

## “CANTA BRASIL”, SAMBA EXALTAÇÃO APÓS “AQUARELA DO BRASIL”

Renato Bon: Maestro

Renato Bon é Bacharel em música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), atualmente cursando pós-graduação em “Canção Popular: Criação, Produção Musical e Performance” na Faculdade Santa Marcelina (FASM) com previsão de conclusão em Junho de 2016. Ganhador do premio “Jovem Compositor” promovido pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (EMESP) em 2010 teve sua peça para Banda sinfônica registrada em áudio e vídeo executada pela mesma instituição estreada no mesmo ano no Memorial da America Latina. Além de compositor tem trabalhos publicados como arranjador, instrumentista e pesquisador na área de musicologia. Fundou seu próprio instituto musical em agosto de 2012 onde trabalha como diretor, professor e editor chefe da revista acadêmica *Revista Refletir* fundada por ele em 2015.

## RESUMO

O presente artigo pretende descrever características do samba através de uma trajetória histórica desenvolvendo um contraste entre o samba criado em torno do arcabouço do “Malandro” e o “Samba Exaltação”. A “monumentação” de *Aquarela Do Brasil* (1939) e a busca por características culturais que caracterizassem o que seria brasileiro segundo o governo “Varguista” são o eixo principal das ideias aqui expostas. Por fim, uma comparação entre *Aquarela Do Brasil* e *Canta Brasil* (1941) demonstra se características adquiridas pelo “Samba Exaltação” são mantidas após dois anos de governo Vargas relatando à presença do órgão direcionado a censura, *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), criado após o golpe militar.

## PALAVRA-CHAVE

Samba Exaltação, Aquarela Do Brasil, Canta Brasil, Identidade Cultural Brasileira

O presente artigo visa analisar características composicionais e interpretativas vinculadas ao momento histórico em que “Canta Brasil” foi composta e gravada, 1941. Pretende-se destacar características que passaram a ser utilizadas no estilo “sambas exaltação” após a gravação e monumentação de “Aquarela do Brasil”, abarcando desta forma, a busca de características culturais que definissem a brasilidade, desvinculando o samba do arcabouço desenvolvido em torno do “malandro” ocioso e o tornando-o a expressão de um país grandioso e cheio de virtudes. Com este objetivo serão feitas comparações entre as canções “Canta Brasil” e “Aquarela do Brasil”, já que o modelo de “Aquarela do Brasil” foi tão bem sucedido que se tornou um monumento nacional servindo de inspiração para os próximos sambas do mesmo seguimento. Serão usados então dois fonogramas na análise. O principal é uma versão remasterizada da gravação feita em 1941 por Francisco Alves na Odeon, acompanhado pela Orquestra da Rádio Nacional. O fonograma secundário usado para as comparações é também pela voz de Francisco gravado pela Odeon em 1939.

O samba surge no Brasil no início do século XX mostrando ser uma grande potência na identificação etno-cultural. Suas origens e desenvolvimento estão diretamente relacionados com as dificuldades em se inserir em um meio capitalista em formação. Em sua configuração temos o ritmo criado por ex-escravos marginalizados surgindo como uma expressão da cultura negra se contrapondo a opressão das elites urbanas. Para podermos entender o processo que foi desenvolvido em torno da “higienização” do samba, termo surgido das relações que se estabeleceram entre os malandros e a ditadura estado-novista, pouco antes que o samba se tornasse uma manifestação cultural que o governo pudesse usar como expressão nacional, é importante que nos situemos a respeito do modo como o samba se manifestou em seu surgimento e no início dos anos 30.

Com a abolição instaura-se uma espécie de “crise de identidade” entre as populações negras que, mesmo livres da senzala não obtém acesso às escolas e fabricas, mantidas então como mão-de-obra não qualificada, mal remunerada e de alta disponibilidade. Essa população, agora afastadas do meio rural, passou a se aglomerar 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” (SUZUKI JR. e VASCONCELLOS, 1984, p. 507). Assim esse negro recém-libertado tinha que “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).

Neste período a miscigenação era renegada. Pressupunha-se que poderia ocorrer um branqueamento da população. O Brasil recebera uma grande quantidade de imigrantes europeus que eram preferidos e vistos muito acima que os negros. Desta forma o samba foi se manifestando em lugares mais reservados dos “morros” e dos “terreiros”. O negro não tinha emprego e não podia ficar na rua, pois neste período havia uma lei contra a vadiagem. Por conta desta perseguição desenvolveram um jeito próprio de sobreviver que incluía uma série de manobras de conduta que foram chamadas de “malandragens”. Nasce então o “Malandro”, ícone característico do compositor de samba do período, sujeito que passa a assumir proporções heróicas, como símbolo de resistência e transgressão. No capítulo “De Malandro A Compositor” do livro *Feitiço Decente*, Sandroni descreve como este personagem se

desenvolveu relatando suas aparições em canções dès de “Lundus” de 1830. Ao falar do livro *Samba* de Orestes Barbosa, Sandroni diz que:

“o autor considerava o samba expressão viva de um personagem da vida carioca: o malandro. Este se define em primeiro lugar por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem comportada.

Orestes não era o único a associar samba e malandros, ao contrário. No período que nos interessa aqui, o final dos anos 1920 e início do 1930, tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções.”<sup>1</sup>

Houve então um período de maturação do samba, situado historicamente pelos musicólogos entre 1917 e 1933. Devemos apontar que o samba ganhava espaço nas ruas através de festejos populares que culminariam no carnaval de rua, permeando as varias camadas sociais através das marchinhas carnavalescas.

“O samba passou por um processo de reconhecimento cultural, não isento de preconceito e questionamento por parte daqueles que queriam negar as tradições herdadas dos negros. Este processo de reconhecimento foi paralelo à renovação do carnaval de rua, que passou a ser comandado pelos cordões, tornando-se a grande festa popular da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, ainda sobreviviam preconceitos sobre os cordões e as novas “escolas de samba” que qualificam o carnaval dos blocos populares da Praça Onze como “festa de negros baderneiros”.”<sup>2</sup>

Podemos observar em um exemplo singelo a referência do ócio ligado diretamente a vida do “malandro” em canções como “Escola De Malandro” de Noel Rosa gravada neste período. Abaixo uma das estrofes:

“Oi, enquanto existir o samba  
Não quero mais trabalhar  
A comida vem do céu,  
Jesus Cristo manda dar!”

Algo muito comum de se encontrar nas letras das canções deste período são essas referências ao ócio vinculado ao estereótipo do “Malandro” do samba. Por esse motivo o “Malandro” perde a sua força heróica com a chegada de Getúlio Vargas. O trabalhador idealizado por Vargas deveria passar uma imagem de progresso em sua vida pessoal e profissional, mesmo diante das dificuldades que viessem abater o país. Deveriam manter uma

<sup>1</sup> SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Rio de Janeiro: Ed.Zahar (pag.138)

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Aquarela do Brasil**. (IN: Nestrovski, Artur (org) . *Lendo Canções* . São Paulo, Publifolha, 2007) (pag. 3)

postura e uma vontade de reerguer a pátria própria. A população não deveria aceitar posturas contrárias ao desenvolvimento do país, rebaixando quem tivesse um estilo de vida “Malandro”, sem posição social e boêmio. No entanto o governo varguista soube aproveitar muito bem o reconhecimento sócio-cultural do gênero. “Se a maturação musical do samba pode ser situada entre meados da década de 1910 e início dos anos 1930, o processo de reconhecimento sócio-cultural do gênero teve grande impulso a partir de 1932, absorvendo o clima de nacionalismo e patriotismo renovado, inflado pelas mudanças políticas trazidas pela Revolução ocorrida dois anos antes. Naquele contexto, o samba contou com a difusão promovida por jornalistas e compositores que reconheciam a música popular como elemento importante para a construção da imagem de um País, para os patricios e para os estrangeiros.” (NAPOLITANO, 2007 pag.3).

Houveram duas vertentes do samba neste mesmo período. Uma que mantinha o samba malandro e as marchinhas exultantes e outra que cantava o nacionalismo ufanista. Um bom exemplo desta nova vertente foram os sambas “Verde e Amarelo” (Orestes Barbosa) e “Não tem tradução” (Noel Rosa / Francisco Alves / Ismael Silva), que contribuíam com a construção de um novo povo-nação misturando brasilidade e samba. O Rio de Janeiro foi o ponto central desta mistura. Samba e carnaval tornaram-se objetos de grande discussão pública envolvendo compositores, jornalista, cronistas e líderes de comunidades populares, já vinculadas musicalmente na forma de “escola de samba” desde 1928, quando a “Deixa Falar” foi fundada. Enquanto o compositor branco escolarizado se fascinava com os potenciais do samba se movia também em direção de “elevar” o nível cultural das letras e composições da música popular. Enquanto a classe media subia o morro na busca de autenticidade, os sambistas desciam na busca de reconhecimento. Nomes importantes da primeira categoria são Almirante (Henrique Fôreis Domingues), Noel Rosa, Orestes Barbosa, Henrique Pongetti, Francisco Alves, Mario Lago e Mário Reis, entre outros. “De morro” tínhamos os sambistas Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), Heitor dos Prazeres, Angenor de Oliveira (Cartola). Essa troca não foi feita através de uma estrada de mão dupla, muito pelo contrário foi permeada de tensões, negociações e dilemas estéticos e ideológicos. O termo “higienização poética” era constantemente aplicado ao samba, termo proferido pelas vozes na imprensa e na burocracia da cultura, quando não havia a exclusão do gênero dos circuitos de massa chamados de cultos e respeitáveis. O rádio teve um papel fundamental neste debate, já que desde 1933 era o veículo fundamental da música popular, complementado pela indústria fonográfica. “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 em um instrumento privilegiado da propaganda oficial” (VICENTE, 2006, p.5) A música popular ganhava importância na política cultural oficial, pois o rádio desempenhava papel fundamental nas novas estratégias de comunicação do poder com as massas, fundamentalmente na “educação” cívica e na formação ideológica dos trabalhadores urbanos. Em uma entrevista à Revista do Rádio em 1936, Lourival Fontes, diretor do departamento de Propaganda e Difusão Cultural, futuro DIP, não deixa dúvidas quanto à importância da música popular. Após a sugestão que o estado passasse a censurar as canções, “saneando” as letras e evitando “grosserias” e “antipatriotismos”, feita pela própria revista, Fontes declarou:

“A sugestão se reveste de cunho patriótico e se me afigura de inadiável execução (...) para acentuar o relevo da sugestão bastaria citar o caso do México, onde a música popular não é, apenas, censurada: foi padronizada, por

forma a evitar que o tempo, fatores estranhos ao país ou os próprios compositores possam deturpar o que foi fixado como “música popular mexicana”<sup>3</sup>

Após o golpe do Estado Novo, em novembro de 1937, o estado passou a exercer mais força sobre a postura cívica das canções. Em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) dirigido pelo mesmo Lourival Fontes. De acordo com a política do Estado Novo a reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a “higienização poética” do samba fariam parte de uma política cultural deliberada e auto-consciente. Portanto podemos observar características muito fortes deste enaltecimento do País e da nação brasileira na letra de “Aquarela do Brasil” (1939), onde a grandiosidade e beleza natural são os tópicos mais abordados. Cabe a nossa análise agora então comparar a sua letra com a letra de “Canta Brasil” (1941) para primeiramente indagarmos se o padrão atingido pela “Aquarela do Brasil” dois anos antes visando a “elevação” do padrão estético da poesia musical foi mantido. Podemos notar logo no primeiro verso da “Aquarela do Brasil” a referência da brasilidade achada no samba e concretizada então como “*Brasil Brasileiro*”. Esse Brasil não de pele branca é um “*mulato inzoneiro*”. Fica bem claro que o brasileiro mulato é fruto de uma mestiçagem. Podemos ver referências claras a berços negros na segunda estrofe quando é dito: “*Tira a mãe preta do cerrado; Bota o rei congo no congado*”.

Em “Canta Brasil” não temos tantas referências diretas aos berços negros, mas ainda temos referências, como temos também referências da miscigenação como podemos ver na primeira estrofe:

“As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros  
E os negros trouxeram de longe reservas de pranto  
Os brancos falavam de amor nas suas canções  
E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto”

Outra característica muito forte citada em ambas é a beleza natural do País. Na primeira temos frases como “*Brasil, terra boa e gostosa*” e estrofes inteiras como:

“O Brasil, verde que dá  
Para o mundo admirar.  
O Brasil do meu amor,  
Terra de Nosso Senhor.  
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...”

Na segunda a exaltação da natureza se mostra ainda mais trabalhada e citando a primeira:

“Também, na beleza deste céu  
Onde o azul é mais azul  
Na aquarela do Brasil  
Eu cantei de norte a sul”

Podemos distinguir algo muito interessante quando analisamos que ambas tem uma conotação convidativa. Como se estivesse sendo feita para os olhos estrangeiros. Nas últimas

<sup>3</sup> Voz do Radio, 20/02/1936, p4 (Apud Aquarela do Brasil; NAPOLITANO, Marcos)

estrofes de “Aquarela do Brasil”, por exemplo, vemos que o País esta sendo demonstrado como um local extremamente confortável e atraente:

“Esse coqueiro que dá coco,  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar.  
Ô! Estas fontes murmurantes  
Onde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar.

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil Brasileiro,  
Terra de samba e pandeiro.  
Brasil!... Brasil!”

Em “Canta Brasil” temos uma conotação a mais, um diferencial que demonstra que o processo de crescimento do País estava em voga e que seria um dos temas mais apropriados aos olhos do governo. Temos uma referência à grandiosidade e ao crescimento do País na estrofe em que o País é comparado a um continente e está caminhando, ou seja em progresso. Podemos subentender que existe uma força que uniu o País nessa direção, se propagando no céu, no mar, na terra. União que se concretiza através de um ato comum e simultâneo em todo o País. A estrofe termina então convidando a nação e executar essa unidade através do ato de cantar:

“Oh! Este rio turbilhão  
Entre selvas e rojão  
Continente a caminhar  
No céu, no mar, na terra!  
Canta Brasil!!”

Tendo abordado as características apontadas na configuração das letras passemos agora para características instrumentais.

Falarei fundamentalmente do arranjo de “Canta Brasil”, já que esse é o fonograma escolhido como principal e citarei características do arranjo de “Aquarela do Brasil” para complementar as observações. O arranjo se inicia com uma marcação no baixo que faz referência a percussão africana. Como no arranjo de “Aquarela do Brasil” as percussões pesadas, que faziam alusões a vibrações mais carnais, também foram reformuladas para o *Baixo*. Aos poucos as cordas vão se apresentando com uma técnica de *tremolos*, técnica que consiste em articular o arco com uma velocidade acentuada desenvolvendo um clima misterioso, levando o ouvinte a criar uma expectativa de o que estaria por vir. Logo em seguida podemos ouvir as *madeiras* aludindo cantos de pássaros como se estivéssemos adentrando em uma selva. Após estas melodias os *metais* entram criando uma tensão tanto harmônica como rítmica, pois seus ataques são feitos todos no contratempo. Um crescendo dinâmico direciona a textura criada a um ápice. *Trilos*, técnica que implica em alternar rapidamente notas visinhas, são usados nas *madeiras* conforme o crescendo vai se formando, agregando uma tensão maior até o ápice. Este então é desencadeado por uma melodia muito breve em movimento ascendente tocada por todos os instrumentos simultaneamente até a entrada de um coro em “Ô”. Neste momento os instrumentos desenvolvem uma configuração harmônico-rítmica que acompanha o coro em direção a um novo ápice. Este momento complementa a sensação de descoberta gerada pelo mistério inicial. Um tipo de configuração sonora muito comum nas orquestrações usadas por

Walt Disney neste período. Temos então uma breve pausa de um compasso que prevê a entrada da voz com a letra.

Durante quase todo período em que a voz de Francisco Alves canta as duas primeiras frases temos apenas a utilização da região aguda pelo acompanhamento instrumental. Os *Baixos* entram apenas no final da segunda frase quando Francisco canta “pranto”. Na terceira parte continuamos apenas com a região médio aguda, já na quarta o baixo toca durante todo o período. Existe um contraste então na forma como as frases são apresentadas. Na primeira aparição do *Baixo* podemos dizer que “pranto” esta sendo dramatizado com o complemento do grave. Quando a letra é retomada se refere ao amor falado nas canções dos brancos e novamente o baixo é retirado, dando uma conotação de leveza a esse novo aspecto desenvolvido pelo branco em relação ao negro. Na quarta estrofe ocorre a segunda aparição do *Baixo* que desta vez soa juntamente a voz em toda a frase, acompanhando-a inclusive ritmicamente. Desta vez o *Baixo* soa muito mais delicado e participante, como uma mistura de grave e agudo espelhando a mistura do claro e do escuro em harmonia. Uma nova seção de pausa e uma retomada primeiramente apenas instrumental em ritmo de samba. Até então o samba não havia sido mencionado.

O arranjador e orquestrador Lyrio Panicali (1906 -1984), assim como Radamés Gnattali (1906-1988) na “Aquarela do Brasil”, transferiu o ritmo do samba para os instrumentos que desenvolvem a harmonia. Podemos ouvir claramente a celula ritmica do *tamborim* executada na harmonia feita pelos *metais* enquanto o *Baixo* marca uma batida constante no lugar das percussões pesadas. Essa marcação dentro da nova configuração instrumental é uma das características mais marcantes dentro da “higenização” feita no ambito da instrumentação. Assim como no início do arranjo, essa troca visava eliminar as tais frequencias mais carnis movidas pelos tambores pesados. Na configuração da malha instrumental dos *metais* de “Canta Brasil”, juntamente a celula do *tamborim* temos uma resposta em *glissando*, técnica que implica em percorrer varias notas com um único ataque, no sentido descendente feita por *metais* que não estão fazendo a celula do *tamburim*. Em “Aquarela do Brasil” temos esta configuração dos *metais* com um ataque acentuado no lugar do *glissando*, o que denota uma referencia direta, mas com uma pequena alteração para não executar exatamente o mesmo procedimento.

Por volta dos 2'17'' quando Francisco canta “Meu Brasil quero escutar” a orquestra executa um procedimento ritimico vindo das escolas de samba. Existe uma convenção, um estilo de execução ritimica feito nas escolas de samba que é chamado de “breque”. Na versão escola de samba, os instrumentos agudos continuam tocando a celula ritimica continua enquanto os instrumentos graves param de pulsar e retomam no contratempo. Lyrio Panicali faz esse mesmo procedimento transferindo os contratempos da percussão grave novamente para o baixo enquanto um trombone executa um ataque no tempo inicial de cada compasso fazendo referência direta a esse procedimento de escola de samba. O que demonstra uma interação entre as duas ninhagens mais evoluída e elaborada do que em “Aquarela do Brasil”. A finalização da primeira parte é feita junto a finalização da letra como uma convecção.

Não podemos deixar de falar das características do canto de Francisco Alves. Nas duas gravações ele executa um procedimento lírico, muitas vezes chamado de escola do “*bel canto*”. Técnica vocal vinda de uma tradição interpretativa européia, principalmente da opera italiana.



Um dos fatores mais evidentes é a impositação da voz, que deixa o timbre bem incorporado e permite que o cantor cante com uma intensidade forte.

Podemos então concluir que o estilo de *samba exaltação* desenvolvido em “Aquarela do Brasil” não somente permaneceu, mas que também evoluiu nos dois anos que se passaram entre a gravação dela e a de “Canta Brasil”. Podemos notar que além da tão citada “higienização poética” houve uma mudança na visão da mistura de raças sugestionada pelo conteúdo poético. No contexto geral firmou-se uma “elevação do padrão estético tanto das letras quanto do conteúdo musical, forçado artificialmente pela política cultural imposta no Estado Novo, já que o samba se tornara parte da “autenticidade” brasileira.

## BIBLIOGRAFIA

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

SUZUKI JR., Matinas, VASCONCELLOS, Gilberto. **A malandragem e a formação da música popular brasileira**. In: História geral da civilização brasileira. Tomo III (O Brasil Republicano). 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Rio de Janeiro: Ed.Zahar

TINHORÃO, José Ramos. **Historia Social Da Música Popular Brasileira**. Ed. 34, São Paulo, 1998.

### Artigo:

NAPOLITANO, Marcos. **Aquarela do Brasil** . (IN: Nestrovski, Artur (org) . *Lendo Canções* . São Paulo, Publifolha, 2007)

VICENTE, Eduardo. **A Música Popular Sob O Estado Novo** (1937-1945) (Relatório de pesquisa)

### Discografia:

“Aquarela Do Brasil”, Autoria: Ari Barroso, Francisco Alves (Intérprete), Radamés e sua Orquestra (Acompanhante), Álbum 11768, ODEON, Rio De Janeiro, 1939

“Canta Brasil”, Autoria: Pires Vermelho, Alcyr, 1906-1994 (Compositor), Nasser, David, 1917-1980 (Compositor), Alves, Francisco (Intérprete), Panicali, Lírio (Arranjador), Orquestra da Rádio Nacional (Acompanhante), Ghipsman, Romeu (Acompanhante), Odeon, Rio De Janeiro, 20/05/1941, Álbum 12003