

“Quando Canta o Brasil”: Uma análise das reestilizações ocorridas com o samba nos anos 50

Juliana Batista Ribeiro¹

Mestranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade -FACOM/ UFBA

jucanta@hotmail.com

Resumo

Este artigo pretende abordar o processo de reestilização da música popular brasileira, em especial o samba na década de 50, suas modificações e desdobramentos em estilos hifenizados como samba-canção e a polca-choro em decorrência dentre outras coisas da entrada – e boa aceitação- de ritmos estrangeiros no país. O papel do rádio como mídia nacionalizadora de estilos considerados rurais, como o samba vindo dos morros, a embolada, o baião. A Orquestra Brasileira criada pelo maestro Radamés Gnattali e o “refinamento formal” que propunha ao samba; a padronização das sonoridades seguindo referências norte-americanas e a idéia unificadora de nação proposta pelo Estado transposta para o samba através dos arranjos musicais. Será utilizado o *corpus* do programa *Quando Canta o Brasil (1952-1957)* da Rádio Nacional, composto por 340 canções que servirão de parâmetro para as análises propostas acima. Os conceitos de heterogeneidade e mediação transcultural encontrados em Vianna (1995) e o processo de transformação do samba em música urbana e popular encontrado em Sandroni (2001) estarão presentes neste artigo tratando a música não como parcela isolada do social mas como elemento catalisador das relações coletivas, colocando em contato contextos, valores, padrões e comportamentos distintos através do samba.

¹ Cantora, compositora e historiadora, possui formação técnica em Canto Lírico pelo Instituto de música da Universidade Federal da Bahia e extensão em canto popular na UNICAMP. É graduada em História pela Universidade Católica do Salvador e mestranda no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade na Faculdade de Comunicação da UFBA.

Palavras-Chave: Samba; Reestilização; Orquestração; Identidade Nacional.

“Por que o jazz, por exemplo, é muito baseado no piano, não é? Piano, bateria, contrabaixo e guitarra. Então eu disse lá pro Zé Mauro; para fazer uma boa orquestra de música brasileira precisamos ter uma base... então tinha dois violões, cavaquinho; tinha o Chiquinho (no acordeão), tinha o contrabaixo acústico(Vidal) e tinha uma bateria espetacular que era o Luciano (Perrone)...tinha o João da Baiana de pandeiro, Heitor dos Prazeres tocando caixeta ou prata- aqueles pratos de cozinha com uma faca- e o Bide de ganzá. Era uma massa muito boa. (Radamés Gnattali, *Especial*, Rádio JB, outubro 1997, apud Saroldi e Moreira, 2005:62).

A descrição acima se refere à Orquestra Brasileira criada pelo maestro Radamés Gnattali, em 1943. Uma idéia simples e genial; orquestrar a música brasileira com instrumentos típicos do nosso cancioneiro popular, sendo alguns genuínos, como o prato, o ganzá e o surdo. Este fato nos mostra que a referência do samba como música nacional passou por um processo de construção, onde determinados sons, timbragens e concepções musicais estariam imbuídos deste significado, outros não. Dessa maneira, pretende-se discutir neste artigo a música popular brasileira, mais especificamente o samba dos anos 50, suas reestilizações e novos formatos hibridizados guiados pela entrada de estilos internacionais como tangos, boleros e o “padrão Hollywoodiano” de orquestração, associado ao ideário nacionalista de Governo que imperava no país. Para tanto será utilizado o *corpus* o programa *Quando Canta o Brasil* da Rádio Nacional, dirigido por Paulo Tapajós e regido por Radamés Gnattali e sua Orquestra Brasileira.

Pra frente Brasil

No Brasil dos anos 50, uma dinâmica entre elementos culturais, sociais e políticos era percebida em várias parcelas da sociedade. Fosse através do futebol, do cinema, do rádio, da literatura, do teatro, da música ou de medidas políticas como a criação da Petrobrás e mais a frente à construção de Brasília, havia uma voz política com participação social que fazia questão de se afirmar brasileira. Nesta construção do que era ser brasileiro, notava-se uma grande influência ideológica do governo Vargas,

sempre calcada em medidas e aparições populistas desde os anos 30 e que acabaram por moldar, em parte, o sentido de nacionalismo brasileiro. Várias manifestações culturais como futebol, festas populares, reuniões cívicas, assim como os veículos de comunicação de massa, eram utilizados pelo governo. Vargas tinha uma intensa preocupação com o setor de produção cultural e desde cedo se antecipou a moldar e associar a imagem do governo a elementos da cultura popular. No caso do rádio, sua abrangência como veículo de integração era surpreendente. “O rádio foi o primeiro meio de comunicação a falar individualmente com as pessoas, cada ouvinte era tocado de forma particular por mensagens que eram recebidas simultaneamente por milhões de pessoas ao mesmo tempo”(Calabre, 2002:9). Como se sabe, o rádio foi um veículo fundamental na disseminação de gostos, padrões de comportamento, mentalidades, imaginário, que acabavam por formatar um censo comum social através de informações transmitidas de maneira coletiva. Mesmo sob a égide de uma ditadura, as rádios cresciam dentro de uma relação comercial envolvendo anunciantes, patrocinadores e o ouvinte, caracterizando (também hoje em dia) o setor de radiodifusão. Isso parece óbvio, mas é bom lembrar que nem sempre as coisas foram assim. No início da radiodifusão no Brasil e no mundo, o sistema implantado era o das rádios - clubes. As pessoas que tivessem interesse – e principalmente que tivessem o aparelho de galena ou receptor de sinal- poderiam se associar a emissora de sua preferência pagando mensalmente uma taxa que era utilizada para o seu funcionamento. Nas décadas de 20 e 30, era dessa maneira que as emissoras se mantinham, porém não foram muito a frente. A contribuição individualizada e “espontânea” trazia um risco claro; o associado que não gostasse da programação, não pagava sua taxa. Além disso, o princípio educativo, caráter inicial das rádios, não suscitava uma identidade entre o ouvinte e a programação. O foco era “educar as massas” através de uma programação composta de música erudita, peças clássicas e informativos, gerando um desencontro entre o que era transmitido e o que o pequeno público existente desejava ouvir.

Conforme dito anteriormente, o governo Vargas sempre demonstrou interesse neste setor e principalmente em sua regulamentação. Assim, “os decretos número 20.047 e número 21.111, dos anos 1931 e 1932 respectivamente, regulamentaram o setor

radiofônico, liberando a transmissão de propaganda comercial. Para evitar os excessos, o governo exigia que o tempo dedicado aos textos comerciais não ultrapassasse o limite de 10% da programação”(op. cit.:19).O Estado deixava claro seu interesse em utilizar e interagir com este veículo de comunicação, pois percebia a identidade existente entre o rádio e a população. A Rádio Nacional foi realmente um caso singular. Mesmo incorporada ao patrimônio da União manteve características claras de uma rádio privada, tornado-se a mais ouvida e a melhor conceituada no Brasil. Seu crescimento dava-se em boa parte pela injeção de dinheiro público contínuo e um *cast* de artista contratados com exclusividade desde o dia da sua inauguração.

A Rádio Nacional

Criada em 1936, a Rádio Nacional nasceu com a pretensão de ser a maior emissora do país. Utilizou desde o início o sistema de *broadcasting*, com contratação exclusiva de artistas mediante remuneração fixa, tendo na sua estréia nomes como Orlando Silva, Aracy de Almeida e Marília Batista. Foi noticiada pela *Revista Carioca* “como a mais forte emissora do país, com transmissores mais potentes e de maior alcance geográfico”(Calabre,2002:32). Como se sabe, a emissora foi unificada ao patrimônio federal em 1940 através do decreto-lei número 2.073, que criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Por conta de uma dívida da Companhia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande nunca quitada com o Estado, foram incorporados os acervos das Sociedades “A Noite”, “Rio Editora” e “Rádio Nacional”, além da Ferrovia São Paulo- Rio Grande e terras ao longo do país. Este acontecimento não deve ser tratado como puramente político, ao contrário merece um olhar diferenciado pois foi a partir daí que a Rádio adquiriu seu caráter singular de uma emissora pública com formatação privada, tanto pelos anunciantes e patrocinadores quanto pela programação que veiculava. Esta incorporação não retirou por completo a autonomia da Rádio Nacional, ao contrário; o Estado Novo soube utilizar do seu prestígio junto ao público para efetivar uma propaganda positiva de seu governo. Segundo, José Roberto Zan,

“a nomeação de Gilberto de Andrade como diretor geral por Getulio Vargas não modificou o quadro da Emissora entre seus diretores e artistas. Nomes como Almirante, José Mauro, Radamés Gnattali e Haroldo Barbosa, são mantidos e espaços para novas contratações são abertos por perceber que a popularidade do governo estaria diretamente vinculada a audiência que a Emissora garantia” (Zan, 1997:74).

Este autor relata ainda que durante os anos de 1940 e 1950 verificou-se na Emissora todo um trabalho de compositores, intérpretes e arranjadores no sentido de aprofundar o “refinamento formal” do samba e a sua consolidação como uma das principais expressões de brasilidade.

A Rádio tornou-se parâmetro para as demais emissoras. Um ponto chave para isso foi a regulamentação dos programas através de horários fixos em sua programação. Este fato criou no público o hábito de ligar o aparelho transmissor sempre no mesmo dia e horário, fidelizando o ouvinte. Um bom exemplo foi o programa *Repórter Esso* criado em agosto de 1941, no mesmo dia em que o Brasil juntou-se às forças aliadas para combater o exército alemão na II Guerra Mundial. O programa obedecia a um formato: quatro edições diárias com cinco minutos de duração cada, sempre com o mesmo patrocinador. Num contexto de guerra mundial, onde brasileiros foram enviados para a frente de batalha, o programa passou a noticiar com exclusividade o conflito, conquistando índices de credibilidade jamais registrados entre os ouvintes. O *Repórter Esso* consagra também o setor jornalístico dentro da radiofonia do país. A Nacional acabou criando um padrão de radiodifusão copiado pelas demais emissoras. Sua divisão em quatro núcleos: música, dramaturgia, jornalismo e programas de variedades organizava o funcionamento da empresa. Cada um desses núcleos se subdividia em setores específicos ordenando a produção de programas e tornando a programação mais lógica para o ouvinte. O núcleo musical sempre foi um dos mais importantes da Emissora, possuindo orquestras inteiras, grupos regionais, maestros além de um cast exclusivo de artistas que era remunerado mensalmente e não por apresentação.

Um dos primeiros reflexos deste padrão musical diferenciado com maestros compondo arranjos exclusivos, foi sentido na mudança do padrão de escuta do ouvinte que se tornou mais exigente musicalmente. As companhias gravadoras tiveram que contratar os maestros da Nacional como Gnattali, Panicali, Perrone, por uma exigência da população e dos cantores e cantoras que só gravavam com a orquestração desses maestros. Assim foi com Orlando Silva, Aracy de Almeida mas também com Chico Alves, Carmen Miranda que não faziam parte do cast da Emissora. Além disso, sua irradiação através de ondas curtas para o interior do país e mais a frente para o exterior, incluindo programação em inglês, reforçou ainda mais seu caráter expansionista. Um ponto importante neste quesito foi que a partir de 1940 a Nacional passou a ser a Rádio Oficial. Ela foi o veículo de comunicação entre o governo e a população num período onde a televisão ainda não existia e o Brasil era basicamente habitado nas capitais. A Nacional foi o grande veículo unificador do Estado. Era através de sua transmissão que a população de fora dos centros urbanos se interligava ao Brasil. Os proclames do governo, as músicas, as rádios-novelas, as notícias, a língua, os modelos comportamentais eram os mesmos para todos, o que trazia o sentimento de pertença nacional tão almejado por Getúlio, difundindo efetivamente a idéia de unidade pátria.

A Voz do Morro

No Brasil dos anos 50 os contornos da “passagem entre os domínios do folclore para o popular” (Sandroni,2001:141) sugerida por Tinhorão, já estavam em parte definidos. No final dos anos 20 e início dos anos 30 no Rio de Janeiro, o caminho percorrido pelo samba o levou a uma série de estilizações que incluíam desde mudanças rítmicas, melódicas, temáticas, muito influenciadas pela crescente indústria fonográfica da época. Estas transformações trouxeram para o samba uma nova inserção e um novo “traje social”. De música rural o samba passou a ser vestido socialmente como uma manifestação urbana divulgado principalmente através do rádio, responsável também pela identificação do samba como música popular por grande parte da população. Músicas antes consideradas rurais como emboladas, maracatus, cocos e o próprio samba tornavam-se populares na medida em que eram veiculadas pelas rádios traçando uma

linha identitária com o público. As rádios exerciam uma grande influência dentro do imaginário social modificando padrões de escuta, disseminando gostos, valorando determinadas condutas morais em detrimento de outras.

O processo de construção do samba como ícone de brasilidade não foi plano; várias subidas, curvas, descidas conduziram este ritmo a consagração popular. Em Sandroni podemos encontrar as transformações ocorridas com o samba no Rio de Janeiro do final século XIX até a década de 1930, onde o autor traça o processo de reestilização do ritmo e suas formas de expressão até se constituir enquanto música urbana e popular. Uma discussão interessante encontrada nesta obra abrange a divisão entre Estilo Antigo X Estilo Novo, denominações utilizadas pelos próprios compositores da época para nomear as mudanças estilísticas que estavam ocorrendo com o samba. O novo estilo viria associado a mudanças rítmicas e estilísticas visíveis, ou melhor, audíveis que aproximavam o samba da população de modo geral. O grande responsável por esta mudança foi o pessoal do bairro do Estácio de Sá. A saída do Bloco Deixa falar, primeira Escola de Samba carioca em 1928, foi um divisor de águas.

O samba até o final do século XIX era tido como expressão rural e acontecia nas casas das tias baianas como a Tia Ciata no terreiro ou na sala de visitas. Era uma manifestação coletiva, feita em roda, seguida de improviso cantado chamado de partido-alto, ou na variante do batuque, que acontecia em roda, porém em pé, nos terreiros ou fundos das casas onde se dava a umbigada e/ou pernada a depender da intensidade da roda e da destreza de quem estivesse sambando nela. As composições eram feitas no ambiente privado das casas para a população da comunidade em geral. Deste ambiente privado para o público das ruas, o samba passa por transformações estilísticas. A saída de uma Escola de Samba trazia novas demandas como a necessidade de uma música que pudesse acompanhar o cortejo na rua, que fosse mais marchada e não dançada em roda. Ismael Silva relata: “É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua. O estilo não dava pra andar” (Cabral, Sérgio apud Sandroni, 2001:137). Assim, a necessidade de um estilo que pudesse acompanhar o cortejo de pessoas, de uma música que pudesse ser tocada enquanto se caminhava foi, segundo Máximo e Didier, um dos pontos chaves para a transformação estilística do

samba nos anos 30. A criação de instrumentos como o surdo por Bide (Alcebíades Barcelos) além do uso de pandeiro, tamborim, ganzá, tinha um foco claro de poder tocar enquanto se desfilava na rua. A transformação do samba em canção carnavalesca trouxe o sucesso e aceitação do ritmo de maneira mais abrangente inclusive aproximando-o das classes sociais mais abastadas. O samba passou de expressão rural africanizada para status de música brasileira (não necessariamente carioca ou baiana, mas sim nacional) sendo tocado nas rádios como uma manifestação popular desenvolvida em âmbito urbano.

Sambando Heterogêneo

A construção do samba como ícone nacional perpassou várias instâncias da sociedade. Sua grande representatividade social pode ser vista como reflexo da diversidade de grupos que o elegeram como identitário e participaram do seu processo de legitimação social.

“Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas- e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização” (Vianna,1995:151).

Hermano Vianna se refere ao caráter heterogêneo da construção social do samba sem, no entanto negar a importante participação afro-brasileira neste processo. A idéia discutida é que a legitimidade do samba enquanto ritmo nacional se deu através de uma construção sócio-cultural diversa, com participações de grupos sociais distintos que o elegeram como identitário. A validade desta escolha estaria justamente em seu caráter heterogêneo, onde a coletividade seria expressa de maneira múltipla, tornando a eleição do samba uma eleição coletiva. Para o autor, a presença dos ‘mediadores transculturais’ seria elemento chave nesta construção simbólica. Os mediadores seriam responsáveis pelo processo criativo em si, já que colocariam em contato contextos culturais diferentes e até divergentes sem ter nisso uma bandeira social. Isto se daria de maneira dinâmica e

espontânea assim como a composição de uma canção. Os mediadores podem ser de todos os tipos e no caso do samba e principalmente do seu processo de construção simbólica e nacional, houve sim um movimento interativo, que conectou parcelas sociais muito diferentes a partir de um acontecimento musical comum. A emergência do samba como música nacional brasileira fomentou um processo de negociações cotidianas entre grupos distintos que o elegeram como identitário. O interessante de uma mediação heterogênea é que ela põe em contato grupos que em seu próprio contexto social talvez não se permitissem a convivência com indivíduos, costumes, musicalidades e expressões de um outro grupo social. A roda- de -samba é o encontro, o momento de criação, onde todos participam e se permitem integrar um movimento essencialmente coletivo.

A aceitação do samba de maneira mais abrangente socialmente está diretamente relacionada com sua reestilização. Nos anos 30, a necessidade em levar para a rua músicas próprias compostas nos morros, ocasionou uma transformação no estilo, também influenciada pelo padrão comercial da indústria fonográfica crescente. Nos anos 50, o samba já se fazia conhecido, porém o desejo era retirar-lhe a “roupa de malandro” e vestir-lhe o smoking a fim de estar “a caráter” para representar a cultura nacional. Os salões e clubes particulares passam a recebê-lo de braços abertos, pela porta da frente em decorrência principalmente dos novos arranjos recebidos pelo ritmo. O papel das orquestras neste processo foi fundamental. Orquestrar o samba era “elevar” seu caráter popular a índices internacionais. O samba sempre foi prioritário na programação das rádios. No programa *Quando canta o Brasil* da Rádio Nacional, ele foi responsável por mais de 60% da programação ao longo dos seus cinco anos de programa entre 1952 e 1957. Os ritmos mais tocados depois do samba eram choro e baião, o que mostrava a preferência do ouvinte por algo expressivamente nacional. Claro que estamos falando de um programa cuja proposta era transmitir o que havia de mais brasileiro na música nacional, (se é que tal critério é mensurável) sendo que o samba reinava dentro da programação como uma síntese deste nacional. Para tanto, lembremos que este samba referido não era o samba dos morros, nem os batuques ou os improvisos das rodas de partido-alto. Estamos falando de um samba orquestrado, dentro dos moldes da música internacional- diga-se de passagem Norte-Americana- que recebia um novo arranjo cada

vez que ia ao ar. Estamos falando do trabalho da Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, com seus instrumentos genuinamente nacionais como prato, faca, ganzá pandeiro, cavaquinho, que recebiam ainda o apoio de uma orquestra padrão com seus naipes de sopro, cordas, metais e percussão para composição dos arranjos.

Criar uma Orquestra Brasileira era, antes de tudo, criar a possibilidade de tocar música nacional com instrumentos e sonoridades próprias. O objetivo era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras. “Era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo e país, mas ligada as fontes da nossa tradição musical”(Saroldi e Moreira,2005: 61). E foi justamente em 1943 que esta Orquestra foi criada pelo maestro Radamés Gnattali, período onde a influência de estilos internacionais imperava no país. Boleros, tangos, polcas e valsas eram a sensação do momento. No Brasil se passou a compor utilizando estes ritmos como base, trazendo peculiaridades ao nosso cancioneiro como o samba-canção, estilo de grande aceitação popular na época. Estes desdobramentos estilísticos acompanham de certa forma uma tendência mundial do romantismo melódico, encontrada em diversos estilos do cancioneiro popular na década de 50.

Quando Canta o Brasil

A fim de substituir o programa *Um Milhão de Melodias* criado para o lançamento da Coca-Cola no Brasil com repertório de sucessos internacionais, foi idealizado *Quando Canta o Brasil*, cuja proposta era divulgar “uma seleção das mais belas páginas da música popular brasileira” segundo a locução ao vivo de Paulo Tapajós. O programa ia ao ar todos os sábados às 21hs, horário nobre para a radiofonia e no caso da Rádio Nacional, destinado à música popular. Durante sua existência de cinco anos - 1952 a 1957- mais de trezentas canções foram ao ar, desde inéditas, clássicas do cancioneiro popular e versões rearranjadas por Radamés Gnattali. O título do programa já traduzia a sua proposta; a necessidade de transmitir o que o país produzia musicalmente naquela época. Para tanto, dois elementos se fundiam neste conceito; o primeiro era a idéia de unificação nacional do governo que se utilizava da popularidade

da Rádio Nacional para divulgar uma imagem populista do Estado; o segundo era a necessidade social de encontrar um símbolo de brasilidade, a fim de se afirmar como nação internamente e pra o mundo. A eleição do samba enquanto ícone de brasilidade entre os anos 30 e 40 (e sua permanência até hoje) se deu por vários motivos, porém iremos discutir aqui dois fatores que consideramos de maior relevância: sua utilização pelo governo getulista como símbolo de nacionalidade pela imagem popular que o ritmo agregava ao Estado, e as incorporações rítmicas, melódicas e temáticas que o samba foi capaz de fazer como reflexo da entrada de ritmos estrangeiros no país principalmente nos anos 40 e 50.

O primeiro ponto nos mostra uma ligação muito estreita entre Getúlio Vargas, samba e rádio como vitrines externas do seu governo. Dando seqüência aos decretos de regulamentação do setor cultural, em 1937 Getúlio assina um decreto determinando “que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico” (Matos, 1982:88). A interferência do Estado na cultura – principalmente nas letras de samba e no carnaval- se tornou um dos mecanismos mais eficazes do governo no sentido de se aproximar das classes populares. Não existia o veto mas sim o estímulo a produção de sambas porém com temáticas específicas: a figura do trabalhador, a história do Brasil, a biografia de alguns heróis nacionais, temas que corroboravam com a política estatal. Essa nova condu(i)ção dada ao samba rendeu à Vargas uma aproximação da cultura popular construindo uma imagem positiva junto às classes de renda mais baixa. Já o samba passou a ser “música oficial”, o símbolo nacional por excelência “estimulado” pelo Estado. Getúlio realmente foi muito sagaz em sua estratégia de popularização. Ele se aproximou das massas através da reapropriação do samba pelo Estado, o que não gerou grandes problemas de aceitação, ao contrário; o samba que sempre foi a música do morro, do povo era agora “elevada” a música oficial, sendo um símbolo de Estado e uma marco de governo.

Ritmicamente falando o samba passou por transformações que o colocaram numa nova posição social. Seu processo de hifenização – iniciado ainda nos anos 30- tinha a função de caracterizar tipos específicos do gênero como, por exemplo o sambacação ou samba-enredo, sendo o segundo nome uma adjetivação que agregava uma

especificidade ao estilo. Era uma espécie de subtítulo, mas que mantinha sua característica rítmica mais forte – a síncope – como centro de referência. Nos anos 50, a hifenização de estilos tornou-se constante. Em *Quando Canta o Brasil*, podemos encontrar ritmos como “polca-choro”, “valsa-canção”, “samba-canção”, “samba-choro” além de uma série de ritmos, até então considerados regionais como toadas, rajão, corridinho, tocados com estilos internacionais numa mesma programação. Para Radamés, orquestrar a música brasileira associava-se a elevar a nossa música a padrões internacionais, sem no entanto “desconfigurá-la”. Segundo o maestro :

“naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional (formação instrumental base para o choro composta de violão, sete cordas, cavaquinho, pandeiro, ganzá, flauta e as vezes clarineta). As orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí” (Saroldi e Moreira, 2005:41).

No caso do samba, esta reestilização foi mais profunda e reverberou até a transição para a Bossa Nova. O samba passou por um processo de “dessudorização”, onde o contato, a roda de samba, a umbigada não adentraram os salões de bailes. Estes arranjos reformularam o samba, sua estética e o seu acontecer, transformaram-no em dança de salão, onde os pares eram formados sob a supervisão dos olhares sociais com todas as formalidades que o baile exigia. Criou-se o samba sem percussão, sem batucada, sem morro a fim de ser divulgado como ícone de brasilidade. O papel dos maestros, e neste caso de Radamés, nessa empreitada foi fundamental. Seus arranjos deram ao ritmo uma veste mais formal, com acompanhamento de orquestra que o remetiam a padrões internacionais da canção.

Ouçá essa

Nas audições de *Quando Canta o Brasil* percebe-se claramente a presença de um padrão norte-americano de orquestração inspirado nas Big Bands de Jazz. Interessante a ausência de instrumentos percussivos em muitos arranjos, onde os instrumentos de sopro marcavam o ritmo. Um exemplo clássico deste tipo de orquestração foi “Aquarela do

Brasil” de Ary Barroso que se tornou referência nacional e padrão internacional da canção brasileira. No programa apresentado em 03/05/1956, a música “Lamento Negro” de Humberto Porto e Constantino Silva interpretado por Nuno Roland recebeu classificação rítmica de “bataque”, mas a ausência de percussão e até de bateria chamou-nos muita atenção. O ritmo foi todo marcado pelos metais; trompa, trombone de vara, trompete, executando as células rítmicas e dando movimento a música. A referência à sonoplastia cinematográfica com finalizações melódicas ascendentes lembrando os musicais Hollywoodianos, pode ser encontrada nos mais diversos gêneros inclusive em baiões e toadas. Outro ponto importante referente ao programa é a variedade de estilos musicais. Foram encontrados 34 ritmos classificados como gêneros musicais distintos pela ficha técnica do programa. Entram desde cocos, marchas, toadas, choros, sambas, partido-alto até um ponto de ritual de Candomblé, um corridinho e um tango. Essa variedade rítmica nos mostra a construção da identidade nacional pelo prisma da diversidade musical; um reflexo, diga-se de passagem parcial, de uma sociedade profusa de manifestações culturais. Porém a idéia de um nacionalismo comum a todos muitas vezes agiu como um rolo compressor unificando temáticas e sonoridades. Este caráter nacionalista era percebido na música urbana através de arranjos de certa forma homogeneizantes que agregavam a canção brasileira uma sonoridade internacional. Sabe-se que este padrão musical serviu na época como luva para o Estado que buscava uma linguagem unificada, um representante cultural que afirmasse a idéia de nação interna e externamente, e também para a sociedade que se via agora representada por um ritmo de “padrão internacional”.

Fim da Batucada

As transformações sonoras ocorridas no Brasil nos anos 50 tiveram duas conseqüências claras: a reestilização da musicalidade brasileira através de arranjos orquestrais que conferiram a canção nacional o status de mundial, e a utilização do samba e demais ritmos populares por Getúlio Vargas de forma previamente censurada a fim de servirem ao governo. Homogeneizado ou não, o samba se tornou uma referência da cultura nacional, suas incorporações melódicas e novas temáticas serviram para

internacionalizar o ritmo e resignificá-lo socialmente. Novos temas, letras encomendadas e malandros reabilitados foram a voga dos anos 40 e 50. O contraponto, porém foi seu novo status; o samba tornou-se a música oficial. A interferência do Estado no setor cultural trouxe claramente a censura dos elementos artísticos, mas não sua proibição. Getúlio soube como ninguém se apropriar de símbolos populares criando uma relação estreita entre a população e seu governo.

Neste contexto de incorporações sonoras, o papel de Radamés Gnattali foi extremamente importante; seus arranjos para a Orquestra Brasileira colocaram o samba num padrão internacional da canção. Seu mérito foi orquestrar a música nacional com instrumentos próprios do seu fazer, instrumentos muitas vezes construídos no Brasil como o surdo, o ganzá, a faca e o prato que reproduziam como nenhum outro a timbragem real do samba em seu nascedouro. Por outro lado se perdeu a batucada, o suor da roda, a espontaneidade do improviso, que não cabiam no padrão fonográfico da época muito menos na programação das rádios. Estas manifestações não deixaram de acontecer, eram espontâneas e continuavam nos quintais, botequins e casa de amigos que se reuniam para fazer “um samba”, como de praxe até hoje. Mas foram reservadas aos espaços privados, sendo o samba marchado, mais a frente intitulado samba-enredo, o novo representante da fatia pública de sua manifestação.

Assim as incorporações sonoras que o samba foi capaz de fazer não descaracterizaram-no em sua referência mais forte- a síncope- célula rítmica que o distingue dos demais gêneros. Houve sim, uma reapropriação deste ritmo, uma reorganização de sua expressão cultural e um deslocamento em seu espaço geográfico, que expandiram sua aceitação social. Para além dos quintais das Tias baianas, nos anos 50 o samba figura como marco nacional e identitário e internacionalmente como símbolo de brasilidade conferindo ao país uma imagem unificada de nação, tão almejada por Getúlio Vargas. Na prática, a batucada, o improviso, a roda, continuaram, porém de maneira mais privada, nos morros, botequins ou nos quintais de casa. A parte que se tornou pública foi realmente a reestilizada, presente nos desfiles das Escolas de Samba e gravações fonográficas da época.

Bibliografia

VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ;

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

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

MATOS, Claudia. 1982. *Acertei no Milha: Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra;

ZAN, José Roberto. 1997. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda- contribuição para uma história da Música Popular Brasileira*. São Paulo- Tese de doutorado. IFCH/UNICAMP;

TINHORÃO, José Ramos. 1978. *Pequena História da música popular- da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes;

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

CALABRE, Lia. 2004. *A Era do Rádio*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor;

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

ORTIZ, Renato. 2006. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense;

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