



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

JULIANA BATISTA RIBEIRO

QUANDO CANTA O BRASIL:
UMA ANÁLISE DO SAMBA URBANO CARIOCA
NA RÁDIO NACIONAL NOS ANOS 1950

Salvador
2010

JULIANA BATISTA RIBEIRO

QUANDO CANTA O BRASIL:

UMA ANÁLISE DO SAMBA URBANO CARIOCA
NA RÁDIO NACIONAL NOS ANOS 1950

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

**Salvador
2010**

Sistemas de Bibliotecas - UFBA

Ribeiro, Juliana Batista

Quando canta o Brasil : uma análise do samba urbano carioca na Rádio Nacional nos anos 1950 / Juliana Batista Ribeiro. - 2010.
137 f. : il. + anexo.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2010.

1. Samba. 2. Símbolo. 3. Identidade social - Brasil. 4. Características nacionais brasileiras. 5. Arranjo (Música). I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 784.1888
CDU - 78

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANA BATISTA RIBEIRO

QUANDO CANTA O BRASIL:
UMA ANÁLISE DO SAMBA URBANO CARIOCA
NA RÁDIO NACIONAL NOS ANOS 1950

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 16 de agosto de 2010.

Milton Araújo Moura - Orientador _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Pedro Rodolpho Jungers Abib _____
Pós- doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Lisboa
Universidade Federal da Bahia

Marilda de Santana Silva _____
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

JULIANA BATISTA RIBEIRO

**QUANDO CANTA O BRASIL. UMA ANÁLISE DO SAMBA URBANO CARIOCA
NA RÁDIO NACIONAL NOS ANOS 1950**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa Cultura e Identidade, em 16 de agosto de 2010, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

Milton Araújo Moura

Prof. Dr. Milton Araújo Moura – Orientador - UFBA

Pedro Rodolpho Junges Abib

Prof. Dr. Pedro Rodolpho Junges Abib - UFBA

Marilda de Santana Silva

Prof.^a. Dr.^a. Marilda de Santana Silva – UFBA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

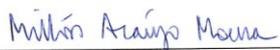
Salvador, 29 de maio de 2011.

Ilmo. Sr. Coordenador Paulo César Miguez de Oliveira
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e sociedade

Prezado colega,

Declaro que a Dissertação de **Juliana Batista Ribeiro**, intitulada “Quando canta o Brasil: uma análise do samba urbano carioca na Rádio Nacional nos anos 1950”, defendida em 16 de agosto de 2010, encontra-se em versão definitiva corrigida em acordo com as orientações da banca examinadora, pronta para ser arquivada e publicada na UFBA.

Atenciosamente,



Orientador: Milton Araújo Moura

Ao Professor Lucedino Paixão Ribeiro, meu pai,
por ter me mostrado a arte e o prazer de pesquisar
e a dignidade de aprender pelo dom de ensinar.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Zenaide Maria Batista Ribeiro, pelo dom da vida, pelo amparo emocional, sensação de conforto e segurança que alicerçaram esta jornada.

A Milton Moura, por ter aceitado o desafio de trilharmos juntos este caminho, por sua competência, orientação e apascentamento, fundamentais para a realização deste trabalho. Deixo aqui minha verdadeira admiração por este Professor, e acima de tudo ser humano, que me mostrou em sua sabedoria diária o tempo de pensar, de escrever, e de ver a Cabocla passar.

À música, por ter mostrado o meu lugar no universo, uma direção de vida e um caminho profissional.

Aos colegas do grupo de pesquisa O Som do Lugar e o Mundo, pelas vivências comuns, trocas de materiais e nós emocionais, diluindo a jornada do Mestrado em companheirismos. Meu carinho especial a Cida Lopes pelo apoio e cuidadosa revisão com este trabalho.

À minha família, irmãos e irmã, tios (as), primos (as), e em especial à Vó Nair, pelo exemplo de forças espiritual e feminina que nortearam a mulher que me tornei hoje.

Às amigas e amigos que me acolheram e se puseram à disposição neste momento de carga emocional intensa, e me mostraram a força curativa da amizade.

Ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, sua Coordenação e Professores, por proporcionarem a esta Dissertação o campo de estudos ideal para sua realização, o olhar transversal da diversidade cultural, reconstruindo e desconstruindo muitos saberes em mim.

Ao Instituto de Artes da UNICAMP/São Paulo, em especial aos Professores José Roberto Zan e Regina Machado, por terem me mostrado em 2005 o início desta trilha que hoje se materializa nesta dissertação.

Obrigada, meu Deus!

Se eu soubesse que eu morria amanhã
Oi, sambava a noite inteira até cair no chão
Deixava o corpo mole, mole, mole
Até deixar de bater o meu coração
Aproveitava o meu último segundo
Vou morrendo amanhã não levo nada não!

Se eu Morresse Amanha, 1952

Samba de Raimundo Olavo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudos o processo de emblematização do samba urbano carioca nos anos 1950 e sua reconfiguração como ícone nacional moderno. Busca-se entender os vetores que conduziram a esta formação, suas consequências e influências no processo da construção identitária brasileira. O corpus do trabalho são as canções do programa *Quando Canta o Brasil*, transmitido pela Rádio Nacional de 1952 a 1957, fonte primária que alicerça as análises dos tipos de samba aí encontrados e dos seus desdobramentos em estilos hifenizados. Trata-se de organizar um quadro tipológico do samba urbano carioca na década de 50 e compreender o processo de construção da identidade nacional a partir da música popular, levando em consideração as apropriações do governo Vargas para a consolidação do estilo como referência nacional. Investiga-se a importância da Orquestra Brasileira sob regência de Radamés Gnattali no processo de emblematização do samba, através do repertório do programa. Ao longo da pesquisa, constatou-se que o samba convertido em ícone para o país foi reestilizado, apropriado e orquestrado, distanciando-se da sua forma de expressão no final do século XIX, no Rio de Janeiro. O corpo teórico é embasado pelos conceitos de heterogeneidade e mediação transcultural em Hermano Vianna (1995) e no caminho teórico-musical de Carlos Sandroni (2001), que aponta as estilizações ocorridas com a célula rítmica do samba, retratando um novo paradigma na sua ressignificação social. A escuta é encarada como espaço ativo, capaz de construir significados individuais e coletivos, influenciando na formação das relações sociais. A identidade é vista como elemento relacional, construída a partir de trocas múltiplas, nas diversas esferas que compõem o social, agregando caracteres de pertença interpessoais. A música é tratada como elemento fundamental e transversal na construção identitária do Brasil, mediando contextos, grupos sociais, sonoridades, padrões e comportamentos muitas vezes distintos, através do samba.

Palavras-chave: Samba; Emblematização; Identidade Nacional; Orquestração.

ABSTRACT

This dissertation focus on the process of representation of the urban samba from Rio de Janeiro in 1950s and its rebirth as a modern icon in Brazil. The research endeavours to interpret the drivers of this transformation, its consequences and its influence on the construction of the Brazilian identity. The greater part of the body of work is constituted by songs from the radio programme *Quando Canta o Brasil*, broadcast by Rádio Nacional from 1952 to 1957. This primary source supports the analyses of the different types of samba broadcast in the programme and their subsequent development in related sub-types. A snapshot of the urban samba from Rio de Janeiro in the 1950s, organised according to its types, is presented. The research examines the use of popular music as a starting point in the aggregation of a national identity and takes into consideration the appropriation of samba, by the government of the then President Getúlio Vargas, as an icon for national reference. The importance of the Brazilian National Orchestra (at that period conducted by Radamés Gnattali) in the process of representation of samba is also analysed, through the prism of the radio programme's repertoire. The research carried out indicated that, after being converted as a national icon, the samba goes through a process of change, adopting a new style and distancing itself from its original forms of expression established at the end of the 19th century in Rio de Janeiro. The bulk of the academic literature is embedded on the concepts of heterogeneity and transcultural mediation by Hermano Vianna (1995), and of the musical-theoretic path by Carlos Sandroni (2001), which point towards the stylistic changes that took place in the rhythm of samba and illustrate a new pattern for its social significance. Listening is perceived as an active, dynamic endeavour, capable of constructing new meanings on both the individual and collective levels, and influencing societal interactions. Identity is seen as an interrelational element, built upon multiple exchanges in the diverse social environments and in the interpersonal sphere. Music is approached as a key building block in the construction of the Brazilian identity, mediating often distinct contexts, social groups, sounds and social codes—through samba.

Keywords: Samba; Representation; National Identity; Orchestration

SUMÁRIO

1 PONTO DE ABERTURA	14
1.1 PRA COMEÇAR	20
1.2 HETEROGENEIDADE MUSICAL	21
1.3 MEDIAÇÕES TRANSCULTURAIS	25
1.4 CANTA QUE EU TE ESCUTO	26
1.5 A ESCUTA INDIVIDUAL NO COLETIVO: UM ESPAÇO DE CRI(AÇÃO)	29
1.6 A(S) IDENTIDADE(S) E O(S) NACIONAL (AIS)	31
2 MÚSICA, MAESTRO!	37
2.1 CRIANDO MODA	39
2.2 MAXIXE DA ZEFERINA	45
2.3 COISA DE CHORÃO	48
2.4 BATUQUE NA COZINHA	50
2.5 MORO NA ROÇA, IAIÁ	59
2.6 ANTIGAMENTE ERA ASSIM	62
2.7 O TEU GRAMOPHONE É BÃO	67
2.8 SAMBANDO COM GETÚLIO	70
2.9 FIM DA BATUCADA	72
3 EM SINTONIA	74
3.1 GETÚLIO E O RÁDIO	76
3.1.1 O DIP e a cultura	79
3.2 A EMISSORA	81
3.3 SAMBA E ORQUESTRAÇÃO	89
3.4 A ORQUESTRA BRASILEIRA DE RADAMÉS GNATTALI	92
3.5 FIM DA TRANSMISSÃO	95
4 QUANDO CANTA O BRASIL	98
4.1 EMBLEMATIZAÇÃO DO SAMBA	101
4.2 OUÇA ESSA	106
4.3 A VEZ DO SAMBA	108
4.4 EXPRESSÃO CULTURAL: UM CRITÉRIO CLASSIFICATÓRIO	112
4.5 SAIDEIRA	116
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
5.1 ÚLTIMA ALA DO DESFILE	124
REFERÊNCIAS	126
ANEXO	136

1 PONTO DE ABERTURA ¹

Que o samba é uma referência dentro do cancionero popular brasileiro é algo de que pouco se tem dúvidas. Entretanto, após leituras e escutas variadas, em períodos diversos da história do ritmo, algumas questões se apresentaram intrigantes para nós. Ora, que tipo de samba emblematizou o país, tornando-se um símbolo cultural interno e internacional nos anos 50? Que influências demarcaram seu formato? Como se deu o seu processo de iconização? Percebíamos claramente os diferentes modelos de execução do ritmo, mas despertou-nos entender especificamente os porquês deste modelo maestral, quase operístico, que se mostrava tão distinto das demais sonoridades encontradas em outros períodos da história do samba. Assim, nosso objeto de estudos foi se delineando múltiplo em nuances e graus de atuação social, guiando-nos a um campo multidisciplinar, que acreditamos ser o mais adequado para analisar os processos identitários que conduziram o samba ao patamar de emblema nacional.

Alguns movimentos foram marcantes na construção da história do samba. No final do século XIX o contingente migratório de negros saídos das províncias do Norte – principalmente da Bahia – para o então Distrito Federal, formou uma espécie de colônia baiana no perímetro da Praça Onze, agregando um contraponto à vida cultural da cidade. Do formato amaxixado de *Pelo Telefone* vieram as estilizações rítmicas do pessoal do bairro Estácio de Sá, que, no final de 1920 criou um *Estilo Novo* de samba, diferenciando do *Estilo Antigo* que acontecia nas casas das tias baianas. Essa musicalidade chamou atenção da indústria fonográfica, que tratou de formatar o estilo dentro do tempo exigido para a gravação de uma faixa de disco. Através dessas transformações, o samba se popularizou e passou a ser visto como manifestação urbana, ganhando os salões aristocráticos e os gramofones das famílias abastadas.

Contudo, a partir dos anos 40, novas mudanças aconteceram com o ritmo, reconfigurando-o não só como símbolo de brasilidade, mas também de *modernidade* junto à população. No País, um momento de instabilidade política: um regime ditatorial que insistia em construir uma unificação nacional; a participação na II Guerra Mundial; a necessidade de se mostrar como uma pátria forte internamente e para o mundo; os avanços tecnológicos na área midiática; a velocidade agregada à distribuição de informações através do rádio e dos discos; a influência da musicalidade estrangeira no cancionero popular; a política de boa

¹ Nome do tipo de cântico (ou ponto) que abre as rodas de jongo, manifestação cultural afro-brasileira, comum no interior da região sudeste, criada no período escravocrata.

vizinhança e a comercialização da cultura norte-americana como padrão de consumo. Todo este aparato contextual serviu de alicerce para o samba produzido nos anos 50, associado ao papel mediador da Orquestra Brasileira, que, através dos arranjos do maestro Radamés Gnattali, atuou como uma intersecção diante da febre de ritmos estrangeiros no país, como polcas e tangos, construindo uma nova sonoridade para a música nacional.

Nosso foco de trabalho procura entender o processo de emblematização do samba nas décadas de 40 e 50, tendo como base analítica as audições de *Quando Canta o Brasil*, um programa da Rádio Nacional do Rio de Janeiro que ia ao ar inicialmente todos os sábados, às 21hs, horário considerado nobre para a radiofonia. Concentrar-nos-emos nos sambas deste programa a fim de compreender seus formatos, seus arranjos, detectar seus acompanhamentos instrumentais, a criação de estilos hifenizados, suas inflexões com a música nacional e estrangeira, como vetores do seu processo de iconização. Nossa fonte primária principal corresponde a quarenta e oito edições deste Programa, abarcando os cinco anos em que o mesmo esteve no ar, no período de 1952 a 1957.

Nossos objetivos específicos são: contribuir para a análise da dinâmica musical brasileira nos anos de 1950; identificar que tipo de samba era executado no programa *Quando Canta o Brasil*, seus formatos hifenizados como o samba-canção e o samba-choro, a fim de construir um quadro tipológico do samba urbano carioca na década de 50; compreender o processo de construção da identidade nacional a partir da música popular, levando em consideração as apropriações do governo Vargas na consolidação do samba como referência nacional; investigar a importância da orquestração do Maestro Radamés Gnattali junto à Orquestra Brasileira no processo de emblematização do estilo, através do repertório de *Quando Canta o Brasil*.

O método de estudos escolhido foi o de amostragem, já que as trezentas e vinte e sete canções que temos em acervo não perfazem a totalidade do programa em seus cinco anos. Nossa fonte primária é toda em formato 78 rpm (rotações por minuto), porém transcrita para um suporte de mídia em mp3. A restauração do *Quando Canta o Brasil* foi possível graças ao trabalho de José Maria Manzo, ex-redator do Departamento de Radiojornalismo da Rádio Nacional e autor desta ideia, que se transformou na Collector's Editora, hoje aos cuidados do seu filho Ricardo Manzo, no Rio de Janeiro. Os áudios que temos em mãos formam a totalidade do que foi possível restaurar, diante de circunstâncias como a perda material proveniente da falta de cuidadores do patrimônio da Emissora, sua indexação à Radiobrás pelo Regime Militar nos anos 70, os traslados do seu acervo para o Museu da Imagem e do

Som – MIS, que acarretaram considerável prejuízo ao patrimônio original.

De maneira associada, utilizaremos o método experimental, a fim de comprovar a hipótese de que o samba consolidado, elemento emblemático para o país, foi antes de tudo reestilizado, apropriado e orquestrado, distanciando-se das manifestações que ocorriam nas festas da comunidade baiana no Rio de Janeiro, no final do século XIX. Para a construção do quadro tipológico do samba urbano carioca dos anos 50, utilizaremos a classificação encontrada nas fichas técnicas do programa, que discriminava as canções por título, estilo musical, intérprete e compositor, critério este seguido também por Paulo Tapajós ao apresentar as edições. Tal classificação passava pelo crivo do Maestro Radamés Gnattali, responsável pelos arranjos do programa ao longo dos seus cinco anos, e será nossa referência para a definição dos estilos musicais.

Trazemos agora, sumariamente, a divisão dos capítulos encontrados na dissertação e os conteúdos referidos. Neste capítulo será abordado o corpo teórico-metodológico que servirá de referência para o crivo de nossas análises. A heterogeneidade descrita por Hermano Vianna (1995) será utilizada como olhar para discutir as relações entre cultura popular e identidade nacional. Tal categoria, retirada inicialmente da Física (Lei de Entropia), se revelou muito fecunda no sentido de investigar as origens do samba e sua construção hibridizada, para além de uma manifestação exclusivamente negra, no âmbito de um país mestiço. Deste autor, trazemos também o conceito de mediação transcultural, a partir do qual o samba será visto como um alargador de fronteiras sociais e redutor de atritos culturais, constituindo-se como um ponto comum uma interface entre grupos, costumes e padrões distintos. Entender o samba não como um corpo homogêneo, mas como uma resultante de múltiplas intersecções, é de extrema valia para este trabalho, por refletir sua legitimidade diante de interações sociais distintas, às vezes até conflitantes, que o elegeram como identitário. Para um melhor embasamento das transformações ocorridas com o estilo na passagem do século XIX até os anos de 1930, utilizaremos os conceitos teórico-musicais encontrados em Carlos Sandroni (2001), demonstrando a mudança de sua célula rítmica como um paradigma crucial para sua nova roupagem e configuração social.

A escuta será encarada como espaço ativo para a criação de significados importantes na coletividade, interferindo na elaboração pessoal dos indivíduos e nas suas trocas sociais. A música não será vista somente como um elemento que agrega sonoridade ao quadro contextual analisado, mas como componente transversal das relações identitárias que compõem os indivíduos e seu entorno. Recorreremos a Roland Barthes (1982) e

Michael de Certeau (1996) para o embasamento desta questão. No segundo autor, encontramos referências a apropriações pessoais através da escuta, em que o indivíduo só é capaz de assimilar uma nova canção após reconfigurá-la, reinterpretá-la dentro de significados preexistentes.

A questão da construção identitária será tratada a partir do viés da diferença, pensada de maneira relacional: o *eu sou* é reflexo do que *o outro não é*. Esta plasticidade nos permite elaborar a emblematização do samba através de vários elementos referenciais, como, por exemplo, a influência musical estrangeira, que se tornou um padrão de modernidade utilizado pela música brasileira. Já a formação de uma identidade nacional será embasada por dois autores: Kathryn Woodward (2007) e Stuart Hall (2006) que retratam este conceito como fundamental para a construção moderna do Estado-Nação, mas também como uma referência dinâmica. Para estes, a ideia de uma unidade pátria pode ser – e é – elaborada a partir de necessidades contextuais, que evocam um histórico glorioso, fortalecendo laços de pertença entre as pessoas, através de um passado mítico muitas vezes criado à guisa de necessidades atuais.

No capítulo 2, trataremos das manifestações culturais que precederam o samba a partir de meados do século XVIII, demonstrando sua construção musical baseada nas diversas origens, agentes sociais e referências culturais. Desde a diáspora africana, a vinda de negros de diferentes localidades e etnias, criou no Brasil manifestações culturais distintas, sendo o braço Banto o mais influente na caracterização do samba. As várias expressões musicais que formam o cancionário popular resultam tanto da distribuição dos negros pelo país, quanto da interação dessas matrizes - incluindo as indígenas e européias - com grupos, regiões e contextos sociais diversos. Analisaremos as manifestações que antecederam o samba, a fim de entender o tratamento dado à música popular no Brasil, suas dinâmicas interativas e seus processos de apropriação. Passaremos pelas senzalas, a chegada do samba à sala de visitas, suas transformações de folclórico em popular, de Estilo Antigo para o Estilo Novo, bem como pelas mediações realizadas pelo rádio, indústria fonográfica e governo Vargas, na sua configuração como símbolo nacional.

A escolha por um programa da Rádio Nacional não foi aleatória. Afinal, tratava-se da maior Emissora do país à época, sendo que seus formatos de transmissão serviram de modelo para outras estações de rádio e mesmo para a televisão. No capítulo 3, abordaremos a chegada da radiofonia no Brasil, sua etapa amadora e as mudanças que a

levaram à fase de entretenimento. Estudaremos a criação da Rádio Nacional, o momento de sua incorporação ao patrimônio da União em 1940, e sua proposta enquanto veículo de transmissão cultural. As medidas de apropriação de Getúlio Vargas em relação ao setor radiofônico comporão um item específico em que será abordada a intervenção institucionalizada do governo através de decretos. Em seguida, trataremos das estratégias de ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em relação ao setor cultural e a capacidade dos sambistas de burlarem a censura. Descreveremos a criação da Orquestra Brasileira, o conceito dos arranjos de Radamés Gnattali, seus objetivos e papel no processo de ressignificação da música nacional, contextualizando o leitor no caminho traçado na iconização do samba.

Em *Quando Canta o Brasil*, capítulo 4, trataremos uma análise cuidadosa do nosso objeto de estudos e a visualização do quadro tipológico de sambas construído a partir do repertório do Programa. Esta fonte primária nos mostrou a necessidade de elaborarmos mais dois quadros de amostras, visando um melhor entendimento da dinâmica de transmissões do samba na programação. Abordaremos a estrutura do Programa, a construção da emblematização do samba, os contornos de uma música nacional diversa adotados pelo Programa, a influência de elementos sociais, musicais, políticos, midiáticos e internacionais no caminho da homogeneização da canção popular, como ferramenta para sua consolidação como música *moderna*.

O trabalho com um elemento musical é para nós extremamente prazeroso, mas também nos trouxe certas dificuldades no tocante ao encontro de fontes escritas que tratassem o samba como elemento de estudos e não só fruição. Vários livros e materiais precisaram ser encomendados do Rio de Janeiro e de São Paulo, e outras fontes só foram obtidas através de trocas acadêmicas com profissionais da área. A internet foi uma ferramenta relevante no sentido de diluir as distâncias e viabilizar o acesso a algumas raridades, conseguidas através de sebos virtuais e sites especializados. Esperamos que este estudo contribua no preenchimento desta lacuna (ou parte dela), trazendo novos argumentos para as análises que buscam entender a construção da identidade brasileira a partir do viés da música popular, em especial o samba, numa perspectiva teórica multidisciplinar.

Fiquem agora com a primeira ala do desfile.

1.1 PRA COMEÇAR

Ao se pensar na construção do samba enquanto símbolo nacional, uma questão levantada por Hermano Vianna (1995) nos traz uma intrigação: como um ritmo antes pertencente à cultura afro-descendente “de repente” se nacionaliza e se configura como representante de brasilidade? O enfoque dado a esta passagem é sempre muito mítico e bilateral; “de súbito” uma música considerada “inculta” por uma parcela abastada, se torna referência identitária e agrega noções de pertencimento a toda uma nação. A construção social do samba enquanto ritmo popular e urbano no final dos anos 20 foi fruto de vários fatores, dentre eles três que nos interessam e que iremos organizar num tripé contextual para um melhor entendimento. O primeiro ponto encontra-se no processo de estilização rítmica criada pelo pessoal do Estácio de Sá², agregando ao estilo uma nova estética e conceituação como música urbana e popular. Segundo, os avanços tecnológicos na área midiática, representados pela chegada do rádio no país e o impulso dado à indústria fonográfica com a descoberta da gravação elétrica, ressignificando o samba e expandindo a sua aceitação social; e em terceiro, o contexto sociopolítico marcado pelo final da República Velha, em que antigos vícios deveriam ser abandonados em nome de uma unidade federativa encabeçada pelo governo Vargas. As mediações culturais entre esses três vetores vão resultar no processo de popularização do samba e mais à frente na sua emblematização como ícone nacional.

Mas, pra começar, vamos definir o que chamamos de samba neste trabalho, a partir de seis elementos estruturantes, caracterizados por: a) a presença da síncope, célula rítmica que se prolonga do tempo fraco para o tempo forte, ultrapassando um compasso³; b) ser inicialmente uma festa ou agrupamento comunitário, feito em casa ou na rua, regado a música, bebidas e comidas, e que só no início do século XX vai se constituir enquanto estilo musical⁴; c) ter uma herança marcante das manifestações do povo Banto e possuir uma construção sociocultural mestiça, englobando diferentes grupos sociais na sua constituição; d) possuir uma expressão brincante, abordar temas vivenciais variados que remetem à

² Grupo de músicos populares, em sua maioria negros e mestiços, residentes no bairro do Estácio de Sá, subúrbio do Rio de Janeiro. No final dos anos 1920, foram responsáveis por uma modificação na célula rítmica do samba, dando-lhe um caráter mais marchado, diferente da coreografia da roda, mudando sua estética nos desfiles.

³ Compasso é cada uma das partes em que está dividido um trecho musical. Apresenta-se como o espaço dentro do pentagrama que divide a música em períodos de duração igual ou variável. Para melhores explicações sobre notação musical ver Bohumil Med, 1980.

⁴ Após o sucesso de *Pelo Telefone* (1917), o samba passou a figurar como tipo musical específico para além de uma reunião festiva. Utilizaremos ao longo do trabalho as nomenclaturas estilo musical e ritmo como sinônimos do samba, sendo categorias que expressam uma caracterização envolvendo temporalidade, contexto, notação musical, conteúdo poético, instrumentação, sonoridade e função social.

malandragem⁵ ao cotidiano, à sátira, à dor, ao amor, ao protesto social; e) utilizar instrumentos musicais específicos como o prato, a faca, o pandeiro, atabaques, a viola, o cavaquinho, o violão, sendo alguns inclusive construídos no Rio de Janeiro, como o surdo e o tamborim, caracterizando uma timbragem singular que marca a sua sonoridade; f) ter na dança um elemento constitutivo da sua expressão, ilustrando através dos corpos as sonoridade tocadas e cantadas nas letras por homens e mulheres, sendo uma performance intrínseca à própria manifestação. Consideramos que estes seis elementos retratam o samba que queremos abordar neste estudo e englobam, inclusive, as diversas temporalidades do ritmo e suas mudanças estilísticas. Todos esses vetores agregados foram decisivos na construção de uma imagem identitária do samba, que para além de um referencial musical, tornou-se, a partir de negociações, um símbolo de brasilidade.

1.2 HETEROGENEIDADE MUSICAL

A fim de entendermos melhor o processo de construção do samba como um símbolo identitário no Brasil, capturamos o conceito de *heterogeneidade cultural* desenvolvido por Hermano Vianna (1995), e que será uma das bases de abordagem do nosso trabalho. Este conceito foi desenvolvido a partir da lei de *Entropia*, retirada da Física, e que trata da termodinâmica em relação a compostos heterogêneos. Por exemplo, num copo com dois líquidos: um quente e um frio. Juntos, eles tendem a formar um terceiro componente, um líquido morno, sendo este resultado possível graças à dinâmica do sistema que não se estabiliza, por ser formada por elementos heterogêneos. O sistema tende ao equilíbrio, já que seus componentes são termicamente diferentes, e a única saída é uma nova distribuição de temperaturas a fim de alcançar este objetivo. Há uma necessidade de encontrar o homogêneo, e esta busca é que traz a movimentação do sistema. Segundo o autor:

A entropia pode ser definida como uma medida de desordem 'contida' em determinado sistema físico (incluindo aqui sistemas de informação). O aumento de entropia é um aumento de desordem. Mas esse aumento de desordem não é um aumento da heterogeneidade. Muito pelo contrário: quanto mais desordenado, mais o sistema se aproxima do equilíbrio e do homogêneo. [...] Sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é comparável à morte no sistema [...]. (VIANNA, 1995, p.150).

⁵ A noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920. Segundo Matos (1982): “Articulando signos de dois mundos e não pertencendo inteiramente a nenhum, o malandro se caracteriza, em todas as instâncias, pela dialogia e pela ambiguidade, o que faz com que ele nunca se estratifique numa posição definitiva.”(p.59). A malandragem é exercício do “ser malandro” em sociedade, a partir de formas de negociação muito próprias com o sistema estabelecido, figurando também como personagem cultural.

Percebemos que, neste caso, as diferenças fazem parte de um movimento maior que visa encontrar um ponto de congruência. A movimentação é sempre necessária, nunca encontrando um quadro de estabilidade. Aplicando isso na história do samba, Vianna (1995) atribui ao caráter heterogêneo do ritmo a sua legitimação enquanto referência de brasilidade. Ou seja: os diversos grupos sociais que participaram das rodas de samba, de sua composição e divulgação enquanto estilo musical seriam responsáveis também pela sua eleição como símbolo nacional. Vários foram os agentes sociais que integraram essa construção, fossem nos terreiros das casas, nas festas de rua ou nos botequins cariocas; esses múltiplos agentes interferiram desde o processo composicional até a disseminação do estilo para além das classes mais baixas do Rio de Janeiro. Nos cordões carnavalescos, festas de largo ou nas casas das tias baianas existia a participação de pessoas de classes abastadas, com influência política e de fora da comunidade, hábito que continuou ao longo da história, nos botequins do subúrbio e dos morros, com a vinda de cantores “do asfalto” para comprar sambas ou propor parcerias. Vianna inicia *O mistério do samba* (1995) com uma notícia retirada da coluna social “Noticiário Elegante” da *Revista da Semana* de 1926. A notícia diz respeito ao encontro entre o Doutor Gilberto Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, os músicos eruditos Villa-Lobos e Luciano Gallet, com os compositores populares Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, para uma noitada de samba à moda carioca. A partir deste exemplo, ele vai costurando ao longo da obra as diferentes composições sociais que estiveram presentes na construção do samba enquanto estilo musical. Enxergar o diverso dentro de um elemento síntese como o samba, nos parece um exercício interessante de percepção das nuances que compuseram (e compõem) este estilo, suas formas de manifestação e sua maneira de agregar elementos de esferas diferentes, como forma de defesa e inserção social. Muitos visitantes da casa de Tia Ciata eram necessários àquele contexto, como políticos ou policiais, que impediam a ocorrência de uma batida policial, assim como legitimavam este fazer dentro da sociedade burguesa carioca. Nesta diversidade, estamos partindo do pressuposto que tais personagens não se encontravam numa situação passiva ou neutra como simples expectadores; só sua presença já era suficiente para intervir neste quadro, contando ainda com as interações e divulgações posteriores dentro do seu meio social:

Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua

nacionalização. (VIANNA, 1995, p.151).

Frequentavam as festas da colônia baiana no Rio grupos de estudiosos, viajantes, curiosos, pesquisadores, sendo importantes mediadores entre esta cultura dita “folclórica”, e locais como bailes carnavalescos, salões de dança, saraus, ambientes universitários, levando o ritmo também à Europa e aos EUA. Hermano Vianna (1995) se refere ao caráter social heterogêneo do samba, sem, no entanto, negar a importante participação afro-brasileira neste processo. Ele pontua que a legitimidade do samba enquanto ritmo nacional se deu através de uma construção sociocultural diversa, com a participação de grupos sociais distintos. A validade desta escolha estaria justamente em seu caráter heterogêneo, onde a coletividade seria expressa de maneira múltipla, tornando a eleição do samba uma eleição coletiva.

* * *

Arrumação de roda de samba é assim: iniciam-se as preparações desde o dia anterior, em que os donos da casa aprontam o prato que será servido no almoço do dia seguinte, algo leve como uma feijoada. A dona da casa em geral conta com a ajuda das vizinhas, que vêm em seu auxílio para cortar temperos, dessalgar as carnes e preparar os acompanhamentos. O marido – quiçá um músico amador – se responsabiliza pelas bebidas e frutas para as batidas que serão servidas. Convidam-se os amigos, músicos e vizinhos para “um samba” em sua casa. Em geral, nestas reuniões, sempre aparecem os agregados que se vierem munidos de seus instrumentos, tornam a festa ainda melhor. Às vezes um grande compositor, ou uma intérprete de nome reconhecido aparece para a alegria de todos, deixando a festa ainda mais contagiante. E nessa dinâmica, o samba vai acontecendo: alguém puxa de lá um estribilho e todos acompanham, sendo as estrofes cantadas e/ou improvisadas por aqueles mais familiarizados com o repertório. E assim a tarde segue, a noite chega e por vezes uma nova composição surge neste clima criativo.

Nesta breve descrição podemos notar a diversidade de agentes sociais envolvidos. Uma vizinhança múltipla, agregados de outras redondezas, músicos convidados, visitas de última hora participam da comemoração. Este elemento “surpresa” já é esperado, e traz consigo uma maior abertura à convivência de grupos distintos mediados pela música. O samba se mostra como uma manifestação coletiva que aglutina o diverso em suas reuniões. É nesse sentido – da imprevisibilidade – que a heterogeneidade participa da roda de samba. Entra como a surpresa, o elemento catalisador que une participações, comportamentos e modos diferentes, nesta pequena esfera social que é a roda de samba. Nesta perspectiva, um

outro ponto deve ser pensado: a imprevisibilidade de quem aparece nestas festas, traz a “[...] ausência de uma coordenação e uma centralização desses processos [...] as relações entre os diversos grupos nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis” (VIANNA, 1995, p.151). Quando um indivíduo resolvia aparecer numa roda de samba, necessariamente não saía de casa a fim de construir um “símbolo nacional” através da música popular. Haviam diversas intenções, é claro. A participação de um acadêmico numa roda trazia contribuições diferentes das de um músico popular, porém, cada um possuía interesses próprios; aquele podia desejar apreciar o “exótico” e este divulgar suas composições novas, por exemplo. A referência do samba como símbolo nacional foi construída coletivamente e não planejada previamente. Este quadro de participações diversas foi fundamental para que o ritmo fosse incorporado como referência coletiva, mas também individual de brasilidade, ultrapassando as fronteiras dos terreiros de casa e botequins. Fossem acadêmicos, burgueses, estrangeiros, pesquisadores, cada grupo levava consigo impressões sobre a roda, disseminando o samba para além de sua geografia habitual, não como uma obrigação, mas como uma interação social comum. Assim, o ritmo chegou em esferas conceituais, de consumo, do “exótico”, da “tradição”, expandindo sua territorialidade e perfis sociais. A permeabilidade dessas relações atingiu estâncias impensadas, dificultando o ordenamento de seu alcance. Foi a partir dessa difusão não linear que o samba passou a ser cada vez mais aceito, e se tornou uma referência de pertencimento social, se nacionalizando. A sequência abaixo ilustra a ideia discutida:

Imprevisibilidade – Descentralidade de Poder – Heterogeneidade

Nas casas das baianas, em dia de festa, as barreiras sociais adquiriam um estado líquido, permeabilizando o convívio entre pessoas através da música. Não estamos falando da ausência de hierarquias, estas existiam e serviam de parâmetro para o convívio. O que queremos retratar é a viabilidade de trocas mútuas que redesenhavam os limites sociais, diluindo fronteiras, dentro desse espaço. As divisões nestas casas eram marcadas por “biombos culturais”, conceito cunhado por Muniz Sodré (1998) para retratar as divisões dos espaços sociais a partir de critérios culturais. Em geral, as visitas de fora da comunidade não iam até o terreiro da casa, local dos batuques e do jogo da pernada, assim como os batuqueiros não costumavam ficar na sala da frente, provavelmente por questões de interesse na festa. Tal trânsito não era proibido, simplesmente respeitado, construindo códigos de interações interpessoais a partir de esferas sociais distintas. Este convívio mestiço foi

fundamental para a construção de um ícone que abarcou identidades múltiplas dentro da música popular, referencial este, simbolizado pelo samba.

1.3 MEDIAÇÃO TRANSCULTURAL

Continuando na casa da Tia Ciata (não se preocupem, fomos todos convidados), podemos questionar se tamanha diversidade social nestas festas não ocasionaria algum tipo de desconforto ou atrito relacional num dado momento. Contudo, não devemos esquecer do motivo primevo, o elemento comum que conduzia tais visitas a esta casa, o mediador entre as diferenças. Este motivo era a música, mais especificamente o samba, responsável por atrair os mais variados grupos até a festa, e ainda fluidificar a permanência desses, num mesmo espaço físico. A *mediação transcultural* exercida pela música era uma espécie de catalisadora do processo criativo em si, colocando em contato contextos culturais diferentes, e até divergentes, diluindo possíveis atritos. Um bom exemplo para a visualização deste conceito seriam as rodas de partido-alto que ocorriam na sala de visitas. Era o samba de “alto gabarito”, do qual só os veteranos podiam participar. Seu caráter de improviso trazia a necessidade de experiência e agilidade musical e o treino que o tempo se encarregava de dar. Com os “bambas” ao centro e uma gama de expectadores ao redor, a roda começava. Era puxado um refrão comum, conhecido de todos e a partir daí as criações iam fluindo através de desafios versados, que podiam durar até uma hora num mesmo tema. Esta maneira de se fazer música, permite-nos entender o tipo de mediação promovida pelo samba, tão dinâmica quanto a composição de uma canção:

Mediadores de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que tem as mais variadas conseqüências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes (VIANNA, 1995, p.155).

Parece-nos difícil enxergar o processo de nacionalização do samba sem este movimento interativo que conectou parcelas sociais distintas a partir de um acontecimento musical comum, sem ter nisso uma bandeira social. A extrapolação deste plano de identificação para além das fronteiras da comunidade baiana no Rio de Janeiro repercutiu na redefinição de fronteiras, remodelagem de limites, que ressignificaram e expandiram o samba socialmente. Negociações cotidianas entre grupos distintos foram necessárias para fomentar este tipo de encontro, que gerou novas identificações e sentidos de pertença negociáveis.

O interessante de uma mediação heterogênea é que ela põe em contato agentes que em seu próprio contexto social talvez não se permitissem a convivência com indivíduos, costumes, musicalidades e expressões de um outro grupo social. A roda-de-samba tornou-se o encontro, o momento de criação, onde todos participavam e se permitiam integrar um movimento essencialmente coletivo mediado pela música. E foi nesse fazer coletivo e heterogêneo que o samba passou a simbolizar um Brasil singular, mestiço na sua construção identitária, podendo ser encontrado tanto nos subúrbios e morros quanto nos salões dos bailes aristocráticos.

1.4 CANTA QUE EU TE ESCUTO

O crescimento da indústria fonográfica remodelou consideravelmente o padrão sonoro que era transmitido pelas rádios, sendo que nos anos 30 já se contava com qualidade técnica suficiente para uma transmissão nítida, em comparação aos primórdios dos anos 20. Um fator fundamental foi a chegada da gravação elétrica em 1927 no país, que melhorou consideravelmente a qualidade técnica dos discos. As canções passaram a ser gravadas em *stúdio* com captação elétrica e não mais mecânica, garantindo uma maior “limpeza” no som, nitidez e diminuição de ruídos. Essas conquistas trouxeram para o samba uma série de transformações estilísticas – que serão as “cenas” do próximo capítulo – interferindo no seu formato e sua inserção social. Trouxeram também uma maior exigência do público em relação ao que era ouvido, interferindo nos padrões de escuta da época. Com a chegada da Rádio Nacional e após sua incorporação ao patrimônio da União em 1940, um novo contexto cultural se revelou, em que o samba – já consagrado como símbolo nacional – foi utilizado pelo governo Getúlio Vargas para configurar uma imagem positiva e popular. As reestilizações sonoras ocorridas com o samba neste momento tinham como foco não mais torná-lo palatável à indústria fonográfica, mas sim configurá-lo dentro de um padrão internacional, a fim de simbolizar um país moderno e “civilizado”.

Foi neste momento que as orquestras entraram em ação, promovendo uma aproximação do ritmo às sonoridades norte-americanas. Esse conceito de orquestração remetia a ritmos como o bolero, o tango, muito em voga no momento, e colocava o samba como produto de exportação do país. A Rádio Nacional foi fundamental neste processo, e, através da Orquestra Brasileira criada por Radamés Gnattali colocou o samba no *ranking* dos estilos internacionais, com seus arranjos inovadores. As modificações sonoras foram

abrangentes e profundas. Cantores como Orlando Silva, Chico Alves, mas também Carmen Miranda (que não fazia parte do *cast* da emissora) passaram a exigir das suas gravadoras a contratação de maestros como Radamés Gnattali para gravação de seus discos.

O ouvinte recebeu essas novas transformações de maneira singular, adaptando-se as novas mudanças e encarando-as como um processo de “refinamento” do samba, que agora tinha a responsabilidade de falar interna e externamente deste Brasil moderno que surgia. A sociedade dos anos 1950 foi em grande parte engendrada por um apelo ao nacionalismo muito forte, e buscava um símbolo que a representasse de maneira equitativa junto ao mundo “civilizado”. Para tanto, o que se via nos cinemas e ouvia nas rádios, passou a ser redimensionado, ganhou novas características associadas ao crescimento e progresso da nação. Getúlio Vargas foi muito hábil em manipular tais valores, estimulando, por exemplo, a composição de sambas-enredo com premiações em dinheiro, em detrimento do partido-alto feito nos morros. Tais medidas eram claramente associadas a uma “elevação cultural” da música nacional, criando hierarquias musicais evolucionistas que corroboravam com o anseio social de integrar o “mundo civilizado”.

Mecanismos foram criados para manipular tais transformações, e neste ponto percebemos a escuta como espaço necessário para criação dessas novas referências, o local onde estes códigos de aceitabilidade social foram redimensionados. Esta função sócio-unificadora conferida ao samba trouxe uma nova forma de apreensão e redefinição do padrão de escuta pelos ouvintes, que buscavam no ritmo não só o entretenimento, mas a ideia de pertença a algo novo e moderno.

* * *

As 21hs, Dona Ismênia para seus afazeres domésticos e liga o aparelho de rádio, afinal de contas é sábado e o programa *Quando Canta o Brasil* vai começar, segundo Paulo Tapajós, trazendo *uma seleção das mais belas páginas da música brasileira*. Coloca seu vestido de linho azul-celeste, bordado com todo capricho por ela mesma, se perfuma, senta ao sofá enquanto aguarda o início do *seu* programa.

Este quadro nos remete a uma gama de possibilidade analíticas, e uma delas é a percepção da escuta como recinto ideal para criação de identificações pessoais.

Entendemos a escuta como um espaço ativo, propício à construção de signos⁶ e referências, que remetam a uma pertença social e individual. Para Roland Barthes (1982, p. 217) “Ouvir é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um ato psicológico”. No primeiro caso a diferença estaria em reagir a um ruído: o animal pauta seu extinto de sobrevivência através de sons estranhos que possam alertar para o perigo. Já no caso da escuta “[...] o que se tenta captar pelo ouvido são *signos*: ... escuto da mesma maneira que leio, isto é, mediante certos códigos” (p.217). A apropriação do espaço, por exemplo, é feita pela escuta daquilo que se reconhece no entorno como próprio. Ao se chegar em casa, as vozes do espaço doméstico, o aparelho de som ligado, e/ou a TV simultaneamente, são identificados pelo código *lar* mais especificamente *meu lar*. A escuta diz respeito ao humano, perpassa o inconsciente e coordena a assimilação e construção de códigos que serão decifrados toda vez que um som chegar ao aparelho auditivo. A função de *inteligência* (ou seletividade) da escuta, é então iniciada a partir da criação de signos, que viabilizam o reconhecimento, a escolha ou exclusão de elementos, através de parâmetros identitários. No caso da música, adentra-se então num espaço delicado onde as emoções participam das funções de pertença e escolha de repertório próprio.

Se pensarmos no nosso objeto de estudos, o programa *Quando Canta o Brasil*, 43,11% de seu quadro de canções era composto por sambas, sendo que algumas obras eram repetidas na programação. Seguindo o caminho traçado por Barthes (1982) podemos pensar na composição *Carinhoso* de Braguinha e Pixinguinha, na voz de Orlando Silva, que teve sua primeira aparição pública na Rádio Nacional em 1937, consagrando-se diante do público. Este choro foi primeiramente ouvido, internalizado e só depois então ressignificado pelo ouvinte, que passou a *escutá-lo* com base em seus próprios signos. Uma música transmitida pelo rádio atinge simultaneamente milhares de pessoas, porém os processos de assimilação e escuta são pessoais. É através de referências individuais pré-existentes que uma música é ressignificada, e que um valor único lhe é atribuído. Despertam-se aí tipos de sentimentos mais imprevisíveis como paixão, crítica, raiva, calma, dor, criando assim um código que é acessado toda vez que esta canção é *escutada*. A sequência a seguir indica um provável caminho percorrido pela sonoridade no processo de identificação e ressignificação pessoal. Colocamos como provável, pois não há neste esquema uma hierarquia e sim um encadeamento que pode ser alterado a depender de

⁶ Para Barthes, o signo é uma fatia bifacial de sonoridade, composto pelo significado e o significante, cuja dinâmica empírica é representada pelo processo de significação. Em *Elementos de Semiologia* (1964), pode-se encontrar maiores detalhes sobre o conceito.

contextos pessoais, emocionais e trajetões de assimilação individual:

Ouvir – Significar – Codificar – Escutar

Esta sequência nos traz uma base para pensarmos como a escuta, neste caso de rádio, foi um espaço fundamental na criação de parâmetros, imagens e conceitos, sendo um elemento mediador entre o indivíduo e o seu entorno. Por mais que o rádio fosse transmitido a milhares de pessoas simultaneamente, os processos de assimilação eram (e são) individuais; uma mesma canção é internalizada de maneiras diferentes por cada ouvinte dentro do seu universo particular. A canção *Carinhoso* é um marco na história da música brasileira, e foi significada como uma referência no cancionário popular. Suas repetições foram numerosas, e cada vez que era pedida novamente na programação, toda esta sequência era desencadeada; os códigos reacessados, traçando uma linha identitária com o ouvinte. A escuta é um espaço de criação, em que as informações sonoras são organizadas em códigos, sendo também o espaço para decifrá-las. Digamos de passagem, um *locus* necessário à organização humana, onde os gostos, preferências, medos, rejeições são “classificados” individualmente, por um critério que é acionado toda vez que um som, uma canção ou ruído acontece. É o espaço da identificação, e, no caso do rádio, era o sentido primevo para sua assimilação.

1.5 A ESCUTA INDIVIDUAL NO COLETIVO: UM ESPAÇO DE CRI(AÇÃO)

Ouvir rádio nos anos 30 era um ato quase heróico e principalmente coletivo. Poucas famílias possuíam aparelhos em casa, em geral, os receptores eram caros e aqueles disponíveis eram encontrados nas grandes praças das capitais, nos armazéns, casas de chá ou botequins, tornando este momento um acontecimento social. “Era prática cotidiana das famílias (principalmente na área suburbana) [...] se reunir à noite ou nos finais de semana para ouvir os programas preferidos, convidando os vizinhos e amigos para compartilhar o ‘evento’” (CALABRE, 2006, p.29). Este ato coletivo pode ser percebido por camadas, que não são hierárquicas e que interagem entre si. São elas: a) o ouvir, onde se compartilha a programação em grupo, num mesmo espaço geográfico; b) o significar, que pode ser iniciado nas opiniões ou discussões coletivas ou individualmente no processo de

internalização; c) o escutar, onde os sons e informações são processados, passando pela codificação pessoal. Esta última camada é também o espaço para criação de imagens; tudo que é escutado passa a ser ressignificado no contexto de um construto pessoal que atribui sensações e imagens aos sons. Chamamos atenção para o fato de que estas camadas não acontecem ordenadamente. Na prática, este processo é simultâneo e estas esferas podem ocorrer quiçá até de maneira inversa: uma pessoa é capaz de primeiramente *escutar* uma música a depender da forma e do contexto em que aconteça. Uma vivência muito forte associada a uma canção (um pedido de casamento, um show do artista favorito, um acidente de carro) pode ser significada juntamente com a ação, e se constituir enquanto código; toda vez que a música for executada aquele fato é lembrado. Assim também, um acontecimento marcante pode ser suavizado pelo tempo e um tema musical associado pode ser ressignificado num outro contexto. Este tipo de reversão é mais delicada, mas não impossível. Não há uma estabilidade, mas sim um construto dinâmico que dá sentido aos códigos.

Neste quadro onde a escuta coletiva era também uma forma de sociabilidade, percebemos que os significados atribuídos a uma canção ou informação eram individuais e distintos. O rádio causou esta revolução nos conceitos: conseguia falar individualmente com cada ouvinte através de uma transmissão para milhares. Assim também com a escuta. Os processos de identificação passam primeiramente por uma bagagem individual, pré-existente, que faz uma espécie de “triagem inicial”, encaixando a nova informação numa classificação muito específica e própria. A depender do que o indivíduo esteja vivenciando no momento, uma mesma canção que outrora trazia lembranças amorosas pode soar como algo ruim ou dolorido, formatando uma sensação indesejável. A internalização de sons acontece através de uma organização prévia, que direciona a novidade para um espaço já existente. Claro que estas organizações são dinâmicas e seguem o movimento do contexto cultural em que a pessoa está inserida. Não há estabilidade nem permanências. A escuta é onde os significados musicais se constituem e existe como recinto pronto para ser interpelado por novos sons. Para Michael de Certeau (1996, p. 338) “O estudo dos processos cognitivos mostra que uma informação nova só é recebida e assimilada... se quem a adquire conseguir configurá-la à *sua maneira*. É necessário que a nova informação chegue na sua língua usual e nas coerências que estruturam seu saber anterior”

Ou seja: o novo é sempre reconfigurado individualmente, ultrapassando a intenção original da criação. Pixinguinha provavelmente não imaginava que “Carinhoso”

fosse absorvido de maneira tão estrondosa, se tornasse uma das canções mais regravadas dentro e fora do país em versões tão diferentes; seus usos extrapolaram os domínios de sua criação. Assim, o espaço da escuta é ao mesmo tempo coletivo e único, grupal e individual, gerando possibilidades múltiplas de significações. Para além de gostar ou não gostar de uma música, existe o significar, como um espaço múltiplo e criativo que está sempre propenso a mutações. Os signos podem ser remodelados a qualquer momento sem que nisso haja uma perda ou exclusão do anterior. É possível o convívio concomitante, já que uma informação gerada pode ser reaccessada e transformada, adequando-se a um novo contexto individual. Assim também, uma mesma canção é capaz de trazer duas informações simultâneas – a lembrança de um encontro e também de uma perda – como reflexo das capacidades de armazenamento pessoais, que singularizam uma sonoridade de variadas formas.

A escuta é entendida aqui enquanto espaço ativo, capaz de edificar referências e significâncias que constroem opiniões e comportamentos, que vão interferir diretamente nas trocas do indivíduo com o seu contexto vivencial. O ouvinte se torna ator na medida em que se apropria das informações transmitidas, dando-lhes sentidos singulares e usos muito próprios, extrapolando suas destinações originais. É no espaço da escuta que existe viabilidade para a criação, é o espaço da decisão, onde o ouvinte constrói suas referências pautadas no seu universo usual. Uma canção de arranjo alegre pode ser significada como uma lembrança triste se estiver ligada a um fato desastroso na vida de uma pessoa. São a bagagem prévia e as práticas cotidianas do indivíduo que vão referenciar aquela canção dentro do seu universo usual. Partindo deste pressuposto, encaramos a escuta como espaço *cri(ativo)*, e *locus* fundamental na construção da relação entre o rádio e o ouvinte, como o elemento mediador entre os mecanismos de audiência, anunciantes e patrocinadores. Esta dinâmica era interdependente aos processos de identificação do ouvinte, já que este, ao assimilar e significar uma canção passava a interferir diretamente na programação das emissoras com cartas e telefonemas, pedindo novamente a execução de músicas de sua preferência.

1.6 A(S) IDENTIDADE(S) E O(S) NACIONAL(AIS)

A escuta como espaço cri(ativo) é riscada dentro do espaço social como um componente de identidade, construindo não só o indivíduo mas permeando suas relações com a coletividade. O que estamos chamando de identidade aqui neste estudo se configura por ser um elemento primordialmente relacional, “[...] para existir, depende de algo fora dela: a saber ...de uma identidade que ela não é, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista” Woodward (2007, p. 9). Ainda para Kathryn Woodward (2007) a identidade é marcada pela diferença: a distinção do “outro” é fundamental para construção do eu-indivíduo. Porém, segundo ela, este tipo de argumento traz um grave problema, pois sustenta a construção identitária a partir da exclusão; “[...] se você é sérvio não pode ser croata e vice-versa” (p. 9). Contudo, esta afirmação é passível de questionamentos pelos próprios agentes sociais, pois dentro de um contexto mundial e pessoal, ser sérvio ou croata faz parte de uma mesma condição: serem ambos dos Bálcãs. Este tipo de confusão acontece muitas vezes pela necessidade de definir algo que é móvel, já que a identidade é um construto dinâmico. Outro ponto importante que Woodward traz para discussão é que: “ a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais... a marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentidos a práticas e a relações sociais, definindo por exemplo quem é excluído e quem é incluído” (2007, p.10-14).

Se pensarmos na história do Brasil e no processo da diáspora africana, encontraremos povos distintos na situação de escravizados, colocados numa posição de margem social, e que através de negociações conseguiram reconfigurar seu espaço, integrando a construção identitária nacional como um dos pivôs. Outra colocação, diz respeito ao fato de que “a identidade está vinculada também a condições sociais e materiais”. Se um povo é simbolicamente marcado como inferior, isto terá efeitos negativos dentro da sua constituição identitária. Será posto de lado, visto como excluído, e as relações interpessoais estabelecidas dentro do grupo se pautarão no pressuposto da inferioridade. Sem dúvida marcas simbólicas de inferioridade, como a escravidão, interferem diretamente no construto de uma nação, trazendo efeitos materiais negativos deste simbolismo. Esses três pontos são fundamentais para o entendimento da conceituação de Woodward (2007), e agregam ao nosso trabalho maior flexibilidade, ao analisarmos a construção musical brasileira dentro de um contexto misto, interétnico e inter-relacional. Abordaremos a identidade a partir de uma visão relacional, assim como o processo de emblematização do samba no Brasil, fruto de uma construção social heterogênea, que

abarcou grupos distintos, formando um ritmo mestiço e por isso também brasileiro.

No campo do conceito de identidade, a categoria “identidade nacional” será muito utilizada neste trabalho. Não iremos aqui historicizar o conceito, mas sim defini-lo a partir de intersecções entre o pensamento de Woodward (2007) e Hall (2006), que acreditamos terem conceituado muito bem tal categoria. A necessidade de um ponto referencial do passado aparece sempre como ponto de partida na busca de *uma* identidade nacional pelos povos. Grifamos a palavra *uma* propositadamente, já que o conceito de identidade nacional vem quase sempre associado à idéia de *uma* unidade pátria. O primeiro ponto é buscar na história daquele grupo um ponto referencial dentro de um passado mítico que justifique suas virtudes. Evocam-se origens, mitologias e fronteiras do pretérito, como forma de alicerçar uma identidade de hoje, e quiçá de amanhã, a partir de uma suposta superioridade em relação “ao outro”. A inexistência de fontes históricas a este respeito não é um problema: elas podem ser criadas a partir de necessidades contextuais.

Uma nação em guerra, por exemplo, precisa de referenciais de força e altivez do seu passado para convencer seus próprios soldados de um histórico de lutas e vitórias que apontem para o sucesso da batalha de agora. Tradições são inventadas a guisa de necessidades atuais, e este processo não se solidifica com o passar do tempo; pode ser reaccessado toda vez que uma situação de perigo ou baixa estima se apresente, sendo reconstituído paulatinamente. “Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2007, p.11). Há um ressuscitar de “descobertas culturais” pelos povos, nem sempre comprovadas, na busca de elementos significativos que reforcem suas atuais necessidades identitárias. Para a autora, este processo ávido pela descoberta de um tempo glorioso, sinaliza um momento de crise identitária e não a celebração de um passado estabelecido. Esta busca de um significado histórico se atrela a necessidade de pertença do indivíduo àquela comunidade, justificando muitas vezes ações de exclusão e superioridade para com o “outro”. Continua Woodward: “Assim, essa redescoberta do passado é parte do processo de construção de identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise” (2007, p.12).

A ideia de uma cultura nacional é uma construção moderna. Valores como lealdade e pertencimento foram gradativamente sendo transferidos dos feudos, tribos ou grupos sociais para a instituição Estado. Para haver coesão de pessoas, religiões, hábitos e

comportamentos distintos, fez-se necessária a existência de um elemento centralizador que unisse trajetórias diversas num único arquétipo. Tudo indica que este elo de comunhão foi encontrado na criação de um passado histórico comum entre os grupos, justificando sua união em torno de um ideal de Estado-Nação. A língua, por exemplo, é um elemento central para esta construção, pois universaliza costumes, integra valores e dissemina ideias através da comunicação interpessoal. Criou-se uma cultura hegemônica que não abarcou as diferenças étnicas, religiosas muito menos as nuances sociais. A cultura nacional atuou muitas vezes como um rolo compressor, atropelando línguas, ritos e até povos que não coubessem dentro desta homogeneidade.

Stuart Hall (2006) vê quatro pontos cruciais na formação de uma identidade nacional: primeiro, a *narrativa da nação*, formada pelas histórias e contos da literatura nacional, divulgadas através da mídia e da cultura popular. O segundo seria a ênfase nas *origens*, na *continuidade* e na *intemporalidade*, como se a identidade nacional estivesse sempre lá, no seu lugar mítico, esperando para ser acessada toda vez que necessário fosse. Seus elementos essenciais permaneceriam imutáveis, como algo que “sempre foi assim”. O terceiro ponto é retirado dos estudos de Hobsbawn (1997, p. 9) e diz respeito à invenção das tradições:

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas... de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico inventado (Hobsbawn e Ranger, 1983, *apud* Hall, 2006, p.54).

A invenção das tradições traz como base o *mito fundacional*, quarto ponto desta abordagem, que se propõe a encontrar no tempo o momento de criação de uma nação ou povo. Sua localização é tão distante que acaba por se perder num tempo mítico onde contos e histórias se misturam, dando origem a este mito de fundação. Percebe-se que a ideia de identidade nacional, traz consigo aspectos de criação e adaptação a circunstâncias vividas, moldando-se a depender do contexto, podendo ser acessada e recontada a partir de um pressuposto atual. Parece-nos que tanto Hall quanto Woodward corroboram com Hobsbawn no que tange à ideia de que as tradições são e podem ser inventadas dentro de uma construção histórica, em qualquer tempo ou lugar.

No âmbito desta discussão, Hall vai mais fundo e apresenta o *deslocamento das identidades nacionais*, colocando-as como híbridas desde sua fundação. Utiliza exemplos

clássicos, como por exemplo, a construção da identidade inglesa, que na verdade foi conquistada a partir de lutas violentas e negociações entre Celtas, Romanos, Saxões, Vikings e Normandos, mostrando que “As nações modernas são todas *híbridos culturais*” (HALL, 2006, p.62). Se pensarmos na construção imperialista-colonial que caracterizou a Modernidade ocidental, veremos um processo contínuo de trocas culturais inter-relacionadas, que constituíram as identidades nacionais. No Brasil, a junção de povos, etnias, grupos – à força e de maneira desigual – foi responsável pela construção de um híbrido: o povo brasileiro. Baseado em negociações cotidianas, constituídas a partir de relações heterogêneas, o Brasil criou seu lastro de identificações sociais.

A grande questão talvez seja pensar que a ideia de *uma* identidade nacional não seja capaz de unificar as pluralidades que compõem uma sociedade. Diferenças internas, divisões de poder, questões de raça, gênero, faixa etária, não cabem de maneira homogênea no conceito de nação, mas isso não anula o fato de que “[...] as identidades nacionais continuam a ser representadas de maneira unificada” (HALL, 2006, p.62). O discurso pátrio existe em concomitância com a ideia de *uma* identidade nacional, mesmo que na prática ele não dê conta das diversas identidades que o nacional produz. No Brasil dos anos 50, o ideal de uma nação forte e moderna serviu de lastro para impulsionar ações de crescimento econômico, o investimento em indústrias de base e a criação da Petrobras. A ideia de uma unidade pátria foi a base deste processo, e com ela a eleição de símbolos que ainda representam o país para os brasileiros na atualidade. Está claro para nós que este discurso não abarcou as diversas identidades existentes, mas que ele foi (e em muitos casos ainda é) responsável por nortear o desenvolvimento da nação, isso não podemos negar. Além disso, seu uso é recorrente em situações limite ou de conflito na atualidade. Haja vista o discurso da política externa dos EUA, que em nome de interesses próprios subjuga a comunidade internacional, ou de nações em guerra como Irã e Afeganistão, que reacesam continuamente a ideia de uma pátria forte e unificada para justificar seus conflitos armados.

A necessidade estatal de se firmar como um corpo político unificado acabou deixando de fora da nação “oficial” as várias identidades que a constitui. A diversidade cultural não é a exceção numa dinâmica complexa como esta: é regra. No Brasil, o ideal de uma unidade pátria traçado pelo governo Vargas colocou identidades e identificações à margem da oficialização nacional. O samba, o futebol o carnaval foram os principais ícones eleitos, associados à figura de um país trabalhador, reforçando a ideia de uma nação

moderna, tropical e ótima para investimentos externos. Se indagarmos um cidadão sobre elementos que representam o país hoje, provavelmente estes símbolos se farão presentes. Não podemos esquecer que este discurso não diz respeito somente à organização interna, mas também serve como escudo para o posicionamento do país dentro da comunidade mundial. Ser brasileiro nos anos 1940 e 1950 era fazer parte de uma nação em progresso, cuja música era reconhecida pela qualidade internacional, ideia clinicamente construída pelo Estado getulista. Assim, o discurso da identidade nacional fez parte da construção cultural do país, por mais que deixasse de fora inúmeras identidades que não só participaram como construíram o panorama social brasileiro. Porém, não devemos perder de vista que este mesmo discurso contribui “[...] para 'costurar' as diferenças numa única identidade” (HALL, 2006, p.65), que mesmo não sendo homogênea, ainda é central no processo de identificação e pertença social. Concordamos com Hall no sentido de que a cultura nacional (ou as culturas), está(ão) em processo de deslocamento, mas parece-nos que esta narrativa ainda é parâmetro para as construções identitárias, haja vista as relações mundiais entre os Estados, o endurecimento das políticas de imigração, e o grau de importância que se agrega às discussões deste conceito, por este e tantos outros pensadores da atualidade.

Acreditamos que este corpo teórico é suficiente para abarcar a complexidade da dissertação que se apresenta, e pode revelar nuances recônditas do nosso objeto, pelo seu corpo multidisciplinar, agregando mobilidade às análises, tratando a música como um vetor transversal: um dos diversos elementos que compõem a construção social brasileira.

2 MÚSICA, MAESTRO!

A partir do segundo quartel do século XIX, um grande contingente de negros migrou para a então capital do país em busca da efetivação dos direitos adquiridos através das

progressões conseguidas na legislação abolicionista. Leis como Eusébio de Queiroz (1850), *Ventre Livre* (1871) e *Sexagenário* (1885) caminhavam em direção à abolição da escravatura, o que refletia no comportamento de forros e libertos que se deslocavam da zona rural para a capital federal em busca de trabalho assalariado e reconhecimento dessa liberdade parcial adquirida. Boa parte desses migrantes vinha do interior da Bahia, principalmente da região do Recôncavo, forte centro econômico e principal fornecedor de mercadorias para o Estado. Eram de lá os maiores engenhos de cana, além de plantações de fumo e gêneros de subsistência que abasteciam as feiras de Salvador e região. Toda essa movimentação econômica tinha como força condutora a mão de obra escrava e de ganho, que constituía a maioria da população do Recôncavo, formando um núcleo de resistência escravista, que se tornou referência na luta pela abolição.

Essa população migrante trazia no matulão traços de uma cultura interiorana, que tinha o núcleo familiar como centro propulsor das relações na coletividade. O convívio em torno de um grupo comum, constituído por parentes e agregados, uniu esses viajantes numa mesma coletividade, construindo uma espécie de comunidade baiana no Rio de Janeiro, formada basicamente por negros e nordestinos. Os bairros mais populares, como a Saúde, concentravam parte destas pessoas que viviam de forma precária em cortiços. A reforma urbana que visava a construção da Avenida Central acabou demolindo “cerca de setecentos prédios ocupados pela população proletária ou por casas de artífices e do pequeno comércio” (MOURA, 1983, p.35), além do processo de sanitarismo urbano que passou a intervir diretamente sobre as formas de construção cidadina. Os cortiços foram terminantemente proibidos através de decretos, sendo boa parte deles demolidos a fim de evitar a proliferação de epidemias. Esse processo de “higienização” da cidade acabou por conduzir esta camada pobre e negra para as ruas da Praça Onze de Junho, o bairro da Cidade Nova, e para os subúrbios e morros ao redor do Centro.

Aqueles que conseguiam se estabilizar na cidade costumavam receber as novas famílias do interior que vinham em busca de melhorias. Duas casas tradicionais da comunidade baiana costumavam se revezar: a da Tia Bibiana e a de Miguel Pequeno, abrigando os novos migrantes até “se ajeitarem”. Enquanto isso não acontecia, as tarefas, obrigações e afazeres eram divididos comumente, gerando uma maneira coletiva de garantir o sustento da casa.

Dentro desta comunidade, a figura de destaque foi realmente a Tia Ciata, baiana respeitadíssima, cuja casa tornou-se um lugar mítico para o samba, referenciado como o *locus*

do seu nascimento pelos sambistas. Nascida em 1854 em Salvador, Hilária Batista de Almeida chegou ao Rio com 22 anos de idade. Ficou conhecida pelas festas que dava em casa, agregando além da comunidade local viajantes estrangeiros, pesquisadores e curiosos da classe média em busca do “exotismo” da cultura negra. Quituteira de mão cheia, vendia em seu balaio doces, bolos e cocadas, ofício ensinado às filhas, netas e agregadas. Do dinheiro vinha o sustento da casa, dos Orixás e o caixa para as festas que dava, principalmente nas datas comemorativas. A tradicional Ibejada (dos Ibejis); a festa de Nossa Senhora da Conceição reverenciada como Oxum; Cosme e Damião, além dos aniversários, que não eram poucos - Ciata teve quinze filhos. Da sua prole entraram para a história musical do Rio: D. Lili e o compositor Bucy Moreira, ambos seus netos. Em dia de saída de Ranchos, a casa de Tia Ciata era percurso obrigatório na Praça Onze. Todos os grupos passavam sob sua janela, reverenciando aquela que mantinha e dava prosseguimento às tradições africanas. A morte do seu marido, João Batista, em 1910, serviu, de certo modo, para que ela tomasse conhecimento da sua força e representação perante a sua família e a comunidade negra de maneira geral. Não deixou de frequentar as festas, sempre vestida com seus trajes de baiana, que aliás, acabavam por lhe dar uma outra fonte de renda: o aluguel de roupas típicas para um público burguês. Alugar roupas na casa desta baiana tinha outro sabor, pois aproveitava-se para conhecer um pouco do samba que lá acontecia. A mística em torno da casa da Tia Ciata levava pessoas de grupos sociais distintos para as suas festas, cuja entrada não era vetada a ninguém, porém só iam aqueles que fossem convidados, ou que tivessem algum conhecido na vizinhança. Conviver com pessoas de outras classes, relacionar-se com “gente poderosa” era uma prática que podia ser muito útil em caso de necessidade.

As festas eram freqüentadas principalmente pela baianada e pelos negros que a eles se juntavam, estivadores, artesãos, alguns funcionários públicos, policiais, alguns mulatos, e brancos de baixa classe média, gente que progressivamente se aproximava pelo lado do samba e do carnaval, e por ‘doutores gente boa’, atraídos pelo exotismo da celebração (MOURA, 1983, p.67).

Esta mistura de referências culturais, esferas sociais, padrões comportamentais, trazia para este espaço, uma dinâmica identitária móvel, que se firmava e se refazia cada vez que uma festa acontecia. Criou-se uma maneira muito específica de organização deste grupo, com elementos de auto identificação singulares e comuns àquela coletividade, bem distantes do padrão empregado pela sociedade carioca do período. A música teve grande peso no processo de mobilidade social dos negros e mestiços, além de dar aos salões de bailes uma nova

coloração com as canções destes compositores. Algumas figuras dos morros começaram a entrar pela porta da frente nos clubes carnavalescos como músicos, representando um alastramento das barreiras sociais. Já as festas de rua, os cordões, ranchos e sujós, criados pela comunidade negra, eram para todos ou para quem tivesse disposição de encará-los. Bem verdade que não era muito atrativo participar de algumas destas brincadeiras pelo seu caráter extravagante. Fazia parte da brincadeira, por exemplo, jogar farinha, ovos e terra nos passantes e nos sujós adversários que se encontrassem. Esta característica herdada dos entrudos fazia a diferença no carnaval de rua carioca, cujas saídas passaram a ser coordenadas pelos próprios moradores da Praça Onze, dando um ritmo ao desfile carnavalesco. Não foi à toa que, em 1926, o então deputado federal Getúlio Vargas, se apressou em regulamentar a saída das Escolas de Samba, iniciando o movimento de apropriação e enquadramento do setor cultural.

Para fazer das saídas de rua um desfile carnavalesco, eis que entrou em cena a figura de Hilário Jovino Ferreira, pernambucano de nascença, criado em Salvador, e que em 1872 se mudou para o Rio de Janeiro, já adulto. Hilário foi um dos maiores criadores de ranchos e sujós dentro da comunidade negra no Rio. Tia Ciata costumava brincar com Hilário Jovino chamando-o de xará. Nascidos no dia de Santo Hilário (daí o nome em comum) Tia Ciata e Jovino Ferreira foram os grandes idealizadores de temas nas festas populares, trazendo sempre uma novidade a cada ano. Responsável por criar entre 1893 - 1895 os Ranchos Rei de Ouro, Rosa Branca e Botão de Rosa, Hilário Jovino era uma agitador cultural. Influenciado pela tradição do Terno de Reis natalino, sua proposta de organização das festas populares era uma novidade. Segundo o próprio, seu rancho Rei de Ouro “deixou de sair no dia apropriado, isto é seis de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o carnaval” (MOURA, 1983, p.59). Com este movimento, Hilário Jovino foi responsável por transferir os ranchos para a festa de carnaval.

Descendentes dos antigos entrudos, que aconteciam quarenta dias antes do carnaval, regados a pilhérias e folguedos, os blocos e cordões traziam brincadeiras um tanto extravagantes que podiam acabar em brigas, quando havia o encontro de grupos rivais. Já os ranchos, vinham de uma tradição familiar e principalmente religiosa, que agregava grupos sociais comuns e buscava nos acontecimentos cotidianos a narrativa das suas histórias e enredos. Eram utilizados como enredos temas folclóricos como a burrinha e o bumba-meu-boi. Outra ramificação dessas formas de expressão da cultura negra que desembocava nas ruas eram os sujós citados anteriormente, e que partiam das mesmas agremiações sociais dos

ranchos, porém com intuítos muito diferentes. Os sujeitos eram a resposta a uma provocação de um rancho ou a desavença entre grupos rivais. Cada agremiação tinha o seu sujeito. A família da Tia Ciata, por exemplo, saía no rancho Rosa Branca, e criou o sujeito O Macaco é Outro, em resposta ao sujeito Bem de Conta de Hilário Jovino. A história conta que ao fazer pilhéria com as frutas bordadas no estandarte do Rosa Branca, Jovino recebeu a resposta do sujeito O Macaco é Outro na porta de casa. Tanto a provocação como a réplica eram musicadas. A brincadeira envolvia um estribilho que podia trazer uma história inventada, ou cantar certas “verdades” do provocador, expondo publicamente seus deslizes. Além disso, um festival de tomates, ovos, farinha de trigo e todo tipo de coisas “sujantes” era jogada na frente da casa, demonstrando também à vizinhança, a resposta a uma desavença.

Essas manifestações passaram a se organizar perante o poder público, querendo a institucionalização de suas agremiações. É sabido de uma visita do rancho Rei de Ouro em 1894 ao Itamarati na presença do então presidente, o Marechal Floriano Peixoto, a fim de legitimar sua saída. Além de uma forte expressão cultural, todo o aparato que prescindia a saída de um rancho formatava uma organização política potente que se afirmava socialmente através de uma manifestação popular. Era assim que a tradição afro-brasileira trazia em suas expressões uma forma de organização que girava em torno do núcleo familiar como centro criador. Era dos quintais de casa e da cozinha que partiam as ideias, as canções, as composições, os quitutes que caracterizavam os ranchos. A necessidade de agregar se associava ao fortalecimento do negro e a possibilidade de expressão e ascensão social. Agregar também significava trazer pessoas de outras classes, estendendo os laços sociais e tecendo uma rede de relações que ia além da consanguinidade. Percebe-se uma forte referência aos ensinamentos do Candomblé, que consagra como “irmãos de santo” aqueles que fazem parte de um mesmo Terreiro. As agremiações carnavalescas ocorridas no final do século XIX no Rio de Janeiro retratavam também a expressão de traços culturais africanos estendidos para além do núcleo familiar, ao ganhar as ruas cariocas. A transferência das comemorações religiosas, festas populares e demais festejos de rua para os dias de carnaval, por Hilário Jovino, marcou definitivamente as personagens dos blocos e das Escolas de Samba. A figura do mestre-sala, por exemplo, aponta para uma apropriação dos símbolos de elegância das elites, em formato performático no carnaval, assim como a “Ala das Baianas”, aponta para uma permanência cultural associada as casas das tias baianas, por seu importante papel na comunidade negra e para o samba como um todo. Estas personagens vão se perpetuar até os dias atuais, com papéis centrais no processo de espetacularização dos desfiles

das Escolas de Samba.

2.1 CRIANDO MODA

Um dos gêneros primevos da canção brasileira foi a modinha. Seus registros iniciais trazem temas românticos ou fatos cotidianos, fazendo muito sucesso pelo seu caráter popular-poético. Porém, devemos levar em conta “[...] em primeiro lugar, que ‘moda’, até o século XVIII, tanto em Portugal quanto no Brasil, era uma maneira geral de designar as canções populares” (SANDRONI, 2001, p.41). São conhecidos dois tipos de modinha: as portuguesas e as brasileiras, sendo seus registros concomitantes ao do lundu, uma manifestação inicialmente afro-brasileira que sofre adaptações variadas até se tornar dança de salão. O grande divulgador de modinhas e lundus brasileiros foi Domingos Caldas Barbosa, um padre mulato que se destacou como músico popular extremamente respeitado em Portugal. Sua história se mescla à história da construção de uma música popular brasileira e a divulgação dessa musicalidade mestiça para as terras do além mar. Seu instrumento era a viola-de-aramé, considerado um tanto “vulgar” para o contexto. A modinha possuía uma forma de tocar em assuntos inusitados para a época, sendo o primeiro gênero a tratar de temas amorosos com letras que parodiavam a corte às damas. Exerceu grande fascínio nos portugueses, que em pouco tempo estavam adaptando o ritmo para seus bailes burgueses em partituras para piano.

No Brasil, a consequência desta eruditização da modinha e do próprio Lundu iria levar, a partir do século XIX, a uma curiosa evolução: a modinha e o lundu escritos por músicos de escolas tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas, e as violas populares - logo os violões de rua - transformar-se-iam em canções de seresta a modinha) e cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório de palhaços de circo (o lundu) (TINHORÃO, 1998, p.118).

Já o lundu se caracterizou por ser a primeira expressão afro-brasileira popularizada para além das senzalas, chegando às classes mais abastadas e até Portugal. Seu caráter inicialmente em tom satírico, em que escravos faziam escárnio da relação com seus senhores, inseriu o duplo sentido no cancionário popular, forma que se perpetuou para além do samba, sendo encontrada até hoje, por exemplo, no forró.

Os primeiros registros que se tem notícia datam do final do século XVIII. O lundu inaugurou a tradição das danças de roda no Brasil, acontecendo inicialmente nos terreiros e senzalas, sendo incorporado mais à frente aos hábitos da elite branca como música de salão.

Sofreu uma influência do fandango espanhol, dança de compasso ternário, feita aos pares, ao soar de violas e castanholas, o que lhe trouxe um caráter mestiço. No processo de configuração social do ritmo, queremos chamar atenção para dois pontos: primeiro seu caráter afro-brasileiro, que permeia as incorporações de passos de fandango com a tradição africana, resultando numa dança mista, com participação de brancos de classe mais baixa, e provavelmente de descendência hispânica, nas rodas de lundu.

O outro ponto seria sua rápida incorporação social aos hábitos culturais burgueses. Do espaço dos terreiros, o lundu passou a frequentar a sala de visitas em dias de festas, sendo exibido como algo exótico aos convidados. Mais à frente, virou dança estilizada, figurando frequentemente nos bailes aristocráticos, porém a temática crítica sobre a relação entre senhores e escravos havia ficado para trás. Contudo, o tom de duplo sentido permaneceu e contagiou as classes mais abastadas, que levaram o ritmo para Portugal como show folclórico. Assim, os viajantes que ao Brasil chegavam ficavam surpresos por encontrar nos salões de bailes algo além da música europeia: uma música brasileira, de fraseado sincopado e letras tendendo ao escárnio. Essa passagem do lundu para o gosto das camadas mais altas retirou-lhe o caráter popular, dando-lhe grande semelhança com as árias de ópera, sendo que esta descaracterização do ritmo o levou a ser confundido com música de câmara.

A figura seguinte de Johann Moritz Rugendas (1802- 1858), demonstra claramente o caráter mestiço do ritmo, numa festa que acontece no terreiro de uma casa. O que estamos chamando de terreiro aqui se caracteriza por ser um espaço ao ar livre, no fundo das casas, onde aconteciam os desafios, cânticos e folguedos comuns à tradição afro-brasileira. Na pintura a roda é composta por escravos, capatazes, profissionais de ofício, dois sacerdotes, agregados, um músico e provavelmente os donos da casa grande, a observar o festejo. No centro da roda um casal branco, talvez descendente de espanhóis, dançando o lundu com passos que remetem ao fandango. O ritmo é marcado pelo homem do casal, que com um par de castanholas à mão, conduz a dança e corteja sua parceira.



Figura 1: Johann Moritz Rugendas, A Dança do Lundu, 1821/1825

Fonte:https://artsandculture.google.com/asset/lundu-dance-rugendas-johann-moritz-1802-1858/8AHpE_pAGYWI9g?hl=pt-br

Segundo Tinhorão (1998), a origem do nome atribui-se à palavra africana “calundu” que contraída pelo uso corriqueiro, deu origem a uma nomenclatura que designava genericamente folguedos feitos pelos negros, que eram motivo de batidas policiais.

Descendente dos batuques das senzalas, o lundu aparece como dança autônoma, unindo a umbigada dos terreiros e quintais, com a coreografia tradicional do fandango. A dança contava com palmas, o coro vocal, tambores de pele e às vezes violas, como instrumentos para a sua realização. No centro da roda sempre um casal, que dançava com liberdade para tocar instrumentos (no caso, as castanholas) e responder juntamente o estribilho da canção. Esta manifestação é responsável por introduzir nas danças populares brasileiras a umbigada, usada por aqueles que estiverem dentro da roda, para retirar o próximo casal. O bater de palmas, o cantar, o tocar, o castanholar dos dedos e a umbigada, caracterizavam a expressão do lundu na roda. Sua animação e originalidade vão permear seu acesso ao público aristocrata curioso, inicialmente pela proximidade entre a senzala e a casa grande, onde o batuque dos negros era sempre ouvido. Com o passar do tempo este passou a ser apreciado mais de perto, e foi trazido para a sala da casa grande como mostra da “exótica” cultura africana às visitas. Daí para ser transcrito pelos músicos eruditos não demorou muito, pois ainda do século XVIII se tem notícias de partituras grafadas com o nome lundu. A

vivacidade desse ritmo, suas frases sincopadas e o caráter de escárnio foram adotados pela elite branca, que passou a compor partituras de lundu para piano e voz.

Esta adoção musical pelas camadas mais abastadas deu origem a dois subgêneros: o lundu-dança e o lundu-canção. Ambos eram apropriações reestilizadas do ritmo, feitas pelo e para o público burguês em suas festas de salão. O lundu feito para os bailes tornou-se, no século XVIII, quase ária de ópera devido ao rebuscamento empregado pelos compositores eruditos a fim de “aprimorar” o estilo. O contraponto ficou por conta do lundu-teatro, de caráter popular e que era feito pelos palhaços de circo, cujo enredo das letras trazia a comicidade e a crítica social.

Três características são encontradas nos lundus burgueses: comicidade, o caráter sexual e a referência a mulatas e negras. Ao que tudo indica, o caráter cômico foi um dos grandes atrativos à entrada do lundu no mundo burguês. As letras que inicialmente tratavam criticamente da condição do escravo, conseguiam, através da comédia, adentrar os bailes e salões. A transformação temática foi inevitável, porém o duplo sentido se perpetuou, chegando como forma composicional até os tempos atuais. A seguir, letra de um lundu do século XIX, de autoria de Roque Vieira, em que este caráter é nítido:

O Teu Gramophone é Bão...(sic)

Moreninha o teu gramophone (sic)
É tão bão que inté faiz chorá
Saculejo de leve ó pequena
Que é capaz da corda quebrá

Eu queria passá uma noite (sic)
A ouvi o gramophone tocá
Nunca vi gramophone tão bão
Pra gemê, soluçá e cantá

(estribilho)
Vem, vem, vem
Vem comigo, vem dansá (sic)
Traga o gramophone
Prá nois dois,
Nóis dois gozá, ui, ai!

Vem, vem, vem,
Vem comigo vem dansá
Quero ver de perto
Ele funcioná

Si você moreninha m'o desse (sic)
Ai! meu bem que feliz eu seria

Eu de noite passava tocando
E contigo dansava de dia

O teu gramophone creolinha (sic)
Nunca vi estou pra ver um assim
Quando elle pará finarmente
Minha vida acha o seu fim

(estribilho)

Mesmo com a mudança de significados com o passar do tempo, em diversas palavras da letra, o trocadilho entre o caráter sexual e o aparelho do gramofone é claro. A intenção de duplo sentido fica explícita ao longo da composição, não restando dúvidas sobre o caráter cômico da obra. Até quando encontramos lundu sem o duplo sentido (*Largo da Sé*, de Cândido Ignácio da Silva), a crítica social é implacável contra os estrangeirismos que roubam o dinheiro da nação.

Dentro da configuração das manifestações brasileiras, o lundu ainda trazia o reflexo das danças rurais, com seus pares separados, feito em roda coletiva, onde os dançarinos faziam as vezes também de músicos através do canto, palmas e coro. Já as danças de baile, traziam uma forte influência de ritmos estrangeiros como a polca, a valsa, a quadrilha, que em meados do século XIX vão influenciar esteticamente o surgimento de uma outra dança aqui no Brasil.

2.2 MAXIXE DA ZEFERINA ⁷

Criado em 1860, em consequência do aterro do Canal do Mangue, o bairro da Cidade Nova era em boa parte habitado pelas classes baixa e média baixa carioca, com grande concentração de negros e mestiços, tornando o local um dos mais populosos e culturalmente expressivos no Rio de Janeiro. Operários, libertos, escravos de ganho, músicos, imigrantes europeus, costureiras, pequenos funcionários públicos, tipógrafos, autônomos... e malandros conviviam formando uma comunidade diversa, onde os baianos predominavam. Era um bairro que abrigava trabalhadores urbanos de baixo poder aquisitivo onde “já no recenseamento de 1872, aparece como um dos mais populosos bairros da capital, com seus 26.592 moradores, dos quais 3.836 eram negros, 1.396 ainda escravos, muitos desses seguramente ainda africanos” (MOURA,1983, p.36).

⁷ Título de canção composta por Chiquinha Gonzaga.

As reuniões em casa eram conduzidas por música e seguiam o repertório da moda - composto de danças europeias em geral - como treino para o baile de carnaval. O Clube dos Aristocratas da Cidade Nova, fundado em 1880, exportou para o resto da cidade uma reapropriação das danças europeias que se tornou moda: o maxixe, um modo de dançar o lundu em pares enlaçados, associado ao ritmo de polca. Não se configurou inicialmente como gênero musical, mas sim como dança; era comum se dançar *schottichs*, polcas e valsas à moda do maxixe. Segundo Moura (1983, p.54), começa a ser dançado com a música dos tangos brasileiros e polcas, sendo inicialmente mais um jeito de dançar do que um gênero musical propriamente dito. Há inclusive um fato ilustrativo vivenciado por Villa-Lobos a esse respeito: numa entrevista, um senhor de oitenta anos teria relatado a ele que “o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado ‘Maxixe’ que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova” (SANDRONI, 2001, p.64). Esse ocorrido nos traz a linha de intersecção entre o maxixe e o lundu, com base na capacidade de apropriação criativa desses modos pela comunidade.

O maxixe se configurou como o primeiro tipo de dança urbana nascida no Brasil. Sua criação heterogênea originou uma nova expressão corporal a partir dos passos de polca e movimentos do lundu, reelaborando-os e retratando-os de uma maneira ímpar, que não comportava mais o nome de lundu, muito menos de polca. Sua estética causava polêmica na cidade. Não à toa, o incidente ocorrido na recepção política de 1914, no Palácio do Catete, onde a segunda esposa do então presidente Hermes da Fonseca, Nair de Tefé, resolveu executar para a mais alta sociedade, o maxixe Corta-jaca, de Chiquinha Gonzaga. Utilizando-se do seu violão, instrumento na época associado a boemia, a primeira-dama quebrou protocolos e surpreendeu com aquela música de letra escandalosa. Polêmico de um lado e muito bem aceito por outro, o maxixe virou moda e foi exportado, ainda no século XIX, como produto nacional, aportando em Paris através do dançarino Duque, que junto com suas parceiras Maria Lina, Gaby e Arlette Dorgère, fazia shows e ministrava aulas de ritmos brasileiros no exterior.

A prática das danças de par enlaçado chegou ao Brasil através de famílias ricas e do litoral como uma novidade moderna e, rapidamente, foi incorporada aos hábitos da aristocracia brasileira. Nos bailes, eram comuns as quadrilhas, valsas e polcas que permitiam o contato corpo-a-corpo entra dama e cavalheiro. Porém, no interior do país, essas danças não eram vistas com bons olhos. A tradição do lundu, por exemplo, só trazia o encostar de corpos no momento da umbigada, ao passo que na polca esse contato era constante. Por conta da

censura e costumes, o maxixe se popularizou inicialmente só entre os homens, que buscavam nas moças da Cidade Nova pares para a tal dança. Suas senhoras ficavam em casa à espera de um entretenimento mais “cabível à sua condição”.

A dança trazia da polca o enlaçamento dos casais e ritmo efusivo; do lundu o escárnio e o duplo sentido em suas letras, aliados aos manejos corporais que colocavam umbigo com umbigo girando em passos vibrantes pelos salões. Mesmo com preconceito, o maxixe se popularizou como dança urbana, tornando-se moda entre as classes mais abastadas. Mais uma vez um ritmo popular com braço de descendência africana era estilizado ao gosto das elites, que buscavam uma nova animação para os seus salões de baile. Importante perceber que esta dinâmica de reestilizações faz parte da história musical brasileira, sendo principalmente ritmos com traços afrodescendentes apropriados. A princípio como algo exótico ou folclórico, as manifestações vindas da zona rural, senzalas ou terreiros de casa eram rechaçadas e vistas como “primitivas”. Mesmo assim, exerciam fascínio sobre as elites que constantemente se apropriavam desses ritmos a fim de “embranquecê-los” e torná-los “aceitáveis” aos padrões aristocráticos. Em geral eram feitas novas estilizações, com arranjos que evocam timbragens e conceitos europeus. Assim foi com o lundu, o maxixe e o samba, sendo que o último acabou encontrando nas variantes hifenizadas uma das saídas para não perder a síncope, sua célula rítmica principal.

O maxixe celebrou as danças negras dentro do mundo urbano e tornou-se ritmo da moda, sendo rapidamente transposto para partituras de piano. De dança, o maxixe se transformou também em canção, ganhando letras com temáticas específicas. Geralmente com o caráter de duplo sentido herdado do lundu, recebeu partituras e composições de nomes brasileiros como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, entre outros. Tanto as estilizações já argumentadas quanto o preconceito, delinearam uma peculiaridade na sua inserção social: o maxixe passou a ser intitulado tango-brasileiro nas partituras, como forma de “melhor” aceitação;

A rainha do maxixe no Rio de Janeiro, a maestrina e compositora Francisca Edwiges Gonzaga, de 42 anos, mais conhecida como ‘Chiquinha Gonzaga’, sabe muito bem o que significa o escândalo em torno do novo ritmo. Renomada professora de música e compositora no Rio de Janeiro, ela coloca no frontispício das partituras de seus maxixes a denominação ‘tango brasileiro’. ‘Se eu colocar nas músicas o termo maxixe, elas não entram nas casas das famílias que têm piano’, queixa-se a compositora. (UMA LAMBADA ... ,1889[1989], p. 102)

A nomenclatura tango-brasileiro ressignificou socialmente o maxixe, permitindo-lhe acessos a saraus temáticos e casas da elite, onde muito pouco da canção nacional popular era

executada. Não era “de bom tom” a uma “moça de família” ter o maxixe como lição de aprendizado; era mais fácil o tango-brasileiro adentrar tais nichos. Interessante observar que estamos falando do mesmo estilo com nomes diferentes. Porém, não se deve confundir o maxixe feito inicialmente na Cidade Nova com o ritmo tocado nos salões de baile. Nessas reuniões, o maxixe já se fazia estilizado com base na célula rítmica da habanera, cuja mistura deu origem ao tango-brasileiro. Ou seja;

Lundu + Polca = Maxixe

Maxixe + Habanera = Tango-brasileiro

Este esquema não deve ser encarado de forma linear, existiam diversos vetores que delineavam seu acontecer, como por exemplo: o local onde era feito; as estéticas incorporadas de outros ritmos; se acontecia na Cidade Nova ou nos bailes da elite; o par à frente da dança; o tipo de música que o acompanhava nos salões.

A dinâmica de “refinar” manifestações populares que tenham em comum braços de referências africanas se apresenta de forma recorrente na construção musical do Brasil. Provavelmente resquícios do nosso período colonial, onde alcançar um grau de “civilidade” era expurgar as expressões negras e indígenas. Parece-nos que nesse quesito não houve uma predominância e sim uma interface cultural, já que não se conseguiu europeizar o negro nem o índio, mas também o europeu que aqui veio morar internalizou mudanças e comportamentos bem distintos de sua matriz. De maneira desigual (sempre bom lembrar), as reapropriações de elementos culturais indígenas e africanos serviram para o processo de dominação portuguesa, mas também para a construção cultural brasileira. De tempos em tempos, a música dessas duas matrizes virava moda entre as elites, recebendo novos significados e atribuições distintas do seu seio popular. O maxixe foi o primeiro ritmo a mesclar todas estas referências e se configurar não como algo exótico, mas como manifestação urbana de dança para salão.

2.3 COISA DE CHORÃO

Ao contrário do maxixe, o choro não surgiu como dança ou canção, mas sim como uma maneira peculiar de executar, em formato instrumental, músicas estrangeiras em voga no país, no final do século XIX. A interpretação dada aos *schottisks*, mazurcas, polcas, pelos músicos da Cidade Nova, reestilizavam tais ritmos através de uma expressão muito própria,

uma melancolia ôntica, quase um choro, que acabou dando nome ao estilo. As fontes nos mostram que de maneira muito livre, grupos de músicos se reuniam para tocar, fazer uma serenata, ou mostrar novas composições no pagode⁸ de um amigo, a fim de se divertir ou fazer festa. O pré-requisito básico para estes músicos era ser bom, quase um *virtuose* para entrar numa roda de improvisos. As rodas eram feitas através de desafios, cujo solista tentava “derrubar” o outro pela agilidade e criatividade musical, sendo que o improviso exigia versatilidade, durando de oito compassos em diante.

Os instrumentos mais encontrados nestas rodas eram o violão, fazendo a base harmônica, o cavaquinho e o bandolim executando os solos, mas também a base; o violão de sete cordas, com seus bordões característicos na baixaria das canções, o pandeiro marcando o ritmo, a flauta como instrumento solista (algumas ainda da madeira do ébano), e o oficleide com a mesma função. Esta formação básica era chamada de *regional*: um grupo de instrumentos que agregava um timbre característico aos acompanhamentos dos cantores e às execuções instrumentais. Participavam também a clarineta e o bombardino, que acabou dando lugar ao baixo acústico no século XX, numa nova formação dos grupos de choro influenciada pelas *big bands* de jazz. O jazz trouxe também o saxofone, cujo principal intérprete e compositor brasileiro foi Pixinguinha. Com “Os Oito Batutas”, onde Donga era violonista, eles fizeram algumas turnês internacionais incorporando novas influências à música brasileira, ao tempo em que divulgavam a nossa música lá fora. Em 1922, após temporada em Paris com objetivo de acompanhar o dançarino Duque nas suas apresentações de maxixe, Pixinguinha ganhou de presente um sax do financiador da turnê, Arnaldo Guinle, trazendo esta nova sonoridade para o choro. Ao retornar para o Rio, ele passou a compor peças para saxofone e banda, diversificando ainda mais a timbragem e configuração dos grupos de choro.

Muitos músicos que compunham esses grupos eram assalariados, principalmente funcionários dos Correios e Telégrafos e militares. O recrutamento das bandas do Exército era feito entre as camadas mais baixas da população, onde chorões autênticos eram alistados para o serviço militar. Instrumentos como flauta, cavaquinho ou oficleide tinham um certo custo, e a compra desses equipamentos ficava a cargo de uma baixa classe média mestiça, que animava os bailes da cidade. A princípio, estas reuniões eram feitas em casa, rememorando traços da cultura de matrizes africanas que se perpetuaram para além das casas das tias

⁸ Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (2003): Palavra usada pelo quinhentista português Jorge Ferreira de Vasconcelos na comédia *Ulissipi*, escrita em 1547, para designar diversão do povo urbano. O termo ressurgiu em 1950 no Brasil para denominar, simultaneamente na música popular urbana ou na rural comercializada, qualquer reunião festiva animada por música e dança[...] (p. 601 a).

baianas. Para Tinhorão, essas diversões em casa “vinham exatamente atender a este público novo, que não mais se conformava com a violência anual do Entrudo ou com as corridas eventuais de touros no Campo de Santana” (1998, p.199), suprimindo a falta de medidas públicas de entretenimento, nos bairros populares.

Surgido inicialmente como uma forma de interpretar as canções europeias em voga no país, o choro tomou corpo e passou a acontecer com propriedades muito claras que definiram o estilo. Primeiramente o caráter instrumental: o choro era feito por músicos que em geral trabalhavam em orquestras ou acompanhavam outros cantores, logo, a roda de choro era justamente o momento onde estes músicos se permitiam tocar livremente, sem necessariamente seguir letras ou partituras. O cunho do improvisado era outra característica marcante na sua dinâmica. Só bons músicos sentavam na roda, cuja ideia era criar novas interpretações para canções conhecidas, com um jeito um tanto sincopado de tocar. Além disso, o traço de desafio, onde um solista mostrava sua habilidade técnica através de critérios como criatividade e agilidade, ao lidar com arranjos criados na hora. Não podemos esquecer da sua sonoridade, onde o violão de sete cordas costura toda a harmonia, sendo a baixaria marcante dentro da timbragem das canções. O nome do estilo veio do seu caráter interpretativo, que trazia uma sensação de melancolia ou saudosismo nas suas execuções. Interessante perceber que o choro só se consagrou como estilo musical mais à frente, já na passagem para o século XX, por conta da escritura de letras para as melodias, o aceleração dos andamentos, e o uso do regional para acompanhar cantoras e cantores que passaram a interpretar o estilo.

Era comum nessas reuniões em casa, um repertório composto de polcas, maxixes, tangos, *schottisch*, choros, mazurcas e o que mais estivesse na moda, afinal eram noites de divertimento. Os músicos eram muito bem-vindos e só se deslocavam para um pagode se comidas e bebidas fossem fartas para alegrar ainda mais a noite. Diversas composições nasceram assim, através de experimentos e intersecções musicais, criando variantes rítmicas como a polca-choro ou o choro-canção, este último quando o estilo começou a ser cantado.

2.4 BATUQUE NA COZINHA⁹

A polêmica em torno da autoria de *Pelo Telefone*, cuja letra mistura passagens de domínio público com estrofes improvisadas coletivamente na casa de Tia Ciata, traz um

⁹ Composição de Martinho da Vila e João da Baiana (1972).

pequeno retrato da dinâmica das festas nas casas das tias baianas. Cada parte da casa tinha uma função social e geográfica diferenciada em dias de festas, formando verdadeiros “biombos culturais”¹⁰, que serviam para delimitar culturalmente os espaços e o acesso a pessoas determinadas. Numa descrição a respeito das festas na casa de Tia Ciata, o frequentador João da Baiana nos conta: “os velhos ficavam na sala da frente cantando partido-alto..., os jovens ficavam nos quartos cantando samba-corrído. E no terreiro ficava o pessoal que gostava de batucada” (TINHORÃO, 1991 *apud* SANDRONI, 2001, p.107).

Nesta divisão, a sala de visitas era o lugar onde se recebia os convidados externos àquela coletividade, como estudiosos, policiais, intelectuais, vindos da classe média alta carioca, que por curiosidade e/ou prazer frequentava as festas da comunidade baiana. A sala era o lugar do partido-alto e do chorinho, cujo repertório trazia algumas canções de baile e era considerado mais adequado às visitas; já o partido vinha em desdobramento da festa, em forma de improvisos de versos, com base num refrão comum. Nos cômodos internos, particularmente na cozinha, ou “nos quartos” como disse João da Baiana, acontecia o “miudinho” ou “corridinho”, uma espécie de samba feito em pé e/ou em roda, sem a instrumentação do choro: aí eram as panelas, palmas, canto e às vezes viola ou violão que faziam a canção acontecer, sendo este espaço reservados aos moradores ou agregados da família. Foi daí que veio a utilização de utensílios domésticos como instrumentos. O uso da faca raspando o prato trazia a timbragem aguda, muito comum nas rodas de samba até hoje. Este elemento será substituído mais à frente pelo ganzá, instrumento metálico, fechado, de formato cônico contendo grãos e sementes, que é tocado como um chocalho. O terceiro espaço era o terreiro ou fundo da casa, onde o “batuque”, “batucada” ou “pernada” acontecia, também em formato de roda, porém em pé, com instrumentos de base percussiva como atabaques, pandeiros e berimbaus, além do coro e palmas. A pernada era a expressão máxima da virilidade masculina, onde se resolviam algumas revanches sociais. Pelo caráter de violência, só era possível acontecer em local aberto, sendo reservada ao quintal, com participantes que sabiam exatamente como o jogo funcionava:

Um dos batuqueiros ocupava o centro da roda e convidava um dos assistentes a competir. O convidado se *planta* – junta as pernas firmemente, desde a virilha até os calcanhares, com os pés formando um V. O batuqueiro começa então a estudar o adversário, circulando em torno dele, à espera de um momento de descuido ou em busca de um ponto fraco onde possa *catucar*. O bom batuqueiro jamais ataca pelas costas – *e o lícito no jogo é*

¹⁰ Expressão cunhada por Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo* (1998), a fim de retratar as divisões culturais que marcam a dinâmica de sociabilidade em ambientes coletivos.

largar a perna de frente ou de lado... (CARNEIRO, 2008, p.63).

Quando o pivô da roda ia ao chão, não aguentando mais as pancadas nas pernas, outro competidor era chamado pelo batuqueiro, dando prosseguimento ao jogo. Para os derrotados havia todo um estigma social, que os colocavam numa situação de galhofa nas ruas. Por esse motivo, era comum o pedido de revanche, formando uma nova roda de pernada, de onde nasciam histórias notáveis sobre valentões, se confundindo com a história da capoeira no Brasil. Segundo Carneiro (2008), onde há capoeira, luta vinda de Angola, há batuque: uma forma subsidiária da capoeira. Era através da resistência no jogo que estes homens mostravam sua valentia, sendo a queda na roda uma metáfora de fraqueza corpórea, criando nessa manifestação um código social masculino. As rodas de rua muitas vezes acabavam em pancadaria - era comum o uso de navalhas e facas pelos participantes - e só terminavam com a chegada da polícia, ou a morte de um dos adversários. A capoeiragem foi muito comum nas festas religiosas e de largo do Rio de Janeiro, a exemplo da Festa da Penha, com vários relatos do ocorrido. O Código Penal de 1890 ainda considerava crime “[...] punido de dois a seis meses de prisão e o dobro em caso de reincidência, a capoeiragem” (CARNEIRO, 2008, p.63).

Todas estas manifestações citadas ocorriam dentro de um corpo de costumes comum, que reunia a coletividade em torno de música, bebidas e comidas, e que era chamado genericamente de samba ou pagode. Um samba podia durar três, quatro dias, sendo a casa das tias baianas uma espécie de extensão da comunidade. Na *Enciclopédia da Música Brasileira* (2003) encontramos:

samba. s.m. (Folcl.) Palavra provavelmente procedente do quibundo semba (umbigada), empregada para designar dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque) popular em todo Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada. (p.704 a).

A partir daí diversos subtítulos são listados, trazendo uma gama de variações que o estilo possui, cujas diferenças básicas pertencem a dois troncos contextuais: o samba rural ou folclórico, trazido para o Rio principalmente por negros da Bahia e conservado nos engenhos da zona rural; e sua realização dentro do contexto urbano, caracterizado por exemplo, pelo samba das Escolas de Samba. Iremos aprofundar esta discussão entre samba rural x urbano, folclórico x popular, mais à frente neste capítulo.

Os registros mostram o uso do nome samba como uma corruptela da língua *Quibundo* falada por negros de Angola e Congo. O termo foi cunhado da expressão “*'quibundo semba'* que significa umbigada; gesto que consiste no choque dos ventres ou umbigos sendo

característica de algumas danças de descendência africana” (SANDRONI, 2001, p. 84). O gesto da umbigada - choque dos ventres - é um elemento marcante destas danças, sendo encontrado em diversas manifestações como o Tambor de Crioula¹¹, onde se atribui o nome de “punga” ao encontro dos umbigos. Esse traço comum chamou atenção de pesquisadores musicais e etnólogos como Edison Carneiro, que em 1961, cunhou o termo “samba-de-umbigada”, para servir de designação geral deste ato, dentro das diversas danças populares afro-brasileiras.

Mas voltemos à sala de visitas, afinal, não é de bom tom deixá-las esperando.

Em geral feito em roda sentada, o partido-alto era para os veteranos, músicos que já tinham uma certa experiência e treino na arte de improvisar. O refrão, comum a todos, era cantado em coro, momento de congregação com os expectadores, sendo a estrofe o momento da criação musical. Em Nei Lopes (2008) encontramos a explicação para dois tipos de partido-alto: “[...] o 'partido-alto-em-linha', em que a improvisação se baseia no estribilho, obedecendo ao espírito que gerou o partido e o 'partido-alto-avulso', onde a improvisação não precisa se subordinar à ideia exposta no estribilho” (p.23). O partido-alto trouxe das senzalas o formato do seu canto. Suas referências musicais vieram, segundo o mesmo autor, do “samba-raiado” ou “samba-chulado” que acontecia nos terreiros ainda no período escravocrata. Estes dois precedentes rítmicos se inserem na tradição da umbigada, sendo que neste caso, é o choque entre os umbigos que convoca o versador para a roda. Após o improviso, os participantes cantam o refrão em coro, dançando e brincando com os versos criados. Logo em seguida, o refrão é “raiado” (leia-se cortado) pelo novo versador, dando continuidade às criações na roda. A forma *refrão-estrofe-refrão-estrofe...*, portanto, é encontrada desde o período escravocrata, herança dos povos bantos de Angola e Congo aqui no Brasil. Em algumas dessas manifestações havia uma diferença conceitual encontrada nas apropriações e usos cotidianos, que tornava a estrofe fixa, criando assim cantos de trabalho, de festas, de enterros, usados em cerimônias e rituais. Estes cantos fixos nada mais são do que músicas autorais, surgidas a partir de um processo de criação oral, dizendo muito a respeito de uma vivência cotidiana popular, sendo fontes históricas preciosas. Um bom exemplo são as canções do samba-de-roda que hoje possuem um formato fixo, mas que continuam apresentando variações na letra a depender da região onde forem cantadas. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (2003, p. 705 b):

¹¹ Tambor de Crioula, dança afro-brasileira encontrada no Estado do Maranhão, praticada inicialmente por descendentes africanos. Sua principal característica coreográfica é a formação em círculo, com solistas dançando alternadamente no centro. Um dos seus traços distintivos é a Punga (ou umbigada).

samba-de-partido-alto. (loc.subst.m) gênero de samba surgido no início do século XX, conciliando formas antigas (o partido-alto baiano por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação de forma fixa de canção, e que era cultivado inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba-dança mais antigo, o que explica o próprio nome de partido-alto (equivalente da expressão moderna 'alto gabarito').

Existe no meio musical uma atribuição valorativa em relação ao estilo, que é visto como uma espécie de representante de “autenticidade” dentro do samba. Essa busca por uma origem ou uma raiz mítica do samba é um pensamento comum entre os “sambistas da velha guarda” que em geral se ressentem do fato do estilo não acontecer mais “como era antigamente”. Em entrevista a Muniz Sodré, Donga (1891-1974) conta um pouco da trajetória do ritmo, ainda nos primórdios do século XIX: “Era o tempo do samba verdadeiro, o samba de partido-alto, com motes e glosas improvisadas...” (SODRÉ, 1998, p.71). Nei Lopes (2008) parece concordar com Donga ao colocar que “[...] o partido-alto sempre foi visto, *sem contestação*, [grifo nosso] como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados, como mentalmente mais ágeis” (p.18). Já para Sandroni (2001) esta distinção fica clara quando se pensa no local onde esta música era feita: na sala de visitas. Era onde se recebia os convidados de maior projeção, alguns de fora da comunidade, como uma espécie de adequação a este quadro de pessoas. É constatado por ele que o partido-alto dificilmente era cantado em desfiles, mesmo que se encontrasse sambas-enredos com o formato de partido nas Escolas de Samba. Estes não eram considerados pertencentes aos domínios do partido-alto, pois ali não era possível improvisar. O autor cita Vagalume, músico e cronista no século XIX, que fez as seguintes alusões ao fato: “Quando formava-se a roda, os componentes eram a elite, e os convidados, gente escolhida [...], gente 'do alto': seu barão, seu comendador e o português da venda e o do açougue” (1978 *apud* SANDRONI, 2001, p.106). Percebe-se um olhar interno, que coloca o partido como referência de “raiz” do samba. Seu caráter de improviso exigia uma habilidade musical muito grande, sendo este um dos motivos de orgulho à comunidade de sambistas.

O processo de condução do samba-raiado à sala da frente, já “elevado” ao *status* de partido-alto, reflete uma longa negociação com o entorno cultural. Os modos de apropriação social transformaram esta manifestação feita em pé, dançada e brincada nos terreiros, numa apresentação para as visitas, de maneira comportada, sentada, com instrumentos de corda típicos do choro. Na canção popular, essa referência histórica ao caráter de improviso não é exclusiva do partido-alto, e pode ser encontrada em emboladas, cocos, repentes, nas regiões

do Ceará, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Bahia, Maranhão, principalmente nas zonas interioranas. Como se vê, a forma foi retirada de elementos das matrizes banto, mas o conteúdo foi preenchido de maneiras variadas pelas regiões, interações culturais, temporalidades e convívio entre os povos, resultando em braços distintos da musicalidade popular.

Estas colocações nos levam a um ponto delicado: existiu efetivamente uma única raiz para o samba? Tal atribuição de autenticidade ao estilo estaria levando em consideração o contexto heterogêneo de sua criação? O que nos parece delicado nestas colocações é que o samba de partido-alto torna-se uma referência endógena, como se tivesse vindo diretamente da África para o Brasil, sem nenhum contato ou troca com a cultura local. A leitura que perpassa nesta busca por uma única raiz atribui ao partido o *status* de uma expressão de resistência (fato verídico), mas que ganhou reconhecimento sem nenhum contato com o seu entorno, negando as teias relacionais que formam a cultura. Não estamos aqui querendo minimizar a matriz africana do samba (este fato é vital para pensar a existência do ritmo), mas queremos sim, pluralizar esta colocação. Se pensarmos no fluxo África – Brasil, vários foram os povos e etnias que aqui aportaram, sendo que estes, em contato com o contexto e dinâmicas do regime colonial, foram desmembrados em diversas matrizes, tornando-se pontos de partida para numerosas expressões culturais. Dessa maneira, não encontraremos uma raiz, mas sim várias, capazes de originar uma multiplicidade de ritos culturais.

Outro ponto importante foi a distribuição geográfica destas matrizes. Os bantos, por exemplo, foram traficados para o litoral (de norte a sul do país), mas também para o interior, principalmente do Sudeste, onde se cultivava lavouras importantes. A zona rural acabou se tornando uma grande área de convergência desta etnia, pela necessidade de mão de obra escrava para o plantio de café e cana de açúcar. Esta dispersão geográfica construiu referências identitárias muito distintas entre si, que foram desenhadas a partir de interações com o contexto regional, o senhorio, com os escravos indígenas e com outras culturas africanas nas senzalas. Se formos citar por alto, acontecem: o corridinho, o miudinho, a xiba, no Rio de Janeiro; o cateretê em Minas Gerais; o samba-de-roda nas antigas províncias do Norte (que correspondem hoje ao Norte e ao Nordeste); o fandango no Sul, só para nominar algumas manifestações que apresentam os traços bantos da roda e da umbigada. Assim, queremos mostrar que as diversas matrizes africanas que aqui aportaram constituíram uma multiplicidade de manifestações culturais, que a depender da região para onde foram levadas podiam ser interpretadas de maneiras variadas ou de uma mesma maneira, com nomenclaturas

diferentes. É sempre bom lembrar que a África é um continente formado por diversos países, grupos regionais e etnias que influenciaram e influenciam de maneiras muito distintas a formação da identidade brasileira.

Queremos chamar atenção para a diversidade de origens que constituem a cultura afro-brasileira, fato que dificulta a aceitação de uma única raiz para o samba, atribuída ao partido-alto. “O autêntico é, sempre artificial, mas para ter 'eficácia simbólica', precisa ser encarado como natural aquilo que 'sempre foi assim’”, nos diz Vianna (1995, p.152), contrapondo esta busca constante por uma única “origem perdida” que aflige tanto os sambistas como os historiadores, etnólogos e antropólogos. Buscar um marco, uma data, um tempo onde as manifestações tradicionais eram “autênticas” parece-nos um tanto romântico, já que esta ideia remete a uma dicotomia: um antes e um depois que não se encontram; parecem pertencer a manifestações distintas, sendo que este depois nunca corresponde às expectativas de “como era antigamente”.

* * *

Humm...pelo cheiro da cozinha, o escaldado ficou pronto: está servido?

Era em meio às panelas e calor do fogo de lenha que se dançava o miudinho, passo de dança pequeno, miúdo, como o nome já diz, comum nos pés das mulheres nas rodas de samba. Essa forma de dançar foi trazida pelos migrantes do final do século XIX, junto com a tradição banto da umbigada. Esses dois elementos fazem parte de um corpo maior: o sambade-roda, estilo comum na cultura musical baiana, mais especificamente de Santo Amaro da Purificação, de onde veio parte da população negra do Rio de Janeiro. Numa roda, juntam-se os cantadores, que em geral também são músicos, as sambadeiras - mulheres responsáveis pela graça no dançar - e quem mais quiser participar. Os homens iniciam a roda “chamando o canto” e tocando, sendo que o público se manifesta somente nos refrãos. Os instrumentos são de base percussiva como atabaques (utilizados também nas cerimônias religiosas do Candomblé), pandeiros, tamborins, e de corda as violas-de-arame, aparecendo mais recentemente o cavaquinho. Na roda só as mulheres podiam dançar, a começar pelas mais velhas e de maior prestígio dentro da comunidade, seguindo uma hierarquia rígida. Essa divisão de funções por gênero vem mudando de uns 15 anos para cá, onde é possível encontrar, no Recôncavo Baiano, mulheres compositoras e tocadoras como D. Edith do Prato - falecida em 2009 - e D. Dalva, assim como homens sambadores nas rodas. Os preceitos

continuam conduzindo este tipo de samba, onde a umbigada é o centro das atenções: saber aplicá-la com beleza, durante o passo de dança, sem perder o ritmo, é realmente uma arte. Os grupos de samba-de-roda hoje são uma marca forte do legado das tradições africanas, e vêm ganhando espaço junto às políticas públicas e governamentais que visam a manutenção dessas manifestações. Em 2005, o ritmo ganhou o título de Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), condecoração necessária para dar maior visibilidade ao estilo, principalmente entre os mais jovens.

Mas voltemos à casa de Tia Ciata.

Gostaríamos de abrir um parêntese para explicitar este retorno constante à casa de Tia Ciata, que se traduz em dois motivos: o primeiro está na opção de tomá-la como referência para nossas colocações, já que é de lá o maior número de fontes escritas encontradas, facilitando assim a explanação do nosso tema e a compreensão do leitor; o segundo é por que lá nos sentimos “em casa”. Contudo, lembramos que as festas das tias baianas nos arredores da Praça Onze, nos bairros da Cidade Nova e Saúde, não eram uma exclusividade da casa de Tia Ciata. Tia Amélia do Aragão, mãe de Donga, costumava dar suas “festas de Candomblé”, assim como Tia Prisciliana de Santo Amaro, mãe de João da Baiana, fazia suas festas na Cidade Nova. Além dessas, encontramos também Tia Veridiana, mãe de Chico da Baiana, e Tia Mônica, mãe de Pendengo e da baiana Carmen. Como se vê, o costume de receber a comunidade com música, comes e bebes, referenciava traços de matrizes africanas também instalados na Bahia, e que tinha as mulheres como centro propulsor dessas reuniões. É verdade que a casa de Tia Ciata entra para a história da música brasileira como uma espécie de “lugar mítico” para o samba no Rio de Janeiro. Mas sua importância se deve muito mais à dinâmica que promovia na coletividade, sua reiteração de preceitos religiosos, tradições culturais, ritos festivos que davam sentidos de pertença àquela comunidade baiana no então Distrito Federal.

Fechando o parêntese, voltemos ao samba-de-roda. Na descrição anterior ficam claras as semelhanças com o samba-raiado, o samba-chulado e o partido-alto. Pois é, cada um desses nomes identifica formas muito semelhantes de se fazer samba, diferenciadas a partir da região onde acontece. As diversas nomenclaturas apontam muito mais para marcas territoriais distintas do que características de uma nova dança, e esse dado pode ser encontrado em descrições de etnomusicólogos e pesquisadores musicais. Fomos então buscar na *Enciclopédia da Música Brasileira* (2003) esta possível diferença, mas o termo samba-de-

roda não foi encontrado, e sim um sinônimo descritivo, nominado samba-baiano, dentro do verbete samba:

[...] a estrutura poético-musical do samba baiano obedece a forma verso-e-refrão... Não havendo refrão, o samba é denominado samba-corrido, variante pouco comum. Os cantos são tirados por um cantador, que é um dos instrumentistas ou o dançarino solista [...](p.704 b)

Tais manifestações ocorriam de maneira concomitante e inter-relacionada, sendo originadas e originando sonoridades que alicerçaram a constituição do cancioneiro carioca e brasileiro. A cozinha era o lugar da família, dos vizinhos, de pessoas mais próximas, que podiam chegar a qualquer hora e participar da cantoria. Em muitas fontes há uma dualidade sobre o que ocorria nesse espaço. Fala-se em samba-de-umbigada, roda de partido-alto e até batucada, sendo que esta última, como vimos, não tinha condições de ser realizada num espaço fechado, pelo seu componente violento da pernada. Parece clara esta correlação entre o partido-alto e o samba-de-umbigada, pois como foi explanado, um decorre e se inter-relaciona com o outro; o formato encontrado no partido é também encontrado no samba-raiado, que possui o mesmo modelo do samba-de-umbigada. Esta diversidade de termos para manifestações tão semelhantes se deve em boa parte às diferenças regionais, onde cada localidade lia de maneira particular as tradições vindas dos bantos. Um dos alicerces do cancioneiro popular foi a dinâmica entre as diversas matrizes culturais com suas regiões de destino, originando um múltiplo de manifestações, ritos, demandas, consolidando processos identitários de pertença social.

Na casa de Tia Ciata, o que demarcava o lugar de cada expressão era sua dinâmica sociocultural. A separação entre o público e o privado, as visitas e os “de casa”, encontrava nos biombos culturais o limite do seu alcance, ou seja: até onde era possível participar da intimidade da casa. O samba raiado chegou até a sala de visitas, como o partido-alto, passando por uma ressignificação social. Já algumas visitas tinham acesso livre às áreas mais íntimas da casa, como Pixinguinha, que em seus relatos conta que fazia o choro na parte da frente, e depois ia olhar a batucada nos fundos do quintal. Encontramos uma descrição muito interessante do que estamos tentando mostrar, vinda de alguém que vivenciou tudo isso: Marinho da Costa Jurumbega, neto de Tia Ciata. Ele relata em entrevista concedida a Nei Lopes:

Ah, o partido-alto na casa de minha avó era uma coisa linda! Era tocado por pandeiro, cavaquinho, flauta, violão, clarinete (conforme os instrumentos que tinha), tocados por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfreidinho e outros mais, compreendeu? Não tinha este negócio de bumbo! Não tinha bumbo naquele tempo! Era só tocado por esses instrumentos. E o pessoal, as

senhoras, aí iam sambar. Tinha que saber sambar no pé, compreendeu? No rebolado! Era uma coisa... era o samba autêntico mesmo aquele samba, naquele tempo! Na casa de minha avó Ciata, compreendeu? Na Visconde Taúna, 177. Ali era o verdadeiro samba autêntico! (2008, p. 195).

A tentativa de diferenciar esses estilos pelos estudiosos a fim de melhor entendê-los, talvez tenha deixado de lado um pouco do seu fazer. Como vimos, fazer um samba na verdade é uma expressão que designa dois conceitos: o primeiro referente à festa, reunião coletiva que acontecia em casa ou na rua, em dias comemorativos como datas de santo, aniversários, carnaval, ou em casa, durando às vezes três, quatro dias. O segundo conceito se refere ao samba como ritmo, e aí encontramos uma série de subtítulos que servem, na verdade, para identificar suas especificidades regionais, seus componentes lúdicos ou a maneira de proceder numa roda. O partido-alto era para os mais experientes: para versar numa roda, era preciso competência como músico e reconhecimento social; já a umbigada tinha um caráter mais aberto, sendo a dança um espaço exclusivo das mulheres, obedecendo a uma hierarquia de prestígio dentro da comunidade; no caso da pernada, era pra quem se sentisse apto: os valentões que entravam no jogo iam pra bater, mas sabiam que podiam apanhar.

2.5 MORO NA ROÇA, IAIÁ¹²

A partir da segunda metade do século XIX, o fluxo de músicas estrangeiras que adentravam o país passou a crescer, sendo absorvidas rapidamente pela aristocracia e virando moda entre as elites. Ritmos como polca, valsas, *schottischs* deram um novo formato às danças de salão brasileiras, trazendo o par enlaçado em suas coreografias e influenciando na composição de danças como o maxixe, onde o par era unido pelo umbigo ao longo de toda a dança. Já nas danças da zona rural era considerado desrespeitoso tocar no corpo de uma moça. Numa roda de lundu por exemplo, o par que ia ao centro dançar, não tinha nenhum tipo de contato corporal, a não ser na hora da umbigada. Era uma dança de par separado, como a maioria das danças interioranas, sendo que a presença do casal na roda pode ser atribuída, em parte, à influência do fandango espanhol. Assim, ao pensarmos na construção social do samba, a diferença entre os costumes do interior e da capital torna-se fundamental para entendermos a legitimação do ritmo como nacional a partir do final de 1920, momento em que passou a ser considerado popular e urbano.

O samba, até o início do século XX, era visto como uma expressão rural, memória das

¹² Título da música de Jorge Zagaia e Xangô da Mangueira (1973), gravada por Clementina de Jesus.

danças praticadas nas senzalas. Neste período, as festas de rua ou nas casas das tias baianas, ainda precisavam pedir uma liberação ao chefe de polícia para a sua realização. Estudiosos como Carneiro(2008) e Tinhorão (1978, 1990) atribuem a este samba o caráter folclórico, em contraposição ao caráter popular que será adquirido após as transformações em sua célula rítmica, guiadas pelo pessoal do Estácio de Sá¹³ no final dos anos 1920. Tinhorão (1990, *apud* SANDRONI, 2001, p.141) sugere que as estilizações ocorridas com o ritmo neste período realizam a “passagem entre os domínios do folclore para o popular” Assim, as músicas e danças e de par separado, ocorridas em roda e praticadas nos terreiros e zonas interioranas foram chamadas de rurais ou folclóricas. Já as de par enlaçado que se perpetuaram para além do âmbito privado das casas foram rearranjadas para partitura, adentraram os salões de baile e cordões carnavalescos, foram chamadas de populares ou urbanas. Para melhor entendermos essa divisão, fomos até os campos da etnomusicologia e do folclore, que se preocupam com a descrição desses conceitos como forma de manutenção das tradições. É considerada música folclórica aquela que tem como características:

- a) a sua criação ou aceitação no meio popular;
- b) a sua continuidade preservada pela transmissão oral;
- c) a sua transformação e divulgação por meio de variantes ou versões;
- d) uma relativa unidade na estrutura e
- e) a sua participação na vida funcional da comunidade¹⁴.

Como vemos, as festas na casa de Tia Ciata reúnem todas essas características, se tornando um centro propulsor das tradições afro-brasileiras no Rio de Janeiro. As danças e músicas de par separado eram transmitidas oralmente, com estrutura musical relativamente comum, criadas no seio da comunidade, movimentando sua dinâmica social. Já as estilizações ocorridas com o samba modificaram esta disposição, primeiramente por retirar seu acontecimento do âmbito privado das casas e comunidade, levando-o para os salões, blocos de carnaval e festividades públicas; segundo, por mexer consideravelmente na sua composição, que passou a ter uma duração estipulada de até quatro minutos, a fim de caber no formato da indústria fonográfica. Por este motivo, o samba deixou de ser transmitido exclusivamente de forma oral, sendo configurado num suporte (o disco) que podia ser levado a qualquer lugar, inclusive onde ele ainda não era conhecido; por último, sua criação deixou

¹³ Grupo de músicos populares, em sua maioria negros e mestiços, residentes no bairro do Estácio de Sá, subúrbio do Rio de Janeiro. Foram os responsáveis na época, por uma modificação na célula rítmica do samba, dando-lhe um caráter mais marchado, diferente da coreografia da roda, mudando sua estética nos desfiles.

¹⁴ Conceito definido no II Congresso Brasileiro de Folclore em Curitiba (1953), apontado por Carneiro (2008, p.117).

de ser uma exclusividade do meio popular, se perpetuando entre os acadêmicos e conservatórios de música que reestilizaram consideravelmente o ritmo. Esta divisão entre o folclórico e popular é um marco em sua trajetória, costurando suas estilizações e ressignificações sociais. Para Sandroni (2001), o uso da palavra samba veio como elemento unificador dessas duas tendências, conseguindo abarcar suas distinções numa mesma leitura. “[...] a crescente importância do termo 'samba' se fez em duas vertentes concomitantes, folclórica e popular: na primeira substitui batuque, na segunda, maxixe e tango”(p.97). Assim, parece-nos que a palavra samba, no final de 1920, é sinônimo da convergência entre estes dois caminhos, contemplando ainda outras designações que passaram a ser criadas sempre de maneira hifenizada (como o samba-canção), reforçando o sentido unificador deste termo.

Um exemplo elucidativo dessa convergência entre os aspectos folclórico e popular no samba encontra-se na composição *Pelo Telefone* com o título de “samba carnavalesco”. Foi numa roda de partido-alto na casa de Tia Ciata que a composição nasceu, com participação inclusive da própria e de Pixinguinha, gerando polêmica em torno da sua autoria. Na música, aspectos do cancionário rural e urbano são encontrados tanto na forma composicional quanto na letra. Vejamos a primeira e quarta partes:

I

O Chefe da Folia
Pelo Telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar
[...]

IV

Ai, si a rolinha- sinhô, sinhô
Se embaraçou- sinhô, sinhô
É que a avezinha- sinhô, sinhô
Nunca sambou- sinhô, sinhô
[...]

A primeira parte possui formato estrófico e rimado, descrevendo em sua poesia o contexto urbano através de elementos como o telefone, utensílio moderno para a época, e a ação de 'brincar', que retrata as saídas de ranchos ou dos blocos carnavalescos. Já a quarta parte foi retirada de uma canção de domínio público muito comum nas manifestações folclóricas no século XX - o que reforça parte da polêmica em torno de sua autoria - apresentando o canto responsorial, típico das rodas coletivas e com coro participante. A

personagem central desta parte é a rolinha, retratando o contexto do campo como provável origem da sua criação.

O registro de *Pelo Telefone* data do final de 1916, tendo como autores Donga e Mauro de Almeida, abrindo várias discussões na época a este respeito. Segundo Moura (1983), não foi o primeiro samba gravado, mas sim o primeiro a fazer sucesso, já que em 1913 foi registrado o partido-alto *Em casa de baiana* de Alfredo Carlos Brício, e em 1914 *A viola está magoada*, samba cantado por Baiano, o mesmo a gravar *Pelo Telefone*. Não iremos nos ater a questão da sua autoria, mas sim a seu traço rítmico, que deixa explícito o caráter amaxixado da canção, intenção esta premeditada por Donga, que em entrevista a Sérgio Cabral relata “... fiz o samba não procurando me afastar muito do maxixe, música em voga” (1970 *apud* SANDRONI, 2001, p.133). Ora, o maxixe se configurou desde o seu nascimento como ritmo urbano, dança de par enlaçado que foi reconfigurada para os salões da elite. *Pelo Telefone* nasceu então de uma maneira híbrida, misturando traços folclóricos como os improvisos de uma roda de partido, com aspectos populares, como o arranjo amaxixado tão em voga na época, a fim de obter maior reconhecimento social.

2.6 ANTIGAMENTE ERA ASSIM ¹⁵

Na geografia social da cidade o samba se expandia cada vez mais, para além da Praça Onze e Cidade Nova, passando a contagiar outras instâncias. Começou a ser abarcado inicialmente pelas classes mais baixas cariocas, formada por brancos, mestiços e negros, estes últimos, herdeiros dos sambas de terreiro e partido-alto. Foi nesse contexto que entrou em ação o pessoal do Estácio de Sá, com uma nova proposta estilística, inspirada no desejo de levar o samba feito no bairro para os desfiles de rua, dentro do carnaval carioca. Para tanto uma mudança na ritmia se fazia necessária, já que era preciso caminhar enquanto se tocava e cantava, a fim de acompanhar o desfile, o que conferiu um caráter mais marchado ao ritmo, ao invés do seu formato em roda. Há uma discussão entre os sambistas e estudiosos que marca esta passagem: a divisão entre “Estilo Antigo X Estilo Novo” ¹⁶, termos utilizados por Carlos Sandroni (2001) para distinguir dois tipos de samba: um muito comum até o final da década

¹⁵ Menção ao título do livro da historiadora Hildegardes Viana (1994).

¹⁶ Sandroni procura distinguir aí um tipo de samba que vigorou até 1920 e seu processo de reestilização ocorrido no final dessa década, dando origem a uma nova ritmia para o samba que tomou conta da cena musical carioca. Os grandes responsáveis por esta mudança foi o pessoal do bairro do Estácio de Sá, produtores do estilo novo.

1920, e o outro que vigorou a partir dos anos 30, com base nas transformações realizadas pelo pessoal do Estácio de Sá, e que tomou conta da cena musical carioca. Neste estudo faremos uso destas expressões, que inclusive eram utilizadas também por compositores da época. O estilo antigo seria caracterizado pelo partido-alto e as rodas de samba que ocorriam sem cunho comercial, como manifestações que visavam um divertimento coletivo com a participação de todos. Já o estilo novo sofreu duas influências determinantes em sua formação; a primeira foi o desejo dos sambistas de participar dos desfiles com suas composições, modificando também os instrumentos que acompanhavam o samba, resultando numa outra sonoridade; a segunda veio com indústria fonográfica e suas novas configurações, que influenciaram na construção de um padrão comercial para o samba. Não podemos esquecer de um terceiro elemento determinante nesta reconfiguração do samba: a chegada do rádio no Brasil nos anos 20.

O estilo novo foi primeiro reestilizado musicalmente, adentrou a indústria fonográfica e foi divulgado para além de suas fronteiras geográficas através do rádio, veículo fundamental para a nacionalização do samba. Uma diferença básica entre os estilos era o caráter de improvisado, próprio do partido-alto, e que não cabia mais no tempo exigido às gravações. As canções passaram a ter um novo formato: o que antes era *refrão-estrofe- refrão-estrofe...*, seguindo ciclos de improvisos, mudou para *parte A -refrão-parte B-refrão*, criando um novo caráter na sua apresentação. Canções de até meia hora, tão comuns na casa de Tia Ciata, não cabiam no tempo nem no formato fonográfico de comercialização em disco. Eis que entraram em campo os “compositores de segunda”, músicos muitas vezes abastados, de fora destas comunidades mais humildes, que se apropriavam do estribilho e/ou de uma estrofe da canção, e faziam a segunda parte (ou parte B), finalizando assim a composição. Nomes como Noel Rosa e Francisco Alves eram mestres nisso, principalmente o segundo, cuja fama de espertalhão era grande, muitas vezes roubando autoria dos sambas. A conclusão melódico-harmônica era dada pela segunda parte que vinha para fechar o tema, dando uma 'sensação' de encerramento. Em teoria musical existe o que se chama de *cadência harmônica*, escrita através de séries como 1-6-2-5 (típica do samba), 2-5-1 (típica do jazz), onde cada número desses representa um grau da escala harmônica. A utilização deste tipo de recurso retira, por exemplo, o *ad libitum* da música, ou seja: a possibilidade de criar *com liberdade* em cima de um tema comum. Sem a viabilidade de improvisar, mas reconfigurado a partir do padrão da indústria fonográfica, o samba ganhou não só sua segunda parte, mas também o mercado fonográfico e a mobilidade de se deslocar através do disco e nas ondas do rádio.

Outra diferença entre os estilos diz respeito à mudança de instrumentação e o caráter de desfile que o samba adquiriu no final dos anos 20. Para Máximo e Didier (1990 *apud* SANDRONI, 2001) estas diferenças podem ser encontradas na instrumentação; enquanto o estilo antigo seria caracterizado por instrumentos europeus, o estilo novo por instrumentos de origem africana como a cuíca ou o surdo criado no Brasil. Esta diferença é considerada insuficiente por Sandroni (2001), que não vê uma relação estrita entre a forma de tocar e a coreografia criada; para ele as relações entre música e dança são mais flexíveis do que se deixa supor. De fato, a criação de alguns instrumentos percussivos foi consequência do desejo de levar para o desfile de carnaval sambas autorais e a festividade feita em casa. Assim foi com o surdo (ou bumbo), criado Alcebíades Barcelos - o Bide do Estácio - para marcar a pulsação rítmica do passo no desfile. A cuíca e o tamborim (este também criado no Estácio), surgiram da necessidade de carregar os instrumentos enquanto se desfilava. A entrada do surdo como marcação alterou consideravelmente a rítmica do samba, que passou a ser marcado pela *semínima*, figura musical que equivale a um tempo dentro do compasso binário. Sendo o samba um ritmo escrito em 2/4, ou seja, binário, são necessárias duas *semínimas* para preencher seu compasso por inteiro ou uma *mínima*. A célula executada pelo surdo no samba equivale a duas *semínimas* (com suas variações interpretativas), dando uma configuração mais marchada ao estilo. É só contar : um-dois-um-dois..., de maneira ritmada e pensar numa canção como “Seu garçom faça o favor de me trazer depressa, uma boa média que não seja requentada”¹⁷, que fica fácil compreender a base criada pelo pessoal do Estácio para a maioria dos sambas. Como disse Marinho Jurumbeba “não tinha bumbo naquele tempo!”, se referindo ao tipo de samba feito na casa de sua avó Ciata. Em entrevista a Sérgio Cabral, Ismael Silva dá uma explicação simples para esta transformação: “É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua...O estilo não dava para andar”, revela categórico o compositor do Estácio. (CABRAL, Sérgio, 1996 , p. 28 *apud* SANDRONI, p.137)

Esta transformação estilística não só caracterizou o novo estilo, como viabilizou a entrada do samba com mais força no carnaval, dentro dos desfiles e blocos. Em 1927, os compositores do Estácio saíram na frente com a “Deixa Falar”, primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro. O termo Escola de Samba foi utilizado por seus fundadores como forma de diminuir a repressão policial existente diante das manifestações dos negros, principalmente quando aconteciam nas ruas. Era uma paródia à Escola Normal existente no bairro, só que

¹⁷ *Conversa de Botequim*, canção composta em 1933 por Vadico e Noel Rosa.

nesta outra, o aprendizado era o ofício de ser músico. Os fundadores da “Deixa Falar” buscavam conquistar legitimidade e o reconhecimento social para a sua organização.

Compositores como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha eram considerados do estilo antigo, ao passo que Nilton Bastos, Brancura, Bide, Baiaco, Ismael Silva, todos do Estácio, eram considerados do estilo novo. Traziam para o samba a novidade em forma de reinvenção da tradição, expandindo geograficamente e socialmente a inserção do ritmo junto à população. Não há uma ruptura com o que ocorria nas casas e terreiros, mas sim uma transformação continuada, calcada em mudanças rítmicas e estruturais da canção. Esta modificação sonora e estética trouxe também um desdobramento geográfico de onde se fazia samba. Por mais que as festas em casa fossem frequentadas por um público diverso e heterogêneo, seu acontecer estava relacionado a um ambiente privado. Com estas mudanças estilísticas, o samba passou a ser feito em locais públicos como os blocos e botequins, estes por sinal tornaram-se ponto de encontro entre os compositores. Pixinguinha tinha uma cadeira cativa no “Bar do Gouveia”, quem quisesse encontrá-lo era só se dirigir ao estabelecimento. O botequim se tornou uma espécie de escritório para os músicos, e ponto referencial para as demais pessoas do bairro. Nas paredes, papéis com pedidos de trabalho, ofertas de mão de obra, **números** para contato. Comprar fiado era possível, já que na comunidade todos se conheciam. Desempenhava também a função de centro de comunicação, onde se encontrava o rádio, compartilhado sem ônus pelos clientes, e o telefone, um utensílio raro nos anos 30, principalmente nos subúrbio e morros cariocas. O sistema de uso coletivo reafirmava os laços comuns, já que se ouviam os mesmos programas em conjunto e as conversas telefônicas se coletivizavam através das escutas e recados. Em síntese: um núcleo de prestação de serviços, retratado muito bem por Vadico e Noel Rosa:

Conversa de Botequim

Seu Garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga a beça
Um guardanapo
E um copo d'água bem gelado
Fecha a porta da direita
Com muito cuidado
Que eu não estou disposto a ficar exposto ao Sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa

Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro, um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas, um isqueiro e um cinzeiro

Estrilho

Telefone ao menos uma vez
Para três, quatro, quatro, três, três, três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empreste algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente

Estrilho

Esta letra nos ajuda a visualizar a quantidade de funções prestadas por um botequim nos anos 30. Além disso, era um espaço aberto, público, para quem quisesse chegar a qualquer momento. Já nas casas das tias baianas, as festas quase sempre tinham dias certos, e os convidados que apareciam, como dissemos anteriormente, geralmente eram chamados por alguém da comunidade.

Esta mudança para o botequim permitia também o encontro entre os compositores da comunidade com os “do asfalto”, que vinham em busca de novas canções para gravar ou propor parceria. Parceria é o nome que se dá à criação em dupla ou em grupo de uma música, poesia ou qualquer expressão artística. Na história da música popular, a partir dos anos 20, esta forma de compor se intensificou, tornando-se comum. Porém, compositores como Francisco Alves, Mário Reis e antes deles Sinhô, tinham o hábito de ir aos bairros populares atrás de parcerias, valendo-se de sua condição renomada no contexto musical. Ao encontrar uma música boa já pronta, propunham, por exemplo, uma “coautoria”, negociando a entrada dos seus nomes como “parceiros” na obra, em troca de sua divulgação e gravação na indústria fonográfica. Neste caso, além dos nomes na partitura como intérpretes, recolhiam metade dos direitos autorais como coautores, além do lucro em shows e apresentações de rádio. Outra maneira de agir desses renomados artistas era através da compra integral de canções, constando tanto no registro da música quanto na veiculação do disco seus nomes, nas categorias de cantor e compositor. Não que Sinhô ou Chico Alves não fossem compositores,

mas sucessos como *Gosto que me enrosco* suscitou brigas entre Heitor dos Prazeres e Sinhô a respeito de sua autoria, registrada exclusivamente pelo segundo, assim como *Se você jurar*, sucesso na voz de Mário Reis, tem como autores Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, um exemplo claro deste tipo de “coautoria”.

Por um lado, esta prática refletia um comportamento um tanto astuto desses cantores de renome, que se apropriavam dessas canções por valores muito abaixo do que elas costumavam render, usufruindo efetivamente do seu prestígio no meio musical. Por outro, compositores como Bucy Moreira, Bide, Ismael Silva, Nilton Bastos, passaram a figurar no cenário profissional da música através desta dinâmica, que inseria, de maneira desigual, seus nomes nas mídias da época. Esta trama relacional trouxe também uma nova percepção por parte dos compositores “do morro”. Uma outra possibilidade de garantir o sustento se abria através de canções vindas das rodas de partido-alto, antes sem valor comercial. Após receber a segunda parte, estas composições adentravam no cenário musical trazendo novidade, possuindo valor agregado e passando a valer dinheiro. Era uma sonoridade diferente da habitual, inusitada e facilmente comercializável na época.

Esse tipo de relação em “parceria” acabou por diluir fronteiras, alargando o alcance do ritmo socialmente. Parece-nos óbvio que um samba do Estácio, gravado pelo *Rei da Voz* (Francisco Alves), tivesse uma grande aceitação social e principalmente uma possibilidade de inserção maior nos anos 30. O caráter hibridizado dessas parcerias foi fundamental para o estilo novo conseguir penetração social, sendo acolhido como música urbana e de entretenimento pelas famílias ricas. Estas parcerias constituíram um degrau importante, já que ao ser gravado por figurões como Chico Alves, o samba foi se reafirmando como música popular e não mais folclórica. O preconceito ainda era muito grande, mas a partir deste novo parâmetro o samba foi ressignificado, sendo o primeiro passo para a sua nacionalização.

2.7 O TEU GRAMOPHONE É BÃO¹⁸

No processo de nacionalização do samba, o primeiro passo foi realmente a sua transformação rítmica, modificando sua estrutura composicional e ampliando sua inserção social. Associado a isto, três elementos externos ao ritmo foram decisivos para alicerçar esta construção: o rádio, a indústria fonográfica e a chegada da gravação elétrica no Brasil. O primeiro item deste tripé será tratado com mais profundidade no próximo capítulo, quando

¹⁸ Título do lundu de Roque Vieira, composto no século XIX.

analisaremos a vinda da radiofonia para o país, a criação da Rádio Nacional e suas estratégias de funcionamento como veículo cultural. Os outros dois serão explanados agora, tentando demonstrar seus contextos de criação e a importância destes vetores para a nacionalização do ritmo.

Samba- de-umbigada (+) Segunda Parte = Estilo Novo
(transformação da célula rítmica)

Estilo Novo
+
Sistema Radiofônico + Indústria Fonográfica + Gravação Elétrica =
Processo de nacionalização do samba

No Brasil, a venda de fonógrafos e cilindros importados foi iniciada por volta de 1897, através do judeu Frederico Figner, que principiou o movimento de gravações no país. Convocavam-se em geral os artistas populares, como músicos de serenata, cantores de circo - Eduardo das Neves era bem cogitado - para gravarem junto ao violão canções de domínio público e autorais. Em 1900, Figner inaugurou sua firma individual situada na rua do Ouvidor nº105, intitulada Casa Edison, em homenagem ao inventor do fonógrafo. Nessa época as gravações eram feitas em discos à base de cera de carnaúba que eram enviados para a fábrica de Joseph Berliner, em Hanover, na Alemanha, onde eram transformados em matrizes de cobre. Destas eram retiradas as cópias que seguiam de volta para o Brasil. Só a partir de 1912, foi que o país ganhou autonomia na prensagem de cópias que eram feitas na Fábrica Odeon, instalada na Tijuca, Rio de Janeiro. Em 1902 foi feito o primeiro catálogo da Casa Edison, com repertório composto basicamente por lundus, modinhas, canções, gravadas pelas bandas da própria Casa Edison e do Corpo de Bombeiros (FRANCESCHI, 1984 *apud* ZAN, 1996).

Até 1927, vigorou no país o sistema de gravação mecânica, que exigia uma massa sonora composta por grandes orquestras e cantores com bastante volume vocal, já que a intensidade da vibração musical era responsável por marcar os sulcos nos discos. Para os ouvidos de hoje, provavelmente soasse como algo abafado e cheio de ruídos, sendo preferível a qualidade de um concerto ao vivo a uma gravação. A aquisição de um gramofone era prazer de poucos, sendo um símbolo de bonança pelo preço e *status* da peça. No final deste mesmo ano, chegou ao Brasil o advento da gravação elétrica, promovendo reparos substanciais na qualidade sonora e no acabamento técnico dos discos. Este novo recurso possibilitou o nascimento de novos estilos interpretativos, onde vozes como a de Mário Reis, pequena e sem

muitos ornamentos, poderia ser captada através deste método. A captação sonora foi ampliada através do sistema elétrico, obtendo nuances antes inaudíveis. Não era mais necessário o timbre operístico de Vicente Celestino para conseguir qualidade nas gravações.

A entrada da indústria fonográfica no Brasil trouxe para a estética e funcionamento do samba três aspectos: primeiro a reestilização do ritmo conforme seus padrões, que como discutido, exigiam, um tempo máximo de quatro minutos por música. Este parâmetro levou a criação da segunda parte (ou parte B) pelos compositores de samba, encerrando a canção em “tempo hábil” para caber num disco. Outro ponto foi a viabilidade comercial que o estilo alcançou depois de ser disponibilizado em disco. A execução de canções passou a ser móvel, sendo levada a qualquer lugar onde um gramofone estivesse disponível. Desta maneira as pessoas não precisavam mais ir a um teatro ou praça, num dia certo e horário determinado para ouvir música, agora elas podiam levar a música para casa, provocando uma mudança nos formatos do lazer. O terceiro aspecto se relaciona ao fonograma em si e sua execução nas rádios, junção responsável por expandir as execuções do samba, e possibilitar seu alcance a grande parte da população, transformando-o num ritmo popular. A indústria fonográfica associada ao rádio retornou para casa uma outra perspectiva de entretenimento, inaugurando outras formas de sociabilidade, como as escutas coletivas, a organização doméstica associada aos horários dos programas, conversas temáticas sobre os assuntos transmitidos e a ressignificação dos parâmetros de escuta dentro da sociedade. A incorporação do samba à indústria fonográfica categorizou o estilo enquanto música urbana, reconfigurando sua apresentação, conceito e significação social.

Com a chegada da gravação elétrica, a radiofonia ganhou em popularidade. A qualidade do que era transmitido cresceu vertiginosamente, ampliando o público ouvinte e a diversidade do que se ouvia. Em geral, as gravações mecânicas não apresentavam muita nitidez sonora, o que por vezes impossibilitava a execução de determinados discos. Além disso, o sistema de transmissão radiofônica na década de 1920 era muito precário: para se ouvir alguns artistas era necessário que estes fossem à emissora para cantar ao vivo no horário que o programa fosse ao ar. O rádio contribuiu decisivamente para a expansão do mercado de discos no país, transformando a música em ondas sonoras espaciais, que podiam ser captadas em qualquer lugar onde houvesse um aparelho receptor. Getúlio Vargas soube se apropriar desta veiculação em massa, intervindo de maneira estratégica no setor de radiofonia e influenciando o sistema de rádio brasileiro em algumas características. Medidas como transmissões com fidelidade de horário, temáticas específicas, abordagens dirigidas,

agregaram ao rádio a função de interligar a nação. Importante ressaltar que a interferência getulista não foi unilateral. Ele soube manter a independência das emissoras até certo grau, configurando um regime privado de radiofonia dentro de um sistema público, pois sabia que sua popularidade dependia de uma boa audiência entre os ouvintes.

A partir da década de 30, o rádio saiu da sua fase “cultural-educativa” para incorporar um formato mais comercial, onde o entretenimento passou a ser seu mote. Foi neste momento que se converteu no principal núcleo divulgador da música popular, em especial do samba, que fazia grande sucesso entre a população, garantindo um maior índice de audiência às emissoras. O projeto centralizador de Getúlio via no rádio um veículo estratégico e auxiliar na transformação efetiva do Brasil numa federação. Assim, foram instaladas nas praças das capitais e principalmente das regiões interioranas, transmissores em formato alto-falante, unificando o tempo em diferentes espaços. Para além do *Hora do Brasil*, transmitido pela Rádio Nacional e destinado aos pronunciamentos do presidente, os demais horários eram preenchidos com programas de entretenimento como radionovelas, culinária, jornalismo e música, ocupando a preferência entre os ouvintes. *Quando Canta o Brasil*, por exemplo, ia ao ar todos os sábados, de 1952 a 1957, às 21hs, horário considerado nobre pela transmissão radiofônica. O rádio teve uma penetração social única, não comparada nem à chegada da televisão no país, que por sinal copiou das emissoras os formatos de programas e a maneira de editar sua grade. Sua capacidade de inserção formava gostos, comportamentos e valores sociais, sendo um elemento mediador entre os fatos e a forma como deveriam chegar à sociedade. E nesta onda gigante estava o samba, sendo divulgado, consumido e pedido nas emissoras, já configurado como música popular e sendo cooptado por Getúlio para o cargo de 'música identitária nacional'.

2.8 SAMBANDO COM GETÚLIO

As transformações rítmicas, geográficas e funcionais ocorridas com o samba nos anos 30 levaram-no de manifestação folclórica para ritmo popular. Percebe-se que suas reestilizações não lhe conferiram o *status* de música baiana, mas sim nacional, referência para boa parte da população. Sua grande representatividade pode ser vista, dentre outros fatores, como reflexo da diversidade de grupos que o elegeram como identitário, participando do seu processo de legitimação social. Essa capacidade de adesão popular ao ritmo chamou atenção de Vargas desde cedo, que tratou de se apropriar do ritmo como forma de conseguir maior

adesão das classes populares ao seu governo. A idéia *Samba + Getúlio Vargas = Estado*, funcionou muito bem, conseguindo a simpatia da população e o controle de várias composições:

O 'namoro' de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando 'o pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com musicais'. Em 1934, já presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas. [...] Por decreto seu, as emissoras que até então pagavam 90.000 réis ao autor por música que transmitiam, passaram a pagar 500.000 réis. (MATOS, 1982, p.88).

Medidas como estas arrancavam simpatia dos músicos em relação ao presidente, que ao invés de coibir a composição de sambas passou a direcionar sua produção. Ao se dar conta da representação que o samba tinha entre as camadas populares e sua capacidade de expansão também entre as elites, Vargas iniciou uma campanha de aproximação com os sambistas e compositores, tendo como contraponto a censura de obras que não estivessem em conformidade com a política do Estado. Para tanto foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939, como substituto do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural de 1934. Sua atuação se estendia a um amplo leque de manifestações culturais “incluindo radiodifusão, imprensa, cinema teatro turismo, etc., não apenas impunha a censura aos meios, mas procurava veicular uma concepção de mundo compatível com o projeto de consolidação política do Estado Novo” (ZAN, 1996, p. 71).

As medidas governamentais ao invés de proibir determinadas composições passaram a reconfigurar o teor de suas letras, indicando o “novo caminho” a ser seguido. Ao invés do malandro, o trabalhador; no lugar do bamba, o operário feliz por ter abandonado a boemia. Um exemplo desta mudança está na música *O Bonde São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, composta em 1941, e que exaltava a figura do trabalhador fazendo inclusive uma crítica à malandragem. Nada por acaso. Após assumir (através de uma junta governativa e em caráter provisório) a presidência em 1930, Getúlio inaugurou medidas de cunho populista, a fim de conquistar a simpatia das massas e das elites através de manobras políticas invejáveis. Em 1937, foi por ele decretado que os enredos das Escolas de Samba teriam caráter histórico, didático e patriótico, servindo à política do Estado. O governo passou então a fazer concursos de samba-enredo, estabelecendo o tema a ser abordado naquele ano, geralmente uma passagem da história brasileira. Não descuidou um só momento de sua imagem, e de maneira inteligente incorporou os veículos e manifestações do setor cultural a seu favor. Em 1939 “ [...] ficou estabelecido que o 3 de janeiro passaria a ser comemorado

como 'Dia da Música Popular Brasileira'" (MATOS, 1982, p.89), e fez uma festa para celebrar a data com participação dos grandes cartazes da época, como Carmen Miranda, Chico Alves e Heitor dos Prazeres. Dentre as medidas mais radicais a este respeito, a incorporação da Rádio Nacional ao patrimônio da União foi a mais drástica, mudando o rumo da radiodifusão no Brasil. Com criatividade e injeção de dinheiro público, a Nacional se tornou uma referência para as demais emissoras, com um padrão de qualidade além do comum na época, sendo a voz do governo perante a população. O samba passou a figurar cada vez mais nos programas da emissora, traduzindo o espírito populista do governo, garantindo de uma só vez: a simpatia dos radialistas, altos índices de audiência, a confiança dos compositores e a aceitação crescente da população.

2.9 FIM DA BATUCADA

Acreditamos ter deixado claro que o processo de nacionalização do samba ocorreu em concomitância com a sua reestilização. As diversas transformações ocorridas com o estilo modificaram não só sua célula rítmica, mas seu acontecer, indicando novos espaços, subgêneros derivados, extrapolando muitas vezes limites sociais de convívio. Os batuques - como eram chamadas as manifestações dos negros ainda nas senzalas - ganharam a sala de visita, os salões da sociedade e o público europeu, sendo reapropriados pelas elites, que buscavam garantir, de maneira "embranquecida", seu divertimento. O contraponto, porém, ficou por conta da ressignificação social do samba, abarcando grupos diversos, ganhando uma conotação urbana e se inserindo em novos contextos, que o elegeram como identitário. Essa legitimação do ritmo como ícone brasileiro se deu em grande parte por sua constituição hibridizada que abarcou parcelas e contextos sociais diferentes, num convívio singular mediado pela música. A chegada do rádio, as inovações tecnológicas, a gravação elétrica, dinamizaram não só a incorporação do samba na sociedade, mas trouxeram modelos de interações interpessoais, que se imbricaram ao processo de construção de uma identidade nacional. Ser músico, sambista, negro, passou a agregar novas referências além da de malandro. Neste ponto, o contexto político foi fundamental para direcionar estas releituras, apropriando-se do samba e demais ritmos populares, a fim de servir ao governo de forma previamente censurada. O processo de estilização do samba configurou o ritmo como uma referência da cultura nacional, suas incorporações melódicas e novas temáticas serviram para internacionalizar o ritmo e ressignificá-lo socialmente. O governo agia de forma dúbia: por

um lado censurando as obras, do outro estimulando de maneira direcionada sua produção, sem perder a imagem simpática que conquistara entre os sambistas. Não nos parece que houve uma adesão política dos músicos e compositores à política de Vargas, mas sim uma atitude simulada desta classe, já que o DIP oferecia divulgação massiva dos seus nomes, e de obras que tivessem temáticas históricas e trabalhistas, remunerando este tipo de composição.

O samba se consolidou como uma forte referência identitária, agregando a este processo uma divisão entre sua manifestação pública e privada. Ao se estilizar, o ritmo se dessudorizou, perdeu o calor da roda, a dança e o coro. Não que este tipo de manifestação tenha deixado de existir, ao contrário, nos morros e bairros populares como Estácio de Sá, Vila Isabel, Lapa, Mangueira, etc., rodas regadas a música, bebida e comilança continuaram, porém, acontecendo no âmbito privado da casa e/ou restrito à vizinhança. Se pensarmos, por exemplo, no samba-de-roda e num desfile de Escola de Samba, percebemos que seus formatos, locais de acontecimentos, características e principalmente sonoridades se tornaram muito distantes, causando uma polaridade no fazer desta manifestação. Diferentes expressões do samba para públicos muito distintos passaram a figurar na composição da música brasileira popular. A parte que se tornou pública foi realmente a dos sambas-enredos, sambas-canções ou dos sambas orquestrados que construíram a ideia de um Brasil “civilizado e moderno”. Por outro lado, se perdeu a batucada, o suor da roda, a espontaneidade do improviso, que não cabiam mais no padrão fonográfico da época, na programação das rádios, muito menos na espetacularização das escolas de samba. Por serem espontâneas, estas manifestações continuaram nos quintais, botequins e casa de amigos que se reuniam para fazer “um samba”, como de praxe até hoje. Contudo, foram reservadas aos espaços privados, sendo o samba marchado, mais à frente intitulado samba-enredo, o novo representante da fatia pública de sua manifestação.

Assim, as incorporações sonoras que o samba foi capaz de fazer não o descaracterizaram em sua referência mais forte – a síncope – célula rítmica que o distingue dos demais estilos. Houve sim, uma reapropriação deste ritmo, uma reorganização de sua expressão cultural e um deslocamento em seu espaço geográfico, que expandiram sua aceitação social. Para além dos quintais das tias baianas, o samba passou a figurar como marco identitário nacional, com *status* de música oficial e internacionalmente como símbolo de brasilidade, conferindo ao país uma imagem unificada de nação, tão almejada por Getúlio Vargas. Na prática, a batucada, o improviso, a roda, continuaram, mas de maneira privada, nos morros, botequins ou nos quintais de casa. A parte que se tornou pública foi realmente a

estilizada, presente nos desfiles das Escolas de Samba e gravações fonográficas.

3 EM SINTONIA

Em 1922, a radiofonia foi inaugurada oficialmente nos EUA, através da empresa KDKA, divulgando o resultado das eleições americanas em Pitsburg. No mesmo ano o Brasil também realizou a sua primeira transmissão. Em sete de setembro, no alto do Morro do Corcovado foi instalada uma pequena emissora, Westinghouse Electric Company de 500 watts, que transmitiu o discurso do então presidente Epitácio Pessoa, em comemoração ao centenário de independência do país. A captação foi feita por autofalantes instalados no centro do Rio, São Paulo, Petrópolis e Niterói, novidade que muito agradou a população, representando um passo em direção à tão almejada “modernização” nacional. No ano seguinte, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, pioneira do Brasil, foi inaugurada pela iniciativa do educador Roquette Pinto e do cientista Henrique Morize. Ambos pensavam no rádio como um veículo “educador das massas” capaz de levar “cultura e conhecimento à população”. Sua programação era composta por palestras, leitura de clássicos literários, música erudita e informativos diários, inaugurando o primeiro programa rádio-jornalístico do país. A primeira fase da radiofonia, compreendida de 1922 até o início dos anos 30, caracterizou-se por imensas dificuldades, um trabalho ainda amador e um sistema de manutenção pautado nas rádios-clubes, onde os sócios, através de pagamento mensal, garantiam o sustento da emissora. Neste período os estúdios ainda eram bem precários, contando apenas com um microfone, um transmissor, um toca-discos e um indivíduo que acumulava as funções de locutor e contrarregra.

Era a época das *galenas*, aparelhos feitos em casa, contendo um cristal de galena, um regulador de contatos, um condensador de sintonia e fones de ouvido, equipamentos que eram montados geralmente em caixas de charutos. A instalação incluía ainda uma antena esticada entre dois bambus e uma tomada de terra (ZAN, 1996, p.38).

A dificuldade na captação dos sinais era grande e qualquer trepidação resultava na perda da sintonia. Era o período da escuta individualizada através dos fones de ouvido, onde apenas um espectador, por vez, tinha acesso à informação. As programações eram espaçadas e nem sempre constantes, passando geralmente pela manhã e pela noite, mas sem regularidade. Muitas rádios-clubes fecharam, inclusive a Rádio Sociedade, que não conseguiu se manter das mensalidades dos sócios, nem sempre satisfeitos com a proposta da emissora, por vezes não

regularizando sua contribuição mensal.

Com a chegada da gravação elétrica em 1927, uma grande melhora aconteceu junto à indústria fonográfica, modificando sensivelmente os resultados técnicos obtidos. A gravação em discos, antes feita pelo sistema mecânico, foi substituída por um sistema de captação elétrica onde os menores sons podiam ser gravados. Como resultado, a sonoridade dos discos ficou muito mais clara, intensa e menos ruidosa. Sons inéditos, nunca antes captados passaram a ser ouvidos, permitindo a gravação de pequenas sibilâncias que faziam toda diferença no resultado final. Além disso, este tipo de tecnologia trouxe mudanças efetivas nos padrões de interpretação da época. Esses ajustes sonoros não exigiam mais uma intensidade de timbres vocais como o de Vicente Celestino. Vozes como a de Mário Reis, pequena, próxima a região da fala e sem tantos vibratos, conseguiam ser captadas, lançando um novo padrão de cantores. Nos anos 60, João Gilberto, ao se referir ao seu canto, citaria a influência de Mário Reis. Essa nova referência passou a interferir no padrão de escuta do ouvinte, que se tornou mais exigente, buscando qualidade sonora em tudo que consumia, quer nos programas de rádio ou discos de acetato. O rádio ganhou novos equipamentos e maior alcance de transmissão. Esta associação entre captação elétrica, indústria fonográfica e rádio, proporcionou um aumento significativo na distribuição e comercialização de discos, disseminando ainda mais a música popular.

Nos anos 30, o rádio saiu da sua fase cultural-educativa e adentrou uma fase mais voltada ao entretenimento. A idéia inicial de ser uma ferramenta educacional não alcançou auto sustentabilidade e pouco atingia a população. Em geral as rádios contavam com uma pequena audiência e uma programação que assistia a uma minoria formada por educadores e intelectuais que apostavam na “elevação do nível cultural” do país através do rádio. Porém, esta proposta não agregou muito aos processos de identificação junto ao público, gerando baixos índices de audiência. Observemos a leitura que o produtor radiofônico César Ladeira (1933) fez ao se referir a este período:

O rádio estava vencendo na sua finalidade de agradar. Querer educar pelo rádio era bobagem. Ninguém se atrevia a ficar escutando teorias, explicações, detalhes de uma coisa grave. Educar pelo rádio, à noite, depois do jantar, devia até ser proibido pelos médicos especialistas em dispepsias. (Ladeira, César *apud* CALABRE, 2006, p.71)

Além disso, a manutenção das rádios-clubes foi um fracasso, com dívidas maiores que as contribuições, prova de que a programação não agradava muito aos sócios. Foi iniciado então um novo modelo de cunho comercial: o formato *broadcasting*. Este modelo previa a entrada de anunciantes nas emissoras, cujo dinheiro seria investido na propaganda comercial

dos seus produtos dentro da programação. Tal mecanismo, já vigente nos EUA, trouxe a possibilidade real de manutenção das emissoras através da figura do patrocinador, que comprava o direito de anunciar num programa, pagando os custos de sua transmissão. Neste sistema, o público ganhou papel de destaque, tornando-se o alvo e provável comprador dos produtos ofertados. A radiofonia passou então a funcionar a partir de uma relação interdependente com os anunciantes e o público ouvinte, redirecionando o formato de sua grade. Os programas de música - preferência entre os ouvintes - eram os mais disputados pelas empresas patrocinadoras. Possuíam os maiores índices de audiência e um público participativo que ligava, escrevia cartas, telegramas, interferindo diretamente na programação. A opinião do ouvinte se tornou importantíssima dentro deste sistema, já que suas sugestões refletiam na audiência e no interesse dos anunciantes por este ou aquele programa. Além disso, o *jabá* (prática de colocar canções pré-selecionadas na programação através de suborno) ainda não existia nesta época, logo a participação dos ouvintes era fundamental na construção da grade das emissoras. Era muito comum em meados dos anos 1930, a estreia de um “compacto” - pequeno disco com 2 peças - nas emissoras, antes do lançamento efetivo de um cantor pela gravadora, buscando sondar sua aceitação junto ao público. O rádio era o veículo, o meio que tornava conhecida alguma novidade; o público era a resposta, o termômetro necessário para assegurar às gravadoras o lançamento de um novo produto.

3.1 GETÚLIO E O RÁDIO

Desde sua posse presidencial, através de intervenção governamental em 1930, Vargas percebeu o poder de alcance do setor cultural como estratégia de divulgação para o seu governo. Os meios de entretenimento passaram a ser utilizados como forma de propagar uma mentalidade nacionalista, materializando sua tão almejada proposta de unificação. Getúlio Vargas se utilizou de filmes, peças teatrais, do rádio, da música - em especial o samba - para imprimir valores e condutas de maneira lúdica e instigante. Muito perspicaz, criou medidas que normatizaram o setor cultural, que passou a funcionar como uma espécie de reforço dos pilares governamentais de unificação, modernização e progresso nacional. Ao invés de fechar os estabelecimentos artísticos, o Estado interveio em seus conteúdos, utilizando estes veículos como ferramentas para divulgação de uma autoimagem positiva. A censura não significou o fim, mas sim uma redefinição do fazer artístico, agora apropriado pelo governo. Nesse contexto, a sanção do setor cultural foi institucionalizada através da criação do DOP

(Departamento Oficial de Propaganda) em 1931, cujo objetivo era controlar a circulação de dados junto à população e fornecer informações oficiais ao departamento de propaganda nacional, que deveria publicizá-las através da Agência Nacional de Propaganda. Era uma espécie de anexo oficial, que marcava seu território através da transmissão obrigatória de dados governamentais à população, pelos espaços de cultura. Ao longo dos anos 30, este órgão passou por uma série de reformulações que absorveram as esferas do rádio, comunicação, turismo, filmes, artes plásticas e cênicas, além do setor de propaganda, criando uma máquina administrativa extremamente abrangente, que culminou na criação do DIP, em 1939.

Num país de grande extensão territorial como o Brasil, a proposta varguista de unificação só foi possível graças ao alcance do setor de radiofonia, que interligava as distâncias através de sua transmissão. O rádio foi um dos veículos mais utilizados por Getúlio, pelo seu grande poder de alcance, geográfico e social, chegando inclusive onde a escola não chegava, onde o Estado se ausentava e onde o Brasil enquanto nação não existia de fato, sendo figurado por coronéis que representavam a lei nas zonas rurais. A política de alianças de Getúlio incorporou grandes fazendeiros, coronéis, trabalhadores da indústria, sindicalistas, músicos, artistas, autônomos e movimentos de cunho sociopolítico, ora agradando uma parcela, ora desagradando outras, mas conquistando novos adeptos na sociedade civil, em geral simpática ao seu governo. A rádio transmissão viabilizou a possibilidade de se comunicar coletivamente eliminando o espaço físico, suprimindo funções de entreter, informar, divulgar, oficializar e identificar o “outro” como nação. Independente das emissoras oficiais, o rádio era um veículo político, capaz de inserir parâmetros comportamentais e condutas que formavam um contraponto entre o indivíduo e o “estar em sociedade”. Sua função de *mediador transcultural*, transpunha barreiras não só geográficas, mas também subjetivas, à medida que comunicava uma mesma língua para uma população em grande parte analfabeta, incorporando-a ao “Brasil”. A construção da identidade nacional passou definitivamente por este veículo de comunicação, que possibilitava a divulgação de elementos síntese como a língua, o Estado, o samba, as leis, o futebol, agregando noções de pertença aos indivíduos. O rádio despertou sonhos, criou novos valores sociais e consolidou a política estatal nos lugares mais longínquos. O sonho de ser uma “cantora do rádio”, por exemplo, era vivido por meninas de condições sociais mais diversas, sendo uma forma de aproximação entre o mundo encantado das “rainhas” e a realidade nem sempre cor-de-rosa. E muitas conseguiram. Aracy de Almeida, Ângela Maria, são alguns exemplos de meninas de origem humilde que

ascenderam socialmente como cantoras, sendo a segunda coroada Rainha do Rádio em 1954.

O rádio exercia uma grande influência dentro do imaginário social, modificando padrões de escuta, disseminando gostos, incentivando determinadas condutas morais em detrimento de outras. Muitos valores eram passados, por exemplo, nas radionovelas, através da conduta dos seus personagens, do apoio à família, sendo o rádio um mediador da moral católica, que via no núcleo familiar a referência para o convívio em sociedade. Atrizes e cantoras do rádio em geral não eram vistas com bons olhos. O sonho de se tornar uma rainha do rádio competia com uma moral cristã que afirmava o lugar da mulher como “rainha do lar”. Cantoras como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria, Dóris Monteiro tiveram uma postura à frente do seu tempo e abriram caminho para uma nova geração de cantoras de televisão.

Algumas peculiaridades fizeram do rádio o grande elo de comunicação entre a sociedade e o governo. Primeiro, seu caráter popular e de longo alcance. Mesmo para aqueles mais pobres que não possuíam um aparelho receptor, podiam contar com os *espaços de escuta coletiva* como botequins, casa de vizinhos, mercearias e praças públicas, que transmitiam desde programas governamentais aos de entretenimento. Outro elemento diferenciador do rádio: era um veículo público e estatal, porém funcionando com características de empresa privada. As licenças radiofônicas eram geralmente concedidas com prazo de dez anos, podendo ser renovadas por mais dez ou não. Com a extinção do sistema das rádios-clubes por falta de verba para sua manutenção, o sistema de patrocínio privado, que já vigorava nos EUA, foi trazido para o Brasil como possibilidade de sustentação das emissoras. Esse dinheiro privado era aplicado na propaganda de produtos através de anúncios feitos durante a transmissão ao vivo. A escolha do programa ficava a critério do patrocinador, sendo os de música popular e as radionovelas mais cotadas, por serem muito populares entre os ouvintes. Num país onde boa parte da população era analfabeta, o rádio eliminou barreiras de comunicação, interligando regiões distantes, reforçando uma única língua e criando uma mesma linguagem social. O Estado não interferia na grade da programação e sim no seu conteúdo, analisando-o antes de ser transmitido ou subir ao palco. Era a censura chegando disfarçada de avanço nacionalista para o progresso do país. Os informativos governamentais eram obrigatórios a todas as emissoras, além da censura às letras de música e enredos das novelas. Percebendo que este vasto poder de comunicar e entreter poderia ser dominado pelos anunciantes - boa parte eram empresas estrangeiras - o governo tratou de criar medidas que gerenciassem o tempo e os prazos dos anúncios publicitários no ar. Em 1931 e 1932, Getúlio

assinou respectivamente os decretos nº 20.047 e nº 21.111, regulamentando o funcionamento desta atividade no país. O uso de propagandas nos programas de rádio ficou por conta do artigo 73 da lei nº21.111 que estabelecia:

- a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações (*a propaganda comercial*) não poderá ser superior a dez por cento (10%) do tempo total de irradiação de cada programa;
- b) cada dissertação durará no máximo 30 segundos;
- c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas, de sorte a não sucederem imediatamente;
- d) não será permitida, na execução dessas dissertações, a reiteração de palavras ou conceitos¹⁹.

A preocupação com tempo e uso das propagandas dizia respeito à entrada de empresas estrangeiras no país, que utilizavam deste veículo para o lançamento dos seus produtos. O tipo de programação também era muito importante, já que o ouvinte precisava ser atraído para uma grade interessante, onde os informativos governamentais se misturassem à música popular, radionovelas e programas cômicos. O Estado passou a estimular o sistema de radiodifusão, tendo como contrapartida a criação de um programa nacional que servisse de elo de integração para todo o país. Este programa foi a *Hora do Brasil*, que só conseguiu ir para o ar em 1939, a cargo do recém-criado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Este programa já estava previsto pelo governo, mas enfrentou protesto das rádios, principalmente as paulistas, que encabeçaram a Revolução Constitucionalista de 1932, forçando Vargas a governar com base numa nova Constituição Nacional. Neste contexto, as rádios de São Paulo preferiram ficar fora do ar a transmitir o programa governamental obrigatório. Com a criação do Estado Novo em 1937, a transmissão da *Hora do Brasil*, programa oficial, se tornou obrigatória a todas as emissoras. Para manipular o controle do setor cultural, Getúlio utilizava o DIP, responsável por filtrar o conteúdo das informações que iam para o ar, e reforçar a imagem governamental.

3.1.2 O DIP E A CULTURA

Criado em 1939, como resultado das transformações ocorridas com o DOP, o Departamento de Imprensa e Propaganda tinha como atribuições:

centralizar, coordenar, orientar, e superintender a propaganda nacional interna e externa e servir permanentemente como elemento auxiliar de

¹⁹ Citado por Calabre (2006, p. 45)

informação dos ministérios e entidades públicas e privadas na parte que interessa à propaganda nacional²⁰.

O órgão ficou responsável pela supervisão de todos os meios de comunicação e atividades culturais, fiscalizando apresentações e seus conteúdos, além de produzir o material de propaganda do governo, que englobava filmes, livros, panfletos, programas de rádio, etc. Para além de um órgão de censura, o DIP interferiu diretamente no tipo de produção cultural realizada no país, direcionando sua temática e interferindo no processo criativo em si. Os compositores e redatores precisavam ser muito perspicazes para burlar a interferência do órgão, sem, no entanto, deixar de fazer arte. Renato Murce, produtor da Rádio Nacional, teve seu programa *Cenas Escolares* proibido pelo DIP. Depois de vários protestos, contando inclusive com a mobilização da imprensa contra o fatídico, ele resolveu tomar providências:

[...] conhecendo bem a burrice da gente do DIP, apresentei o programa transformado. Não seria mais uma Escola Pública. Seriam reuniões semanais, em casa de uma professora aposentada [...]. O programa chamarse-ia *Piadas do Manduca*. “Ah! Assim é outra coisa! Está muito bem! Não atinge ninguém”. Disseram os 'sábios' do DIP” (MURCE, 1976 *apud* CALABRE, 2006, p. 89).

O problema havia sido resolvido: retirou-se do título a instituição governamental (no caso a Escola Pública) e os ânimos foram acalmados. Esse tipo de ação trazia para os autores a necessidade de recriar a sua própria obra, buscando brechas para exprimir uma ideia sem desacatar o governo. Era na verdade um exercício à criação, que necessariamente não modificava a mentalidade do escritor, mas reforçava sua capacidade de driblar a censura institucional. Pelo fato de ter muitos programas ao vivo ou em auditórios, seus conteúdos não podiam ser sempre analisados previamente, assim, o DIP criou os “censores-ouvintes”, agentes que ficavam de plantão ouvindo as emissoras e cortando programas que não fossem condizentes com a proposta do governo. “Internamente o DIP era organizado em diversas divisões: divulgação, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares” (ZAN,1996, p.71), que além de fiscalizar, deveriam propagar informações oficiais para a população. Era função do órgão estabelecer relações diplomáticas com países estrangeiros e propagar a radiofonia no interior. Segundo regulamento interno, caberia à divisão:

[...] levar através do rádio, às aglomerações que se acham situadas em zonas afastadas dos centros irradiadores de cultura do país, elementos capazes de aumentar o contingente de conhecimentos práticos necessários a uma evolução social rápida [...]. (CALABRE, 2006, p.53).

Como podemos ver, a proposta de ter o veículo como suporte extraescolar não foi

²⁰ LEX : Legislação Brasileira, p.666 e 667, citado por Zan (1996, p. 71).

abandonada pelo governo. A utilização do cinema e do rádio com finalidades educativas era muito usual, até porque o governo soube conviver muito bem com a política privada das emissoras, se ausentando de sua sustentação financeira, que ficava a cargo dos patrocinadores. O Estado Novo via no rádio um veículo privilegiado, através do qual poderia empreender sua política de divulgação e integração nacional. Tanto assim, que em 1940 surgiu uma oportunidade única que mudou o rumo da radiofonia no Brasil: a incorporação da Rádio Nacional ao Patrimônio da União.

3.2 A EMISSORA

Doze de setembro de 1936, data que entra para a história da radiofonia pela inauguração da Rádio Nacional, criada com o intuito de ser a melhor emissora do país. Uma noite de gala, com recepção da mais alta classe carioca entre políticos, magistrados, representantes religiosos, damas da sociedade vestidas com todo o *glamour*, reunidos no 22º andar do edifício *A Noite*. Naquela noite foi ao ar sua primeira transmissão ao vivo, feita por Celso Guimarães e seguida pelo discurso do então presidente do Senado, Medeiros Neto, em nome do presidente da República. A sociedade carioca estava em festa, e não à toa. Tecnologia de ponta fora empregada em sua montagem, com transmissores da *Phillips* e um *cast* de artistas exclusivos, diferenciando-se do padrão empregado pelas demais. No seu grupo de cantores estavam os mais jovens talentos da época: Orlando Silva, Marília Batista, Aracy de Almeida, e entre os locutores Ismênia dos Santos, Celso Guimarães e Oduvaldo Cozzi como *speakers*. Dentre as suas contratações mais expressivas estavam a do diretor José Mauro, do maestro Radamés Gnattali, dos apresentadores Haroldo Barbosa e Henrique Foreis Domingues, mais conhecido como Almirante. Ele também foi responsável por grandes mudanças na radiofonia brasileira, criando programas como *Caixa de Perguntas* e o *Curiosidades Musicais*, ambos em 1938, sendo que o último levava aos ouvintes histórias e ritmos da cultura popular, alguns desconhecidos da maioria do público. Seu único insucesso foi o *Programa das Reclamações*, cuja ideia era um espaço de protesto para os ouvintes, com reclamações de qualquer ordem. Contudo, sua criação corroborou com o nascimento do DIP em 1939, levando o programa ao fracasso.

Nos primeiros anos, a Rádio era dividida em duas seções: uma artística e outra administrativa, mas em pouco tempo seu crescimento levou a novas mudanças estruturais, um aumento do pessoal contratado e uma organização setorial, que serviu de parâmetro para as

demais rádios. A incorporação da emissora ao Patrimônio da União veio acompanhada de grande ascensão, fruto do estímulo governamental, da injeção de dinheiro público, resultando num aumento do *cast* de artistas, da variedade de programas, do número de funcionários e, claro, dos índices de audiência, desbancando pela primeira vez a sua concorrente, a Mayrink Veiga.

Por conta de uma dívida da Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande com o Estado, Getúlio Vargas instituiu o decreto nº 2.073 em 1940, criando as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Fixava-se então:

Art. 1º:

Ficam incorporadas ao Patrimônio da União

- a) Toda rede Ferroviária de propriedade da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande ou a ela arrendada
- b) Todo o acervo das Sociedades “A Noite”, “Rio Editora” e “Rádio Nacional”
- c) As terras situadas nos Estados do Paraná e Santa Catarina, pertencente à referida Companhia [...]. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 54).

A partir daí a Emissora passou a funcionar em caráter dúbio, convertida num apêndice do Estado e ao mesmo tempo funcionando dentro de um padrão comercial. Esta ambiguidade foi de certa forma uma consequência do tipo de intervenção que o Estado Novo promoveu, pouco mexendo na grade de programação da Emissora, garantindo-lhe certa autonomia:

Ao ser encampada pelo Estado, Getúlio Vargas nomeou como diretor geral da empresa o Promotor do Tribunal de Segurança, Gilberto Andrade, que não só manteve os antigos diretores em seus postos como contratou novos quadros como os maestros Lírio Panicali e Léo Peracchi, além de promover o jovem cantor Paulo Tapajós a diretor musical e produtor (ZAN, 1996, p.74).

Essa injeção de verba visava um crescimento da emissora com intuito de transformá-la na representante maior do governo, nos locais onde o Estado não chegava e não se tinha noção do que acontecia “no Brasil”. Getúlio pouco mexeu na programação, pois sabia que este modelo de entretenimento é que iria garantir um maior alcance governamental junto à população. Ele não alterou o formato da sua grade e sim seu conteúdo. Os núcleos mais populares como os de música popular, radionovelas, humor, passaram a receber investimentos, um aumento no *cast* de artistas e variedade nos seus quadros. A ideia era injetar dinheiro para que tivessem mais estrutura, fomentando um aumento nos índices de audiência, já que agora seus conteúdos estavam condicionados à proposta do Estado. Gilberto Andrade recebeu carta branca do presidente para dirigir a Emissora, e assim que assumiu instituiu a Seção de Estatística da Nacional, se aproximando dos patrocinadores, colocando

em gráficos os horários disponíveis para os anunciantes. Não perdeu de vista num só momento a questão comercial, que associada ao subsídio do Estado fez com que a Rádio despontasse entre as demais.

Este crescimento estrutural reverberou numa nova distribuição interna, passando a Emissora a possuir não mais dois e sim quatro núcleos de atuação: música, jornalismo, dramaturgia e programas de variedades, sendo que cada um desses era subdividido internamente, visando uma melhor organização. O setor de jornalismo, por exemplo, possuía os núcleos esportivo, feminino, de crônicas, serviços, além dos redatores, repórteres e locutores. A matéria-prima das informações vinha inicialmente dos jornais escritos, sendo a Rádio uma espécie de leitora que coletivizava as informações, formato extremamente útil num país com índices de analfabetismo consideráveis. Mais tarde este setor começou a produzir seu próprio informativo, com fontes vindas de duas agências de notícias: uma nacional e outra internacional. “O aperfeiçoamento dos equipamentos para transmissão externa contribuiu para que algumas rádios passassem a contar com equipes próprias de reportagem” (CALABRE, 2004, p.43).

A função do radiojornalismo na programação era a princípio manter informado o cidadão, contemplando acontecimentos diversos que eram transmitidos através de diferentes noticiários, um para cada especificidade. A grande referência no setor foi, sem dúvida, o *Repórter Esso*, considerado o precursor dos jornais contemporâneos, em que a informação deveria ser passada de maneira imparcial, objetiva e com cunho informativo. Foi o primeiro noticiário a ter matérias redigidas especialmente para o rádio, servindo de modelo para muitos jornais radiofônicos e televisivos que o sucederam. Antes de chegar ao Brasil, o *Repórter Esso* já havia sido lançado em Nova Iorque, Buenos Aires, Lima, Havana, Santiago, chegando ao País num momento crucial. Sua inauguração se deu em 28 de agosto de 1941, mesmo dia em que o Brasil se juntou ao Exército Aliado para combater a invasão alemã na Segunda Guerra Mundial. Ficou conhecido pelos seus dois *slogans*; “o primeiro a dar as últimas” e ser a “testemunha ocular da história”, estabelecendo uma relação de confiabilidade com o público que o via como transmissor da “verdade dos acontecimentos”. Com o sucesso que a Rádio Nacional adquirira após sua incorporação pelo Estado, era natural que a *Standard Oil Company of Brazil*, patrocinadora do *Repórter Esso*, a escolhesse para transmitir o programa no Brasil, afinal era a mais estruturada e líder de audiência. Aqui, o programa seguiu o mesmo modelo dos diversos países latino-americanos em que era irradiado, sendo considerado uma peça fundamental para a política de boa vizinhança do governo dos EUA durante o período da

Guerra. O programa ia ao ar sempre às 8h, 12h55, 9h55, 22h55, com absoluta pontualidade, fazendo com que as pessoas acertassem os ponteiros dos relógios com base na sua transmissão. Sua credibilidade junto ao público o levou à frente da audiência entre os jornais radiofônicos até 1960, quando foi retirado do ar. Num contexto onde muitas famílias aguardavam novidades sobre seus filhos ou maridos no *front* de batalha, o *Repórter Esso* desempenhava também a função de estreitamento de laços através das notícias, que nem sempre eram boas, mas mantinham os parentes informados. Sua pontualidade e cuidado com as informações passadas trouxeram para o ouvinte o hábito de assistir noticiários com dia e hora marcados, criando uma relação cotidiana com a informação. O *Repórter Esso* adentrou os lares, mudando a rotina dos brasileiros, transformando em necessidade a prática de se manter informado.

No setor de dramaturgia havia os núcleos de radioteatro, o núcleo técnico composto pelos assistentes, e o de sonoplastia, feito geralmente por uma orquestra, cuja incumbência era transformar sons em imagens. Sua função era entreter, utilizando enredos dramáticos e românticos, cheios de personagens com atitudes próximas do cidadão comum, prendendo o ouvinte numa trama que muitas vezes refletia suas aflições. Além desses, havia os escritores, que geralmente não eram funcionários da Emissora, vendendo seus textos para diversas rádios que produziam seus *scripts*. O núcleo de radioteatro “reunia diversos grupos de profissionais e era responsável tanto pelas novelas quanto por todos esquetes radiodramatizados que ocorressem nos outros programas” (CALABRE, 2004, p.34). Contava também com um *cast* exclusivo de radioatores que fazia desde propagandas, comerciais, qualquer encenação necessária à Emissora, além dos protagonistas das radionovelas que possuíam maior empatia entre os ouvintes. Já o núcleo de efeitos sonoros era responsável pela sonoplastia e sonofonia, além das trilhas musicais das novelas. Era um núcleo relevante num momento em que a televisão não existia e a visualização do texto ocorria através de efeitos e música, proporcionando ao público imagens através dos sons. O ator, compositor e cantor Mário Lago relembra o cotidiano de sua própria casa e suas impressões ao ouvir as radionovelas:

Meu ponto de atração era o dos ruídos, mas não me interessando em descobrir ou sequer imaginar como seria conseguida aquela impressão perfeita de que alguém estava pisando terra, cascalho, areia. Deixava arrastar-me pelas sugestões que o rádio trazia procurando manter a pureza do ouvinte leigo. (CALABRE, 2006, p.114).

O sucesso de novelas como *Em Busca da Felicidade* ou *O Direito de Nascer* foi estrondoso, a primeira ficando no ar por dois anos e meio e a segunda, três anos. O horário irradiado, 10hs da manhã, era considerado comercialmente fraco, mas atingiu principalmente

o público feminino das donas de casa que deram às novelas uma audiência considerável e fiel. Os custos de produção eram altos e para entrar no ar, uma novela contava sempre com um patrocinador e um sistema de distribuição através das agências publicitárias, que faziam cópias dos capítulos em discos de acetato e os entregavam para as principais emissoras do país, conseguindo transmitir simultaneamente a mesma novela em diversos Estados. Geralmente seus enredos eram simples, com temáticas cotidianas ou romanceadas, com intuito de tocar o ouvinte. E realmente tocavam. A Rádio recebia inúmeras cartas mensais com opiniões de apoio ou críticas ao comportamento de determinados personagens. A novela passou a fazer parte do cotidiano brasileiro, trazendo discussões e abordagens entre vizinhos, com uma linguagem muito próxima do dia a dia. Nos anos 50 e principalmente nos 60, com a disseminação da TV, as novelas foram deixando o rádio e passando para o formato televisivo. Tal fato aponta as dimensões do trabalho realizado pelas equipes de radioatores, sonoplastas e músicos para levar ao ouvinte imagens, sensações, histórias contundentes, que com a chegada da televisão, de certa forma, minimizaram tamanha criatividade.

O núcleo de variedades trazia como carro chefe os programas de humor, além dos de auditório e de calouros, garantindo entretenimento aos ouvintes e possibilidade de participação do público presente. Nos anos 40 a Nacional reformou seu auditório, ampliando sua capacidade para 500 poltronas, tamanha a procura popular. Era diversão garantida: além de ouvir, o público podia ver e interagir com os ídolos de sua preferência num evento que englobava linguagens musicais, teatrais, interpretativas e visuais. Este formato trouxe à tona uma figura muito importante: a do apresentador;

Diante da plateia, o locutor tradicional cedia lugar a um novo personagem: o animador ou o mestre-de-cerimônias. Caberia a sensibilidade deste o equilíbrio do programa, alternando brincadeiras, sorteio de brindes, piadas e outros efeitos destinados a excitar ou acalmar o público - sem o que as mensagens comerciais seriam prejudicadas (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.83).

Era um mundo rico de fantasia e risos. Os programas de calouros, por exemplo, representavam a possibilidade do cidadão comum ingressar na carreira artística ou, no mínimo, ter o seu minuto de fama. *Papel Carbono* apresentado por Renato Murce lançou, entre outros, o violonista Baden Powell e o humorista José Vasconcelos, sem falar no *Calouros em Desfile* de Ary Barroso, o mais famoso e polêmico do gênero, que estreou em 1935 na Rádio Cruzeiro do Sul e permaneceu no ar ao longo de quinze anos, só findando nos anos 50, já na TV Tupi. A primeira apresentação da cantora Emilinha Borba, ainda garota, aconteceu no programa de Lamartine Babo, onde recebeu nota máxima. Mais do que

espectador, nestes programas o público era agente fundamental, já que se tornava também a atração e júri, sendo corresponsável pelo surgimento de uma nova estrela nos auditórios. E as filas de acesso eram imensas, principalmente aos domingos, cuja programação tinha como intuito entreter, divertir e esquentar as vendas dos anunciantes com os momentos comerciais.

Outro núcleo que fazia muito sucesso entre a população era o de humor, com programas como *Trem da Alegria*, o *Balança Mais Não Cai*, (este, sem dúvida, o mais famoso entre os demais, ficando no ar por 20 anos), o *PRK-30* que fazia uma paródia da própria emissora, a *PRE-8*. Em geral estes enredos traziam crônicas da realidade como fonte de humor, sendo que os comediantes precisavam interpretá-las de maneira teatralizada, afinal, o programa era ao vivo e para um auditório cheio. A sonoplastia era executada por dois ou três instrumentistas, no máximo, que do palco acompanhavam a movimentação dos protagonistas e os anúncios comerciais. Tratava-se de uma considerável diferença física em relação aos estúdios da Emissora, onde os intérpretes ficavam estáticos diante do microfone. No auditório havia a necessidade de movimentação de palco, contato com a plateia, interação com o público e muitas vezes da personificação por tipos, investindo-se muito mais em figurinos, cenários, caracterizações, de acordo com a temática abordada pelo programa.

Nos fins de semana o auditório era reservado aos programas de variedades, com quadros variados de humor, apresentação de calouros, shows artísticos com grandes estrelas da Rádio e informativos de utilidade pública. Eram apresentados por animadores que ficaram famosos como César de Alencar, Paulo Gracindo e Manoel Barcelos. Neste formato é possível incluir “programas temáticos como os de folclore, curiosidades, história da cidade, efemérides (políticas, científicas e culturais, muito em voga na época), e outros estilos em menor número.” (CALABRE, 2004, p.48). Buscava-se sempre agregar utilidade pública ao entretenimento, afinal a Nacional era uma emissora do Estado e por mais que este traço não fosse determinante em sua grade, a proposta de levar conhecimento e informação ao público permanecia como seu norte.

Já o setor musical era composto por orquestras, um regional que acompanhava os ritmos brasileiros, cantores e cantoras e os maestros. A música sempre teve papel especial dentro da história do rádio, sendo a base da sua programação desde os anos 20. No início, era comum a vinda de cantores para se apresentarem ao vivo nas emissoras maiores; já nas de menor porte ou interioranas, a veiculação de discos garantia ao ouvinte uma programação musical variada dentro de suas possibilidades. Cada programa - fosse de música, jornalismo, humor ou novela - tinha sempre um prefixo musical que o acompanhava para o resto dos seus

dias, sendo sua marca registrada. Apresentava-se também como um setor de criação, com arranjos compostos especialmente para sua transmissão, num trabalho minucioso de maestros e instrumentistas, construindo com o público uma relação estreita através da música. Sem dúvida, os cantores populares formavam o grupo de maior destaque, consagrados como ídolos através do rádio, revistas de música, cartazes comerciais, e alimentados pelos seus fãs-clubes fora da emissora. Os concursos para eleger a rainha do rádio nos anos 40 e 50 estimulavam disputas e os índices de audiência, reforçando o papel do ouvinte na construção dos ídolos de massa. O público se mobilizava e através da criação dos fãs-clubes participava ativamente do processo eleitoral de sua candidata. Sem dúvida, a maior disputa aconteceu entre os fãs-clubes de Marlene e Emilinha Borba, que compraram a briga pelo título de rainha do rádio, com manifestações públicas de repúdio um ao outro. Marlene foi eleita rainha em 1948, para surpresa de muitos que não esperavam que uma novata tomasse o lugar da já estabelecida Emilinha. Mas como se sabe, estes concursos não eram inteiramente lícitos, e um cheque polpudo, de um “admirador” podia comprar vários votos favorecendo sua cantora preferida. O voto popular era arrecadado nas emissoras e vinha anexado às embalagens dos produtos que patrocinavam os programas. O concurso para rainha do rádio mobilizava a sociedade, levantando discussões não só a respeito das vozes, mas dos hábitos, vidas e comportamentos das cantoras, critérios também utilizados para sua avaliação. Depois de alguns anos, em 1953, a consagração de Emilinha foi uma forra entre os fãs. Sem dúvida foi a cantora de maior espaço e exposição em revistas, comerciais, campanhas publicitárias, e cujo comportamento adequado aos padrões se tornou a extensão da sua fama nos palcos. Para uma rainha, a vida se tornava mais fácil e lucrativa, podendo lhe render um programa de rádio exclusivo, um contrato com gravadora e bons convites de shows, de onde vinha efetivamente o dinheiro do artista. Ângela Maria relatou à revista *Radiolândia* de 17.12.1955 que “Como rainha do rádio minhas oportunidades, meu preço, minha popularidade cresceram e se firmaram. Valeu a pena e muito” (HUPFER, 2009, p.66). Mesmo com contrato exclusivo, os artistas geralmente eram liberados pelas emissoras para excursionarem em turnês nacionais e até internacionais, dinâmica que interessava tanto aos cantores quanto às emissoras, que viam seus nomes divulgados pelo Brasil afora.

As apresentações das cantoras e cantores eram sempre acompanhadas dos seus fãs-clubes, que lotavam o auditório da Nacional em dia de programa ao vivo. Estas associações inauguraram um outro tipo de relação público-artista, que por se estabelecer muito próxima, alimentava nos fãs a possibilidade de um dia ser também um ídolo. Em 1951, um novo

formato de programa de auditório foi inaugurado com *A Felicidade Bate em Sua Porta*, apresentado por Heber Bôscoli. Neste programa os ouvintes mandavam cartas para a Rádio e aquele que fosse sorteado ganhava um caminhão de eletrodomésticos em casa, além do show de Emilinha Borba no momento da premiação. O caminhão rodava pelas localidades do Rio de Janeiro causando furor entre os moradores, que tinham ali a chance de ver a grande Emilinha ao vivo em seu bairro. Assim, a radiofonia conseguiu se deslocar fisicamente para outros ambientes, modificando a relação com o público e estreitando ainda mais estes laços. Foi neste período que as emissoras passaram a cobrar da plateia, bilhetes de acesso aos auditórios. Muitas vezes um só fã-clube lotava quase a metade do espaço, sem contar as manifestações de apoio - gritos, palmas, declarações quando seu ídolo subia ao palco, monopolizando em vários momentos a apresentação. Esta medida foi tomada como segregadora na época, pois em sua maior parte, a plateia era formada por mulheres negras, bastante humildes, e com baixo poder aquisitivo. Foram chamadas de forma racista e preconceituosa de “macacas de auditório” por Nestor de Holanda, radialista responsável por cunhar tal termo. A cobrança de ingressos seria uma forma de “selecionar” quem poderia adentrar ao recinto, e tentar imprimir um comportamento de “bom gosto”, mais próximo dos padrões de uma classe média em ascensão.

Assim, o setor musical expandiu dentro da Nacional, conquistando a maior audiência entre os demais, pautado num trabalho coletivo entre profissionais, técnicos, instrumentistas, locutores, orquestras e cantores. No gráfico a seguir, podemos constatar que em 1945, 26,9% da programação da Nacional era destinada aos programas de *Música Variada*, 11% destinada à *Música Brasileira*, além de 4,4% voltada à *Música Clássica*. Se somarmos os números teremos 42,3% da programação destinada exclusivamente à música, sem contar os *Programas de Auditório* que sempre traziam apresentações musicais.



Figura 2 – Gráfico da programação semanal da Rádio Nacional
 Fonte: SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.106.

Com tamanha expansão, em 1950, foi criado o Departamento de Música Brasileira, no âmbito do já existente Departamento de Música. A direção foi dada a Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga, e a produção ao seu colega Zé Dantas. Um dos primeiros programas associados ao novo Departamento foi *No Mundo do Baião*, apresentado por Paulo Roberto, no qual Luiz Gonzaga era figura cativa nas participações especiais. A proposta do departamento era cuidar da “menina dos olhos” da emissora, a maneira orquestral dispensada à música estrangeira. Para Paulo Tapajós (1956 *apud* SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 135):

Anos atrás a nossa música popular recebia um tratamento que não condizia com sua riqueza [...] Não somente forçamos a melhor programação da música brasileira, sem qualquer sentido de xenofobia, como passamos a dar um tratamento digno ao nosso patrimônio musical popular.

Executar a música popular através de parâmetros internacionais era uma ideia bem vista dentro do ideal de modernização do país, interpretada como uma espécie de “elevação do *status* nacional”. A música constituía-se num dos símbolos brasileiros mais fortes e consumidos no exterior, servindo de elo entre o Governo e os países vizinhos.

3.3 SAMBA E ORQUESTRAÇÃO

Com a estrutura disponibilizada pelo Estado e a preferência entre os anunciantes, a Rádio Nacional foi crescendo em popularidade e junto com ela, o samba foi sendo constituído e se constituindo como elemento nacional, através de novos arranjos, divulgação maciça nas rádios e gravações em discos, que expandiam a ideia do ritmo diretamente associada à identidade nacional. Várias foram as transformações, e no caso do setor cultural a censura agiu de maneira seletiva, eliminando o produto, mas não o fazer artístico, estimulando um tipo de produção temática. “São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção”. (ORTIZ, 2006, p.114). Nesta mesma obra, Ortiz argumenta que há dois tipos de censuras: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Dentro desta perspectiva, fica claro o uso do samba pelo governo de Getúlio de maneira apropriada e não proibitiva. Nas canções, o malandro, a boemia, o carteado foram substituídos pela figura do trabalhador. A malandragem estava em sutilar este discurso, envolvê-lo numa capa de suor e serviço braçal que seria recompensado pelo salário mensal e principalmente pela contribuição ao progresso da nação. Coisa de samba mesmo foi ganhar o concurso do governo - em 1941 Wilson Batista e Ataulfo Alves ganharam o prêmio de melhor canção carnavalesca com *O Bonde São Januário*, cuja letra seria um exemplo claro de exaltação à figura do operário- e ainda fazer o DIP acreditar que estavam regenerados. Essa capacidade de lidar com a censura através de brechas revelou compositores muito hábeis no sentido de negociar com o poder instituído sem ficar à margem do sistema, com canções que não só eram aceitas pelo DIP, mas recebiam incentivos financeiros e de divulgação pelo governo. Malandros reabilitados, músicos regenerados foram a voga dos anos 40 e 50 do século XX. O contraponto, porém, foi seu novo *status*; o samba tornou-se a música oficial, utilizada pelo Estado como elemento publicitário para suas campanhas. Antes, música de rua e terreiros de casa, o estilo passou a ser considerado uma referência para a cultura nacional, suas incorporações melódicas e novas temáticas induzidas conduziram-no ao caminho de símbolo estatal, utilizado para propagar a imagem de um governo próximo das camadas populares.

De maneira estratégica, o Estado varguista direcionou a composição de sambas, promovendo transformações não só no estilo, mas no cancionário popular. Um exemplo foi o

surgimento, ainda nos anos 1930, do samba-exaltação, um tipo de samba cívico que trazia em suas letras as belezas naturais, a amistosidade do povo, os quitutes culinários, tornando emblemática uma imagem exótica, de um país sem embaraços políticos, e atrativo a investimentos econômicos. Compositores como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Assis Valente, foram os grandes representantes deste estilo, geralmente com poesias e arranjos tecnicamente elaborados que vendiam muito bem esta ideia no exterior. Obras como *Aquarela do Brasil*, *O que é que a baiana tem?* ou *Minha Embaixada Chegou*, descreviam a figura de um Brasil mítico, cheirando a novidade e propício a receber turistas e o comércio externo. Com o sucesso de Carmen Miranda lá fora, essas canções chegaram ao mundo de Hollywood, encantando Walt Disney que até proposta de trabalho fez a Ary Barroso. Esse tipo de troca era interessante aos dois lados e corroborava com a política de boa vizinhança implementada pelos EUA, servindo comercialmente também ao Brasil. Importante perceber que as canções exportadas mais facilmente eram os sambas. Por mais que se compusessem boleros ou tangos, tão em voga no cenário internacional, o que emblematizava a ideia de Brasil no exterior era o samba, consenso também para o governo e boa parte da população. Tais transformações ressignificaram socialmente o estilo, agregando-lhe uma nova posição sócio-identitária. Isto só foi possível graças ao trabalho técnico de arranjadores, instrumentistas, cantores e compositores que o reestilizaram ao ponto de agradar (em parte, é claro) a população, os músicos, o Estado, a propaganda exterior, encontrando no ritmo uma interface dessas relações. O samba conseguiu atender a diversas especificidades como: ser popular e não folclórico; ser mestiço e não negro, branco ou indígena; ser urbano e não rural; vestir *smoking* e não rendas; ser dessudorizado, praticamente asséptico; ser dançado em baile e não em roda. Porém, essas (des)caracterizações não devem ser pensadas de maneira bipolar, já que entre elas houve um elemento comum de ressignificação do estilo: as orquestras, principalmente a de Radamés Gnattali com seu arranjos para o samba, responsáveis em fazer a ponte entre o estilo e esta nova roupagem sócio-musical.

O que estamos chamando de orquestração consiste na composição de arranjos musicais por maestros, utilizando os instrumentos padrões encontrados numa orquestra. Este tipo de arranjo se diferencia da sonoridade encontrada comumente no samba, que é produzida por violão, cavaquinho, flauta, pandeiro, ganzá, surdo, instrumentos inexistentes numa formação erudita, com exceção da flauta e em alguns casos, o violão. São encontrados quatro naipes (grupos de instrumentos posicionados conjuntamente numa orquestra por possuírem timbragens parecidas e desempenharem a mesma função musical, melódica, harmônica ou

percussiva) sendo eles: madeiras, metais, percussão e cordas. Em nenhum desses, a sonoridade do samba é encontrada. Assim, quando esses novos arranjos foram surgindo, causaram certa surpresa tanto para os músicos quanto para o público ouvinte, por se diferenciarem do som encontrado nos botequins, bares e rodas. O conceito deste tipo de orquestração estava explícito no cancionário internacional, na sonoridade das *big bands* de jazz, que exerciam grande influência na música brasileira do período. Especificamente na Rádio Nacional, houve um maestro que reinterpreto este fluxo de informações musicais de forma a transformá-las numa sonoridade mais pitoresca e próxima do cancionário brasileiro. Radamés Gnattali, juntamente com sua Orquestra Brasileira, vai conferir ao samba arranjos influenciados pela música norte-americana, e por outro lado com uma peculiaridade sonora muito incomum para a época.

3.4 A ORQUESTRA BRASILEIRA DE RADAMÉS GNATTALI

A Época de Ouro do rádio brasileiro, compreendida entre os anos 1940 e 1950, trouxe um acréscimo musical significativo à história da música popular. A junção de novas mecânicas, aparatos técnicos, inovações na área de gravação e reprodução sonora conseguiram dar ao suporte do disco uma qualidade de ponta para a época. Além disso, a distribuição e expansão musical proporcionadas pelo rádio e indústria fonográfica romperam com barreiras geográficas, eliminando distâncias e aproximando contextos sociais em torno de informações comuns. Era a radiofonia interligando fronteiras e incluindo numa mesma frequência culturas bastante distintas. Essa função mediadora do rádio foi fundamental na nacionalização de estilos. Sua capacidade de divulgação foi responsável por popularizar ritmos antes considerados rurais como emboladas, maracatus, cocos e o próprio samba, tornando-os identitários à medida que eram veiculados nas emissoras. A expansão do samba foi concomitante ao seu processo de estilização, que nacionalizou não só o estilo, mas uma referência de identidade brasileira. Nos anos 1930, o samba ainda buscava brechas para adentrar no mercado da música popular, e já nos anos 40 a preocupação era outra, e estava associada à ideia de “civilização” do estilo. Era preciso comunicar esta modernidade vivida pelo país, divulgando este novo momento de progresso para o mundo, e para tanto, sua sonoridade deveria ser “embranquecida”, adquirir uma “sofisticação” encontrada no padrão das músicas internacionais. Uma forte influência de ritmos estrangeiros invadiu o Brasil, trazida pela política de boa vizinhança, que conseguiu propagar as vestimentas, o cotidiano,

canções e hábitos norte-americanos como produtos a serem consumidos por toda a América Latina. Na música, a influência das *big bands* de jazz foi sentida no Brasil, onde várias orquestras passaram a adotar sua formação, composta de baixo acústico, piano, bateria e guitarras ou instrumentos de sopro. As emissoras de rádio passaram a agregar em suas orquestras esta formação, e a compor arranjos para este tipo de naípe. Havia um padrão esmagador encontrado nos musicais vindos da Broadway e filmes de Hollywood, que interferiu no tipo de produção musical brasileira neste momento. Houve, no entanto, um caso interessante na Rádio Nacional onde estas influências sonoras foram interpeladas de maneira muito particular. As novas referências, antes de serem incorporadas, foram filtradas e adaptadas através da Orquestra Brasileira do maestro Radamés Gnattali, que no lugar de guitarras colocou cavaquinho, pandeiro, ganzá, buscando atingir uma sonoridade mais “nacionalista”. Disse Radamés à Rádio Jornal do Brasil (1977 *apud* SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61):

Porque o jazz por exemplo é muito baseado no piano, não é? Piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Então eu disse lá pro Zé Mauro: para fazer uma boa orquestra de música brasileira precisamos ter uma base... então tinha dois violões, cavaquinho; tinha o Chiquinho (no acordeão), tinha o contrabaixo acústico (Vidal), e tinha uma bateria espetacular que era o Luciano [Perrone]... tinha o João da Baiana de pandeiro, Heitor dos Prazeres tocando caixeta ou prata - aqueles pratos de cozinha com uma faca - e o Bide, de ganzá. Era uma massa muito boa.

A Orquestra Brasileira foi criada em 1943 para corporificar o programa *Um Milhão de Melodias*, produzido sob a influência da política de boa vizinhança. Este pacto tinha como base o estreitamento dos laços entre os EUA e América Latina através de medidas econômicas, políticas, e no âmbito cultural, a fim facilitar o livre comércio entre esses países, favorecendo os EUA que acabara de sair da Grande Depressão. O *Um Milhão de Melodias* era patrocinado pela Coca-Cola, sendo a principal peça promocional para o lançamento do refrigerante no Brasil. Os responsáveis pelo programa, Haroldo Barbosa e José Mauro, selecionavam duas músicas brasileiras do momento, duas antigas e geralmente três estrangeiras de grande sucesso. Cabia a Radamés a criação dos arranjos para as canções escritos semanalmente e sua atuação como pianista da orquestra. A Orquestra Brasileira foi a grande mediadora entre a entrada de músicas estrangeiras no país e a criação de uma sonoridade “nacional”. Radamés ficou conhecido por sua versatilidade musical e em nenhum momento executava uma canção em formato *couver*. Procurava sempre recriar arranjos, adequando-os às timbragens de instrumentos nacionais. O objetivo desta orquestra era nacionalista: “dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às

composições estrangeiras” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.61). Na sua composição, além do corpo de instrumentos nacionais, encontrava-se uma orquestra erudita com cinco saxofones, três pistões, dois trombones, três flautas, oboé, fagote, clarinete e até uma harpa, além do naipe de violinos e violoncelos. Era uma formação que executava composições de qualquer estilo, porém dando um enfoque às timbragens nacionais, agregando novas sonoridades tanto às músicas estrangeiras quanto às brasileiras.

O Maestro Gnattali trouxe para a grade da Nacional, obras de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, tão pouco lembradas pelos ouvintes. Esta capacidade de apresentar de maneira nova, canções antigas, foi um dos méritos do programa, além de fazer dos estúdios da Emissora um verdadeiro laboratório de experimentações sonoras, cujos resultados eram bem vistos pelo Estado Novo. Radamés Gnattali desenvolveu para os sambas em voga arranjos que acabavam por mesclar o padrão norte-americano encontrado nos musicais cinematográficos de Hollywood, com as inovações vindas do Estácio, resultando no que iremos chamar de *orquestração brasileira*. Esta orquestração não se constituiu como um padrão (apesar dos arranjos de Radamés serem copiados por outras emissoras de rádio), mas sim como uma maneira de ler o estrangeiro dentro de uma ótica nacional. O que ele fez foi dar aos metais a função rítmica, antes atribuída aos instrumentos de percussão. Os arranjos para samba, por exemplo, eram pensados para a melodia e harmonia; no ritmo não se mexia, deixava-se por conta da percussão. Luciano Perrone, encontrando dificuldades em suprir com a bateria o vazio rítmico deixado pelos poucos percussionistas nas orquestras, fez um apelo ao maestro: pediu que transferisse para os sopros a marcação rítmica. Perrone nos conta esta história, relatada por Sérgio Cabral (1993 *apud* OLIVEIRA; MARTINS, 2006, p. 6)

Íamos eu e Radamés, andando pela Rádio Nacional, em direção à sala de 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 ritmo de samba para os instrumentos de sopro a minha vida na bateria ficaria mais fácil. Quando chegamos na sala de Almirante havia uns papéis de música na escrivaninha. Radamés pegou e foi logo escrevendo. No dia seguinte, no ensaio da rádio, os pistons, trombones, etc., estavam tocando dentro do ritmo de samba. Nas gravações, porém, o primeiro arranjo deste jeito foi mesmo para 'Aquarela do Brasil'.

A partir desta mudança um novo traçado na orquestração brasileira foi desenhado. Reconhecia-se facilmente os arranjos de Radamés. Antes, as orquestras das rádios ou faziam arranjos padrões ou seguiam estritamente o parâmetro das *big bands* de jazz, com guitarra, baixo, piano e bateria, e no caso das canções brasileiras gravava-se com os conjuntos regionais. Radamés trouxe a mescla dos três: as *big bands*, o regional, a orquestra erudita,

visando dar maior expressividade à música brasileira. Essas transformações reverberaram para a indústria fonográfica, em que cantores como Orlando Silva e Aracy de Almeida passaram a gravar seus discos exclusivamente com os arranjos de Radamés, exigindo das gravadoras este pré-requisito. Cartas aos montes chegavam à Emissora, umas elogiando outras criticando a “americanização” da música nacional. A verdade é que Gnattali criou um novo padrão de orquestração que colocou a música brasileira, em especial o samba, num patamar de equidade com a música norte-americana e europeia. Com seus arranjos sendo executados em Hollywood, haja vista *Aquarela do Brasil* e a sonoplastia do personagem “Zé Carioca”, chegou a receber convite do próprio Walt Disney para morar lá, mas não aceitou. Seu mérito foi orquestrar a música nacional com instrumentos próprios do seu fazer, como o ganzá, a faca e o prato, associados a um naipe de sopros que conduzia o ritmo juntamente com a percussão. Assim, a pulsação rítmica tão importante para a canção brasileira, foi reforçada nesta configuração.

Os arranjos da Orquestra Brasileira levaram o Brasil a passear pelo mundo, criando inclusive um certo furor e curiosidade em relação ao país. Em 1942, a Rádio havia inaugurado seu sistema de ondas curtas que permitiu transmitir sua programação aos cinco continentes, se tornando uma das mais potentes do mundo e a segunda da América. Ao invés de transmitir pensando exclusivamente nos brasileiros que se encontravam fora do país, a Emissora traduzia sua programação especial para quatro idiomas, sendo ouvida e entendida Brasil a fora. A reestilização da musicalidade brasileira através de arranjos orquestrais conferiu à canção nacional o *status* de mundial, e a utilização do samba como música oficial por Getúlio Vargas.

3.5 FIM DA TRANSMISSÃO

A Orquestra Brasileira permaneceu atuante até os anos 60, sempre sob o comando do maestro Radamés. Entretanto, continuará em nossa companhia até o próximo capítulo, onde focalizaremos o nosso objeto de estudos: as canções do programa *Quando Canta o Brasil*, buscando analisar o perfil musical dos sambas gravados e suas reestilizações através dos arranjos de Radamés Gnattali.

Com a chegada da televisão no Brasil em 1950 e sua expansão por volta dos anos 60, a radiofonia teve que aprender a dividir seus patrocinadores e anunciantes com este novo veículo de comunicação, através da redução de custos, pessoal contratado, logo, do tamanho das orquestras. Mesmo trazendo do rádio seus programas e o formato das edições, a TV

oferecia a junção do som com a imagem, surpreendendo muitos telespectadores, que em boa parte dos Estados não conheciam os artistas, só suas vozes. Nessa disputa, o rádio acabou perdendo audiência, mas não seu alcance; continua sendo o veículo mais utilizado pela população brasileira até hoje. Em vários momentos, o rádio extrapolou sua função de veículo de comunicação, se convertendo junto ao público num meio de construção da sua identidade. Era através dele que elementos síntese como a língua, o Estado, o samba, a legislação, comportamentos, eram divulgados e reafirmados como pontos de convergência para definição de um cidadão brasileiro. Sua importância no processo de construção do samba como símbolo nacional é inegável, difundindo, popularizando e criando referências comuns entre a música popular e os ouvintes. O rádio fez perpetuar no imaginário social gostos, estilos de consumo, valores, padrões de escuta e aceitação, sendo um mediador entre o público e a indústria fonográfica. Sem este veículo o samba continuaria restrito a uma manifestação localizada, conhecida em algumas capitais e zonas rurais, sem uma representatividade nacional que justificasse sua eleição como símbolo de brasilidade. As ondas médias e curtas levavam uma “ideia de Brasil” para onde houvesse um aparelho receptor, fosse na capital, no interior, ou fora do país. A radiofonia venceu em seu conceito de entreter, se tornando sua marca mais forte junto ao público, perpetuando-se até os dias atuais.

Tanto os programas quanto a organização da Rádio Nacional, serviram de referência para as demais emissoras da época, que seguiam seus formatos e edições como exemplo de profissionalismo. O modelo da Emissora que fez sucesso nos anos 1940 e 1950 foi sendo gradativamente transferido para a TV. Programas de humor, de calouros, as radionovelas, e também o *Repórter Esso* passaram a fazer grande sucesso televisionado, com uma estrutura mais enxuta que a Rádio comportava. Em 1964, o Golpe Militar levou à cassação de vários funcionários da empresa e a mudança de direção (que se tornou corriqueira durante o Regime) assumida por Mário Neiva Filho, a comando do Presidente Castelo Branco. Muitas demissões e um clima tenso foi instaurado nos corredores, onde a criatividade cedia lugar à incerteza. Neste mesmo ano, a Mayrink Veiga, sua maior concorrente, foi fechada por apresentar orientação política legalista, contrária ao governo. A Nacional continuou no ar, porém com *cast* de artistas reduzidos e boa parte dos programas retirados da grade. O golpe militar de 1964, modificou a estrutura do rádio brasileiro, rompendo definitivamente com seu padrão de entretenimento, que tanto aproximava os ouvintes das emissoras. Em 1975, já no governo do Presidente Ernesto Geisel, foi criada a Radiobrás - Empresa Brasileira de Radiodifusão - vinculada ao Ministério das Comunicações através da lei nº66.301, “[...] visando unificar o

comando operacional das emissoras do governo federal e atender com prioridade as regiões com baixa densidade demográfica e reduzido interesse comercial” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.179). Era uma forma de melhorar a administração do setor, centralizando o poder num único ministério. Foram indexadas 38 emissoras de rádio (no Rio a Nacional, a Mauá e a Ipanema) e uma de TV, estando seu diretor vinculado diretamente ao Presidente da República. A Radiobrás esteve a serviço do regime militar, porém com menor credibilidade entre os ouvintes, principalmente entre aqueles contrários ao governo. Era o momento da Guerra Fria no mundo, e estas emissoras encampavam a “luta contra o comunismo”, pelo bem da família cristã brasileira.

Hoje, a memória da Nacional pode ser encontrada em três acervos: o do MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro; no seu prédio anexo no bairro da Lapa, que abriga exclusivamente o acervo da Emissora; e na sede original, o 22º andar do prédio *A Noite*, na praça Mauá nº7, que se transformou também numa espécie de museu, onde fotos, cartazes, aparelhos de rádio e gramofones encontram-se à mostra para observação do público em geral. No prédio anexo ao MIS, na Lapa, discos, partituras, fotos e vários fonogramas encontram-se disponíveis à visita do público, estudantes e pesquisadores, mais especificamente:

1.823 scripts de programas catalogados, 38.731 discos de 78 *rpm* - dos quais 31.510 de diversas gravadoras, 1.873 de gravações inéditas da própria emissora, 7 de efeitos sonoros, 88 de prefixos, 82 de jingles e 5.171 de programas radiofônicos. Encontram-se ainda 357.985 partituras catalogadas, com os arranjos originais, revelando a memória viva da Nacional. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 191)

Além desse, um outro grande trabalho de recuperação da memória musical da Rádio, foi feito por José Maria Manzo, ex-redator do Departamento de Radiojornalismo da Emissora e que se propôs, na década de 80, a transpor as gravações de 78 *rpm* existentes para fitas k-7. Ele fundou a Collector's Editora, cuja proposta é a preservação da memória do rádio dos anos 40 e 50 do século XX, e da música popular brasileira em formato 78 *rpm*. Hoje, a editora é também estúdio, aos cuidados do seu filho Ricardo Manzo. No seu acervo encontram-se cerca de 1.290 fonogramas entre programas de rádio e outros produtos sonoros disponibilizados em formato mp3 via internet. Nossa fonte primária foi encontrada neste acervo graças ao trabalho de restauração artesanal feito por Manzo, a fim de perpetuar a memória do rádio brasileiro. Com trabalho sério e reconhecido, firmou um convênio com o MIS, que passou a disponibilizar seu acervo musical em troca da atualização dos seus dados e restauração deste patrimônio.

Mais do que nos acervos e catálogos, a Rádio Nacional se perpetua na memória do

país como responsável por abrir as portas para a radiofonia atual, os programas televisivos, os formatos jornalísticos, as telenovelas, os programas de calouros, de entretenimento e tantos outros que tiveram no rádio o seu nascedouro, e na Nacional um modelo a ser seguido. Na sua época de ouro, o rádio foi uma poderosa ferramenta de comunicação entre os indivíduos, que tinham nos assuntos transmitidos um motivo para debater coletivamente uma mesma abordagem. Foi um *mediador transcultural* fundamental entre os ouvintes e a música popular; o Estado e a população; os anunciantes e a plateia; o público e as gravadoras; as gravadoras e os músicos; o samba e o Brasil. A interferência do Estado no setor cultural trouxe claramente a censura dos elementos artísticos, mas não a sua proibição. Getúlio Vargas soube como ninguém se apropriar de símbolos populares criando uma relação estreita entre música, sociedade e seu governo, tendo o rádio como mediador de tudo isso. O rádio tornou-se um excelente divulgador das variadas manifestações artísticas. A transmissão radiofônica foi responsável, em grande parte, pela nacionalização da canção popular, levando para além dos grandes centros urbanos, ritmos nunca escutados antes, incluindo aí o samba, que se popularizou e ganhou outros espaços através do rádio.

Assim, quando em 1952 Paulo Tapajós resolveu criar o *Quando Canta o Brasil*, estava ciente da força que a música popular tinha junto ao público. Getúlio Vargas voltara ao poder dois anos antes, agora eleito pelo povo, e isso reforçava ainda mais a necessidade de trazer um programa que transmitisse com exclusividade a “boa música brasileira”. Através de arranjos orquestrais, a dinâmica de mediação entre o Estado, a música e a Rádio conseguiu transpor para partituras os ideais de modernidade e progresso que colocaram o Brasil em equidade com o panorama mundial, e o samba como música oficial.

4 QUANDO CANTA O BRASIL

Chegamos, enfim, ao capítulo que abordará com maior profundidade o nosso objeto de estudos. Acreditamos ter deixado claro que nosso foco está na compreensão do processo de emblematização do samba como ícone nacional nos anos 50, a partir do *corpus* encontrado nos cinco anos de canções do *Quando Canta o Brasil*, fonte primária que embasará nossas análises. Investigaremos a importância da Orquestra Brasileira regida por Radamés Gnattali, como mediadora transcultural na construção de uma música brasileira moderna, influenciada pelo ideal unificador do governo Vargas.

O título do programa se apresenta como uma delegação de si próprio, sintetizando no nome sua proposta: transmitir somente canções brasileiras. Com arranjos exclusivos, era apresentado em horário nobre na Rádio Nacional. Seu histórico precede a sua criação, já que o programa foi pensado com o objetivo claro de substituir o *Um Milhão de Melodias*, criado para o lançamento da Coca-Cola no Brasil. Foi idealizado por Paulo Tapajós, que exercia a função de seu diretor e locutor. Sua equipe era formada também por Radamés Gnattali, a Orquestra Brasileira e uma orquestra erudita, junção que se tornou um diferencial dentro da Nacional. A proposta do programa era divulgar “uma seleção das mais belas páginas da música popular brasileira”²¹. Para tanto, critérios como escolha de repertório, arranjos originais e um bom patrocinador construíram a ideia de um momento brasileiro dentro da transmissão da Emissora. Inicialmente, este ia ao ar todos os sábados às 21hs, ponto alto da grade radiofônica, e, no caso desta Rádio, destinado à música popular. Ocupar este horário indicava respeito e credibilidade, que mesmo o *Um Milhão de Melodias* não havia conseguido, sendo transmitido às 21h35 das quartas-feiras. Dos seus cinco anos de existência, encontra-se catalogada boa parte do seu acervo, num total de trezentas e vinte e sete obras, alcançando toda a sua extensão, de 1952 a 1957. Ao ar, iam desde inéditas, clássicos do cancionário popular, versões consagradas e lançamentos fonográficos arranjados por Radamés Gnattali, sempre trazendo novidades da música brasileira.

Ao longo da pesquisa descobrimos um fato interessante: “*Quando Canta o Brasil* foi o primeiro programa da PRE-8 a não ser transmitido ao vivo: a gravação do espetáculo acontecia geralmente com um dia de antecedência” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.139). Acreditamos que esta peculiaridade se deve ao fato da minuciosa orquestração de Radamés Gnattali, que nunca levava ao ar um arranjo igual ao outro, mesmo quando uma canção se repetia na programação. Os programas duravam 25 minutos e continham sete peças cada (em quatro edições, encontramos seis, e em uma, oito), divididas em dois blocos: o primeiro, com três canções; o segundo, com quatro. Nas edições, eram executados tanto discos de 78 rotações quanto arranjos inéditos do maestro Radamés. Não podemos esquecer da interdependência entre o rádio, ouvintes e gravadoras, que enviavam para as emissoras compactos (discos com apenas uma música), contendo gravações de cantores antes de serem lançados, a fim de testar a sua popularidade junto ao público. Caso a aceitação dos ouvintes fosse favorável – isso podia ser mensurado através de pedidos na programação, cartas, telefonemas –, a gravadora então produzia um disco completo, com duas composições,

²¹ Locução de abertura, de Paulo Tapajós, em *Quando Canta o Brasil* (1952-1957), Rádio Nacional.

lançando o artista como seu mais novo produto sonoro nas lojas e revendedoras musicais. Havia assim, uma interação entre valores sociais e índices de audiência, que construiu uma dinâmica própria na qual a indústria fonográfica ditava as normas, porém, antes consultava o gosto popular.

Já as canções orquestradas possuíam arranjo exclusivo, trabalho que exigia dedicação e ensaios prévios com as duas orquestras que compunham o programa; a Brasileira e a Erudita. Com dias de antecedência, os arranjos eram compostos, as músicas ensaiadas com os cantores(as), e só então ficavam prontas para serem gravadas e irem ao ar com maior precisão. No formato ao vivo, todo este contingente humano (os músicos das duas orquestras, o locutor, o regente e os cantores), teriam que estar no *studio*, cantando e tocando *in loco*, em horário pré-determinado e seguindo a direção de Tapajós a cada entrada musical. Parece-nos que talvez fosse difícil administrar tal massa humana, daí a solução das gravações antecipadas, eliminando grande carga de trabalho ao vivo, onde nada poderia dar errado.

Quando Canta o Brasil era patrocinado pelas Pílulas de Vida do Doutor Ross, uma empresa forte dos anos 40, 50 e 60, que garantiu o sustento do programa junto com mais alguns anunciantes: o antiácido Sonrisal, o preparado para cabelos Glostora, o dentífcio Philips, o analgésico Melhoral e o Leite de Magnésia de Philips, sendo os dois últimos responsáveis pelo programa inaugural, em setembro de 1952. Encontramos estes financiadores revezando-se nas edições ao longo dos seus cinco anos, o que sinaliza um programa disputado por anunciantes, provavelmente por ter uma receptividade positiva junto ao público, garantindo boas vendas aos produtos.

Uma característica dos pilotos da época era a existência de uma vinheta exclusiva que marcava sua entrada no ar. Fossem musicais, teatrais ou jornalísticos, cada programa era reconhecido pelo público através do seu tema musical. O tema do *Quando Canta o Brasil* era uma canção instrumental em ritmo de baião. Sua duração era de trinta segundos e acontecia em dois momentos: na abertura e no encerramento das edições. Os reclames duravam um minuto e apareciam logo depois da vinheta inicial, anunciando as três primeiras canções que seriam tocadas naquele bloco. Lembremos que os textos comerciais “não podiam ultrapassar 10% do tempo total do programa”, seguindo determinação governamental de 1932. Pela [lei](#), a duração dos reclames deveria ser de 30 segundos, mas no caso do nosso objeto, ela ultrapassou este padrão, resultando em um minuto ininterrupto de extensão. Os anúncios iam ao ar no início e no meio do programa, marcando as entradas dos dois blocos musicais, totalizando dois minutos comerciais. Este é um exemplo claro da capacidade de negociação

entre o Estado e a Rádio. Em *Quando Canta o Brasil*, com duração de vinte e cinco minutos, os 10% destinados aos textos comerciais seriam correspondentes a dois minutos e meio da programação, tempo que não era ultrapassado. Contudo, as alterações ocorreram no formato das propagandas, que de 30 segundos passaram a ter um minuto cada, negociação capaz de flexibilizar a aplicação da lei, num jogo de interesses que, neste caso, era atraente ao governo.

Logo depois da propaganda, a voz de Paulo Tapajós entrava no ar para apresentar as canções que seriam transmitidas naquela edição. Fazia questão de anunciar seus títulos, intérpretes e compositores, em dois momentos: na abertura do primeiro bloco, quando apresentava as três primeiras canções, e no segundo, quando narrava as quatro músicas restantes, sempre acompanhadas de suas fichas técnicas com nomes, estilos musicais, cantores e autores.

As finalizações melódicas ascendentes (do grave para o agudo) eram o forte dos arranjos de Gnattali na Orquestra Brasileira, assim como o uso dos metais marcando o ritmo. A primeira característica se deu por conta da influência musical norte-americana, mais especificamente da indústria hollywoodiana, que se tornou referência na fabricação de ídolos de massa internacionais. Tal padrão musical trazia orquestras misturadas com as *jazz big bands*, produzindo uma massa sonora intensa, com arranjos compostos especialmente para os filmes. Este formato virou febre em vários países, principalmente no continente americano, onde vigorava a política da boa vizinhança. A cultura dos EUA chegava enlatada, pronta para consumo nos filmes, nas músicas, garrafas de coca-cola, calças *jeans* e pacotes de Marlboro. Já a segunda característica surgiu de uma sugestão de Luciano Perrone aceita por Gnattali: dar ao naipe de sopros da orquestra a função rítmica, dividindo esta marcação com a bateria. Perrone se queixava da falta de percussionistas nas orquestras, ficando para ele a função de conduzir sozinho o ritmo na bateria. Logo após o pedido, Radamés criou uma nova concepção musical com a música *Ritmo de Samba na Cidade*, iniciando assim, em 1942, os trabalhos da futura Orquestra Brasileira, que seria criada um ano depois.

4.1 EMBLEMATIZAÇÃO DO SAMBA

O processo de emblematização do samba a partir dos anos 40 se configurou através de uma relação interdependente entre o setor midiático (rádio e indústria fonográfica), o Estado, e a população. Neste momento, as transformações estilísticas do ritmo tinham como foco a construção de uma imagem moderna, que servisse tanto internamente como símbolo

positivado de pertença, quanto externamente como passe à comunidade internacional. No esquema abaixo podemos visualizar:

$$\text{Samba} + \text{Orquestração} + \text{Construção Cultural Nacional} = \text{Emblematização}$$

Musicalmente, a eleição do samba como símbolo representativo do país passou por uma nova concepção timbrística e de arranjos, que agregou novos instrumentos, compositores, maestros, o Estado, a sociedade civil e a mídia fonográfica, em torno de sua iconização. A interface entre estes agentes e o samba foi sobretudo o rádio, fosse como núcleo de produção, porta-voz do governo ou mediador cultural para a população em geral. Neste contexto, as mudanças tinham o cunho de ressignificar aquele que já era um marco de brasilidade, agregando-lhe padrões comportamentais, contornos políticos progressistas, a fim de formatar simbolicamente *uma* identidade nacional *moderna*. Devemos levar em conta que o processo de industrialização do país se deu amparado no ideal de *uma* cultura nacional, responsável por fomentar seu desenvolvimento e servir de alavanca para a modernização. “A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos” nos diz Hall (2006, p.49), abrindo espaço para impressões sobre a pertença como elemento gerador de códigos culturais, que passam a figurar como referências à uma nação. Destacamos a palavra *uma* a fim de deixar claro dois entendimentos: o primeiro é saber que diferenças regionais, sotaques culturais e acentos étnicos foram gradualmente subordinados e colocados de lado no construto de *um* Estado ideal, supostamente justificado pelo almejo de crescimento do país. O segundo é a percepção de que esta mesma política de unificação cultural foi fundamental no desenvolvimento do Brasil neste contexto, por ser uma fonte poderosa de produção de significados, gerando dentro da sociedade um ponto comum de reconhecimento entre expressões culturais distintas. Esse ponto referencial foi a base da constituição identitária nacional e não só distribuiu elementos de pertença, mas também absorveu símbolos sócio-culturais.

A construção cultural brasileira a partir do samba, se baseou em movimentações internas (centrípetas) e se referenciou em posicionamentos externos (centrífugos), mais especificamente dos EUA e Europa. A relação com estes “outros”, estruturou no Brasil uma identidade relacional, que utilizou também de parâmetros internacionais como referências culturais importantes. Percebe-se no Estado Novo traços da política populista italiana, estratégias comerciais americanas, a apropriação do setor cultural, o foco na unificação

nacional, a adesão brasileira às nações aliadas, com o objetivo de consolidar seu poder perante a sociedade e a comunidade mundial. Externamente, a Segunda Guerra Mundial acontecia e o país era convocado a defender suas fronteiras. Internamente, o governo utilizava deste argumento para justificar sua permanência no poder de maneira ditatorial. Já a música, sofria interferência de tangos, boleros e polcas que eram transmitidos pelas rádios e filmes de Hollywood. Completando este quadro, em 1942, a Rádio Nacional inaugurou seu sistema de ondas curtas, sendo transmitida internacionalmente em países das Américas, Europa e Ásia, preocupando o governo com o que ia ao ar, e ampliando o leque de trocas entre as nações. No caso do samba, essa intercorrência com padrões musicais externos pode ser vista como um dos elementos centrais no processo de orquestração. Radamés foi muito criterioso no tocante a dar uma timbragem característica à música nacional. Esta peculiaridade foi conseguida graças ao incremento de um grupo regional, com instrumentos do trato popular na Orquestra Brasileira, como cavaquinho, prato e faca, pandeiro, sanfona, entre outros. Contudo, o conceito de sua orquestração era americano, e vinha basicamente de Hollywood o formato encontrado em seus arranjos. Se pensarmos mais a fundo, não só os arranjos, mas a própria orquestra em si é uma importação que veio junto com o processo de colonização. Na música brasileira não são encontradas orquestras; esta formação é europeia. Em sua composição histórica, encontram-se manifestações artísticas geralmente coletivas, contando também com aparições individuais nos circos, por exemplo, que tinham como base harmônica o uso do violão a partir do século XVIII. Este instrumento foi precedido pela viola-de-aramé (uma apropriação da viola árabe que chegou ao Brasil através dos portugueses e era construída por músicos-artesões locais, tendo como encordoamento o arame). Na base rítmica, o uso de instrumentos percussivos vindos das matrizes africanas e indígenas, e/ou criados no país, configurou uma musicalidade popular rica e alicerçada em hibridismos.

Tudo que é representativo de um coletivo é emblemático e torna-se um símbolo daquela sociedade. No Brasil, foram diversos os motivos que colocaram o samba nesta posição, dentre os quais dois, que iremos discutir mais a fundo por terem maior relevância no quadro social da época: sua utilização estratégica como símbolo oficial pelo governo e seu processo de orquestração com base na regência de Radamés Gnattali e a Orquestra Brasileira. Neste ponto, levaremos também em consideração a entrada de músicas estrangeiras no país, através de incorporações rítmicas, melódicas e temáticas que o samba foi capaz de fazer, construindo estilos brasileiros hifenizados.

O primeiro ponto nos mostra uma ligação muito estreita entre Getúlio Vargas, samba

e rádio como vitrines externas do seu governo. Dando sequência às medidas de regulamentação do setor cultural em 1937, Getúlio decretou “que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico” (MATOS, 1982, p.88). A interferência do Estado na cultura - principalmente nas letras de sambas e no carnaval - se tornou um mecanismo muito eficaz no tocante a aproximar das classes populares. Não havia o veto, mas sim o estímulo a uma produção com temáticas específicas: a figura do trabalhador, a história do Brasil, a biografia de alguns heróis nacionais, temas que corroborassem com a política estatal. Essa nova condu(i)ção dada ao samba rendeu a Vargas uma aproximação maior da população, construindo uma imagem positiva junto às classes de renda mais baixa. A contrapartida do ritmo foi se tornar “música oficial”, o símbolo nacional por excelência, com parte de sua expressão condicionada ao Estado.

Bom esclarecer que o samba o qual Getúlio se apropriou foi o já produzido, aquele que fazia parte da indústria fonográfica e do rádio, e que passou por uma nova roupagem sonora. Ao contrário, nos bairros populares e morros, o estilo continuava a ocorrer com direito à roda, improvisos e temáticas cotidianas, onde a malandragem fazia parte das letras e de uma vivência comum. Ali, o Estado era quase ausente, e chegava à população, em parte, através do rádio, que (re)apresentava o samba para a comunidade já vestido de *smoking*. Estratégias de apropriação como concursos de sambas carnavalescos, estímulos aos compositores, premiação em dinheiro pelo DIP acabaram gerando uma música alicerçada no discurso estatal (oficial), em paralelo a uma manifestação secular que continuava a ocorrer nas casas, quintais e reuniões nos morros. A questão é que esta música coletiva, versada em improvisos, com expressões em *yorubá* e menção a pernadas, não obteve espaço na mídia governamental, sendo expurgada do plano desenvolvimentista do país como “medida educativa” para a população. O contraponto, porém, foi a incorporação deste samba estilizado à oficialidade, fato que refletia a busca estatal por um emblema nacional, tirando o estilo de um lugar à margem da sociedade. Este processo de apropriação se mostrou relacional, criando espaços (desiguais) para incorporações de ambos os lados, resultando num novo produto, que sintetizava o ideal de nacionalismo através da música popular.

Ritmicamente falando, o samba passou por transformações que o colocaram numa nova posição social. Com a orquestração de Radamés, o samba foi “elevado” ao patamar de música mundial, sendo visto, ouvido e tocado em locais pouco prováveis anteriormente. Interessante observar que naquela época o padrão de “bom gosto” e modernidade da música popular já tinha como referência principal o da música norte-americana. Contudo, o clima

nacionalista reinante fazia com que os músicos procurassem combinar padrões estéticos da música americana com elementos que pudessem expressar de maneira mais fiel a brasilidade. Para Gnattali, orquestrar a música brasileira associava-se a “elevar” nossa música a padrões internacionais sem, no entanto “desconfigurá-la”. Segundo o maestro Radamés (1977 *apud* SAROLDI:MOREIRA, 2005, p. 41): “Naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí”.

Mesclar estas três sonoridades (formação orquestral, formação regional, *jazz big band*) foi o grande mérito de Radamés, que fez da Orquestra Brasileira um ponto de mediação transcultural entre as influências estrangeiras e a música nacional. Enxergamos nesta dinâmica, não a incorporação, mas sim um processo de apropriações e adaptações de ritmos estrangeiros ao cancionário do país, que resultaram na intensificação do processo de hifenização da música nacional. O que estamos chamando de hifenização na música, consiste na junção de características rítmicas, melódicas e timbrísticas de dois ou mais estilos musicais, formando um derivado que recebe o nome ou parte dos nomes dos estilos anteriores, ligados por um sinal de hífen ao meio. Acrescenta-se à nomenclatura suas propriedades musicais, formando um estilo novo, interfaceado com suas bases de proveniência. No caso do samba, seu processo de hifenização - iniciado ainda nos anos 30 - tinha a função de caracterizar tipos específicos do gênero como, por exemplo, o samba-canção ou o samba-enredo, sendo o segundo nome uma adjetivação que agregava uma especificidade ao estilo. Era uma espécie de subtítulo (não como algo menor, mas sim resultante), todavia mantendo sua característica rítmica mais forte – a síncope – como centro de referência. Em *Quando Canta o Brasil*, podemos encontrar ritmos como polca-choro ou valsa-canção, que sinalizavam como as incorporações musicais brotavam no país através da hifenização dos estilos. Nas audições dessas canções, observamos um corpo sonoro comum, criado pela Orquestra Brasileira, onde o piano era o instrumento base em boa parte das obras.

No Programa encontramos também uma série de ritmos considerados regionais, como toadas, rajão, corridinho, que eram executados junto com valsas e polcas (sempre de compositores nacionais) na programação. Percebemos que a proposta de transmitir “uma seleção das mais belas páginas da música popular”, comportava vários estilos, acarretando numa mostra do panorama musical brasileiro. O caminho trilhado por Paulo Tapajós e Radamés Gnattali em *Quando Canta o Brasil* traz um conceito de música nacional diverso, por mais que o samba fosse maioria na programação. Xaxados, toadas, rancheiras, foram encontrados repetidamente na grade, mesmo que em geral sua expressão popular acontecesse

em festas específicas de santos católicos, ou nas suas regiões de origem. Esta característica do repertório nos traz um outro foco de análise: a emblematização do nacional para o programa passava pela variedade de estilos musicais encontrados no país, mas tinha no samba a referência maior, colocada à frente e ao meio desta simbologia, haja vista a sua incidência na programação.

Lembremos que para o governo era interessante a manutenção de *Quando Canta o Brasil* no ar, cuja programação transmitia exclusivamente a produção nacional, despertando no ouvinte sentimentos de pertença, tão almejados pelo populismo. Era mais uma possibilidade de divulgar a ideia de unificação do país de maneira estratégica, sem o uso de força e atingindo grande quantidade de lares onde o Estado não chegava. Associado ao repertório, os arranjos criados para as canções traziam laços de identidade agregados de modernidade, acordes de um Brasil em progresso que dialogava com a sonoridade internacional. A música brasileira popular se tornou um elemento síntese para a população, que se via representada por símbolo que refletia o progresso do país e executava a mesma linguagem do cancionista mundial.

4.2 OUÇA ESSA

O próprio nome do Programa já declarava seu conceito: durante vinte e cinco minutos, a princípio das noites de sábado, o Brasil deveria ser cantado pelos transmissores da Rádio Nacional. Dissemos a princípio, pois ao longo da pesquisa descobrimos um fato interessante: após dois anos no ar, mais especificamente em setembro de 1954, o Programa mudou de horário, passando a ser transmitido às 12h05 minutos dos sábados, revelando interferências do cenário sociopolítico na programação da Rádio Nacional. Para além do governo, sua proposta de executar exclusivamente músicas nacionais ganhou grande simpatia do público. Após o suicídio de Vargas em agosto de 1954, *Quando Canta o Brasil* permaneceu no ar por mais três anos, uma prova de sua boa aceitação junto aos ouvintes. Mas vamos fazer silêncio, pois o Programa já vai começar:

Quando Canta o Brasil, as mais belas páginas da música popular brasileira. Melodias inesquecíveis que falam de perto ao coração de nossa gente. Numa gentileza de Melhoral (outra vinheta musical). Para o espírito talvez não haja melhor prazer do que a boa música, mas para o corpo, o prazer consiste no bem estar geral. E quem pode gozar de bem estar, se a dor de cabeça o atormenta? Olha, amigo, a dor de cabeça não é apenas um padecimento físico, ela rouba tempo e trabalho. Eis porque Melhoral, graças à sua poderosa ação ultra rápida e positiva, é o remédio nacionalmente consagrado

para combater a dor de cabeça. Aliviando a dor, e aliviando-a mais depressa do que qualquer outro analgésico, Melhoral, não dá tempo à dor. Portanto, não perca um dia por causa de uma dor de cabeça. Ao sentir a primeira pontada, tome o seu Melhoral que é melhor e não faz mal. E vamos nos deliciar agora com a música brasileira, ritmada, quente, expressiva. Primeiro Aracy de Almeida cantará o samba de Olavo *Se eu morresse amanhã*, depois ouviremos os 4 Azes e 1 Coringa no samba de Cícero Nunes *Você foi mais uma*, logo após, Chiquinho executa o chorinho de Garoto *Ferro Velho...* Portanto, música! (Locução de Paulo Tapajós, *Quando Canta o Brasil*, programa 1A, 06/09/1952, Rádio Nacional).

A inauguração do programa com um samba é simbólica para este trabalho, pois sintetiza seu conceito e a ideia de que, quando o Brasil canta, o samba é a primeira coisa que vem no repertório.

Como foi dito, uma das características da Orquestra Brasileira, se não a principal, era o uso de metais na marcação rítmica juntamente com a bateria. Este foi o grande diferencial do maestro Gnattali, que internacionalizou a canção brasileira através de arranjos como *Aquarela do Brasil*, com seu inesquecível *tan tan tan, tan tan tan*, marcando o ritmo com instrumentos de sopro. Nas audições, encontramos baiões, xotes, sambas, assim como valsas, polcas, modinhas, executadas com arranjos e formação musical semelhantes, sendo que a percussão raramente se fazia presente. Os instrumentos percussivos em sua maioria eram utilizados de maneira pontual, em alguns trechos musicais, fazendo a abertura, o solo ou efeitos sonoros. A base para os arranjos realmente eram os sopros e metais. O uso de sax, flauta, clarineta, trombones, além dos naipes de violinos e violoncelos é bastante recorrente na estética do Programa. No caso dos baiões e xotes usava-se acordeon, violão, violão de sete cordas e até bandolim, mas não foi encontrada nenhuma canção com triângulo, zabumba ou pandeiro. O ritmo ficava a cargo da sanfona, que às vezes aparecia em dupla, sendo uma com a função base e a outra como solista, acrescentando nuances musicais interessantes. Nem Luiz Gonzaga e seu parceiro Humberto Teixeira foram contemplados percussivamente.

Outra característica musical do Programa veio a partir da influência dos musicais da Broadway e filmes de Hollywood: a incidência de conjuntos vocais. Conceitualmente nestes grupos a voz é a utilizada como instrumento, para além de elemento solístico ou exclusivamente de canto. São muitos os recursos vocais empregados, como *vocalisse*, abertura e sobreposição de vozes, harmonização, reprodução timbrística de instrumentos percussivos, de sopro ou efeitos, enfim, tudo que a criatividade musical permitir. No contexto estudado, vários foram os trios ou grupos que participavam do *cast* da Rádio Nacional e do *Quando Canta o Brasil*. Eram eles: Trio de Ouro, Trio Madrigal, Trio Melodia, 4 Azes e 1 Coringa, Os Cariocas e os Anjos do Inferno. Esse tipo de formação foi responsável por

agregar à orquestração de Radamés Gnattali uma outra perspectiva sonora, proporcionando seu uso como um instrumento a mais da orquestra. Suas execuções se mesclavam à canção, às vezes como complemento rítmico, às vezes melódico, às vezes solístico, sendo um outro instrumento a ser pensado toda vez que um arranjo fosse composto. A ideia mais recorrente era a abertura vocal, quando num trio uma voz fazia a nota principal do acorde ou tônica, a outra fazia a terça e a outra a quinta, formando um acorde a partir das vozes. A voz, assim como a flauta, por exemplo, é um instrumento melódico, e não pode emitir acordes (junção de duas ou mais notas executadas ao mesmo tempo). Os grupos vocais adicionaram este tipo de recurso, criando um diferencial para o ouvinte e tornando-se um segmento musical de muito sucesso na época de ouro do rádio. A exemplificar pelo Trio de Ouro, formado por Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas, que alcançou grande popularidade até o seu término, com a separação de Dalva e Herivelto. Os recursos voco-instrumentais eram muitos, e a plasticidade sonora conseguida interessante. Em geral, cantavam a uma só voz, fazendo aberturas vocais, preenchendo o corpo sonoro da melodia. Outras vezes encontramos uma espécie de revezamento, onde cada cantor ou cantora tinha a sua parte na melodia. De qualquer maneira, imprimiram marca própria junto ao público, sendo que alguns destes cantores, ao término dos grupos, prosseguiram em carreiras solos de sucesso, a exemplo da própria Dalva de Oliveira e Nuno Roland.

4.3 A VEZ DO SAMBA

Uma vez ambientados com o Programa, mostraremos através de quadros a incidência dos sambas na programação e seus estilos hifenizados, mas também, diante de tanta variedade, resolvemos fazer um outro quadro enfocando estilos afins, ou seja: aqueles que precederam são correlatos ou derivados do samba. Por exemplo: o choro é um dos seus antecedentes, e o samba-canção um construto do seu processo de hifenização. Ambos possuem sonoridades parecidas, compasso binário, a mesma célula rítmica e a presença da síncope na sua execução. O que os diferencia é a interpretação dada a cada um, seu formato musical e os temas poéticos, revelando as distinções entre si. Segue o quadro tipológico do samba em ordem quantitativa de aparições, e o período das execuções:

Estilos de samba encontrados	Repetições na Programação	Período de execução
------------------------------	---------------------------	---------------------

Samba	91	1952 a 1957
Samba-canção	46	1952 a 1957
Ritmo de samba	2	1953 e 1955
Samba-choro	1	1956
Partido-alto	1	1957

Notemos que o samba ganha em disparada no número de execuções, sendo o dobro do samba-canção, ritmo em segundo lugar na programação. O ritmo de samba aparece duas vezes no Programa e tanto o samba-choro quanto o partido-alto apenas uma vez. Percebemos que os estilos musicais que aconteciam nos morros e subúrbios e faziam referência aos primórdios do samba ficaram pormenorizados na grade das edições. Desde os anos 30, quando se iniciou o processo de popularização do samba, não eram ouvidos nas rádios partidos-altos, batuques ou corridinhos. Essas manifestações ficaram reservadas aos ambientes privados, enquanto que a fatia pública do ritmo foi apresentada pelos sambas-enredo ou o samba-canção. Como não cabiam no formato fonográfico, estes estilos sofreram alterações, recebendo a *parte B* em sua composição, e passaram a ser gravados em discos e veiculados nas rádios. O que no quadro é intitulado samba é justamente esta música já reestilizada que além da forma modificada recebeu neste Programa arranjos orquestrais que trouxeram um outro código de pertença à população: uma identidade moderna em concordância com o quadro desenvolvimentista do pós-guerra.

Há nesta leitura quantitativa um dado que revela parte da história do samba na música popular: dos cinco tipos encontrados, três são hifenizados. Na nossa pesquisa, identificamos dois tipos de hibridizações na construção musical do samba, que iremos denominar de *endógena*, quando liga o estilo a outros ritmos do cancionário popular, e de *exógena*, quando une o samba a ritmos internacionais. No primeiro caso, diversos fatores compuseram esta construção dando origem a múltiplos subgêneros. O crescimento da indústria fonográfica nos anos 30 tinha como foco o período momesco e estabelecia no calendário de lançamentos uma divisão entre músicas de carnaval e de “meio de ano”, sendo que as últimas só eram gravadas no período de baixa estação. Neste período dava-se preferência às músicas românticas, de andamento mais lento, com temáticas que descreviam a dor e o amor. Da junção lírico-amorosa com o samba nasceu o samba-canção ou samba-de-meio-de-ano, que se tornou um dos estilos mais gravados fora do período carnavalesco, se renovando nas décadas subsequentes através das rainhas do rádio, mestras em cantar “dores de cotovelo”. De maneira hibridizada, também, nasceram o samba-choro e o samba-de-

breque. Este último teve seu marco inicial em 1936, com a música *Jogo Proibido*, composta por Moreira da Silva, seu maior representante. Do casamento com o governo getulista nasceu o samba-exaltação, um tipo de samba com abordagem ufanista, também chamado de samba-cívico, que enaltecia a história, as paisagens e o povo brasileiro. Como já dito, a política de unificação cultural do Estado interferiu também na produção das escolas de samba, estipulando desde 1937 que os sambas-enredos deveriam ter “caráter histórico, didático e patriótico”. O partido-alto, nosso antigo conhecido desde o final do século XIX, retrata na grade do programa um outro tempo, o dos batuques, da roda e do improviso. Sua nomenclatura tem caráter circunstancial: revela que na roda só entravam os sambistas de “alto-gabarito” que dominavam a arte de improvisar, ou seja, de fazer o partido. Vários são os estilos de sambas hifenizados pelo Brasil, mas iremos nos ater àqueles que retratam a fatia pública desta manifestação, ou seja, que se reestilizaram e tornaram-se “aptos” à transmissão em rádio. O nome após o hífen, ou o segundo nome, agrega uma especificidade ao estilo, trazida por uma questão circunstancial ou contextual, no caso do samba-cívico. A produção endógena reforçou as trocas musicais internas e se mostrou (se mostra até hoje), como um novo leque de possibilidades criativas dentro da composição popular brasileira.

Já no caso das hibridizações exógenas, percebemos que estar em voga no cancionário internacional foi um critério decisivo na hora de misturar sonoridades. Lembremos que isto já ocorria desde o século XIX, cuja moda de ritmos estrangeiros no país originaram o maxixe, por exemplo, e ainda uma nova maneira de dançar, de par enlaçado, diferente das tradições africanas de par separado. No *Quando Canta o Brasil* existem dois exemplares hifenizados e exógenos, são eles: a valsa-canção e a polca-choro. Na música *Luz dos meus olhos*, de José Carlos Burle, encontramos o primeiro exemplo. Esta valsa-canção se apresenta como uma música romântica, acompanhada ao piano, flauta e naipe de violinos. Da valsa não encontramos o 6/8, compasso típico do ritmo, mas sim, a intenção do arranjo e o lirismo poético na composição. A dramaticidade interpretativa de Jorge Goulart é marcante, e salienta a interface entre os estilos. O segundo estilo pode ser descrito na canção *Flor Amorosa* de Antônio Callado, em formato instrumental. A orquestração de Radamés Gnattali trouxe o ritmo bastante efusivo, característico da polca, afinal de contas era uma dança de salão, comum nas festas aristocráticas do Brasil. O arranjo veio acompanhado de piano, sopros e violoncelos, tendo como instrumento base o acordeon. Os momentos solísticos foram distribuídos entre o naipe de sopros, piano e acordeon, utilizando a forma musical do choro, em que diversos instrumentos solam, mostrando sua capacidade virtuosística. Tais

hibridizações demonstram também a concepção de música brasileira para o programa. Neste conceito era cabível a interface com ritmos estrangeiros, desde que estes fossem reestilizados dentro de um padrão nacional. Assim foram também com as polcas, valsas e o tango, encontrados na programação; todos passaram pela baqueta do maestro Radamés, que fez questão de utilizar a Orquestra Brasileira como guia musical desses estilos no Brasil. Um nacional diverso é o que se apresenta em *Quando Canta o Brasil*, dirigindo a programação de maneira a agregar manifestações locais e reproduzi-las com arranjos internacionais.

Na sequência veremos o segundo quadro, com os estilos correlatos ao samba:

Estilos Afins	Repetições na Programação	Período encontrado
Choro	46	1952 à 1957
Batuque	2	1952 e 1956
Corridinho	2	1957
Maxixe	1	1954
Ponto de ritual de Candomblé	1	1957

Tanto o maxixe quanto o ponto de ritual de Candomblé só foram transmitidos uma vez em *Quando Canta o Brasil*, uma mostra de que “a seleção das mais belas páginas da música popular brasileira” era orientada por um critério maior, deveria colaborar com o progresso nacional, apresentar um repertório moderno e ligado às tendências da música internacional. Estes dois estilos musicais representavam um filão da música nacional, mas nada atual nos anos 50. O maxixe, por sua temporalidade - cujo auge se deu no século XIX -, e o ponto de ritual de Candomblé, por uma questão religiosa e ancestral, que revelava um arquétipo ainda associado ao período escravagista e uma religião diferente do padrão católico. Tanto o batuque quanto o corridinho aparecem duas vezes ao longo dos cinco anos do Programa, mostrando o que já referenciamos anteriormente: a divisão entre o samba público e privado na história da música popular. Tais manifestações tão comuns nas festas de rua e casas das tias baianas, além de trazerem a roda e a umbigada como marca de sua expressão, tinham também no seu canto a sátira e o improvisado. O corridinho era uma maneira de cantar sem o refrão principal, emendando uma cantiga na outra. Na dança, as chinelas arrastavam fazendo um som agudo, chiado, e constante no chão, que mais à frente dará origem ao uso dos chocalhos nas rodas. O batuque era realizado em geral nas festas de rua ou terreiros de casa, espaço apropriado para a pernada e a capoeiragem, que aconteciam entre os valentões. Essas manifestações traziam sua sonoridade, sua expressão, seus símbolos e significados, que não

foram aceitos dessa maneira pela indústria de discos e rádio.

Já o choro ficou em segundo lugar na programação, logo após o samba, uma mostra de que estilos considerados “educativos” deviam ser incentivados nas transmissões, a fim de reforçar um padrão de “refinamento” para o samba. Lembremos que os músicos responsáveis por sua propagação, ainda no século XIX, tinham um outro *status* e condição financeira, integrando a baixa classe média negro-mestiça. Eram músicos que sabiam ler partituras, tocavam em orquestras, e no tempo vago se reuniam para improvisar temas instrumentais livremente. A proposta de modernidade nacional ficou clara nos estilos musicais mais repetidos na programação, reforçando um padrão de “civildade” que deveria ser seguido para o progresso da nação.

4.4 EXPRESSÃO CULTURAL: UM CRITÉRIO CLASSIFICATÓRIO

A variedade de estilos musicais no Programa foi algo chamativo ao longo do nosso estudo. Foram encontrados trinta e dois ritmos, três nomenclaturas referentes a expressões culturais e mais a denominação francesa *pout-porri*, totalizando trinta e seis estilos na ficha técnica do Programa. A partir dos batuques, começamos a perceber que as manifestações culturais eram também utilizadas como critérios classificatórios, já que o ritmo executado, necessariamente, não correspondia ao nome do estilo encontrado. Vamos começar esta explicação a partir dos batuques. Foram encontradas duas canções com esta classificação rítmica: na segunda transmissão do Programa, em setembro de 1952, com a música *Batuque*, de Eduardo Nadruzz, interpretada por ele na gaita e a Orquestra Brasileira e, em maio de 1956, em *Lamento Negro* de Humberto Porto e Constantino Silva, interpretada por Nuno Roland. O primeiro *Batuque* é um tema instrumental, com base feita no acordeon. Os metais dão o tom grandioso à música, com inserções melódicas ascendentes e sempre precisas. Ritmicamente falando é uma *quadrilha*, ou como se diz no Nordeste, um *arrasta-pé*, o que nos leva a pensar que este nome se deu provavelmente por dois motivos: primeiro o critério musical, levando em conta a ritmia da música, seu andamento rápido e métrica bastante dividida, conferindo maior dinâmica ao tema, aventando uma menção aos batuques africanos; segundo pelo caráter da manifestação em si. Tanto o batuque quanto as quadrilhas brasileiras são manifestações populares, de caráter coletivo, que ocorrem ao ar livre e também em datas comemorativas. Este ponto sugere que a emblematização do nacional proposta pelo Programa foi capaz de incorporar, para além do caráter musical, a expressão cultural como critério

classificatório. Em *Lamento Negro*, Radamés Gnattali encontra-se ao piano junto com os metais, além de sax, trombone e pistons como base para a música toda. Também não há percussão, e o que se faz *negro* neste lamento é a temática, com mescla de palavras em iorubá e português, cujo enredo poético conta histórias entre os homens e seus orixás.

Já a música *Abalu-ayê* de Waldemar Henrique, recebeu a classificação de *canção*. Desta vez, encontramos a percussão de maneira pontual, marcando sua abertura e encerramento com tímpanos e piano. O momento crescente acontece no meio da sua execução, em que os metais, violinos e violoncelos fazem um especial com arranjo operístico. O piano de Radamés faz a base harmônica, com acordes intensos na região grave. Por ser Gnattali exímio musicista, encontramos em várias canções a presença do piano. Este instrumento não se fez presente em todas as canções, mas permeou a estética musical do Programa, ora como base, ora como solista, caracterizando sua timbragem. Assim, um instrumento associado às elites, utilizado como parâmetro de “boa educação” para as moças desde o século XVIII, tornou-se base harmônica das reestilizações ocorridas com o samba nos anos 50, elo entre a música nacional e a formação orquestral europeia.

As análises traçadas trazem uma nova configuração classificatória: necessariamente um batuque não tinha que ser uma canção de ritmo binário, com instrumentos percussivos e presença da síncope; poderia também significar uma menção à musicalidade negra, um arranjo sincopado ou uma canção popular que acontecesse *em forma de* batuque. Se lembrarmos das festas nas casas das tias baianas, fica fácil perceber esta definição, já que os sambas e pagodes que lá aconteciam não designavam um estilo musical e sim uma reunião coletiva. Reiteramos esta, como uma das possibilidades analíticas, por aparecer de maneira recorrente no repertório do Programa. Chamou-nos atenção, por exemplo, a classificação *ritmo de samba*, encontrada ao longo dos cinco anos. Primeiro pela separação entre samba e ritmo de samba, sugerindo um hiato entre ambos; segundo porque esta classificação ocorreu com a mesma canção, *Mulher Rendeira*, um tema popular, cantado por Virgulino Lampião e adaptado por Zé do Norte, versão esta, encontrada no Programa em dois momentos: 1953 e 1955. Esta música se apresenta ritmicamente como um baião, orquestrado pelo maestro Radamés, com a presença de acordeon, violão e metais. Porém, ao delinear os contornos de uma música brasileira, *Quando Canta o Brasil* incorpora esta canção, classificando-a como *ritmo de samba*, pelo seu caráter efusivo, sua manifestação popular, seu acontecimento quase sempre coletivo. Dessa maneira, a diversidade cultural apresenta-se também como um critério classificatório, por elucidar, para além do âmbito estritamente musical, o universo da

manifestação em si, levando em consideração a expressão cultural como fonte classificatória.

A multiplicidade musical era uma marca do Programa. Por mais que o samba ocupasse uma posição central e à frente em suas edições, foram encontradas trinta e seis nomenclaturas na sua ficha técnica, sendo que dessas, seis são hifenizadas, ou seja híbridas, refletindo interfaces musicais. Entraram desde cocos, marchas, toadas, corridinho até um ponto de ritual de Candomblé e tango. Essa pluralidade sonora nos mostra que várias foram as vozes consideradas pelo Programa como representativas da canção nacional. Para se “falar de perto ao coração de nossa gente”, era necessário abarcar sotaques, regionalismos, expressões locais, criando um corpo sonoro que servisse de referência para a construção da identidade nacional. Bem verdade que toda esta diversidade era repaginada, recebendo uma capa orquestral que “habilitava” sua execução na Rádio. A orquestração de Gnattali era, na verdade, um oximoro, apresentando em si mesma a ação e a contradição. Era ação à medida que abarcava estilos diversos, pouco executados nas rádios anteriormente, oportunizando ao ouvinte conhecer uma outra parte de sua cultura, criando processos comuns de identificação. Era contradição por nivelar a canção nacional em arranjos similares, fosse baião ou samba, através de um parâmetro norte-americano. Por mais inovador que fosse o conceito da Orquestra Brasileira, com seus instrumentos regionais e uso de timbragens locais, não podemos negar que a busca por *uma* identidade nacional muitas vezes agiu como um rolo compressor, unificando temáticas e sonoridades.

Diante de tanta variedade, detectamos a necessidade de demonstrar ao leitor, através de uma tabela, todos os estilos musicais encontrados no programa, por ordem quantitativa de execuções, e suas porcentagens:

Estilos Musicais encontrados	Repetições na Programação	Período Encontrado	Porcentagens
Samba	91	1952 a 1957	27,80%
Samba-Canção	46	1952 a 1957	14,06%
Choro	46	1952 a 1957	14,06%
Valsa	26	1952, 1956 e 1957	7,95%
Baião	24	1952 a 1957	7,33%
Canção	19	1952 a 1957	5,81%
Toada	15	1953, 1954, 1956 e 1957	4,58%
Pout-porri	9	1952 e 1953	2,75%
Marcha	8	1952, 1954, 1955,	2,44%

		1956, 1957	
Polca	4	1952 e 1957	1,22%
Chotis (<i>sic</i>)	3	1952, 1953 e 1955	0,91%
Polca-Choro	3	1952 e 1953	0,91%
Batuque	2	1952 e 1956	0,60%
Ritmo de Samba	2	1953 e 1955	0,60%
Côco	2	1952	0,60%
Corridinho	2	1957	0,60%
Forró	2	1957	0,60%
Modinha	2	1952 e 1953	0,60%
Xaxado	2	1952	0,60%
Rancheira	2	1954	0,60%
Fantasia	2	1952 e 1956	0,60%
Rojão	1	1952	0,30%
Dobrado	1	1957	0,30%
Calango	1	1956	0,30%
Motivo Popular	1	1957	0,30%
Partido-Alto	1	1957	0,30%
Samba-Choro	1	1956	0,30%
Toada Gaúcha	1	1952	0,30%
Toada Folclórica	1	1955	0,30%
Toada Baiana	1	1956	0,30%
Tango	1	1952	0,30%
Valsa-Canção	1	1957	0,30%
Tema Folclórico	1	1957	0,30%
Ponto de Ritual de Candomblé	1	1957	0,30%
Maxixe	1	1954	0,30%
Chula Marajoara	1	1957	0,30%
TOTAL	327 execuções	1952 a 1957	100,00%

Como nos apresenta esta tabela, os estilos hifenizados eram comuns na grade de programação, sendo um atestado de modernidade para *Quando Canta o Brasil* transmiti-los, já que muitos desses eram moda no cancionero internacional, dando origem a hibridizações exógenas entre ritmos nacionais e mundiais. O Brasil se mostrava de maneira atualizada para a comunidade externa, ao misturar polcas e valsas com o choro e a canção nacional. Voltamos a frisar que tal processo não foi unilateral, simplesmente uma incorporação de formatos

estrangeiros, mas sim uma reapropriação de sonoridades, uma adaptação de estilos, que resultaram em mais um braço de heterogeneidade na música brasileira. Encontramos também três nomenclaturas que indicam expressões culturais e não necessariamente estilos musicais, são elas: Motivo Popular, Tema Folclórico e Ritmo de Samba, corroborando com a proposta de incorporar as manifestações populares como critério de classificação. Além disso, a tabela revela a presença de polcas, um tango e valsas, estas últimas com bastante incidência na programação, superando o número de baiões executados. Dentro da proposta de universalizar a canção brasileira, transmitir ao público o que estava em voga na música mundial, traduzia uma estratégia de audiência, mas também de afirmação nacionalista. Tanto o tango quanto as valsas e polcas eram de compositores brasileiros, algumas com arranjos de Radamés Gnattali, outras não, mas sempre escritas, gravadas e cantadas em português. Esse fato demonstra também a versatilidade do músico brasileiro ao se apropriar de formatos da canção europeia, compondo dentro de sua estética.

4.5 SAIDEIRA

Nas audições de *Quando Canta o Brasil*, várias foram as conclusões alcançadas, inclusive algumas inusitadas. Trabalhar com música dentro do meio acadêmico é um caminho prazeroso, mas também delicado, por exigir atenção consciente para o despertar das subjetividades que esta fonte traz em si. Estaríamos mentindo se disséssemos que não houve momentos de surpresa, de alegria, de inquietação ou tristeza nas audições, mas também entendemos que esta é mais uma das nuances do elemento música, e excluí-la, em nome de uma objetividade axiomática, seria tirar desta fonte sua função artística.

A primeira conclusão é clara: a construção do samba como símbolo nacional nos anos 1950, só foi possível em concomitância com os processos de reestilização e orquestração, assim como das apropriações do governo, que direcionaram suas temáticas e execução. Sua emblematização foi constituída através de transformações que lhe deram não só uma nova sonoridade, mas uma nova inserção social. Por outro lado, o samba se tornou música oficial e para além de ser executado nas rádios, principalmente na Nacional, era utilizado estrategicamente pelo governo como elemento de manobra, um meio de se aproximar das massas. A segunda conclusão que chegamos é a da importância de Radamés Gnattali e da Orquestra Brasileira como mediadores transculturais entre a música nacional e o contexto sonoro mundial. A entrada de ritmos estrangeiros no país trouxe consigo o padrão

dos musicais hollywoodianos e a incorporação de referências musicais. Gnattali foi capaz de adaptar tais influências, criando uma nova sonoridade tanto para as músicas estrangeiras, quanto para as músicas brasileiras que eram executadas na Rádio, em conjunto com a Orquestra Brasileira. Seu mérito foi arranjar a música nacional com instrumentos próprios do seu fazer, muitas vezes construídos no Brasil como o surdo, o ganzá, a faca e o prato, que reproduziam com fidelidade a timbragem do samba em seu nascedouro. Dessa maneira, ele conseguiu traduzir o espírito nacionalista tão almejado por Vargas em forma de canção, em letras que falavam de modernidade, timbres que retratavam o regional e intervalos ascendentes que lembravam o progresso. Todavia, houve neste processo uma homogeneização das sonoridades, fosse baião, samba ou toada, os arranjos eram sempre orquestrais, em geral sem percussão e com finalizações ascendentes. A presença dos metais era constante e marcava também a função rítmica, característica desta Orquestra. Como terceira consequência vemos o nivelamento das sonoridades encontradas no programa, o que colocava o Brasil dentro de um padrão internacional da canção, representado por uma música “civilizada”, mas também homogeneizada.

Outro legado construído juntamente com o processo de emblematização do samba, foram as hifenizações musicais, feitas de maneira criativa, através de negociações culturais envolvendo músicos, maestros, o rádio, a sociedade e o governo. Estes estilos híbridos revelavam as táticas da música nacional ao se apropriar da música estrangeira, mas também as adaptações que realizou ao longo de sua trajetória, agregando maior diversidade ao cancionário popular. Em *Quando Canta o Brasil* encontramos seis estilos hifenizados, retratando a habilidade da música brasileira em se reinventar de maneira endógena, mas também se interfacear com influências externas de forma exógena.

Contudo, as incorporações sonoras que o samba foi capaz de fazer não o descaracterizaram em sua referência mais forte - a síncope - célula rítmica que o distingue dos demais gêneros. Houve sim uma reestilização deste ritmo, uma reorganização de sua expressão cultural, uma simbolização do seu fazer, expandindo seu alcance espacial e sua aceitação popular. Para além dos quintais das tias baianas, nos anos 50 o samba figurou como emblema nacional e identitário e internacionalmente como símbolo de brasilidade, conferindo ao país uma imagem de nação unificada, tão almejada por Getúlio Vargas. Sua plasticidade foi capaz de liquefazer sua atuação geograficamente, e desmembrar sua forma em diversos subtítulos. O samba que se tornou símbolo do país não foi o que acontecia nos subúrbios; este continuou a ocorrer, em parte, de maneira privada, nos morros, botequins e quintais de casa. O

samba emblemático foi aquele reestruturado nas gravações fonográficas, remodelado nos desfiles das Escolas de Samba e orquestrado por Radamés e outros maestros, que souberam agregar, com muita propriedade, uma nova linguagem musical ao ritmo sem deixar de ser samba.

Nas audições dos programas, dois pontos nos chamaram a atenção: a diversidade de estilos musicais encontrados e suas derivações, e a inclusão de expressões culturais como critério classificatório. Os ritmos surpreenderam pela variedade, não pela quantidade. Toadas, rancheiras, dobrados, fantasias, todos representavam o Brasil deste Programa, trazendo um sentido diverso de nacional. Percebemos que este Brasil que cantava na Rádio Nacional possuía vários sotaques, todos bem aceitos e convivendo de maneira harmônica na programação. Havia sim uma hierarquia e isso ficou claro. O samba se configurou como a síntese deste nacional múltiplo, se posicionando no meio e à frente dos demais ritmos. Suas execuções superavam em 50% o segundo lugar na programação, explicitando seu posto de primeiro lugar não só pela quantidade de execuções, mas por ser emblemático para o país. O processo de reestilização do samba foi capaz de colocá-lo no patamar de símbolo de brasilidade, reconfigurando sua sonoridade, sua imagem e sua inserção em sociedade.

A proposta de delinear os contornos de uma música nacional pelo Programa comportava a diversidade musical como critério classificatório. Esta informação nos trouxe um dado analítico precioso: um ritmo pode ser algo configurado para além da pauta e partitura, pode ser traduzido através de sua expressão e encontrar pares em sua manifestação. Assim foi com o batuque, cujo ritmo era uma quadrilha ou com os ritmos de samba executados através de um baião. Essa configuração extrapola a noção matemática de ritmo que exige uma leitura musical através do pentagrama. Ritmo neste Programa é também expressão cultural, e neste sentido uma quadrilha pode ser sim um batuque, já que ambos são manifestações musicadas, coletivas, realizadas em festividades religiosas e reuniões da comunidade. Em *Quando Canta o Brasil* o universo da manifestação popular é considerado um critério classificatório, trazendo a diversidade musical como mais uma possibilidade analítica para este trabalho.

Não podemos esquecer que todas as transformações que o samba foi capaz de fazer traduziram também seu papel ativo como mediador transcultural, remodelando padrões sociais, redefinindo limites de convivência, reconfigurando sua inserção social como música emblemática do país. Desde os anos 20 o samba era visitado por grupos estranhos a seu meio, e levado para além de suas fronteiras iniciais. As reestilizações musicais que passou ao longo

de sua trajetória foram também traduzidas no desejo das elites de dançarem-no em seus salões. O samba que chegou aos bailes já havia perdido o suor da roda e o jogo do improviso, mas por outro lado, se impôs de maneira muito perspicaz, saindo da posição exclusiva de “música dos pretos” e instalando-se na alta e média sociedade. O ritmo passou por inúmeras apropriações ao longo dos anos, mas soube se apropriar de espaços e linguagens que não eram seus de início. Seu caráter heterogêneo foi seu grande trunfo, primeiro porque agregou à sua constituição grupos diversos mediados pela música, segundo porque esta diversidade acelerou sua expansão para além dos morros e subúrbios, remodelando algumas fronteiras do preconceito, através de agentes de outras classes sociais. Sabemos que não havia nesta dinâmica uma bandeira social a fim de construir um símbolo nacional; as rodas de samba eram (e continuam sendo) manifestações espontâneas, por mais que algumas tivessem datas certas para ocorrer, como nas festas de santo e aniversários. Seu acontecer era imprevisível e esta perspectiva inusitada foi uma grande arma no seu processo de expansão, afinal de contas só retornavam ao seu seio aqueles que gostavam ou se identificam, divulgando o ritmo em outras paisagens sociais.

E assim, numa contínua negociação, o samba foi se construindo enquanto ícone popular e urbano, edificando junto à população e ao Estado uma proposta moderna de unificação nacional. Esta noção podia ser vista, ou melhor, ouvida nos arranjos de Radamés Gnattali, que harmonizava baiões, sambas e batuques dentro de um conceito musical norte-americano, utilizando muitas vezes a mesma formação instrumental, priorizando nuances que diziam mais de um *status* do que de um estado. Interessante ouvir um ponto de ritual de Candomblé tendo o piano como instrumento base, arranjo para violinos e violoncelos, sem a presença de percussão. É no mínimo inusitado, já que se pressupõe que um estilo como este venha marcado pelos atabaques, sons de agogô e letra em *yorubá*. Encarar a escuta como espaço ativo nos possibilitou o entendimento de que este também é um padrão pré-formatado, mas não o que foi produzido pela Orquestra Brasileira, diante de uma demanda cultural com forte inserção política, no Brasil do pós-guerra. A música nacional neste contexto não era só uma linguagem artística, mas um passaporte para a comunidade mundial, uma direção para a sociedade civil, e tinha como função falar a partir de um lugar: o lugar do seu povo, descrever suas vivências e acima de tudo apontar um caminho a ser seguido. Tal caminho era a modernidade, o desenvolvimento econômico, o progresso da nação, sendo a música um narrador de tudo isso, mesmo que na prática este samba não fosse tão bonito quanto nas partituras de Radamés.

Não podemos perder de vista a perspectiva sociopolítica dentro da emblematização do samba como uma arma de intenções e conceitos que se diziam acima de tudo brasileiros. Não se identificar era também não pertencer àquela nação e haja vista tantas identidades que ficaram de fora deste processo de unificação. O samba foi sim um componente ativo na construção identitária nacional, e se posicionou como uma moeda de três lados: um político, um musical e outro midiático, em que eram mediadas as influências do rádio, da indústria fonográfica e da população. Percebemos o estilo como elemento transversal na formação cultural brasileira e não como um elemento que agrega sonoridade ao quadro social do país. Para além de uma manifestação artística, o ato de fazer um samba foi responsável por mediar relações e costumes que foram (e são) reproduzidos entre as pessoas para além dos espaços musicais. A capacidade de improvisar diante das dificuldades, de dizer a partir do seu lugar uma dor que é coletiva, de pôr o corpo para brincar em cima da exploração cotidiana, são nossas coisas, são coisas nossas. Estão ouvindo? É Noel Rosa que chegou na roda e pediu o verso final:

O samba
A prontidão
E outras Bossas
São nossas coisas
São coisas nossas²².

²² *São Coisas Nossas* (1936), composição de Noel Rosa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos ter respondido à questão principal deste trabalho, qual seja: que samba se consolidou como elemento emblemático para o Brasil, nos anos 1950. Que o estilo havia se tornado uma referência nacional desde os anos 30, acerca disso não tínhamos dúvidas. Por outro lado, nos intrigava saber a qualidade deste “outro” samba que se transformou em ícone. Que características apresentava? Que instrumentos participavam de sua configuração musical? Que elementos contextuais o influenciaram? E por que este samba e não “aquele outro” do final dos anos 20, tão importante para a história do ritmo e famoso entre os estudiosos musicais, se consolidou como emblema nacional?

Trilhando este caminho, percebemos que um foi o prosseguir do outro; não houve rupturas e sim continuidades, tensas e negociadas, que se sucederam processualmente até a figuração do samba como um ritmo *moderno*. Encontramos neste período uma música nacional orquestrada, referenciada no padrão sonoro norte-americano da *Brodway* e de *Hollywood*. Confirmou-se a busca permanente do governo Vargas em definir *uma* identidade nacional, usando estrategicamente o setor cultural, mais especificamente o samba, como plataforma descritiva do desenvolvimento da nação. Deparamo-nos com os avanços na radiofonia, as inovações da gravação elétrica, uma nova postura dos compositores, músicos e maestros em relação a música popular, em parte comprando a ideia do governo, em parte negociando com a censura do DIP. Era um samba caracterizado por um padrão internacional e por uma timbragem local, acompanhado ao cavaquinho, pandeiro, violão de sete, prato e faca, metais, naipes de violino e violoncelo, dizendo ao mundo que o Brasil, além de belas paisagens, possuía uma indústria crescente, um governo forte, uma população trabalhadora, e era capaz de gerir novos investimentos, cabendo tudo isso no seu enredo.

Na década de 1940, para a mídia oficial, não bastava ser samba; tinha que vir a caráter, vestido de *smoking* – nada de palmas, batuques, partidos. Esses caracteres não correspondiam à imagem de um Brasil em progresso, atualizado com as últimas tendências mundiais e pronto para atacar a Itália se preciso fosse. A malandragem das letras precisou urgentemente ser substituída pela figura do operário regenerado, satisfeito com o trabalho. Chega de bambas! – Dizia o Estado. E Ataulfo Alves corria para o morro a fim de compor mais um samba bem traquino, capaz de driblar a censura do DIP. Foi estilizando-se e sendo reestilizado que o samba alcançou o patamar de ícone, guiado pela maestria de Radamés, atendendo às exigências do governo e tendo a população como termômetro. Várias

identidades foram deixadas de fora dessa construção, inclusive expressões do samba feito em roda, com verso livre, e/ou a presença da umbigada. A proposta de modernidade precisava de um ideal estruturante que convencesse o país que seu crescimento viria em consequência do fortalecimento da União: só uma pátria forte seria capaz de enfrentar o mercado e a guerra que se avizinhava, e se posicionar mundialmente como nação. Lembremos de Hall, quando nos diz que tradições podem ser e são inventadas à guisa de necessidades contextuais, e neste período o mito da nação forte foi relevante na construção identitária brasileira.

Um ponto de chegada desta pesquisa é a percepção de que o samba, para se tornar emblemático à nação, foi reestilizado, orquestrado, reformatado e sofreu apropriações do governo que direcionaram suas temáticas e execução. A contrapartida, porém, foi seu papel ativo como mediador transcultural, remodelando padrões sociais, redefinindo limites de convivência, reconfigurando o espaço social e sua inserção geográfica como música emblemática do país. A mediação foi um traço constante na sua construção histórica, vista na relação entre músicos, sambadeiras, partideiros, cozinheiras, valentões e agregados que organizavam suas festas, mas também nos frequentadores de fora da comunidade, gente “da alta sociedade”, convidados, políticos, estrangeiros, que participavam ativamente das rodas e cordões carnavalescos.

O samba traz em si a imprevisibilidade como maneira de acontecer, o improviso como forma de se expressar. Seu público também é híbrido e traz novas referências musicais e de escuta que extrapolam o próprio estilo. Escutar sambas ensina a mediar, abre brechas para audição de outros ritmos sem criar alarde. Para o ouvinte de *rock in roll*, talvez seja mais complicada tal plasticidade, pela exigência de fidelização intrínseca ao próprio movimento. O samba é antes de tudo uma expressão coletiva não podemos esquecer disso. Por mais que hoje figure na indústria musical como um dos estilos mais comercializáveis, o ato de fazer um samba não perdeu seu sentido de grupo. Até quando não há instrumentistas, o CD comprado nas lojas muitas vezes serve de fundo musical para reuniões em casa, festas na laje, recepções de casamentos, comemorações de aniversários, churrascos no quintal. Esta característica o samba não perdeu. Estilizou-se, ganhou novo formato, foi orquestrado, os malandros foram reabilitados (nas letras, é claro), mas seu sentido ainda é dado pelo coletivo. Tanto no seu fazer quanto na sua fruição, um samba é muito mais samba quando se está em grupo.

Outro ponto interessante é que sua heterogeneidade está no seu fazer; não se trata somente de uma ferramenta teórica utilizada neste estudo para melhor descrever esta manifestação. Sua constituição híbrida acabou abarcando grupos diversos, fluidificando

fronteiras e dilatando seu acontecer pela geografia social da cidade, com inserções em localidades variadas do Rio de Janeiro. Esta plasticidade de distribuição em espaços distintos e longe do seu ponto referencial, expandiu-o de maneira independente, já que o samba passou a ser feito em ambientes abastados, sem a presença de um compositor ou músico do morro, necessariamente. Era possível abrir uma roda de samba na ausência de Nilton Bastos ou Brancura, por exemplo; bastava conhecer as letras e saber executar as harmonias. Claro que esta dinâmica trouxe uma outra estética para o movimento, criou novos formatos de roda, novos estilos composicionais, novas interações musicais. Mesmo assim, tais manifestações não deixaram de ser samba. Eis a sua plasticidade: ao invés de excluir estes tipos de expressões, o samba os incorporou como uma de suas possibilidades de acontecer, como outra maneira de se manifestar, multiplicando suas formas de atuação e conquistando locais para além dos morros e subúrbios. A história do ritmo foi construída em cima de pilares sempre negociáveis, nunca fixos, que fizeram do samba uma manifestação heterogênea étnica, social, cultural, geográfica e musicalmente falando.

Escutamos atentamente cada uma das trezentas e vinte e sete canções – na verdade, mais de duas vezes cada – e nos deparamos com um programa que concebia a música nacional como diversa. A possibilidade de *um* ser múltiplos, fica clara e sem conflitos na programação de *Quando Canta o Brasil*, que transmitia vários estilos musicais representando *um* nacional. Na busca por elementos que embasassem a emblematização do samba, encontramos, além da sonoridade ímpar da Orquestra Brasileira, suas hifenizações e seu processo de miscigenação, que muito nos falou de criatividade e negociações cotidianas. Demos o nome de *endógenos* aos estilos da música popular hibridizados entre si ou com o samba, e de *exógenos* àqueles que junto a canção mundial, formaram novos estilos. Um ponto inusitado trazido por esta fonte foi a necessidade de revisitar o conceito de ritmo, encarando-o para além da partitura e considerando sua expressão artística como uma definição técnica. Como demonstrado no capítulo anterior, para Radamés Gnattali, um batuque podia ser executado como quadrilha, ou um ritmo de samba como um baião. Tal perspectiva abre um novo paradigma para os campos dos Estudos Culturais e de Música, sendo que uma das possíveis respostas para esta classificação, pode estar na intersecção destas áreas, algo já desenhado analiticamente por este trabalho. Acreditamos que um estudo mais aprofundado seja necessário, buscando abarcar outras audições, embasadas por uma análise multidisciplinar, envolvendo campos de estudos correlatos, a fim de complexificar esta abordagem. Esta extrapolação do conceito de ritmo, traz sua expressão cotidiana como uma

possível definição de nomenclatura e concebe a música como elemento dinâmico e ativo, capaz de incorporar manifestações artísticas como um critério classificatório.

5.1 ÚLTIMA ALA DO DESFILE

Ao longo da trajetória do samba, alguns movimentos foram realmente expressivos para sua nacionalização: a saída das senzalas para a sala de visitas, ainda chamado de “exótico”; da sala de visitas para a indústria fonográfica, quando passou a ser considerado popular ao invés de folclórico; da indústria de discos e rádio para as telas de *Hollywood*, quando se consolidou como um estilo moderno capaz de representar o Brasil como nação “civilizada” para o mundo. Nos anos 1980, foi a vez de o pagode se consolidar como subgênero musical. Aquela manifestação comunitária, sem hora para acabar, que acontecia na casa da Tia Ciata, se transformou na contrapartida musical do samba dentro do meio comercial. Hoje o samba é parte do *mainstream* e revela suas múltiplas linguagens e hibridizações em fatias de mercado sectarizadas.

O estilo foi adaptado, estilizado, ganhou segunda parte, arranjo orquestral e tempo definido, para caber no “formato” da indústria fonográfica. A história aponta para uma dissimulação de sua musicalidade não para sua extinção. O samba passou a figurar como emblema nacional, eleito por uma população heterogênea que lhe atribuiu o posto de representante, mostrando sua capacidade de se reinventar, absorver influências sociais, contextuais, midiáticas, políticas e devolvê-las com muita peculiaridade ao contexto cultural. O Estado Novo se mostrou muito perspicaz ao se apropriar daquilo que era mais genuíno entre a população de baixa renda e negra convertendo o estilo em música oficial. Todavia, em sua estratégia, Vargas não contava com as táticas utilizadas pelo samba para burlar o sistema estabelecido em seus usos cotidianos. A malandragem não era só uma personagem da canção, mas sim, uma forma de lidar com a vida.

Assim, a orquestração do samba atuou como uma mola mestra impulsionando seu processo de emblematização nacional. Entretanto, sua composição híbrida foi o lastro fundamental que tornou o estilo uma referência de pertencimento coletivo, caráter muitas vezes dissimulado pelo governo na busca de construir *uma* imagem identitária para o país. Várias expressões do samba ficaram de fora do padrão estabelecido pelo Estado, deixando claro até onde os limites de ancestralidade eram aceitos. Da origem africana, se queria a forma, sua qualidade brincante, o estilo efusivo, o ritmo sincopado; já o conteúdo deveria ser

preenchido pelo braço cultural europeu, dando-lhe “ares de civilidade”. Contudo, tanto para o samba quanto para o *Quando Canta o Brasil*, ser plural dentro de uma proposta singular era perfeitamente plausível, não parecendo um ato de infração ao governo. A inventividade dos arranjos de Gnattali transformou a concepção musical brasileira dos anos 1940, e serviu como mediadora entre a música vinda do exterior e o cancioneiro nacional. Através da Orquestra Brasileira, a canção popular não foi impelida a repetir padrões, e pôde se apropriar da musicalidade internacional a partir dos arranjos do seu regional. Era função desta Orquestra “dar as canções uma sonoridade nacional”, e isto foi feito pelo Maestro, que explorou timbragens, formações instrumentais, métodos de execução, conseguindo uma sonoridade ímpar, tanto para a música do país quanto para as interpretações internacionais.

Observando de maneira crítica, toda esta inventividade serviu de conteúdo para uma forma homogênea que nivelou a canção nacional a partir de uma perspectiva musical norte-americana. É sempre bom lembrar que a existência deste padrão não extinguiu as demais manifestações fora do seu modelo, mas as retirou da mídia dita oficial. Na Rádio Nacional, fossem toadas, canções ou rancheiras, os estilos apresentavam arranjos e timbragens semelhantes. No caso do samba isto foi mais drástico, já que esta padronagem mexeu na sua estrutura enquanto manifestação, tornando sua expressão pública diferente artisticamente da sua expressão em ambientes privados.

Pensar que nos anos 1950, o tipo de baião que se popularizou não continha zabumba nem triângulo, soa estranho para os ouvidos de 2010, mas esta foi uma das maneiras de publicizar o ritmo na época, e compartilhar com a população a existência de manifestações como esta. Pode-se verificar que a nacionalização de estilos considerados rurais passou por uma padronização, estabelecendo um conceito para suas execuções que atingiu principalmente o samba. Contudo, tal fato também possibilitou o acesso aos ouvidos ainda destreinados do público, aos regionalismos da música brasileira sem tanto alarde ou estranhamento. É sabido que este padrão tinha a serventia clara de tornar a música nacional um produto comercializável através do suporte do disco. A influência das mídias radiofônicas e fonográficas foram cruciais na definição dos contornos deste parâmetro determinando o tempo e o formato das gravações.

Entretanto, este modelo serviu também aos anseios populares de ser representado por um ícone que demonstrasse modernidade e sofisticação. Os intervalos ascendentes ao final das canções, a ausência de percussão rememorando uma ancestralidade, os arranjos para metais e naipe de violinos, a execução pujante regida para estas orquestras, diziam muito de

uma linguagem mundial na música do Brasil. Tais elementos musicais caíram como uma luva aos ideais varguistas, primeiro por aproximar o governo das bases populares, segundo por mostrar o país como uma nação forte e moderna à comunidade internacional, conseguindo transpor para a partitura o ideal desenvolvimentista estatal. E assim, a emblematização do samba como ícone nacional foi sendo tecida, numa rede imbricada entre sociedade, artistas, maestros, Estado, rádio, indústria fonográfica, influências internacionais e setor midiático, como um elemento estratégico na construção identitária brasileira. O samba figurou posicionado a frente e ao centro deste processo, como síntese de *uma* brasilidade que encontrou na música popular o seu representante.

E vamos nos deliciar agora com a música brasileira, ritmada, quente, expressiva, começando com Aracy de Almeida cantando o samba de Raimundo Olvavo *Se eu morresse amanhã*. Portanto música! ²³

²³ Menção a locução de Paulo Tapajós, na edição inaugural de *Quando canta o Brasil*, transmitida em 06/09/1952.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. 3. ed. Seleção de textos Jorge Mattos Britto de Almeida. Tradução Júlia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BHABHA, Homi K. Interrogando a identidade. In: *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 70-104.

BARROS, Orlando. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Editora UFRJ, 2001.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Elementos de semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1964.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. Tradução Henrique Regro Monteiro. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. Teorias da interculturalidade e fracassos políticos. In: _____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 15-31.

_____. O consumo serve para pensar. In: _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 51-70.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A sabedoria popular*, 3.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CASTERÈDE, Marie-France. A música vocal europeia. In: _____. *A voz e seus Sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 52-68.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. A beleza do Morto. In: _____. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998. v.1.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996. v. 2.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução Patrícia Chitoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

COLEÇÃO *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006. Edição fac-similada completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes: 1954-1956.

CORCUFF, Philippe. Algumas oposições clássicas em ciências sociais. In: _____. *As novas sociologias*: Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 11-32.

CRESPI, Franco. *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Estampa, 1997.

CUNHA, Maria Clementina (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*: ensaios de história social da cultura. Editora da UNICAMP/Cecult, 2002.

CUNHA, Maria Clementina. Você me conhece? In: _____. *Ecos da folia*: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, p. 21-86.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DUFERENNE, Mikel. Poesia e música. In: _____. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 63-77.

DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

EAGLETON, Terry. Perdas e Ganhos. In: _____. *Depois da teoria*: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução: Maria Lúcia Oliveira. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005, p.109-144.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIOT, T.S. A música da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 43-60.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2003.

FARIA, Antônio Augusto. *Getúlio Vargas e sua época*. São Paulo: Global, 1988.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6.ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São

Paulo/ Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARDNER, Don. Durkheim on culture. In: AUSTIN-BROOS, Daniel (Org.). *Creating culture*. Sydney/London: Allen & Unwin, 1987, p. 73-86.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1978.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUARESCHI, Maria de Fátima; BRUSCHI, Michel Euclides (Orgs.). *Psicologia social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Que “Negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (Org.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et.al. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006, p. 317-330.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2004.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: SENAC Editoras, 2009.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). *As representações sociais*. Tradução Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 17-44.

KAISER, Wolfgang. Conceitos fundamentais do verso. In: _____. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1968, p. 117-150, v.1.

_____. O ritmo. In: _____. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1968, p. 43-82, v.2.

UMA LAMBADA no decoro. In: *Veja: edição especial República: Música*. São Paulo, p. 102, 20 nov. 1889. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/historia/república/musica-maxixe-danca-moda.shtml>>. Acesso em: 25 fev. 2010. Edição publicada em set. 1989.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAVILLE, Christian; DIONNE Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em Ciências Humanas*. Tradução Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em Etnologia. In: _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 313-360.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1973.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Os exercícios do ver: hegemonia áudio-visual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

_____. La comunicacional: um campo de problemas a pensar. In: *Pre-Textos: conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. 2. ed. Editorial Universidad del Valle: Santiago del Cali, Colombia, 1996, p. 145-176.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras/FAPERJ, 2008, p. 83-98.

_____. *A poesia popular na República das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Ed. UFRJ, 1994.

_____. Poesia, canção e mídia: os especialistas em Letras e a poesia que está no ar. In: Sobre poesia. *Gragoatá* n.12. Niterói, RJ, 2002, p. 101-112.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 3.ed. Brasília: Musimed, 1980.

MOURA, Milton Araújo. O texto da baianidade. In: *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, UFBA.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Praça Onze: no meio do caminho tinha as meninas do mangue*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1999.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Divisão de Música Popular, 1983 (Coleção MPB, 9).

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. In: *Proativa*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006.

Disponível

em:<http://www.proativa.vdl.ufc.br/~cicero/site/textos/MONICA_Arranjos%20Brasileiros%20de%20Radames%20Gnattali.pdf>. Acesso em: 23 maio 2010.

ORTIZ, Renato. *Ciências sociais e trabalho intelectual*. São Paulo: Olho D' Água, 2002.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAGODE. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3.ed. São Paulo: Atr Editora/Publifolha, 2003, p. 600-601.

RIBEIRO, Pery ; DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas: uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins*. São Paulo: Globo, 2006.

RIBEIRO, Fernando Rosa. O que é ser negro ou africano afinal de contas? In: *Estudos afro- asiáticos*. n. 27, CEAA, Rio de Janeiro, 1995, p. 203-211.

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROCHA, Everardo. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RUGENDAS, Johann Moritz. In: *Cifrantiga: lundu*. 1 fotografia. color. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/o-lundu.html>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda: rodando a baiana*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Encanto Radical).

SAMBA. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3.ed. São Paulo: Atr Editora/Publifolha, 2003, p. 704-706.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro- 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (Orgs.) *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UNB, 1998, p. 79-108.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAPAJÓS, Paulo. Programa 1 A. In: Collector's Editora. *Quando Canta o Brasil*: 06 set. 1952. 1 cd mp3. p2008. Rio de Janeiro, Rádio Nacional.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar /UFRJ, 1995.

VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

WISNIK, José Miguel. Física e metafísica do Som. In: *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.15-28.

_____. Introdução à música. In: *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.53-61.

WOORDWARD, Kathryn . Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed .Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 7-72.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: uma contribuição para uma história da Música Popular Brasileira*. Tese de doutorado. IFCH/UNICAMP, São Paulo, 1996.

ZUMTHOR, Paul. O espaço oral. In: _____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.35-54.

_____. Presença da voz. In: _____. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, et al. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997, p.9-18.

_____. Performance, recepção, leitura: em torno da ideia de performance. In: _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000, p.11-52.

Fonogramas

COLEÇÃO Nova História da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978. Discos de 10 Polegadas e fascículos ilustrados sobre a história do artista. Periodicidade quinzenal. Volumes pesquisados: Aracy de Almeida; Assis Valente; Bide & Marçal Candeia & Elton Medeiros; Cartola; Donga e Os Primitivos; Dorival Caymmi; Geraldo Pereira; Ismael Silva; Noel Rosa; João do Vale; Monsueto; Wilson Batista; Zé Ketti.

QUANDO Canta o Brasil. In: *Collector's Studios de Restauração de Áudios Ltda*. Teresópolis, RJ. Programa Rádio Nacional. 1952 a 1957. 48 edições restauradas.

Filmes

ÁLBUM de Música. Direção: Sérgio Sanz, 1974. 1 videocassete (10 min.), VHS, son., p&b., 16 mm. In: Coleção Brasilianas. *Música no cinema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [198-?]. v. 13.

CARMEN Miranda. Direção: Jorge Lleli, 1969. 1 videocassete (18 min.), VHS, son., p&b., 35 mm. In: Coleção Brasilianas. *Música no cinema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [198-?]. v. 13.

CHORINHOS e Chorões. Direção: Antônio Carlos Fontoura, 1974. 1 videocassete (11 min.), VHS, son., color., 35 mm. In: Coleção Brasilianas. *Música no cinema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [198-?]. v. 13.

CONVERSA de Botequim. Direção: Luís Carlos Lacerda, 1972. 1 videocassete (10 min.), VHS, son., p&b., 35 mm. In: Coleção Brasilianas. *Música no cinema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [198-?]. v. 13.

SARAVÁ. Direção: Pierre Barouh, 1969, 1 DVD (61 min.), son., color.

ANEXO A - Programa 1A , *Quando Canta o Brasil*, 9 set. 1952