

A MÚSICA POPULAR SOB O ESTADO NOVO (1937-1945)

Eduardo Vicente

**Versão Revisada do
Relatório Final da Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq
realizado na Universidade de Campinas em Janeiro de 1994**

São Paulo, março de 2006

O texto que se segue é a versão revisada do relatório final do projeto de Iniciação Científica que realizei, com o apoio financeiro do CNPq, durante minha graduação em Música Popular na Universidade de Campinas (UNICAMP). Desenvolvi esse trabalho entre os anos de 1992 e 1994. A oportunidade de revisá-lo agora, para a sua disponibilização no site do MultiRio, permite-me agradecer, mais uma vez, aos mestres da minha (hoje distante) graduação, especialmente Ney Carrasco, Ulisses Rocha, Gogô, Eduardo Andrade, Cyro Pereira, Fernando Faro e Helena Jank, bem como aos já falecidos José Gramani e Elisa Zen.

Agradeço ainda aos funcionários do Departamento de Música daquela Universidade, das suas bibliotecas, da Pró-Reitoria de Pesquisa e do Arquivo Edgar Leuenroth.

O desenvolvimento da pesquisa (e de toda a trajetória posterior do pesquisador) deveu muitíssimo à orientação, amizade e infinita paciência do professor (e hoje diretor do Instituto de Artes) José Roberto Zan, a quem dediquei o relatório original.

A MÚSICA POPULAR SOB O ESTADO NOVO (1937-1945)

Sumário

	Introdução	04
	O Estado Novo (1937-1945)	05
1.	Referencial Histórico	05
2.	O Nacional e o Popular	09
3.	O DIP e os DEIPs	15
	A Música Popular sob o Estado Novo	18
1.	O Samba-Exaltação	19
2.	O Carnaval	25
3.	A Rádio Nacional	30
4.	O Samba-Malandro	38
	Bibliografia	45

INTRODUÇÃO

Esse projeto de pesquisa nasceu da curiosidade despertada por uma entrevista do compositor Wilson Batista ao programa Ensaio, de Fernando Faro. Ele se referia à censura que havia enfrentado na década de 1940 e

para mim, naquele momento, foi um tanto surpreendente ouvir falar de censura antes do golpe militar de 1964. Acho que essa foi uma maneira saudável de iniciar minha carreira como pesquisador e entendo que o Estado-Novo representou um momento definidor na história do país cujo estudo, para mim, ajuda a compreender muito melhor o que foi desenvolvido posteriormente em termos de música e radiodifusão.

Dividi esse relatório em duas partes principais. Na primeira delas – O Estado Novo (1937 – 1945) – procuro discutir o cenário geral do período, para tentar contextualizar melhor o meu tema. Ela se compõe de um referencial histórico, uma discussão sobre a questão cultural e uma breve descrição da estrutura burocrática de atuação do regime na área de produção simbólica.

A segunda parte – A Música Popular sob o Estado Novo – já é dedicada à discussão do tema central dessa pesquisa, sendo subdividida em quatro itens: Samba-Exaltação, Carnaval, Rádio Nacional e Samba-Malandro.

O ESTADO NOVO (1937-1945)

1. REFERENCIAL HISTÓRICO

A Revolução de 30 representou a ruptura com um sistema sócio-econômico já esgotado, onde a aristocracia rural não conseguia mais manter sua dominação hegemônica sobre o conjunto da sociedade e nem fazer

frente às reivindicações que as classes industriais em ascensão e o crescente proletariado urbano impunham.

A consolidação do novo modelo econômico implicou numa aceleração do processo de industrialização do país. Processo necessariamente sustentado e caracterizado por uma vigorosa intervenção do Estado na área produtiva e por seu esforço na disciplinarização das relações de trabalho. A posterior instauração do Estado-Novo (novembro de 1937) pode ser vista como consequência de tal processo de fortalecimento do Estado e da expansão de sua influência a praticamente todos os setores da vida nacional.

O Estado Novo foi constituído a partir do golpe perpetrado por Getúlio Vargas, com o apoio dos militares, a 10/11/1937. Ele representava o ápice de um período marcado por grande turbulência social e política na vida nacional. Articulava-se, ainda, com o surgimento de um amplo espectro de regimes autoritários que se espalhavam pelo mundo naqueles anos imediatamente anteriores à eclosão da Segunda Guerra Mundial. O congresso foi dissolvido e logo depois, a dois de dezembro, todos os partidos políticos extintos. Assim, nas palavras de Vargas, não havia mais a necessidade de "se recorrer a intermediários para chegar ao chefe do estado".

Sem a estrutura de um partido político organizado a servir-lhe de apoio (ao contrário, por exemplo, do que ocorria na Itália e na Alemanha fascistas), Vargas criou um poderoso órgão de comunicação social, o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda (DL n. 1915 de 27/12/39), que se encarregou de "centralizar, coordenar e superintender a propaganda nacional".

Dentro desse contexto, as dimensões do país, aliadas a seus altos índices de analfabetismo (56,4% da população adulta em 1940), acabaram por transformar o rádio num instrumento privilegiado da propaganda oficial.

Antes de analisarmos a política cultural desenvolvida pelo Estado Novo, é necessário que reconheçamos algumas das características marcantes daquele governo. A prática do populismo foi a principal delas. Uma

prática caracterizada pela personalização do poder (na figura do ditador) e pela necessidade de participação das massas populares urbanas na sua legitimação. Uma participação determinada, porém, de "cima para baixo", onde todas as conquistas por ventura obtidas eram consideradas como doações de um estado paternalista e provedor, não como vitórias num processo de luta. O populismo resulta, segundo Weffort (1978, p. 71), da "incapacidade de auto-representação dos grupos dominantes e de sua divisão interna", situação em que nenhum deles obtém as condições necessárias para se estabelecer sobre o conjunto da sociedade e "apresentar seus próprios interesses como expressão dos interesses da nação" (WEFFORT, 1978, p. 69). Assim, torna-se necessário que uma figura "isenta" represente o Estado colocando-o, supostamente, acima dos interesses individuais. Esse governante assume o papel de justificar, perante as camadas subalternas da população, os interesses das classes dominantes como interesses nacionais. Deve ainda, arbitrar os conflitos que porventura ocorram entre os diferentes grupos de poder.

O Governo Vargas caracterizou-se, também, pela "Ideologia do Trabalhismo". Nela, Getúlio aparece como "o doador de toda a legislação trabalhista, que retirou o trabalhador brasileiro de sua situação de total esquecimento e abandono" (TOTA, 1983, p. 34). A luta de classes é negada, já que os interesses de todos estão sendo harmonizados em função dos interesses da nação. O trabalho institui-se na medida de valor do indivíduo: ele é proclamado como única e real possibilidade de ascensão social. Não trabalhar, por outro lado, é trair a pátria.

O Estado Novo é também, "o primeiro momento em que se tenta dar sentido mítico ao Estado, personalizado não só no que se denomina Estado Nacional ou Nação, como também em seus expoentes e chefes" (WEFFORT, 1978, p. 55). Esse processo será desenvolvido através da imprensa, do rádio e do cinema, bem como da promoção de festas populares e cerimônias cívicas em exaltação às principais datas nacionais e aos feitos do novo governo. A música popular terá importância destacada nesse processo de fortalecimento da imagem do governo e de seu líder máximo junto às

camadas populares, sendo significativa a quantidade de músicas compostas no período exaltando aquele que era o "Pai dos Pobres", o "Homem do Sorriso", o "Amigo das Crianças", etc.

Para estender sua ação disciplinadora a todos os setores da sociedade, o Estado Novo precisou constituir um extraordinário aparato burocrático. Dentro do âmbito musical, por exemplo, ele passou a controlar toda a organização dos bailes e desfiles de carnaval do Rio de Janeiro, atrelando as escolas ao aparelho estatal. Assumiu, também, a produção e o controle dos contratos de trabalho dos artistas, bem como a arrecadação dos direitos autorais. Em relação à cultura popular, o Estado Novo assumiu posturas marcadamente elitistas, empenhando-se na elevação da nação brasileira a um "patamar de civilização" que a colocasse "em igualdade com as nações mais desenvolvidas do mundo". As preocupações que os intelectuais ligados ao regime demonstrarão em relação à música popular e à radiodifusão irão se relacionar, em grande medida, a esse objetivo¹.

No delineamento das diretrizes preconizadas pelo Estado Novo para o desenvolvimento da cultura popular, a revista "Cultura Política" ocupou papel predominante. Produzida e editada pelo DIP, ela foi a principal dentre as várias publicações do período em torno das quais se reuniram os muitos intelectuais de diferentes tendências que, de algum modo, alinharam-se com o regime. A participação desses intelectuais dentro da estrutura do Estado não se deu, no entanto, apenas no campo das publicações. Estendeu-se também à ocupação de postos na administração pública. Este foi o caso de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Motta Filho, por exemplo, que foram diretores do DEIP paulista. A adesão destes e de outros intelectuais ao regime deveu-se a diversos fatores como as tendências autoritárias do governo, seu discurso fortemente nacionalista, suas preocupações modernizadoras ou, simplesmente, as boas oportunidades de emprego que oferecia.

¹ Discuto mais detalhadamente esse tema em meu texto "Música Popular e Produção Intelectual", também disponível no site da MultiRio..

2. O NACIONAL E O POPULAR

No âmbito da cultura popular, gostaria de destacar três preocupações assumidas pelo regime estadonovista:

1. Constituição de uma "cultura nacional" capaz de unificar o país sob a égide do Estado.
2. Elevação do nível estético da cultura popular, de modo a permitir que o país alcançasse um novo patamar de "civilização".
3. Incorporação à cultura popular dos conteúdos ideológicos propugnados pelo Estado, bem como a eliminação de seus aspectos indesejáveis.

Em relação a esse último ponto é preciso notar que, a Getúlio Vargas, jamais faltou a percepção da importância que a música poderia assumir como via de acesso ao imaginário popular. E, na direção oposta, como elemento catalisador das potencialidades transgressivas das camadas subalternas da população. Assim, a par das atitudes paternalistas que Vargas, de um modo geral, assumiu em relação aos músicos, foi exercida pelo Estado uma forte ação repressora. E o samba foi particularmente visado dentro dessa ação, tanto em relação ao samba-malandro, com sua persistente menção aos malefícios do trabalho, como em relação ao carnaval, com seu imenso potencial de transgressão aos costumes e à ordem.

Os malandros tiveram suas composições fortemente censuradas e/ou foram cooptados a reproduzir os conteúdos ideológicos preconizados pelo Estado (MATOS, 1982). O carnaval, por sua vez, foi firmemente atrelado à estrutura governamental e disciplinarizado até os limites da militarização. Seus sambas-enredo passaram, por decreto oficial, a exaltar os temas nacionais os e personagens históricos caros ao Estado.

Quanto às questões referentes à elevação da qualidade estética de nossa música e de sua adequação ao gosto de um público mais refinado, elas estiveram constantemente presentes nos ensaios e críticas então produzidos acerca de música popular e radiodifusão. Isso pode ser constatado, por exemplo, nos artigos que o crítico literário e produtor de rádio Décio Pacheco Silveira escreveu para a revista Cultura Política. Em texto de agosto de 1941, por exemplo, o crítico lamenta a preferência dada pelas rádios particulares à "música de multidão", não respeitando o bom gosto das "camadas mais cultas de sintonizadores" que estão sujeitos a "esses programzinhos de terceira ordem, com música inferior, imoral e dissolvente" (SILVEIRA, 1941, P. 273). Para Álvaro Salgado, outro articulista da CULTURA POLÍTICA, o samba era "indecente, desarmônico e arritmico, sendo necessário trabalhar para torná-lo mais educado e social" (apud GOULART, 1990, p. 28). Em março de 1942, Décio Pacheco voltava à carga

deplorando, nas canções carnavalescas, a "pobreza dos motivos [melódicos], substituídos por simples traço caricatural e inconsequente", já que "os autores tem apenas a preocupação do amor e da vida fácil" (SILVEIRA, 1942, p. 255).

Porém, nesse último artigo, o autor reconhecia já haver se evidenciado o "reverso da medalha", pois "entre os compositores que procuram evoluir, a exemplo de Ary Barroso, Paulo Barbosa e Alcyr Pires Vermelho [...] não ha mais lugar para o elogio da malandragem nem existe, de outra parte, a obrigação de se insistir no comentário das tragédias domésticas".

Esses compositores a que o autor se refere, foram destacados representantes do samba-exaltação, que se desenvolveu na época sob clara influência das postulações nacionalistas e modernizantes do Estado e teve na "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso, 1940) sua obra mais destacada. Caracterizaram-no, além da temática ufanista, os arranjos orquestrais e a sofisticação harmônica.

No arranjo e veiculação desses "novos sambas", foi de extrema importância o papel desempenhado pela Rádio Nacional, que fora incorporada ao patrimônio da União em 1940 (DL N. 2073). Mas uma discussão mais detalhada acerca da Rádio Nacional e do samba-exaltação será desenvolvida mais à frente.

.....

Em relação ao aspecto da constituição de uma cultura nacional, o papel desempenhado pela música foi dos mais significativos. Os transmissores de ondas curtas da Rádio Nacional, que entraram em operação à 31/12/1942, estenderam sua programação a todo o território nacional, bem como a inúmeros outros países. A programação da Nacional tornou-se uma espécie de "padrão musical da metrópole", ao qual os compositores das diversas regiões do país podiam se reportar em suas produções.

Outro recurso importante de que o Estado lançou mão na divulgação nacional de seus projetos foi o programa "A Hora do Brasil", criado já em 1935. O programa era irradiado diariamente das 20h00 às 21h00, em cadeia nacional. Além das finalidades cívicas e informativas, o programa visava também objetivos culturais, com significativa participação de MPB em sua programação. Durante o ano de 1943, por exemplo, em 301 irradiações de "A Hora do Brasil", foram apresentados 52 programas de música popular².

A música foi também um importante instrumento de divulgação cultural e turística do país e teve peso relevante na construção de uma imagem do Brasil no exterior. Figurou com destaque na "Política da Boa Vizinhança" desenvolvida pelo presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, que discutiremos mais adiante. Assumiu ainda um papel significativo dentro da "Política Pan-Americana" de Getúlio Vargas, que objetivava a "garantia da hegemonia brasileira no pós-guerra" (VELLOSO, 1982, p. 103). Nesse contexto, tornou-se comum que músicos brasileiros acompanhassem Getúlio em suas viagens ao exterior. Isso ocorreu a partir de 1935 pelo menos, ano em que Carmen Miranda e o Bando da Lua acompanharam o Presidente em visita à Argentina e ao Uruguai, visando "reforçar a simpatia do sorriso presidencial" (TINHORÃO, 1990, p. 237). Ocorreu também a criação de um programa de música popular e informação chamado "Uma Hora do Brasil", produzido e irradiado pela Rádio El Mundo, de Buenos Aires, em 1939, com financiamento do DIP (Ibidem, p. 237). Houve ainda, a irradiação de pelo menos um programa especial de "A Hora do Brasil" para a Alemanha, em 29/01/1936 (Ibidem, p. 236).

Num momento posterior de aproximação com os EUA, o DIP firmou contrato com a CBS "para a transmissão de programas brasileiros nas 120 estações da rede" (GOULART, 1990, p. 69).

Outro aspecto significativo de toda essa interação cultural foi, no sentido contrário, a influência exercida pelos arranjos das big-bands norte-americanas sobre as orquestrações de MPB. Os arranjos de jazz eram,

² Revista Cultura Política n. 47, dez. de 1944, p. 271.

virtualmente, o único referencial disponível, além da música erudita, para a "sofisticação" de nossa música. A partir dessas influências, foi desenvolvida toda uma técnica brasileira de orquestração de sambas, sendo Radamés Gnattali, um dos responsáveis pela Orquestra Brasileira, da Rádio Nacional, o nome de maior destaque nessa área. Uma interessante inovação introduzida por Radamés em seus arranjos foi a substituição da sessão rítmica tradicional do jazz (piano, baixo e bateria) por outra tipicamente brasileira com violão, violão 7 cordas, cavaquinho, pandeiro e ganzá. Esse procedimento cristalizou-se nos arranjos que Radamés compôs para as canções do programa "Um Milhão de Melodias", que foi produzido pela Rádio Nacional a partir de 1943 sob o patrocínio da Coca-Cola, que preparava sua chegada ao Brasil.

Não se deve analisar nenhum desses fenômenos de modo simplista, acreditando que os artistas envolvidos na produção de canções e arranjos recebessem algum tipo de orientação específica no direcionamento de sua obra. Porém, é inegável que os conteúdos ideológicos propagados pelo Estado Novo acabaram por incorporar-se a uma parcela dessa produção. Incorporação que, no mais das vezes, parece ter se dado de forma realmente inconsciente. Por outro lado, é preciso não perder de vista o fato de que o controle estatal sobre significativa parcela dos meios de produção e distribuição musical, representava um instrumento de direcionamento do mercado nada desprezível.

O texto abaixo, escrito pelo crítico de rádio Pedro Anísio para o "Boletim dos Serviços de Transmissão da Rádio Nacional", em novembro de 1943, demonstra, de qualquer modo, a importância dada pelos intelectuais ligados ao Estado Novo aos sambas de Ary e aos arranjos de Radamés (dentro do processo de sofisticação e internacionalização de nossa música):

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

Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para leva-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra.

"Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional.

Agora o samba já possui seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento (apud SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 49-50).

A queda do regime estadonovista, no final de 1945, não representou o término de sua influência no âmbito da música popular. Alguns dos elementos que incorporou à sua produção mantiveram-se presentes. Apresentaram-se, porém, atomizados, dispersos, deslocados de seu contexto original pela destruição do sistema ideológico que os produziu. Sua assimilação teve implicações em movimentos musicais posteriores como a Bossa-Nova, o Tropicalismo, mas sempre feita dentro do espaço de ambigüidades que caracteriza a cultura popular.

3 - O DIP E OS DEIPS

O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, foi criado à 27/12/1939 e era composto por cinco divisões: Divulgação, Turismo, Imprensa, Cinema-Teatro e Rádio. Essa última tinha por função "superintender os serviços radiofônicos do território nacional, fiscalizando-os e orientando-os em suas atividades culturais, sociais e políticas"³. A Divisão realizava a censura dos programas radiofônicos e das músicas. Só no ano de 1943, por exemplo, 27.396 programas e 5.678 músicas passaram pelo seu crivo⁴.

A Divisão de Rádio tinha ainda a seu encargo a produção do programa "A Hora do Brasil", talvez o mais importante veículo ideológico do Estado Novo: irradiado diariamente das 20h00 às 21h00 em cadeia nacional, o programa levava "a todos os pontos do Brasil a certeza de nossa unidade social e política" (SILVEIRA, 1942, p. 146). Além do noticiário político e da crônica "Talvez nem todos saibam que...", constava de "A Hora do Brasil" um "programa musical, como parte acessória e ilustrativa do noticiário, porém apresentado sempre dentro de normas nitidamente nacionalistas e educativas" (Ibidem, p. 146).

Eram também atributos da Divisão de Rádio, a concessão de registro de funcionamento para os serviços públicos de alto-falantes, para os serviços de som volante e para as novas estações de rádio que estavam surgindo. A Divisão desenvolveu, ainda, intercâmbios com redes de outros países.

³ Revista Cultura Política n. 47, dez. 1944, p. 177.

⁴ Ibidem, p. 177.

O DIP foi extinto à 25/04/1945, pelo decreto-lei n.7532, que criou em seu lugar o DNI, Departamento Nacional de Informações. Esse último teve vida curta, vindo a ser extinto já em 1946 durante o Governo Dutra. Ao longo de sua existência, a atuação do DIP foi marcada pela presença de Lourival Fontes como seu diretor geral. Ele cuidou de toda a organização administrativa do departamento, que dirigiu até agosto de 1942. Seu substituto foi o Major Coelho Reis, que permaneceu no posto até julho de 1943 e foi substituído o Capitão Amílcar Dutra de Menezes. Este último se manteve a frente do órgão até sua extinção.

.....

Os DEIPs, Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, tiveram sua criação efetivada pelo decreto-lei n. 2.557, de 04/09/1940, com o objetivo de

...estender a função do DIP aos Estados, contando com a colaboração de seus governos. O DIP forneceria a orientação técnica e doutrinária aos serviços estaduais de imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo reunidos no DEIP [...] Os DEIPs eram a expressão do pensamento governista, [...] intérpretes do Estado Nacional junto aos governos estaduais (Goulart, 1990, p. 77).

Para exemplificar a constituição e atuação desses órgãos utilizaremos o caso do DEIP de São Paulo, que foi criado pelo decreto n. 11.849, de fevereiro de 1941, durante a interventoria de Adhemar de Barros.

O órgão contou, durante a sua existência, com a presença já citada de Cassiano Ricardo, Cândido Motta Filho e Menotti del Picchia como seus diretores gerais. Ele era constituído por uma Divisão de Imprensa, Propaganda e Radiodifusão; uma Divisão de Turismo e Diversões Públicas e os Serviços Auxiliares. A Divisão de Imprensa, Propaganda e Radiodifusão cuidou, entre outras tarefas, da censura prévia às emissoras, da divulgação

de "A Hora do Brasil" e da manutenção de um serviço de rádio-escuta, para controle e censura das irradiações.

Os DEIPs foram extintos em 1945 e substituídos pelos Departamentos Estaduais de Informação (DEIs). Estes últimos foram voltados para atividades culturais, artísticas e turísticas, perdendo assim as funções de censura e fiscalização.

A MÚSICA POPULAR SOB O ESTADO NOVO

Como já coloquei anteriormente, a presença do Estado Novo no âmbito da música popular foi subdividida, neste projeto, em quatro áreas de atuação: samba-exaltação, "Carnaval", "Rádio Nacional" e "Samba-Malandro". Procederei, a seguir, à descrição de cada uma delas.

1. O SAMBA-EXALTAÇÃO

Como já foi dito aqui, o samba-exaltação teve como seu marco inicial a canção "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. Minha análise desse tipo de produção irá se deter menos em suas implicações nacionalistas do que nas inovações formais que introduziu na linguagem do samba. Em função disso, gostaria inicialmente de estabelecer um rápido panorama da música popular que então se desenvolvia.

Nos centros urbanos, o samba e o maxixe eram os gêneros predominantes e se estiveram, por isso, os primeiros a terem acesso à indústria cultural. Após a Revolução de 1930, as classes populares urbanas assumem papel significativo na manutenção do governo que então se instala e suas manifestações musicais, que já figuravam na programação das primeiras rádios desde o final da década de 1920, passam a se tornar objeto de interesse dos intelectuais ligados ao regime (notadamente após a instauração do Estado Novo).

De um modo geral, esses intelectuais concordaram com a necessidade de direcionamento e "depuração" desses gêneros. Alguns deles, como Luiz da Câmara Cascudo (na época, fervoroso integralista), propugnavam também uma maior valorização das manifestações folclóricas. Valorizavam, por isso, a obra de compositores como Hebel Tavares (segundo Câmara Cascudo, o "Duce" da canção brasileira) e Waldemar Henrique (que tornou-se, posteriormente, diretor do DEIP paraense). Ambos utilizavam em suas composições temas de inspiração predominantemente folclórica, aos quais davam tratamento erudito em sua elaboração e arranjos. Essas obras apontavam para uma perspectiva nacionalista de cultura com ecos identificáveis em Mário de Andrade e Coelho Neto, bem como em algumas das obras de Villa Lobos, por exemplo (alias, muitos dos modernistas de 22 estiveram entre os intelectuais e artistas que participaram direta ou indiretamente do regime estado-novista). De um modo geral, no entanto, os críticos entenderam os gêneros musicais urbanos já estavam firmemente e, na impossibilidade de sua eliminação, tornava-se necessário ao menos despi-

los de seus aspectos mais rústicos e indesejáveis. Como vimos ao anteriormente, o surgimento do samba-exaltação foi entendido por esses críticos como o "reverso da medalha", um momento de efetivo progresso em nossa produção musical.

Ary Barroso, porém, jamais reconheceu a existência do samba-exaltação como um gênero musical específico, mas apenas de "uma fase em que falava do Brasil grandioso, nas suas várias facetas, de belezas, de riquezas" (27). Assim, Ary afirma o surgimento do gênero (ou, pelo menos, do desejo de falar do "Brasil grandioso") de uma forma absolutamente natural, não direcionada. Nesse sentido acho possível afirmar que o samba-exaltação expressa, antes de mais nada, a enorme capacidade do Estado Novo em impor seu projeto ideológico ao conjunto da sociedade. E o gênero surge como a "tradução", dentro do âmbito da cultura popular, dos conteúdos que lhe foram impostos pelas classes dominantes e que ela deve, necessariamente, reproduzir. Esta reprodução, porém, nunca se processa de forma "pura". A dominação hegemônica nunca é absoluta, as obras resultantes mostram-se permeadas pela rusticidade e ambigüidade inerentes à cultura popular e aos seus modos de (re)produção. E o samba-exaltação, como veremos adiante, também não fugiu a essa regra.

Convém, no entanto, novamente notar que, mesmo que não tivesse sido determinante para o seu surgimento, o considerável controle sobre os meios de divulgação que o Estado possuía foi fundamental para o desenvolvimento e popularização do gênero.

Creio que o samba-exaltação possa ser entendido como uma espécie de contraponto musical e ideológico ao samba-malandro. E essa relação pode ser entendida sob vários aspectos.

No campo musical, como já disse, o gênero mostra-se consideravelmente sofisticado, despindo o samba de muito da sua rusticidade original. Torna-o, assim, mais "palatável" para as "camadas mais cultas de sintonizadores". Desse modo, o samba-exaltação não se adequava apenas

aos desejos dos críticos da revista Cultura política, mas também ao gosto de certas faixas de mercado que, antes, não consumiam samba (ou, pelo menos, envergonhavam-se de admiti-lo). Ora, o momento de instalação do Estado Novo corresponde a um período de consolidação do capitalismo no Brasil. De um desenvolvimento industrial, necessariamente patrocinado pelo Estado, que visava adequar o país às exigências de um emergente mercado mundial. As necessidades específicas do Estado, no campo das comunicações, que implicavam na aceleração do desenvolvimento da radiodifusão no país (para possibilitar a extensão, à todo o território nacional, da propaganda oficial), vêm de encontro à esse processo.

Assim, sob esse duplo estímulo, há uma considerável ampliação do mercado de rádio no país, criação de novas faixas de consumo e conseqüente estratificação do gosto: circunstâncias que acabam por favorecer o surgimento de uma maior diversidade de gêneros musicais. Ante essa euforia crescente de mercado é interessante notar que os críticos do período parecem oscilar entre o entusiasmo com o desenvolvimento do "broadcasting" (e suas clara indicação de modernização da nação) e a necessidade de um rígido controle sobre a radiodifusão, instrumento perigoso demais para ser deixado nas mãos de "empresários preocupados exclusivamente com o lucro" (SILVEIRA, 1942, p. 292).

O samba-exaltação, e muito da produção musical do período, acabarão perdendo aquele caráter "regionalista", "doméstico", que era a marca do samba do morro. Ocorre um processo de desenraizamento do artista, com um reendereço de sua produção. Ele não mais visa, a partir de então, apenas seu bairro ou grupo social nas composições que cria. Este processo é metaforizado por Valter Kraushe com a imagem do coração, numa alusão à canção "Feitio de Oração", de Noel Rosa e Vadico – o samba não vem mais do morro nem da cidade, mas nasce do coração. Esse "novo samba" torna-se, portanto, uma música sem gírias ou regionalismos e, por isso, de caráter nacionalista também nesse sentido. A "Aquarela do Brasil", por exemplo, constitui-se numa espécie de "roteiro turístico" do país, com a preocupação de integrar suas diferentes regiões.

Além de seu caráter nacionalista, não-regional, o samba-exaltação, principalmente em Ary, pode ser compreendido também dentro de um processo global de integração econômica. Assim, no meu entender, o "desenraizamento" se alarga para além das fronteiras nacionais e a música, por isso, deve adequar-se também às exigências de um mercado em processo de globalização. Nessa esfera, o samba de "casaca e cartola" torna-se produto de exportação (pela primeira vez em nossa história) e, mais importante ainda, "passa a ocupar seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados". Tornando-se índice, perante o mundo, do sucesso do Estado Novo na imposição de suas concepções modernizantes e civilizatórias.

Pela mão dupla da mundialização, também a produção cultural norte-americana acaba por se fazer presente no país de forma cada vez mais intensa. A partir da década de 30, com a chegada ao Brasil do cinema sonoro, as trilhas e canções dos filmes daquele país se tornam permanente fonte de influência para os compositores nacionais.

Mas seria preciso destacar, nesse contexto, a importância da política de aproximação com os demais países do continente desenvolvida pelo presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, a chamada "Política da Boa Vizinhança". Através dela, tivemos as bem sucedidas temporadas de Ary Barroso, Carmen Miranda e do Bando da Lua nos EUA, bem como a vinda de diversos artistas e personalidades norte-americanos ao Brasil (Orson Welles, Walt Disney e Bing Crosby, entre outros).

A sofisticação harmônica e orquestral do samba-exaltação também deveu muito a já citada influência dos arranjos de jazz das big-bands norte-americanas. Mas uma melhor análise desse assunto será realizada mais adiante, no capítulo dedicado à Rádio Nacional.

Creio, inclusive, que se possa estabelecer uma ponte entre os processos que determinaram o desenvolvimento do samba-exaltação (ou

ocorreram ao seu redor) e o surgimento, na década de 50, do movimento Bossa-Novista. Acredito que essa estratificação do samba e sua adequação às "camadas mais cultas", bem como a incorporação de elementos musicais norte-americanos às composições e sua inserção no mercado mundial, tiveram um papel importante para o surgimento posterior da Bossa-Nova.

Finalmente, gostaria de chamar a atenção para o interessante dialogo que pode ser estabelecido entre o samba-exaltação e a Bossa-Nova no que se refere aos seus arranjos, letras e interpretações. Aos arranjos complexos e densos, a Bossa-Nova contrapõe econômicas intervenções instrumentais; à grandiloquência nacionalista, o mais coloquial intimismo; à potência lírica, o canto sussurrado⁵. Não entendo estas relações como puramente casuais mas, pelo contrario, como o reflexo do modo como a cultura popular reelabora e/ou simplesmente incorpora os conteúdos que lhe são impostos. Convém lembrar também que João Gilberto, um dos pilares do movimento, teve seu interesse pela música despertado através das composições de Ary Barroso que ouviu, transmitidas pela Rádio Nacional, nos alto-falantes instalados nas ruas de Feira de Santana e que Tom Jobim recebeu, durante um período de sua formação, a orientação do maestro Radamés Gnattali.

Também o movimento Tropicalista acabou, de um modo ou de outro, por estabelecer relações referenciais e discursivas com o samba-exaltação. Isso fica particularmente patente numa análise mais acurada das composições "Geléia Geral" (de Gilberto Gil e Torquato Neto) e "Tropicália" (de Caetano Veloso), por exemplo. Mas entendo que um maior aprofundamento nessa discussão foge às possibilidades do presente relatório.

⁵ Para uma interessante análise do discurso bossa-novístico, recomendo o artigo "João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova", de Lorenzo Mammi, in Novos Estudos CEBRAP n. 34, nov./92.

2. O CARNAVAL

Dentre todas as manifestações da cultura popular urbana, o carnaval é, provavelmente, a que sempre inspirou maiores temores entre as classes governantes. Seu sabor anárquico, o embaralhamento dos papéis sociais (e mesmo sexuais) que propõe e seu ritmo frenético deveriam sempre exigir, na visão dessas classes, constante repressão e controle. A participação efetiva do Estado na organização do carnaval começa em 1930 (antes, portanto, da Revolução) com a determinação, pelas autoridades, dos locais onde devem ocorrer os bailes e desfiles. Em 1932, já sob o governo de Vargas, é iniciada a organização dos desfiles de carnaval na forma de competição. Esses

passam a concentrar, com crescente intensidade, o foco principal do interesse turístico despertado pelo carnaval.

No ano seguinte, o carnaval é oficializado pela Prefeitura do Distrito Federal (PDF). O prefeito, na ocasião, era Pedro Ernesto. Em 1934, é criada a eleição do Rei Momo. No sábado que antecede o carnaval lhe são entregues, pelas mãos das autoridades, as chaves da cidade.

A partir de 1935, as escolas são solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica, iniciando-se a tradição dos enredos "capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e pelas glórias nacionais" (TUPY, 1985, p. 83). Os desfiles passam também a ser subvencionados pelo governo. É indicado o jornal "A Nação" para, em conjunto com o Departamento de Turismo da PDF, promover e dirigir os desfiles. Lourival Fontes, futuro diretor do DIP, era quem, na ocasião, dirigia o Departamento de Turismo. Ficou determinado que os desfiles fossem realizados na Praça Onze, um tradicional ponto de encontro dos sambistas do Rio. Só participariam do desfile, no entanto, as escolas corretamente filiadas à UGES, União Geral das Escolas de Samba: a vocação corporativista do governo Vargas já se fazia presente. A "Vai Como Pode" foi a vencedora desse primeiro concurso apresentando o enredo "O Samba Dominando o Mundo".

No ano de 1936 foi criada, por decreto, a obrigatoriedade das escolas de samba passarem a imprimir aos seus enredos um caráter didático, patriótico e histórico. Esboçaram-se, no entanto, algumas tentativas de resistência ao controle do carnaval pelo Estado: Herivelto Martins e Darci de Oliveira lançaram o samba "Se o Morro Não Descer", criticando a falta de liberdade das escolas. A instituição do Rei Momo foi também questionada com a criação, pela "Associação Carnavalesca Cordão das Laranjeiras", do "Cidadão Momo", encarnado naquele ano por Paulo da Portela. Aquele foi ainda o primeiro ano em que uma escola da faixa Madureira-Mangueira-Salgueiro, a Unidos da Tijuca, conquistou a primeira colocação e seu samba, "Natureza Bela do Meu Brasil", foi mais um passo na cristalização da tendência nacionalista dos enredos.

A 30 de janeiro de 1936, um programa especial de "A Hora do Brasil", transmitido diretamente para a Alemanha, foi produzido no Morro da Mangueira. Com a supervisão pessoal de Lourival Fontes e com locução em alemão, o programa teve sua parte musical composta exclusivamente por sambas que, cantados por Cartola e pelo Coro da Estação Primeira, serviram como elemento de aproximação entre o Brasil de Getúlio e a Alemanha nazista.

Em 1937, a UGES criou o concurso do "Cidadão Samba", uma forma de se opor ao "Cidadão Momo" do Cordão das Laranjeiras. O motivo de tanto empenho na realização destes concursos parece residir no fato de que os escolhidos, ao contrário do Rei Momo, eram elementos de destaque na liderança das escolas. Ligá-los a títulos outorgados pelo Governo (ou por agremiações sob sua tutela) tinha, provavelmente, o objetivo de fortalecer a presença do Estado na organização do samba. Coincidência ou não, o mesmo Paulo da Portela acabou conquistando também esse título. Um dado sugestivo do concurso é o de que, nesse ano e nos subseqüentes, os eleitos passaram a "promulgar decretos" (nos moldes dos utilizados pelo Governo). No de 1939, quando da eleição do "Generalíssimo Sambista" Alfredo Costa, constava inclusive um "revogam-se as predisposições em contrário" à instituição do "Estado da Alegria Permanente": o clima político da época contaminava o samba. Aquele foi o primeiro ano, após o golpe do Estado Novo, em que houve julgamento dos desfiles já que, no ano anterior, a comissão julgadora acabou não comparecendo devido à chuva. Foi também a primeira vez em que uma escola, a "Vizinha Faladeira", foi desclassificada por apresentar enredo com assunto internacional. Seu tema era "Branca de Neve e os Sete Anões".

As obras de construção da Avenida Presidente Vargas e o conseqüente desaparecimento da histórica Praça Onze, quase determinaram a transferência dos desfiles das escolas de samba de 1942 para a Avenida Rio Branco. O samba "Praça Onze", de Herivelto e Grande Otelo, registra o acontecimento com pessimismo: "não vai haver mais escola de samba não

vai...". Mas é claro que houve. Porém, o recrudescimento da guerra acabou por tornar a realização dos desfiles mais precária a cada ano, tanto que em 1945, já no final do Estado Novo, a Av. Presidente Vargas ainda não havia sido utilizada pelas escolas.

.....

A influência do Estado Novo sobre o carnaval foi extremamente duradoura. As intenções didáticas e ufanistas dos enredos mantiveram-se presentes nos sambas até pelo menos o final da ditadura de 1964. A própria organização das escolas (em alas, comissão de frente, etc) ainda hoje segue alguns dos moldes estabelecidos na época. Os desfiles nunca mais puderam ser dissociados da estrutura governamental e, muito menos, do calendário turístico da cidade do Rio. Ana Maria Rodrigues (1984, p. 56 a 59) aponta ainda o fato de que a imposição de temas históricos para os enredos obrigou os compositores a produzir sambas cada vez mais complicados, o que levou tais canções a se afastarem do gosto e do agrado popular. Assim, só em 1955 é que um samba-enredo de caráter histórico foi gravado. Tratou-se da "Homenagem a Tiradentes", de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola. Silas produziu também outros extraordinários sambas-enredo de caráter histórico. Entre eles, destaca-se a "Aquarela Brasileira", de 1964, que estabelece um óbvio paralelo com a "Aquarela" de Ary. Silas também compôs, em parceria com Walter Rosa, o enredo "Legado de Getúlio Vargas" (1977). Assim, ao "sair da vida para entrar na história", Getúlio tornou-se, por uma estranha ironia, também objeto do gênero que, num certo sentido, ajudou a criar. Os sambas-enredo que mantiveram seu caráter histórico tenderam, principalmente após o abrandamento da ditadura, a consagrar personagens que a "história oficial" relegara, mas cuja significação simbólica ainda se mantinha presente na memória popular. Desse modo, figuras como Chico Rei e Zumbi, por exemplo, também passaram a ocupar um lugar na avenida.

O gênero acabou adquirindo autonomia fora do âmbito das escolas, passando a ocupar espaço também na produção de compositores não ligados ao morro. Cito como exemplo a excelente "O Mestre Sala dos Mares",

de João Bosco e Aldir Blanc, onde é narrada a história de João Cândido, o líder negro da "Revolta da Chibata", ocorrida em 1910.

Por sua reutilização irônica e genial do formato, não poderia deixar de mencionar o samba "Vai Passar", de Francis Hime e Chico Buarque. Nele, opera-se uma cruel releitura simbólica da história recente do país, da "ofegante epidemia carnavalesca" e, principalmente, de uma nacionalidade descrente e ferida, incapaz de eleger heróis ou sonhar com o "País do Futuro". País e heróis que os sambas-enredo, desde a década de 1930, foram encarregados de acalantar.

De qualquer modo, ao deixar de ser "veículo de idéias africanistas" (MOREAUX, 1942, apud CABRAL, 1974, p. 89) ou de "insistir no comentário das tragédias domésticas" (SILVEIRA, 1942, p. 294) o samba, no período do Estado Novo, elitiza-se, didatiza-se, embranquece: canta a história dos vencedores e satisfaz, finalmente, os desejos da intelectualidade oficial.

3. A RÁDIO NACIONAL

A história da Rádio Nacional pode ser contada a partir de 10/09/1931, quando o patrimônio da empresa jornalística "A Noite" é entregue à Cia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande, "um dos tentáculos da onipresença no Brasil do capitalista norte-americano Percival Farquhar" (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 16). Do patrimônio de "A Noite" também constavam, além do jornal com esse nome, as revistas "Noite Ilustrada", "Carioca" e "Vamos Ler". Sua transferência se deu em virtude das intrincadas operações financeiras em que a empresa se envolveu após a construção de sua sede: um edifício de 22 andares na Praça Mauá.

Sob essa nova direção, o grupo resolveu constituir, à 18/05/1933, a "Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional", com a intenção de ingressar nesse ramo de atividades. Três anos depois, à 24/05/1936, através de alterações nos estatutos e da subscrição de novas cotas, a sociedade se habilitou a aquisição de uma estação de transmissão de 20 KW.

Quando de sua constituição, à 19/09/1936, a Rádio Nacional contratou alguns dos quadros que viriam a caracterizá-la e estabeleceu alguns de seus padrões. Nos aspectos que mais interessam a esse projeto convém

assinalar, entre esses quadros, a presença do maestro Radamés Gnatalli, do baterista Luciano Perrone, estreito colaborador de Radamés, e de Henrique Foréis de Oliveira, o Almirante (contratado em abril de 1938). A direção artística da emissora era então ocupada por José Mauro. Ainda nesse período, Radamés iniciaria seus experimentos com o acompanhamento do samba. Trabalhou de início com arranjos para pequenos conjuntos, trios e quartetos. Posteriormente, seu trabalho visou maiores formações orquestrais e resultou no famoso arranjo da "Aquarela do Brasil", que consagrou a melodia de Ary Barroso.

O decreto-lei n. 2073, de 8/03/1940, criou as "Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União". Tais empresas compreendiam "todo o acervo da Cia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande e das empresas a ele filiadas [...] que devem ao patrimônio nacional importância superior a três milhões de libras" (Decreto-lei n. 2073 de 08/03/1940).

Uma vez nas mãos do Estado, coube a direção da Rádio Nacional a Gilberto de Andrade. Bacharel em direito, ele possuía um enorme entusiasmo pela radiodifusão, já tendo sido o editor das revistas "A Voz do Rádio" e "Sintonia". Foi autor também de várias revistas teatrais, entre as quais podemos destacar "Sempre Sorrindo", que foi realizada em parceria com Luiz Peixoto. Tratava-se de uma alusão elogiosa a Getúlio (o "Homem do Sorriso"), bem como à Revolução de 30 e ao Estado Novo. Gilberto de Andrade esteve à frente da Nacional até 16/03/1946.

Todas as fontes são unânimes em apontar Gilberto de Andrade como um administrador eficiente. Nenhuma perseguição ou orientação política explícita é narrada. Ele conseguiu, na verdade, conferir à Rádio Nacional um grau de eficiência jamais alcançado pelas outras empresas encampadas do grupo "A Noite". Convém assinalar, porém, que Gilberto de Andrade foi o principal organizador da censura teatral durante o Estado Novo e membro dos tribunais de exceção instaurados após a Revolução de 30. Um homem, portanto, da absoluta confiança de Vargas.

De qualquer modo, sua atuação foi no sentido de permitir que Radamés e Almirante realizassem livremente suas produções musicais. Devido a ele, a Nacional passou ao largo da enorme burocratização e do empreguismo desenfreado que caracterizaram o período. Gilberto de Andrade instituiu, por exemplo, um teste gravado, proposto a todos os que chegavam à rádio em busca de emprego, tivessem ou não carta de recomendação de alguma autoridade. Vários aspectos importantes podem ser levantados acerca da atuação da Rádio Nacional dentro do panorama da música popular brasileira. É importante observar que todos resultaram de processos iniciados ainda antes da incorporação da rádio, mas que só atingiram seus resultados já sob a tutela do Estado.

O primeiro aspecto a destacar é o dos contratos de trabalho feitos com os artistas da Nacional. Como inúmeras questões levantadas ao longo desse projeto, seria temerário apontar uma única explicação para a realização desses contratos. Se, por um lado, a regulamentação das relações de trabalho era ponto importante dentro da política getulista, por outro era consequência natural do processo de crescimento das empresas de radiodifusão. De qualquer modo, quando analisamos o repúdio violento dos teóricos do regime estado-novista aos compositores "malandros" (com sua vida marginal e um evidente desprezo pelo trabalho), não deixa de ser interessante questionar até que ponto estes contratos não serviriam também como forma de "enquadramento" dos artistas dentro das concepções de produtividade do Estado. Por essa visão, tais contratos, ao definirem os direitos e obrigações trabalhistas dos artistas, acabavam por equipará-los aos demais trabalhadores, despindo-os dessa forma de sua "aura" de transgressores da ordem estabelecida.

Em reforço a essa argumentação, é preciso observar que o DIP cuidou, como uma de suas atribuições, das relações de trabalho de todos os artistas, ficando encarregado da arrecadação dos direitos autorais, dos registros de músicos e atores, bem como da elaboração de seus contratos de trabalho. Só no ano de 1943, por exemplo, o DIP emitiu 1.163 contratos de trabalho e

registrou 1.263 músicos (entre brasileiros e estrangeiros)⁶.

A respeito desse assunto, gostaria de citar uma observação de Valter Kraushe (1986, p. 57) segundo a qual "nos meios de comunicação de massa não cabia mais o sambista malandro, mas o profissional da música, que revelava o bom, o belo, o pitoresco do Brasil; garantindo-se também a disciplina do mercado de trabalho".

Esses "profissionais da música" tornaram-se, também, presença constante nos eventos promovidos pelo regime. A 04/01/1939, por exemplo, dentro da Feira de Amostras do Rio de Janeiro, foi organizado um "Dia da Música Popular Brasileira". O evento abriu a Exposição Nacional do Estado Novo, e contou com a participação de muitos dos mais destacados artistas do período. Francisco Alves, Carmen e Aurora Miranda, Ary Barroso, Almirante, Orlando Silva e Carlos Galhardo, para citar alguns, apresentaram-se perante um público estimado em 200.000 pessoas. A organização do evento foi do compositor Heitor Villa-Lobos que, desde 1932, colaborava com a Prefeitura do Distrito Federal e com o Governo Federal, sendo o elemento de contato entre estes e os músicos populares (CABRAL, 1975, p. 40 e 1990, p. 141-142).

Outro elemento a destacar, quando se fala da Rádio Nacional, são os arranjos elaborados por Radamés Gnattali e a conseqüente sofisticação que foram impondo ao samba. Por sugestão do baterista Luciano Perrone Radamés foi, gradativamente, constituindo a técnica de orquestração que viria a substituir o uso dos regionais no acompanhamento das músicas. O maestro iniciou esse processo em 1938, ao estabelecer uma função rítmica para o naipe de metais nos arranjos de samba. Numa composição do próprio Luciano Perrone, "Ritmo de Samba na Cidade", Radamés utilizou pela primeira vez esse novo sistema.

A consolidação deu-se em 1943 quando, durante um período de

⁶ Revista Cultura Política n. 47, dez. 1944, p. 178.

renovação da Rádio Nacional, surgiu o programa "Um Milhão de Melodias", patrocinado pela Coca-Cola. O programa foi concebido para servir como ponta-de-lança da chegada do refrigerante ao país. Era composto por músicas nacionais em sua maioria, a serem executadas pela "Orquestra Brasileira" (criada especialmente para o programa), e com arranjos de Radamés. O objetivo era dar um tratamento diferenciado à música usando, como padrão, orquestrações de jazz norte-americanas. Radamés, na formação dessa orquestra, criou uma inovação importante. Buscando dar um cunho mais brasileiro à sua sonoridade, realizou a já citada substituição da sessão rítmica tradicional do jazz, por outra formada com instrumentos mais tipicamente nacionais. A qualidade dos músicos envolvidos no projeto colaborou muito para o seu sucesso: Garoto e Bola Sete cuidavam dos violões, estando o cavaquinho a cargo de J. Menezes. Além da bateria de Luciano Perrone, Radamés utilizou também na sessão percussiva pandeiro (com João da Baiana), ganzá (Bide), caixeta e prato (ambos tocados por Heitor dos Prazeres). Note-se aqui como, apesar de toda a sofisticação obtida, a presença da sessão percussiva característica acabava repondo um certo grau de originalidade não só aos sambas, como também às músicas internacionais ou de outros estilos que eram interpretadas.

A realização de um projeto como o de "Um Milhão de Melodias" só se tornou possível dentro de uma estrutura técnico-administrativa como a que a Rádio Nacional possuía. Os recursos necessários e o caráter deficitário do programa não poderiam ser assumidos por nenhuma outra emissora. Na Nacional, o déficit era coberto pelo lucro obtido com outros programas. Essa era "a política administrativa de Gilberto de Andrade [...] que iria gerar uma série de programas de alto custo, mas de valor fundamental na consolidação do prestígio da emissora" (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 33).

A Rádio Nacional foi ainda de vital importância dentro do projeto de integração nacional levado a efeito pelo Estado Novo. Reunindo num "grande abraço, o Brasil de norte a sul", ela não apenas desempenhou o papel de irradiar a produção musical da metrópole a todos os pontos do Brasil, como também absorveu e irradiou a música produzida nos diferentes centros

regionais. No primeiro caso, vale destacar a observação do crítico Sérgio Augusto:

...é preciso que se diga que, desde a Revolução de 30, [...] a Rádio Nacional foi o canal exclusivo de informação e formação cultural do povo brasileiro, fazendo deste vasto paraíso tropical, a primeira grande aldeia global dos tempos modernos (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 91).

A inauguração, à 31/12/1942, da transmissora de ondas curtas da Rádio Nacional (prefixos PRL.7, PRL.8 e PRL.9) foi o que tornou a "aldeia global" um fato. Com 50Kw de potência, era uma das cinco mais potentes emissoras do mundo. Possuía antenas dirigidas para os EUA, Ásia e Europa, mas a sua maior importância para a Nacional vinha da ampla cobertura que propiciava dentro do próprio território do país.

Quanto à atuação da Rádio Nacional na divulgação da música regional, são dignos de nota os casos de dois sanfoneiros. O primeiro deles foi o sulino Pedro Raimundo, que obteve considerável sucesso em suas apresentações na rádio. Inspirado por ele, outro sanfoneiro, o nordestino Luiz Gonzaga, também se lançou em sua vitoriosa carreira através dos microfones da Nacional. Lá, acabou por encontrar o poeta e compositor Humberto Teixeira, com quem celebrou uma das mais bem sucedidas parcerias da história da MPB.

Finalmente, gostaria de descrever um outro processo que, apesar de não se dever à interferência direta do Estado, acabou sendo acelerado por sua presença no campo da radiodifusão. Presença que, como vimos, não se resumiu exclusivamente à compra da Rádio Nacional, mas estendeu-se (via DIP) à ampliação da rede de emissoras, do número de aparelhos receptores e dos sistemas públicos de sonorização. Todas essas medidas foram realizadas com o objetivo de tornar o rádio cada vez mais acessível à população do país.

O sucesso dessas medidas levou a uma modificação significativa no perfil do público radiofônico, com as camadas de baixo poder aquisitivo passando a ter uma presença cada vez mais relevante. Dentro da dinâmica do mercado, onde um número cada vez maior de emissoras disputava entre si a preferência do público e dos anunciantes, acabaram por surgir programas que buscam atender aos interesses dessas novas faixas. Ocorreu, assim, uma popularização da programação radiofônica de um modo geral (processo que, como vimos, não passou despercebido à crítica oficial). A Rádio Nacional, diante da ampliação do mercado, assumiu, uma vez mais, iniciativa pioneira. Foi em seus estúdios que Almirante produziu o primeiro programa de auditório do rádio brasileiro, "Caixa de Perguntas", lançado em 05/08/1938. O sucesso foi tão grande que a prática espalhou-se entre várias emissoras.

Rapidamente, a programação das rádios foi perdendo o caráter educativo que "Caixa de Perguntas", por exemplo, ainda possuía e resvalando para a pura diversão. Nessa linha, a Nacional produziu os programas "Trem da Alegria", com Héber de Boscoli, Iara Sales e Lamartine Babo; "Balança Mas Não Cai", de Max Nunes e "PRK.30", a "rádio clandestina", de Lauro Borges e Castro Barbosa. O DIP demonstrou um certo mal estar diante desse tipo de programa de participação e apelo popular tão intensos. Sabe-se que pelo menos Júlio Barata (na época dirigente do Departamento e, posteriormente, Ministro do Trabalho na Ditadura Militar) foi fortemente contrário à sua realização. Parece que, uma vez mais, deveu-se à atuação de Gilberto de Andrade a defesa e manutenção na Nacional desses programas (CABRAL, 1990, p. 206).

.....

Segundo Gilberto de Andrade, a programação semanal da Rádio Nacional, em 1945, era assim dividida:

Música Variada: 26,9%
Rádio-Teatro: 14,3%
Variedades: 14,1%
MPB: 11,0%
Informativos: 11,0%
Educação Física: 9,9%
Programas Educativos: 4,4%
Música Clássica: 4,4%
Programas de Auditório: 4,0%⁷

⁷ SAROLDI; MOREIRA, 1984. p. 54.

4. O SAMBA-MALANDRO

A "ética malandra" já foi objeto do estudo de diversos sociólogos e historiadores do país. Gostaria, por isso, de apresentar uma visão bastante sintética do fenômeno, concentrando-me mais nas relações que se estabeleceram entre os malandros e a ditadura estado-novista.

Em seu ensaio "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira" (FAUSTO, 1984, p. 503-523), Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr. traçam um painel de nossa formação musical citando compositores que, já no século XVI, viviam de forma boêmia, às margens da estrutura social estabelecida. De fato, as figuras do músico e do compositor popular sempre foram associadas à imagem (nem sempre injustificada) de transgressor e rebelde. Dentro do contexto da população negra estabelecida no país esse quadro tendia, evidentemente, a se acentuar. Isso se deveu à situação de enorme desigualdade social à que os negros foram submetidos ao longo de nossa história, tanto durante a escravatura como no período subsequente.

Durante a escravidão, a posse de alguma aptidão artística foi quase que a única possibilidade para um escravo se livrar do pesado trabalho braçal a que era normalmente submetido. E, nas "últimas décadas do Império, as relações sociais nas grandes cidades alcançaram um nível complexo, capaz de permitir o aparecimento do músico e do compositor popular" (FAUSTO, 1984, p. 507). Estes serão encontrados, inicialmente, entre o ex-religiosos e ex-militares que tiveram alguma formação musical. Tais personagens fugiram, por essa via, à servidão dentro das estruturas de rígida disciplina a que eram ligados, mas passaram, no entanto, a viver "graças às migalhas do favor senhorial e a biscates escusos" (Ibidem, p. 507). É importante notar que esse modo de sobrevivência malandra, oscilante entre a ilegalidade e a adulação aos poderosos do momento, persistiria posteriormente, explicando muito da relação dos sambistas com o regime estado-novista.

Com a abolição instaura-se como que uma "crise de identidade" entre as populações negras que, livres da senzala não obtém, no entanto, acesso às escolas e fabricas, mantendo-se como mão-de-obra não qualificada, mal remunerada e de alta disponibilidade. Essas populações, agora afastadas do meio rural, passarão a aglomerar-se na periferia dos centros urbanos. "Cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da super-exploração do trabalho que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós" (Ibidem, p. 511).

Assim, esse negro liberto tinha de

optar entre continuar trabalhando nas mesmas condições que antes, com um status formal de cidadão, ou reagir a tudo o que o trabalho desqualificado pela própria escravidão significava, passando a viver na ociosidade e no desregramento" (CARDOSO, 1962, p. 117).

O malandro, no meio social acima referido, passa a assumir proporções heróicas, como símbolo de resistência e transgressão. Falando da simbologia malandra, Claudia Matos (1982, p. 117) refere-se ao fato deste vestir-se e viver como "branco", negando-se às limitações do nicho socioeconômico que lhe fora reservado.

No período do Estado Novo, o crítico Martins Castelo dedicou-se ao assunto da malandragem em artigo publicado na revista Cultura Política (março de 1942). Segundo ele, o repúdio ao trabalho tinha suas origens, de fato, nas condições que este assumira durante o período da escravatura. Mas sua persistência, na década de 1940, devia-se tão somente à "inércia social" já que, segundo ele, as condições de desigualdade não mais se mantinham. A malandragem tornara-se, portanto, um anacronismo histórico, que não cabia mais dentro do cenário de justiça social estabelecido pelo Estado Novo.

Assim, ao DIP impunha-se uma questão: como eliminar a figura do malandro, bem como o elogio à malandragem de nossa produção musical? O Departamento utilizou duas linhas de ação: a cooptação, quando fosse possível, e uma rigorosa censura às composições que lhe parecessem inadequadas. Quanto a esse segundo aspecto, só em 1940 o DIP vetou 370 músicas (além de aproximadamente 100 programas de rádio) (KRAUSHE, 1983, p. 31). Não é possível determinar quantas dessas músicas estavam diretamente relacionadas com o tema da malandragem, mas a sua participação parece ter sido significativa. A censura abarcava não só os temas das letras, mas também a linguagem utilizada, visando eliminar gírias e vícios de linguagem.

O aspecto da cooptação dos sambistas já foi fartamente relatado: foi o período em que notórios boas-vidas dos morros cariocas passaram a exaltar os benefícios do trabalho e da vida regrada. Um exemplo emblemático foi a composição "Bonde de São Januário" (Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1940). A letra original de seu refrão seria, segundo algumas versões, "O Bonde São Januário / leva mais um otário / que vai indo trabalhar". Após uma suposta interferência do DIP, a música teria adquirido a versão com que se tornou conhecida: "O Bonde São Januário / leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar". Seja a versão do ocorrido verdadeira ou não, o certo é que a "regeneração" dos malandros, acompanhada da exaltação do trabalho e dos valores familiares, passou a ser tema corrente de sambas do período. Sob esse aspecto podemos citar as composições: "Eu Trabalhei", de Roberto Riberti e Jorge Faraj, e "O Negócio é Casar", de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, ambas de 1941, além de "O Bonde Piedade", de Geraldo Pereira e Ari Monteiro, de 1945.

Porém, à sua maneira dúbia, os sambistas também articularam respostas às pressões do governo e da polícia. Um exemplo notável é a composição "Senhor Delegado", de Antoninho Lopes e Jaú. Nela, o malandro autuado defende-se da acusação de vadiagem apresentando-se como trabalhador ajustado e até religioso o que, no entanto, se evidencia como não sendo verdadeiro: "acontece que eu já fui malandro dotô / hoje estou

regenerado / piso macio / é por que tenho um calo...".

A importância da contribuição dos malandros ao Estado Novo, na divulgação de seus projetos ideológicos, deve ser relativizada. Alguns deles, de fato, assumiram esse papel. Afinal, o trânsito entre a adulação e a contravenção era, como já foi dito, inerente à sua condição. Mas nada indica que eles tenham desempenhado essa função com eficácia: o caráter ambíguo do discurso malandro não lhe permitia esse papel. E a representação musical dessa ambigüidade do samba pode ser situada no seu aspecto rítmico característico, a síncopa. A relação da síncopa com o conteúdo das letras das canções foi demonstrada por José Miguel Wisnik em palestra realizada, no segundo semestre de 1992, na Unicamp. Convém, no entanto, explicar em primeiro lugar o que é a síncopa.

As síncopas ocorrem quando os tempos fortes de uma melodia são eliminados (por meio de pausas ou ligaduras), ocasionando uma sensação de "deslocamento" da mesma em relação à pulsação rítmica que a acompanha. O samba é essencialmente síncopado. Na verdade, é a síncopa que lhe dá a sua "ginga" característica. Acho que o interessante exemplo que Wisnik apresentou na ocasião, e que reproduzo abaixo, tornará mais clara a explicação. Em sua palestra, ele realizou uma comparação entre o primeiro verso do Hino Nacional ("Ouviram do Ipiranga às margens plácidas") e o primeiro verso, de métrica igual e melodia semelhante, do samba "Com Que Roupa?", ("Agora vou mudar minha conduta"), de Noel Rosa⁸. Cantando-se o hino com o ritmo do samba e vice-versa, é possível compreender melhor o efeito da síncopa sobre a mensagem da letra. No hino, onde as acentuações são claras ("OuViram do IpiRANga às margens PLÁciDAS"), a mensagem adquire um caráter bem mais afirmativo. O mesmo ocorre com o verso de Noel, quando cantado nesse ritmo ("aGOra vou muDAR minha conDU-UTA"). Se síncoparmos a melodia do hino, essa afirmação enfática parece desaparecer ante a fluidez com que a melodia parece "escorregar" dos

⁸ Segundo Wisnik, a melodia de "Com Que Roupa?" constituía-se originalmente num plágio involuntário ao Hino Nacional. Alertado por amigos, Noel realizou as pequenas alterações que, agora, distinguem as melodias de ambos os versos.

tempos fortes. Assim, Wisnik entende que a rítmica do samba não confere "seriedade" à mensagem da letra. Ou seja, o ouvinte acaba por relativizar seu conteúdo, em função do caráter não afirmativo da melodia sincopada. Neste sentido, declarações do tipo "Quem trabalha é quem tem razão" e "a boêmia não da camisa a ninguém", por exemplo, encontráveis em "O Bonde de São Januário", adquirem caráter ambíguo tornando-se, na verdade, bem mais irônicas do que propriamente edificantes.

Outra demonstração de que a ideologia trabalhista não conseguiu uma penetração mais do que superficial e cosmética na obra dos sambistas é a de que, logo após o fim do regime estado-novista (ou seja, já no carnaval de 1946), os "regenerados" demonstravam claramente a fragilidade de sua conversão. Nesse ano, fez sucesso um samba intitulado "Trabalhar Eu Não", de Almeidinha: "trabalho não tenho nada / de fome não morro não / trabalhar eu não, eu não / agora / eu mudei de opinião / trabalhar eu não, eu não" (ALENCAR, 1979, p. 322-323). Wilson Batista e mesmo Ary Barroso compuseram, nesse ano ou nos seguintes, sambas nessa mesma linha.

Se a ideologia getulista não sobreviveu no samba após o fim do regime, o mesmo não se pode dizer da figura do ditador. A personalidade de Vargas exerceu um inquestionável fascínio sobre os nossos compositores. Em seu livro "Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira" (1983), Jairo Severiano relaciona uma interessante série de composições feitas acerca da figura de Getúlio através dos anos. Também entre os compositores do morro, sambistas como Moreira da Silva demonstraram uma enorme admiração pela figura do "Pai dos Pobres" atestada, no caso dele, por várias composições e pelo longo depoimento prestado a Cláudia Matos (em op. cit.). Acredito que a atitude pessoal de Vargas diante dos artistas nos ajuda a compreender um pouco melhor essa admiração.

Segundo me disse Fernando Faro⁹, Wilson Batista teve sua composição "O Pedreiro Waldemar" censurada pelo DIP. Obteve, no entanto, uma audiência com Vargas, onde apresentou a canção e recebeu uma

⁹ Em conversa pessoal ocorrida em 1993.

autorização escrita do próprio Presidente para a sua liberação. Isso, apesar de seu evidente conteúdo de crítica social: "Quem não conhece o pedreiro Waldemar? / ...Faz tanta casa e não tem casa pra morar / ...constrói o edifício e depois não pode entrar".

Essa contradição entre a figura sorridente do ditador e a aspereza do seu aparato repressivo é bastante característica do populismo de Getúlio, que preservava sua imagem dissociando-se das atitudes arbitrárias do regime (que eram, obviamente, de sua inteira responsabilidade). Esse procedimento fica bastante claro também no episódio abaixo, relatado por Murilo Alvarenga a Tárík de Souza e Elifas Andreato (1979, p. 79):

Alvarenga e Ranchinho foram exatamente mais ativos quando a censura permitiu e recolheram-se ou espalharam suas apresentações nos momentos críticos. Em 1939, Alzirinha Vargas chamou-os ao Palácio, depois de muito tempo de perseguições do DIP de Lourival Fontes.[...] Queria ouvir vocês cantarem, disse Getúlio quando os recebeu. Acontece que o nosso repertório não é muito próprio, engrolou Alvarenga, autor de quase todas as paródias políticas e líder da dupla. São dessas mesmo que eu quero ouvir, confirmou Getúlio. E a audiência terminou com a única reação possível à audição de um artista. Estavam liberados, embora com um tapinha paternalista de Getúlio: a crítica de vocês não ofende.

.....

Não importando que peso cada um decida ou atribuir á influência do regime estado-novista sobre a música e a cultura popular de um modo geral entendo, como conclusão pessoal a esse relatório, que as mais de três décadas de regimes populistas no país parecem ter favorecido o desenvolvimento dos artistas e desse tipo de produção. Tuteladas ou não, as classes subalternas fizeram-se presentes, durante o período, nas ruas e no jogo político. E nunca sob completo controle, mas apresentando demandas

crescentemente ampliadas que culminaram, na década de 1960, no colapso do populismo e na conseqüente reação golpista das elites. Mas aí, a trilha sonora já será outra...

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves / INL, 1979.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro*. São Paulo: Cia de Letras, 1989.

AYALA, Nestor G.; AYALA, Maria Ignez N. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, O Eterno*

Experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BASBAUN, Leôncio. *História Sincera da Republica*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975/76

CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a Música Popular. In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.

_____ *No Tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____ *As Escolas de Samba: O Que, Quem, Quando, Como e Porque*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CANCLINI, Nestor G. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Fernando H. *Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional*. São Paulo: Difel, 1962.

CARONE, Edgar. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

_____ *A Segunda Republica*. Rio de Janeiro: Difel, 1974.

CASTELO, Martins. Rádio VI. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 6, ago. 1941.

_____ Rádio XII. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 13, mar. 1942.

_____ O Samba e o Conceito de Trabalho. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 22, dez. 1942.

CHACON, Vamireh. *Estado e Povo no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: José

Olympio/Câmara dos Deputados, 1977

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GARCIA, Nelson J. *Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política*. São Paulo: Loyola, 1982.

GOLDEFEDER, Miriam. *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial*. São Paulo/Brasília: Marco Zero/MCT/CNPq, 1990.

IANNI, Octávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

KRAUSHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas: Papirus/UNICAMP, 1986

MARX, Karl e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Grijalbo, 1973.

MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENDES JUNIOR, Antônio; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História, Texto e Consulta: Era de Vargas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil, 1920/1945*. São Paulo: Difel, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira, 1933-1974*. São Paulo: Ática, 1978.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi et al. *Estado Novo, Ideologia e Poder*. São Paulo: Zahar, 1982.

PARANHOS, Adalberto. *Dialética da Dominação*. Campinas: Papyrus, 1984.

SALES, Fernando. *MPB em Pauta*. Rio de Janeiro: José Olímpyo, 1984.

SALGADO, Álvaro F. Radiodifusão, fator social. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 6, ago. 1941.

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, Sônia V. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SEBE, José C. *Carnaval, Carnavais*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983

SILVEIRA, Décio P. Radio XX. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 20, out. 1942.

_____ Rádio I. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1941.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930/1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA, Tarik de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. São Paulo: L&PM, 1979.

TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TINHORÃO, José R. *Música Popular, do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____ *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.

TOTA, Antônio Pedro. *O Estado Novo*. Col. Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra, o Nacionalismo no Samba*. Rio de Janeiro: ASB, 1985.

VASCONCELOS, Gilberto. *De Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984 Tomo III, 4º vol. P. 503-523.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WISNIK, José M.; Ênio SQUEFF. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.