

## **O samba de exaltação: convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional**

### **Autora**

Maria Fernanda de França Pereira<sup>1</sup>

### **Resumo**

A proposta deste artigo é analisar de que maneira diversos atores sociais contribuíram no processo de nacionalização do samba e na sua transformação em referência identitária e locus discursivo da brasilidade. Justifica-se essa pesquisa pela busca da compreensão sobre as negociações identitárias que ocorrem entre intelectuais, Estado, meios de comunicação de massa e cultura popular. O samba nasce regional, carioca, por meio de diálogos, trocas e interesses entre as classes hegemônicas e subalternas, vai transfigurando-se em nacional-popular. Os intelectuais, como Gilberto Freyre, o Estado Novo (1937-1945), o rádio e as classes populares participaram ativamente na invenção do samba enquanto tradição da cultura brasileira. O samba cívico ou samba de exaltação faz uma representação sonora da Brasil nesse momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira durante o Estado Novo. A fim de evidenciar a materialização ideológica do nacionalismo estadonovista, foi realizada uma análise interpretativa, tendo como base teórica a análise do discurso, da composição Aquarela do Brasil de Ary Barroso, o mais famoso samba de exaltação, que emerge nesse contexto, especificamente, para exaltar o país e narrar a brasilidade. Concluiu-se que samba de exaltação fixa o gênero musical como locus discursivo da identidade nacional, contribui para sua nacionalização e traz traços da materialidade ideológica de seu tempo e de sua condição de produção.

**Palavras-chave:** Identidade Nacional; Samba; Rádio. Estado Novo.

### *THE SAMBA OF EXALTATION: CONVERGENCES AND CONFLICTS IN THE DISCURSIVE CONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY*

### **Abstract**

*The purpose of this article is to analyze how various social actors contributed to the process of nationalization of samba and its transformation in identity reference and discursive locus of Brazilianess. It justifies a search for the search for continuity over the identity negotiations that take place among intellectuals, the State, mass media and popular culture. This musical genre was born regional, carioca, through negotiations, exchanges and interests between the hegemonic and subaltern classes, but it gradually became a national-popular genre. Intellectuals such as Gilberto Freyre, the New State regime (1937-1945), the radio and the popular classes participated actively in the invention of samba as a Brazilian cultural tradition. The Civic samba or samba of exaltation makes a sound representation of Brazil in this time of concern about constructing and consolidating the Brazilian identity during the Estado Novo regime. In order to highlight the ideological materialization of the New State nationalism, we will*

---

<sup>1</sup> Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e docente na Fatec Cruzeiro. E-mail: fernandinha\_fp@yahoo.com.br

*hold an interpretative analysis of Ary Barroso's "Aquarela do Brasil", the most famous samba of exaltation, which emerges in this context, specifically, to exalt the country and illustrate the Brazilianess. It was concluded that samba of exaltation fixes the musical genre as a discursive locus of national identity, contributes to its nationalization and brings traces of the ideological materiality of its time and of its production condition.*

**Keywords:** National Identity; Samba; Radio and the New State regim

## INTRODUÇÃO

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

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

A transmutação do samba de música popular e regional em nacional nasce de uma demanda histórica e de negociações entre múltiplos atores sociais. A busca pela definição do “genuíno” e “verdadeiramente” nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular. Por isso era necessário transformar elementos culturais das classes populares em nacional-popular em um processo de amalgamação em que distintas culturas se sentissem representadas em uma identidade cultural maior, a nacional. Defende-se que a valorização de certos aspectos culturais afros, viabilizados

por Casa-Grande & Senzala, contribuiu para o processo de nacionalização do samba<sup>2</sup>, juntamente com ação do Estado-Novo e do poderoso meio de comunicação que se estabelecia naquela época, o rádio.

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

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

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

Diante desses fatos, estudar, a partir de um contexto histórico datado, a construção discursiva da identidade brasileira, por meio de um projeto político mediado pelo rádio e samba, torna-se relevante índice para a compreensão da artificialidade dos processos identitários nacionais. Segundo Thompson (1998, p.53), “a análise cultural requer uma sensibilidade que busque discernir padrões de significado e discriminar nuances de sentido em um contexto socialmente estruturado, inserido em um momento histórico específico”.

---

<sup>2</sup> Esta questão da pesquisa também é trabalhada pelo antropólogo Hermano Vianna, sob outros aspectos, em seu livro O Mistério do Samba, utilizado como referência bibliográfica neste artigo.

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

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

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

## **2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **2.1 Gilberto Freyre e a mudança discursiva sobre a identidade nacional**

De imediato, o popular se configurou como ferramenta de leitura para o pensamento intelectual sobre a identidade brasileira. Segundo Ortiz (2003, p.8), “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Alguns dos primeiros intelectuais a se debruçarem sobre essas questões foram Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues; suas produções intelectuais datam entre fins do século XIX e

---

<sup>3</sup> Conceito de Benedict Anderson (1989, p.14) para o qual as diferentes comunidades nacionais comportam uma série de significados, ou sistemas de representação, pelos quais seus membros se identificam. A nação não é concreta ou definida por extensão territorial, ela é possível por um sentimento e uma imaginação comungados por um número significativo de pessoas. As comunidades nacionais são politicamente imaginadas “porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 1989, p.14).

início do XX. Estes autores estavam sob a influência das teorias raciológicas, como o evolucionismo e o darwinismo social, o que se colocou em um impasse, uma vez que segundo estes preceitos o Brasil é um país miscigenado e degenerado e, conseqüentemente, atrasado. Ao mesmo tempo em que elogiam as misturas étnicas por ter gerado o brasileiro, criticam a presença de elementos culturais afros ou indígenas, considerados inferiores à raça branca e pregam o embranquecimento social (ORTIZ, 2003).

Com isso, percebe-se que o nacional se coloca como um projeto a longo prazo e o popular, na verdade, se constituiria como entrave para o “avanço” da sociedade brasileira por carregar a mestiçagem como uma de suas mais enraizadas e marcantes características. Com o advento do movimento modernista e os estudos sobre o folclore e a cultura popular, feitos por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, o popular é resgatado como locus e ethos da identidade brasileira. Este último elogia a miscelânea étnico-cultural brasileira e a tradição popular, contrapondo-a à modernidade, sem oferecer perspectivas para um projeto nacional. Os modernistas Mário e Oswald de Andrade, com narrativas antropofágicas, propuseram a devoração de diversas culturas e produção de novas, abrindo caminho para a construção do mito das três raças.

A consagração do mestiço-popular em nacional por excelência ocorreu a partir do deslocamento do conceito de raça para cultura, feito por Gilberto Freyre, em sua obra *Casa Grande & Senzala*, no ano de 1933. O sociólogo detalha minuciosamente as contribuições de cada uma das etnias que fecundaram o solo brasileiro; os indígenas, os negros e os brancos para a formação do povo brasileiro. A miscigenação até então criticada passa a ser enaltecida como peculiar e autêntica característica diferenciadora do Brasil em relação às demais nações (ORTIZ, 2003).

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

Ao reconhecer o valor da influência dos negros e dos índios, Gilberto Freyre parecia lançar, finalmente, “as bases de uma verdadeira identidade coletiva, capaz de

estimular a criação de um inédito sentimento de comunidade pela explicitação de laços, até então insuspeitos, entre os diferentes grupos que compunham a nação” (BENZAQUEN, 1994, p.28).

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

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

Nesse sentido, a formação cultural brasileira passa a ser concebida pelo intercâmbio, pela troca e pelo hibridismo. Sob o domínio de Portugal e do cristianismo, a cultura brasileira seria resultado da confraternização de raças e povos, de valores morais e materiais diversos, e justamente nesse traço que residiria a originalidade do Brasil. De acordo com Souza (2007, p. 172), Freyre pensa por meio de antagonismo, mas sempre tendo em mente uma unidade que os englobe e os resolva, com o polo positivo agindo no sentido de atenuar ou eliminar os efeitos nefastos do polo negativo.

Apesar de CGS<sup>4</sup> ser um elogio à mestiçagem e à confraternização entre negros e brancos, em vários momentos do livro, detecta-se a violência inerente ao sistema escravocrata e patriarcal. A apologia à mestiçagem empreendida por Gilberto Freyre não consegue mascarar os momentos de violência e perversão exercidos por um segmento social sobre o outro. As relações de poderes assimétricas, de modo algum, estabelecem igualdade entre as culturas e raças. Longe de uma visão pacífica e idílica de mestiçagem,

---

<sup>4</sup> Será utilizada esta abreviação para se referir à obra Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre.

as relações sociais estavam tensionadas pelo domínio e subordinação, muitas vezes sádicas.

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

Gilberto Freyre delega aos ameríndios o desenvolvimento de hábitos de asseio pessoal e higiene do corpo que foram incorporados à sociedade brasileira e, também, atribuiu-lhes a dádiva da rede do sono e da volúpia. A índia foi o elemento cultural mais decisivo para a formação do povo brasileiro, atuando como “mãe-gentil” para a fecundação “dos filhos deste solo”. “Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone” (FREYRE, 2001, p.163).

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

Coube ao negro a tarefa de assumir o árduo trabalho no engenho de cana-de-açúcar. Em contrapartida, a introversão ameríndia, os africanos e seus descendentes extrovertidos, “tipo do homem fácil, plástico, adaptável” (FREYRE, 2001, p. 347), se adequaram, forçosamente, a essas condições. Segundo Freyre (2001), o povo brasileiro

herdou dos negros o gosto pelo sol dos trópicos, a disposição para o trabalho, a energia renovada, a maneira criativa, quase submissa, de lidar com a rotina adversa, seja na alimentação, nas festas e rituais religiosos ou nas relações de trabalho.

As contribuições negras são mais decisivas do que as indígenas para a formação social brasileira, contudo, é o branco português o principal condutor deste processo. Resumidas na ideia de plasticidade, três características lusas, elencadas por Gilberto Freyre, foram responsáveis por esse desempenho: a miscibilidade, a mobilidade e a aclimatabilidade. A fácil capacidade de adaptação às intempéries climáticas, a “vontade” e a fluidez para se deslocar, conhecer e se instalar em outros lugares e flexibilidade cultural foram responsáveis pelo “sucesso” da colonização portuguesa no Brasil (FREYRE, 2001).

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

A “bicontinentalidade” portuguesa teria reverberado na formação social brasileira. Os portugueses já familiarizados com a “Vênus fosca” ou com a “Moura-encantada” estariam aptos a intercursos sociais e sexuais com “mulheres de cor”, deste modo, multiplicando-se em filhos mestiços e se espalhando Brasil adentro. Para Freyre (2001, p.81), “a miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas”.

A sexualidade é outro ponto-chave para o entendimento de CGS, uma vez que se tornou via de acesso ao contato cultural entre brancos, índios e negros. A herança moura e a permissividade do catolicismo aqui difundido permitiram a miscibilidade entre estas raças “sem o preconceito cor” e “sem a culpa cristã”. Adocicados pelo açúcar, essas diversas questões tratadas neste trabalho, para Gilberto Freyre, compõem a identidade cultural brasileira, embora apresente pontos críticos; CGS é uma celebração desse encontro cultural do qual resultou o povo brasileiro (SOUZA, 2007).

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

Com o Estado Novo (1937-1945) e necessidade da criação e do fortalecimento dos laços da comunidade imaginada Brasil, o nacionalismo trabalhado pela máquina de propaganda da ditadura Vargas transformou o elogio à mestiçagem em ideologia. “O mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como o todo” (ORTIZ, 2003, p.136). Não por acaso, nesse momento, apoiado pela potencialidade comunicativa e popularidade do rádio, o samba, mestiço, mas predominantemente composto pela matriz negra, passa pelo processo de nacionalização e transformação em referência identitária brasileira, assim como locus narrativo da brasilidade, inventando-se como tradição.

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

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

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

Neste artigo, dedicou-se especificamente ao estudo do processo de transformação do samba urbano carioca em referência identitária nacional-popular, sobretudo, as

produções do chamado samba de meio ano. Este modelo destina-se a alimentar o gênero musical no universo radiofônico e na indústria fonográfica fora do período pré e carnavalesco. Diante desse recorte, seguiu-se para a análise do samba de exaltação.

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

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

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

Com o fortalecimento da indústria fonográfica e o amadurecimento da estruturação e da programação radiofônica, o rádio já atingia alta popularidade nos mais variados setores da sociedade, em meados da década de 1930. O governo de Getúlio Vargas (1930-1945) concatenado com esses avanços passa a utilizar esse veículo como um dos principais instrumentos de propaganda política, seja de forma direta com a criação do Departamento de Radiodifusão que, além de administrar as emissoras estatais e produzir conteúdos para as comerciais, como o programa *Hora do Brasil*, também controlava e censurava materiais que contrariasse os ideais da política Vargas; e indiretamente, com *Rádio Nacional*<sup>5</sup>, que era a principal fonte difusora do discurso da brasilidade que se engendrava naquele momento.

Com o golpe e o estabelecimento do Estado Novo (1937-1945), todas essas ações ficam mais incisivas. A política de integração nacional, visando à unidade da pátria, passa a suturar distintos elementos culturais para a construção, discursiva e imagética, da

---

<sup>5</sup> A *Rádio Nacional*, mesmo estatal, organizava-se de modo diferente das outras emissoras do governo e a atuação da máquina de propaganda era tênue e velado.

identidade nacional, para, desse modo, fortalecer os laços da comunidade imaginada brasileira. A intelligentisia estadonovista se apropria de várias manifestações culturais étnicas ou regionais e no processo de invenção da tradição da brasilidade.

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

O samba urbano carioca tem disponibilizado em sua própria cidade as rádios, as gravadoras e a indústria fonográfica, mas o interesse e a vontade política que facilitariam sua transformação em referência da brasilidade e em estilo musical nacional e o terreno no nível do discurso já haviam sido preparados por Gilberto Freyre. Diante deste quadro, o samba sofre uma reconfiguração (NAVES, 2006). Se antes era um produto tipicamente urbano-carioca, com essas mudanças, atingia outras cidades, estabelecendo-se como gênero musical nacional.

Nos anos de 1930, o samba faz o movimento inverso, desce o morro e ocupa novamente o asfalto e as rádios. Inicialmente, a mediação entre música e público era feita por um cantor branco, enquanto o negro compositor era descartado desse processo. Rio Zona Norte (1957), filme de Nelson Pereira dos Santos, ilustra muito bem essa realidade. Muitos compositores de samba vendiam suas canções, às vezes, por uma quantia irrisória, aos “cantores do rádio”. Mas essa realidade foi mudando com o tempo; os compositores e cantores negros conseguiram com seu talento se inserirem no mercado musical.

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

Diante desse cenário, o Estado Novo acionou sua intelligentisia para atuar no processo de transformação do samba em referência identitária nacional, bem como na censura e coibição do que desagradasse ou contradissesse a ideologia do governo.

Inúmeras músicas foram censuradas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda e tiveram que se adaptar às novas aspirações da ditadura, como é o caso da música O Bonde de São Januário, de Wilson Batista, que ilustra os ideais trabalhistas do Estado Novo, mas teve sua versão inicial alterada: o verso que era composto “leva mais um otário” foi substituído por “operário”, atendendo assim a ideologia trabalhista de Vargas.

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

De acordo com Caldeira (2007, p.99), “a proibição do tema da malandragem foi a primeira e visível operação direta de uma agência central, no caso governamental, de manipulação do material simbólico”. O governo também passou a controlar o carnaval e o desfile das escolas de samba, incentivando as narrativas nacionalistas nos sambas-enredos. “Em 1937, por decreto, obrigava-se as escolas de samba a imprimir ao seu enredo um caráter didático, patriótico e histórico: cristalizava-se o samba-enredo; entrava-se no Estado Novo” (KRAUSCHE, 1983, p.21). Esta obrigação acabou por tornar-se uma característica dos sambas-enredos, e hoje é recorrente a narração de eventos históricos e hinos de exaltação às dádivas do país.

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

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

Ary Barroso funda uma tradição discursiva de exaltação no samba de meio de ano; o Brasil, a brasilidade, a miscigenação étnica, a dádiva da natureza e a apologia ao

trabalhismo passam a ser os principais assuntos desse subgênero musical. O samba de exaltação sofre mudanças estruturais para se adequar ao nacionalismo estadonovista e aos ideais de progresso e civilidade da nação. A utilização da orquestra tornava o samba mais adequado ao rádio e ao civismo idealizado pelo Estado Novo; percebe-se que com a nacionalização do samba, também ocorre uma “domesticação” do gênero para que ele possa ser aceito pelas elites e até por outros países como ícone da identidade nacional:

O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios – flauta e cavaquinho e violão – das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas – coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o da esquina e dos terreiros para levá-lo ao Municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou smoking da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar como uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. Agora o samba já possuía seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento. (ANÍSIO, apud MOREIRA, 1984, p.49-50)

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

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

O samba propicia a incorporação dos descendentes de escravos à sociedade brasileira e, ao apropriar-se de um traço cultural negro, miscigená-lo e transformá-lo em música nacional, o Estado cria a ilusão de uma igualdade social e étnica, como se todos realmente fizessem parte do país. O que está por detrás disso é a necessidade da mão de obra dos negros nos setores industriais, que cresciam aceleradamente. Ao imaginar-se brasileiro, negros e imigrantes poderiam contribuir para o desenvolvimento da nação.

As operações da intelligentsia estadonovista contribuíram para a consolidação do samba como símbolo da identidade nacional, ou seja, o ritmo caiu não só no gosto popular, como também no da elite, que passou a consumir o samba. Mas é importante ressaltar que o processo de nacionalização do samba envolveu a ação e movimentação de diversos atores sociais: desde os intelectuais e construções discursivas sobre a identidade nacional; a política, a ideologia e a máquina de propaganda do Estado Novo; o rádio e Rádio Nacional e as classes populares, berço do samba e locus discursivo dessa gente, de onde falam os pobres, os negros, enfim, o povo. “O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o morro)... O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitante à sua nacionalização” (VIANNA, 2007, p.151).

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

À medida que se nacionaliza, o samba se insere na lógica de mercado, mas sambas fora deste sistema e contra-hegemônicos nunca deixaram de ser produzidos. O samba não perdeu seu caráter narrativo do cotidiano das classes populares, seja de suas mazelas, de sua revolta ou de sua resignação e de seus amores. Logo, a plurivocalização do samba, uma vez transformado em nacional-popular e inserido no mercado cultural, este gênero musical, além ter um alcance representativo, também funciona como espaço de fala dos mais diversos segmentos sociais, de seu contexto histórico e de sua ideologia. Neste artigo, optou-se por dar voz ao samba de exaltação, a fim de evidenciar,

especificamente, no período do Estado Novo, como se deu a construção discursiva da brasilidade, por meio deste subgênero musical, uma vez que este emergiu da demanda de se narrar a identidade nacional e de glorificar o país, sob a égide da ideologia desse governo.

### **3 METODOLOGIA**

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

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

Dessa forma, este trabalho encaminhou-se para o ponto de articulação entre os fenômenos linguísticos e os processos ideológicos que consiste no nível discursivo, uma vez que o discurso é a interação entre o linguístico e o extralinguístico, ou seja, entre o sistema estrutural de funcionamento da linguagem e as suas condições sócio-históricas de produção e constituição das próprias significações. O objetivo da pesquisa é evidenciar como essas negociações foram absorvidas no plano discursivo das composições de

samba, uma vez que este gênero musical comporta capacidade comunicativa e narrativa sobre uma gama variada de assuntos, e a brasilidade, durante este período histórico, tornou-se um dos principais conteúdos deste gênero musical. As marcas ideológicas da política nacionalista de Getúlio Vargas podem ser analisadas a partir das composições de samba feitas nesse contexto sócio-histórico. Para isso, recorreu-se à análise do discurso, para orientar este trabalho, especificamente para o estudo dos “efeitos ideológicos e políticos do discurso”. A análise de discurso permite abordagens múltiplas e concomitantes, mas o foco recaiu na relação entre discurso e ideologia.

O interesse das marcas ideológicas do Estado Novo nas composições de samba aproxima-se da análise de discurso francesa cujo principal enfoque se dedica justamente à articulação entre o texto e sua exterioridade, isto é, fatores externos que influenciaram sua produção. O linguista Maingueneau (2008) concebe o discurso como a relação do texto com seu contexto, embora afirme que esta concepção seja criticada por gerar comodismo e reducionismo na sua aplicação metodológica. O interesse específico que governa a disciplina “análise do discurso” é de apreender o discurso como entrecruzamento de um texto e de um lugar social, quer dizer que seu objeto não é nem a organização textual nem a situação de comunicação, mas aquilo que os une por meio de um dispositivo de enunciação específico que provém ao mesmo tempo do verbal e do institucional.

Orlandi (1996, p.110) defende que AD<sup>6</sup> tem como fonte básica de constituição as condições de produção do discurso. O que a diferenciaria de outras teorias e métodos é que ela procura estabelecer de forma mais imanente a relação entre a exterioridade, materialidade e contexto histórico-social (as condições de produção) e a linguagem. Estas esferas são igualmente constitutivas do discurso. A AD procura tipificar os discursos das diferentes formações discursivas, almeja apontar constantes no lugar em que o linguístico e o social se articulam (no discurso), trata-se de sistemas de signos que são tomados no jogo das formações discursivas que são reflexos e condições das práticas sociais.

Brandão (1998, p.37) defende o discurso como locus da concretização da materialidade ideológica ou ainda como um dos aspectos materiais da ideologia. "Só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos" (PÊCHEUX, 1997, p. 149). Logo, o discurso pertenceria ao gênero ideológico. A formação ideológica é sintomática e característica de

---

<sup>6</sup> Será adotada a abreviação AD para análise de discurso.

um dado momento de uma formação social, fundamentalmente composta por uma ou várias formações discursivas interligadas, isto leva a crer que os discursos são governados por formações ideológicas.

A formação discursiva não é um espaço estrutural fechado, é instável e heterogênea, constantemente invadida e constituída por elementos que vêm de outro lugar, isto é, de outras formações que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais. Nesse sentido é que Pêcheux (1997) pôde formular a ideia de que o sujeito é interpelado pela ideologia que o constitui, ou seja, o assujeitamento; mostrando que, ao enunciar, todo sujeito fala a partir de uma formação discursiva e, assim, marca uma posição de sujeito.

Entende-se que o samba de exaltação é produto do contexto histórico e ideológico em que estava inserido. Este subgênero musical surge especificamente para atender uma demanda: exaltar o Brasil, as virtudes da terra e do povo brasileiro, assim como definir alguns traços da brasilidade, dessa forma, atendendo às aspirações da propaganda ideológica do Estado Novo. O arranjo orquestral era pomposo e grandiloquente, o conteúdo das letras era patriótico e ufanista, caracterizado por composições "meta-regionais", o ufanismo observado nas composições exaltava por assim dizer a cultura do país e não um folclore específico, apresentando as cores, a aquarela do país ao resto do mundo. Essas características eram decorrentes do nacionalismo empreendido pela ideologia do Estado Novo. Com isso, as letras de samba de exaltação funcionam como formações discursivas governadas por essa formação ideológica.

#### **4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

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

A canção *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, é pioneira e fundadora do subgênero samba de exaltação, tornando-se modelar para as composições posteriores. Ela nasce espontaneamente como fruto do contexto histórico vivido por seu escritor, não foi feita sob encomenda, mas, por outro lado, por conciliar distintos elementos nacionalistas, permite sua apropriação pelo Estado Novo como ícone narrativo da brasilidade. Assim articula em seu discurso a exterioridade e materialidade do seu contexto social (ORLANDI, 1996). Esse é um dos pontos do processo de transformação do samba popular em nacional-popular.

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

O personagem principal da canção é o Brasil, a música inicia-se este vocativo e ao longo da letra a palavra Brasil aparece 21 vezes<sup>7</sup>. O compositor se utiliza da redundância da expressão “Brasil-brasileiro” para reforçar o nacionalismo de sua música. Em “vou cantar-te nos seus versos” ocorre a anunciação dos símbolos representativos da brasilidade que entraram em cena, suas características serão ressaltadas e glorificadas nos versos desse poema.

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

---

<sup>7</sup> Na análise, o enfoque será apenas na parte inédita da composição, ou seja, não será repertido refrão ou qualquer outra estrofe que apareça mais de uma vez, a fim de poupar o leitor e concentrar mais estudo na parte textual.

à “terra de samba e pandeiro” foi censurado pelo DIP, mas Ary Barroso conseguiu contornar a situação.

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

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

As duas estrofes seguintes, por intermédio da reverência ao passado, convocam os elementos culturais afros e brancos que fecundaram a pátria para serem exaltados. Ary

Barroso não faz referência alguma à cultura indígena e na disputa da arena de vozes (BRANDÃO, 1998) silencia as contribuições dessa matriz na formação social brasileira. A mulher negra é referida como “mãe preta” e o homem negro como “rei congo”. A “mãe preta” caracterizada por ser maternal, submissa e conformada, é um arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira, em geral eram escravas negras que assumiam os cuidados dos filhos dos senhores brancos. Segundo Gilberto Freyre (2001), a influência negra na cultura brasileira pode ser sentida no menor gesto cotidiano, decorrente do convívio privado e intimista na casa grande entre negros cuidadores e educadores e as crianças brancas.

A congada ou o congado também mencionado nessa parte da música refere-se a uma manifestação cultural e religiosa brasileira de influência africana celebrada em algumas regiões do país. Inspirada nos cortejos aos reis Congos africanos, a congada é uma dança que representa a coroação do rei do Congo, acompanhado de um cortejo

compassado, cavalgadas e música, uma expressão de agradecimento do povo aos seus governantes. Com a diáspora africana, essa tradição, antropofagicamente, foi recriada no Brasil agregando o catolicismo e o culto aos santos como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. Logo o “rei congo” de Ary Barroso registraria a ancestralidade africana da formação social brasileira.

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

Quanto à cultura branca europeia, o compositor remete ao passado dos trovadores e de seus versos melancólicos. O trovadorismo surgiu no século XII e perdurou até o século XV, em plena Idade Média, período em que Portugal estava no processo de formação nacional, primeira manifestação literária da língua portuguesa que se tem registro. A figura branca feminina pode ser associada à dona que baila pelos salões com seu vestido. A corte real e a nobreza europeia, sobretudo no período do Renascimento, praticavam nos salões dos palácios as chamadas danças sociais em festas de confraternização, propiciando o estreitamento de relações sociais de amizade, de romance, de parentesco e outras.

Deixa cantar de novo o trovador

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

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

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

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

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

Na letra do Hino Nacional Brasileiro<sup>8</sup> escrita em 1909 por Joaquim Osório Duque Estrada existe uma citação do poema *A Canção do Exílio*. Basta comparar os dois últimos versos acima com o hino: “Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida, no teu seio, mais amores”. Outros poetas, principalmente os modernistas, por meio da intertextualidade e da paródia criaram obras a partir deste texto seminal, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, entre outros. A primeira geração do movimento modernista, mesmo a sua vertente mais satírica, também tem como marca o nacionalismo.

O samba de exaltação se aproxima da primeira geração do romantismo e da primeira geração do modernismo brasileiro: preocupação com a construção discursiva da identidade brasileira, o nacionalismo, o ufanismo e exaltação à pátria e à natureza. As duas últimas estrofes de *Aquarela do Brasil* é um passeio pelas belezas tropicais do país, onde a fartura é reinante. A natureza dá de comer e beber, além de aconchego. E mais

---

<sup>8</sup> A música (a parte instrumental) do Hino Nacional foi composta por Francisco Manuel da Silva entre os anos de 1822 e 1823 para a celebração da independência do Brasil, recebeu o nome de *Marcha Triunfal*. Contudo, só recebeu sua letra como a cantamos hoje no ano de 1909.

uma vez a apologia à mestiçagem é enfatizada, o Brasil é lindo e trigueiro, ou seja, da cor do trigo maduro e da pele morena.

Esse coqueiro que dá coco,  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar.  
Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim!  
Ô! Estas fontes murmurantes  
Onde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar.  
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro, Terra de samba e pandeiro. Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim! (BARROSO, 1939)

Ao ressaltar essa característica da formação social brasileira e a paisagem física e sob as condições de produção do discurso (ORLANDI, 1996; PÊCHEUX, 1997), Ary Barroso faz um elogio à brasilidade e o que se tem de “distintivo” em relação a outros povos, por meio da marcação simbólica da diferença. O compositor utiliza todo um arcabouço de referências da cultura nacional para desenhar a comunidade imaginada brasileira e o próprio samba aparece como sendo nacional, evidenciando esse momento da sua invenção como tradição. Por meio da expressão “Brasil! Brasil!/Pra mim! Pra mim”, repetida várias vezes na canção, tem-se a evocação de uma identidade que se constrói discursivamente. Essa identidade é necessária para o narrador que tinge de aquarela a brasilidade. Ela é constantemente anunciada e reforçada pelo sujeito falante, como se ele falasse para si próprio.

Sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança, Aquarela do Brasil atingiu êxito internacional ao iniciar sua carreira em Hollywood em 1943, quando Walt Disney a incluiu na trilha sonora do filme *Alô Amigos* (*Saludo Amigos*)<sup>9</sup>, com o título de *Brazil* e versos em inglês. De acordo com Soares (2002, p.34), “se o rádio e o Estado trazem o

---

<sup>9</sup> Para fortalecer os laços com países latino-americanos, os EUA implementaram a Política da Boa Vizinhança, um dos braços ideológicos era a expansão cultural estadunidense sobre esses países. Para atuar neste sentido, Walt Disney e sua equipe realizaram uma viagem pela América do Sul para coletar material para a produção de *Alô Amigos* (1943) e outros desenhos com temática similares: de demonstrar a confraternização entre estes países e um pouco da cultura de cada um. É nesse filme que surge o emblemático personagem Zé Carioca que sintetiza algumas características e estereótipos da brasilidade como a malandragem, o samba, a cachaça e a animação. O filme é extremamente colorido, apelando para aquarela de cores da fauna e flora brasileira. *Você já foi à Bahia?* (1944) é outro filme de Walt Disney que tem como objetivo apresentar a cultura e a música brasileira tanto para o país quanto para os estadunidenses.

samba do morro para a cidade, cabe a Ary Barroso levá-lo ao mundo de ‘casaca e cartola’, pela porta americana dos filmes de Walt Disney”.

Segundo Severiano e Mello (1998, p.178), foi a partir de então, popular no Brasil e no exterior, que esta canção se consagraria como uma espécie de segundo hino da nacionalidade, inclusive até confundida com o próprio Hino Nacional em outros países. Atualmente existem cerca de 300 gravações de Aquarela do Brasil, em diversos idiomas. Essa música ao fazer uma representação auditiva da comunidade imaginada brasileira, tornou-se cânone modelar e temático não só para composições de sambas como também de outros gêneros musicais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

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

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

Nesse sentido, o samba contribuiu de duas formas; primeiramente por integrar a cultura popular à cultura nacional, estabelecendo e reforçando os laços sociais entre as classes populares e a nação; negros, mestiços, pobres e outras minorias representacionais

tinham um traço cultural reconhecido e nacionalizado. Em contrapartida, diante da diversidade regional do país, outras manifestações culturais foram silenciadas e outras culturas não se viram representadas dentro do projeto que é a nação. O samba de exaltação fixa o gênero samba como locus discursivo da identidade nacional, além de contribuir para sua nacionalização, já que sua narrativa era endereçada a nação como um todo e, conseqüentemente, traz consigo traços da materialidade ideológica de seu tempo e de sua condição de produção.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BAUER, Martín W., Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martín W., GASKE, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2004. p.365-389.
- BENZAQUEN, Ricardo. Guerra e Paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Editora 34, 1994.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- CABRAL, Sérgio. No tempo de Ary Barroso. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.
- CALDEIRA, Jorge. A construção do samba. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: DREYFUS, Dominique (Org.). Raízes musicais do Brasil. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.9-13.
- FRANCESCHI, Humberto. A Casa Edson e o seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2001.
- KRAUSCHE, Valter. Música popular Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. Discurso e Análise de Discurso. In: SIGNORINI, Inês (org). [Re] Discutir: texto, gênero e discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MORAES, Mário de. Recordações de Ary Barroso. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. Rádio Nacional. O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.
- NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: ano 1, nº 8, p.22-27, fevereiro/março 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1996.
- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SOARES, Astréia. Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.
- SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. Identidade Nacional e Modernidade Brasileira. O diálogo entre Sílvia Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- THOMPSON, E.P.. Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed.UFRJ, 2007.

**Música:**

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ary-barroso/163032/>. Acesso em: 5 nov. 2019.