Rádio Nacional e, em alguma medida, do samba-

exaltação. Um primeiro aspecto a se considerar é a questão da inter-relação entre o erudito e o popular, constitutiva para o surgimento da BN. Os arranjos orquestrais de Radamés e outros maestros da Nacional parecem ter sido o primeiro momento desse tipo de ação em relação à música popular urbana, que não estivera nas considerações de compositores eruditos nacionalista como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Heckel Tavares. Havia, como vimos nos textos aqui citados, uma resistência considerável em relação à música popular urbana, e o surgimento do samba-exaltação parece marcar um momento de sua superação através da atribuição de um novo status artístico ao samba - envolvendo o tratamento orquestral, os procedimentos jazzísticos, a temática abrangente, as reflexões de intelectuais e a presença da crítica. Torna-o uma música de intelectuais e, ao mesmo tempo, uma “música de músicos”, digna, por exemplo, das pesquisas e da atenção de Radamés e Tom Jobim.

Nesse sentido, o samba de “fraque e cartola” ultrapassou o “biombo” de que fala Sandroni, tornando-se adequado não apenas às “camadas mais cultas de sintonizadores”, mas também aos objetivos profissionais de músicos de formação sólida.

Também seria importante sublinhar que a utilização do jazz como referencial modernizante, elemento fundamental da BN, tornou-se corrente - como vimos aqui - já nos arranjos de Radamés. Talvez valha a pena lembrar, em relação à proximidade com o jazz, que embora a postura nacionalista do Governo Vargas no período de 1930 a 1945 costume ser mais destacada, foi também muito ativa no período a “Política da Boa Vizinhança” de Roosevelt. Ela não apenas implicou um maior intercâmbio artístico entre Brasil e EUA, o que certamente ajudou a ampliar o conhecimento do jazz por parte de nossos músicos, como também se traduziu no investimento de significativas verbas publicitárias e industriais no país. Foi a partir dessas verbas que a Rádio Nacional viabilizou muitas de suas produções mais significativas como o já citado *Um Milhão de Melodias* que, como vimos, contava com o patrocínio da Coca-Cola.

Assim, talvez seja necessário reconhecer que o cenário dos anos 1930/1940, marcado pela forte presença do Estado no âmbito da produção simbólica, forneceu alguns dos elementos que ajudariam a legitimar e caracterizar a BN, como a desterritorialização do samba e sua elevação

ao status de “música nacional”; a maior aproximação entre as esferas popular e erudita; e o projeto de modernização da música popular urbana referenciado pelo jazz e pela linguagem orquestral.

A paulatina substituição do Estado pelo mercado enquanto instância mediadora no campo da produção simbólica a partir da década de 1950 (ORTIZ, 1988) talvez ajude a explicar as interessantes oposições estéticas que acabaram por se estabelecer entre os dois estilos de samba: aos arranjos complexos e densos da Orquestra Brasileira, as econômicas intervenções instrumentais da BN; à grandiloquência nacionalista, a intimidade coloquial de amantes e amigos; à potência lírica dos cantores do rádio, o canto sussurrado de João...

É claro que uma discussão mais ampla sobre esse tema exigiria um estudo mais aprofundado sobre o samba-exaltação, que permita uma melhor compreensão de suas características musicais e mesmo da repercussão obtida no período. Mas é sedutor imaginar que ele trazia um anseio de modernização musical e de cruzamento entre o erudito e o popular que a BN assumiu como naturais. Assim, num momento em que a modernidade se concretizava no país, surgiu esse samba decididamente moderno e sofisticado, embora inevitavelmente embranquecido, como a música que transpusera todos os biombos mas que, ironicamente, criaria outros, estabelecendo uma estratificação de nossa produção musical válida até os dias atuais.

NOTAS

[1] A polêmica, como se sabe, iniciou-se com a composição *Rapaz Folgado* de Noel, de 1933, que contestava o elogio à malandragem feito por Wilson em seu samba *Lenço no Pescoco*, lançado naquele mesmo ano por Sílvio Caldas. A polêmica prosseguiu até o ano de 1936, através das composições *Mocinho da Vila* (autoria de Wilson, 1934), *Feitiço da Vila* (autoria de Noel e Vadico, 1934), *Conversa Fiada* (autoria de Wilson, 1935), *Palpite Infeliz* (autoria de Noel, 1935) e *Frankenstein da Vila* (autoria de Wilson, 1936). Noel viria a falecer no ano seguinte.

[2] A expressão “feitiço decente” e o verso apresentado um pouco adiante são de “Feitiço da Vila”, composição de Noel Rosa e Vadico.

[3] A referência aqui é à composição *Feitio de Oração* (1932), de Noel e Vadico, que não fazia parte da polêmica: “o samba, na realidade / não vem do morro nem lá da cidade / e quem suportar uma paixão / sentirá que o samba então / nasce do coração”.

[4] Só em 1940, o DIP vetou 370 músicas, além de aproximadamente 100 programas de rádio (KRAUSHE, 1986, p. 31).

[5] CASTELO, M. O Samba e o Conceito de Trabalho. *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 22. Dez/1942.

[6] O que, para Ortiz (1985), ajuda a compreender a razão pela qual, para muitos negros brasileiros, o *soul*, o *rap* e o *funk*, são opções mais sólidas para a afirmação de sua negritude do que o próprio samba.

[7] Além disso, o governo Vargas produzia o programa *A Hora do Brasil* desde 1936, reservando em muitos dos programas um espaço destacado à música.

[8] Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0208/0003.html>.>

[9] Disponível em: < <http://www.danielwolff.com/site/br/arquivos/File/Jobim.htm> >

REFERÊNCIAS

BARBOSA, V. & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BASTOS, É. R. *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1986.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CASTELO, M. “Rádio VI”. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, n. 6. Ago/1941.

_____. “Rádio XII”. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, n. 13. Mar/1942.

_____. “O Samba e o Conceito de Trabalho”. In: *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 22. Dez/1942.

GOULART, S. *Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq, 1990.

KRAUSHE, V. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.
- SALGADO, Á. F. "Radiodifusão, fator social" In: *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 6. Ago/1941.
- SAROLDI, L. C. & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.