

SAMBA E NAÇÃO:

Música Popular e Debate Intelectual na Década de 1940

Eduardo Vicente

Palavras-Chave: música popular; samba; Revista Cultura Política; Estado Novo, Rádio Nacional.

A proposta desse artigo é discutir o samba e sua integração à cultura brasileira através, especialmente, da perspectiva de intelectuais orgânicos que produziam textos para a revista Cultura Política, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre 1941 e 1945. Embora não pretenda aqui supervalorizar a influência desses intelectuais sobre a sociedade brasileira e, mais especialmente, sobre os próprios sambistas, entendo que não se deva ignorar o papel ocupado pelo Estado-Novo enquanto produtor de sentido num momento particularmente importante para a construção de nossa identidade nacional. Ao mesmo tempo, quero discutir nesse texto também a presença do aparato estatal no âmbito da indústria cultural que, naquele momento, começava a constituir seus primeiros ídolos e fenômenos massivos.

Assim, nesse artigo, procurarei enfatizar a presença estatal naquilo que Hermano Vianna denomina como a passagem do samba de “ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (Vianna, 2002: 29). Para o desenvolvimento desse itinerário, procurarei estabelecer um diálogo com dois autores – Carlos Sandroni e o próprio Hermano Vianna –, que também se debruçaram sobre a questão da legitimação do samba, além de procurar discutir os possíveis sinais de persistência da herança estado-novista na trajetória subsequente de nossa música popular.

Mistério e Feitiço

A obra de Vianna citada acima, “O Mistério do Samba” (Zahar/UFRJ, 2002), teve sua primeira edição em 1995 e assume a preocupação de desvendar essa passagem

do maldito ao sacralizado, residindo aí o mistério a que se refere o título. Essencialmente, a proposta de Vianna é de que

...a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (Vianna, 2002: 34).

Para o autor,

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes... (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano)... O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização... (e na) ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (idem: 152).

A necessidade de “inventar a identidade e a cultura popular” advinham, para Vianna, das necessidades do momento histórico – década de 30/40. Naquele momento, como ele aponta, a obra de Gilberto Freyre adquiria grande importância já que

...as tentativas de transformar o índio ‘tupi’ em símbolo nacional, colocadas em prática por muitos românticos, tiveram curta duração. A opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento) foi certamente uma saída arriscada e original” (idem:152).

Ao falar da questão do momento histórico, Vianna aponta tanto o desenvolvimento da indústria cultural no período – ressaltando o surgimento de rádios comerciais e a implantação de gravadoras internacionais no Brasil a partir do final dos anos 20 (idem: 109/110) – quanto a presença do Governo Vargas no processo de legitimação do samba:

Já em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura... Em 1937 o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico... Os sambistas aceitaram a determinação. E o carnaval do Rio... serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país.

A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval (idem: 124).

Ilustrando essa última afirmação, o autor irá citar ações como a subvenção aos blocos, ranchos, Grandes Sociedades e escolas; as apresentações de músicos populares a autoridades e em espaços nobres como o Teatro Municipal; a incorporação de ao menos

um samba às apresentações de canto orfeônico organizadas por Villa-Lobos e a inclusão de um samba da Escola de Samba Mangueira na edição especial da *Hora do Brasil* transmitida para a Alemanha em 1936 (idem: 124/125).

Por ser uma obra igualmente atual, além de buscar estabelecer um diálogo com o livro de Vianna, gostaria trazer para essa discussão também o livro “Feitiço Decente”, de Carlos Sandroni, publicado em 2001 (também pela Zahar/UFRJ). Ao contrário do trabalho de Vianna, a obra de Sandroni assume um viés mais musical, investindo, por exemplo, numa interessante periodicização das décadas iniciais do samba que busca levar em consideração as diferenças rítmicas, instrumentais e interpretativas entre os diferentes estilos. O que gostaria de apreender desse trabalho são alguns aspectos de sua discussão sobre a profissionalização do sambista e a organização do mercado fonográfico e radiofônico, campo que ele detalha melhor do que Vianna. Gostaria de reter de sua obra duas discussões já bastante conhecidas que ele busca retomar: a questão da autoria de “Pelo Telefone”, que teria sido assumida por Donga e Mário de Almeida em detrimento dos integrantes de um grupo de artistas que, juntamente com Donga, reunia-se na casa de Tia Ciata; e a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista.

Em relação a “Pelo Telefone”, celebrizada como a primeira composição gravada no país sob a denominação de “samba”, a questão básica para Sandroni não é a discussão da autoria, mas o fato de que Donga, ao retirá-lo do contexto da festa carnavalesca, executa uma dupla transformação do samba: torna-o capaz de “transitar entre os biombos da sociedade” e, simultaneamente, o molda em

...formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. Mas o sucesso dessa empreitada dependia ainda de outros fatores: o registro na Biblioteca Nacional visando a preservação dos direitos autorais..., e a obtenção de um aliado branco, jornalista... A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade (Sandroni, 2001: 120).

Em relação à polêmica entre Noel e Wilson, fonte do “feitiço decente” que dá nome ao livro, Sandroni ressalta a intenção de Noel de fortalecer o processo de profissionalização do sambista e sistematização das composições. Nesse sentido, Sandroni não vê em Noel um crítico moralista ou mesmo racista – uma interpretação possível para o “feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”. Para o autor, “é justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como

compositores” (Sandroni, 2001: 177). Nesse sentido, a música se torna o trabalho do sambista e não importa mais se o samba vem do morro ou da cidade, já que ele passa a nascer do coração do sambista (idem: 174).

Ressalvando o fato de que reduzir o pensamento de um autor a alguns breves parágrafos certamente comporta imprecisões, gostaria de partir da discussão das obras aqui apresentadas – e da discordância que irei expressar adiante quanto a alguns de seus aspectos – para a exposição dos já citados textos da Revista Cultura Política.

Música Popular e Produção Intelectual no Estado Novo

Retomando o debate de Vianna acerca da “invenção do samba como música nacional”, interessa-me questionar não exatamente a questão do “firme apoio” do governo Vargas ao processo, mas as bases em que se deu esse apoio. Considerando as citações feitas no livro a ações repressivas empreendidas contra os sambistas, entendo que o texto de Vianna passa a impressão de que a atuação do governo Vargas representou uma virada ideológica do Estado – o que, em alguma medida, parece-me ter de fato ocorrido – sem uma contrapartida mais significativa em termos de imposições de qualquer tipo. A única menção nesse sentido – da obrigatoriedade do caráter, histórico, didático e patriótico dos desfiles – é, como vimos, colocada como bem aceita pelos sambistas.

Mas entendo que o debate que se desenvolveu foi bem mais tenso. E os exemplos seriam muitos, como a demolição da Praça Onze, reduto histórico do samba, e o deslocamento dos desfiles para a Av. Getúlio Vargas; a rigidez quase militar imposta à organização dos desfiles; o seu citado atrelamento às subvenções e ao calendário oficial da cidade (que não pode, a meu ver, ser encarado de forma acrítica); a censura aos sambas-malandros, etc. Mesmo entendendo que a intenção de Vianna em seu texto seja mostrar o processo de integração do samba, e não as ações repressivas – que ele entende como já bastante sublinhadas em obras de outros autores – parece-me problemático não olhar de forma mais atenta para a atuação desse Estado que então se constituía e sobre o modo pelo qual a obra de Gilberto Freyre, independente de suas qualidades, era “lida” e incorporada segundo os objetivos do regime.

Assim, mesmo assumindo que “a invenção do samba enquanto música nacional”, considerada por Vianna como uma construção coletiva e não centralizada,

adequava-se aos interesses de um Estado preocupado com a constituição de uma identidade para o país, seria preciso perguntar se não importava ao Estado tentar controlar as características que o samba incorporava a essa identidade. Do mesmo modo, ainda que a obra de Freyre permitisse efetivamente “a opção pela valorização da mestiçagem (**sem a perspectiva do branqueamento**)” como apontado pelo autor (com grifo meu), seria cabível que questionássemos se isso de fato ocorreu.

Os textos que ofereço a seguir são, no meu entender, bastante esclarecedores quanto a essas duas questões. Notaremos que a preocupação permanente ao longo dos mesmos acaba sendo a da disciplinarização da produção dos sambas e da “elevação” de seu patamar de cultura. Tal preocupação encontra-se associada ao que Élide Rugai Bastos denomina como uma “ilusão ilustrada”, que permeia a obra de diversos pensadores do período, ou seja, a idéia de que precisamos “alcançar um nível de civilização que nos torne *pares* das nações ocidentais” (Bastos, 1986: 108).

Mas antes, algumas palavras sobre a revista “Cultura Política” que foi, sem dúvida, o mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo. Dirigida por Almir de Andrade ela contou, ao longo de sua existência com a colaboração regular de alguns dos principais intelectuais do regime, como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Rosário Fusco, entre outros. Além disso, também publicou artigos de intelectuais das mais diversas tendências, reunindo nomes do porte de Gilberto Freyre, Nelson Werneck Sodré, Cassiano Ricardo, Graciliano Ramos, José Maria Bello, Brito Broca e Prudente de Moraes Neto (Goulart, 1990: 89-90). A revista, de periodicidade mensal, teve 48 números publicados, circulando de março de 1941 a fevereiro de 1945. Na área de radiodifusão e música popular, seus principais colaboradores foram Décio Pacheco Silveira, Álvaro Salgado e Martins Castelo, sendo esse último o principal responsável pela seção “Rádio” da revista.

A questão que eu quero destacar, num primeiro momento, é o modo pelo qual os intelectuais da revista encaravam a música popular urbana (basicamente o samba, a marchinha e o maxixe). Apresento, a seguir, três citações que me parecem particularmente interessantes. Na primeira delas, Martins Castelo assinala que

Passando-se em revista as melodias momescas, verificamos a pobreza dos motivos, substituídos por um simples traço caricatural e incoseqüente. Os autores, falando pela boca dos foliões, tem apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias. E, se o estilo é o assunto, as letras refletem a mesma preocupação mínima na sua alarmante vulgaridade. Para que técnica e bom gosto?

Domina a convicção de que os carnavalescos gostam mesmo dos hits inferiores, com refrões onomatopáicos, exclamativos e monossilábicos (Castelo, 1942: 292).

Afinal, como já assinalava esse mesmo autor em artigo anterior, o rádio

...dá preferência à ‘música de multidão’. Não respeita o bom gosto das camadas mais cultas de sintonizadores. E é, de fato, aflitivo sermos obrigados a escutar, na rua ou em casa, através do receptor do vizinho, esses programazinhos de terceira ordem, com música inferior, imoral e dissolvente (idem, 1941: 331).

Refletindo sobre essa música inferior, imoral e dissolvente, bem como sobre sua origem étnica, Álvaro Salgado afirma que

De Portugal e da África vieram, com os colonizadores, a saudade, a nostalgia e o sensualismo que domina nas nossas músicas... o negro reagiu imediatamente contra o meio social que lhe impuseram: cantou; cantou e dançou.

Nos dias que correm, é a música que reage contra o negro. É a destilação que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por 300 dias. Nos meses, porém, de Janeiro e Fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e ginga, num rodopiar, rodar, dançar, sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança-perfumes e o desbotar das serpentinas e confetes.

Dia virá, estamos certos, em que o sensualismo que, agora, busca motivo e disfarce nas fantasias do Carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã... Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no ‘broadcasting’ o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo (Salgado, 1941: 84-85).

Assim, a censura por si só, embora largamente utilizada pelo Estadoⁱ, não poderia resolver essa questão, cuja solução estaria

...na elevação do nível artístico e intelectual das massas. Isso só se conseguirá muito paulatinamente, porque, em arte, como em tudo, o Brasil só muito tarde teve voz ativa. Aliás, vimos conseguindo essa perfeição em uma marcha lenta, contudo, firme, certa, nacionalista. Tão mais difícil é essa evolução quando cogitamos do tamanho de nossa Pátria tão rica e tão acolhedora. Tudo aqui se aclimata, se ambienta e se integra. (idem, 1941: 85).

Assim, quando Álvaro Salgado sustenta que a supressão do samba é inútil, porque contrária às tendências e ao gosto popular, torna claro o seu reconhecimento da importância constitutiva da herança negra para a cultura nacional. Mas, ao afirmar a necessidade de “integração”, de “elevação do nível artístico e intelectual das massas”, implicitamente, no meu entender, propõe a necessidade do “embranquecimento” dessa herança. É necessário, portanto, notar que essa aceitação da cultura negra não implica, necessariamente, na inexistência de racismo. O que se aceita nessa produção é, antes de

tudo, sua condição ou, ao menos, sua potencialidade enquanto “cultura nacional”. Entendo que, na seqüência do texto de Álvaro Salgado, essa circunstância se apresenta com maior clareza:

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social... Pouco se nos importa de quem seja ele filho... o samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É a nossa música mais popular... Não toleramos os moleques peraltas dados a traquinagens de toda espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escola para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola (idem: 85-86).

Creio que a soma destes textos sugere que a idéia da “nacionalização” do popular implicava tanto na descaracterização ideológica dessa produção (Martins Castelo, por exemplo, fala em texto não incluído aqui acerca do “equivoco” do “samba malandro” em suas críticas ao trabalho), quanto na sua sofisticação formal. Ocorre, assim, não apenas a invenção de uma tradição, mas também uma desapropriação cultural, a eliminação ou, ao menos, a supressão de sentidos originais. A esse respeito, Renato Ortiz observa que

...na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade... Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (Ortiz, 1985: 43)ⁱⁱ.

Mas como isso se processa? Embora eu entenda que seria um exercício infrutífero discutir aqui até que ponto a influência da intelectualidade oficial e da gestão estatal da cultura tenham sido decisivas para tal, podemos constatar que efetivamente ocorreu, no período, uma mudança qualitativa na produção de música popular através do surgimento do chamado “samba-exaltação”. Caracterizado por temática ufanista e grande sofisticação melódica e harmônica, o samba-exaltação teve na “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, seu exemplo paradigmático, mas também foi objeto de compositores como Alcyr Pires Vermelho, Roberto Riberti, Braguinha e Luís Peixoto.

Não faltaram, evidentemente, louvações a esses compositores e às suas produções por parte dos colunistas da Cultura Política. Martins Castelo, por exemplo, referiu-se a esses artistas como “compositores conscientes”, que esboçavam

... uma reação contra os números de terceira ordem, fabricados em série pelos músicos de caixa de fósforos. Não há mais lugar para o elogio da malandragem, nem existe, de

outra parte, a obrigação de se insistir no comentário das tragédias domésticas... Os novos *lyrics*... voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas (Castelo, 1942: 292).

Ao descrever, em novembro de 1943, as transformações pelas quais o samba havia passado, o crítico de rádio Pedro Anísio nos oferece – em texto produziu para o “Boletim dos Serviços de Transmissão da Rádio Nacional” – uma visão bastante interessante de todo o processo de “civilização do samba”. Segundo ele

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 levá-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 e Moreira, 1984: 49-50).

A desterritorialização do samba

Esse último texto aponta para um outro aspecto da atuação do Governo Vargas, especialmente durante o período Estado-Novista, que não deve ser menosprezado: trata-se da sua forte presença no campo da produção simbólica. Como se sabe, ao DIP não cabiam apenas ações de censura, mas também produção de conteúdos e o apoio a publicações e gravações. Além disso, devemos nos lembrar que o governo produzia o programa A Hora do Brasil desde 1936. De qualquer forma, a marca mais importante e visível da presença do Estado na cultura foi, sem dúvida, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Citada no texto acima, a Nacional foi criada em 1936 e incorporada ao patrimônio da União em março de 1940.

O texto cita dois recursos da Rádio Nacional que foram fundamentais na produção e divulgação dos “novos *lyrics*”. Um deles, foi o conjunto de transmissores de ondas curtas que, inaugurado em 1942, tornou a emissora uma das mais potentes do mundo.

O outro foi a sua extraordinária estrutura de produção, com destaque para a “Orquestra Brasileira” e seus maestros e arranjadores, especialmente Radamés Gnatalli, que forneceram os complexos arranjos instrumentais que emolduraram esses sambas.

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. E numa composição do próprio Luciano Perrone, "Ritmo de Samba na Cidade", Radamés utilizou pela primeira vez esse novo sistema.

A consolidação se deu em 1943 quando, durante um período de 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 e apresentava músicas arranjadas por Radamés e executadas pela "Orquestra Brasileira", que fora criada especialmente para o programa. 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, substituindo a sessão rítmica tradicional do jazz por outra formada com instrumentos 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 (João da Baiana), ganzá (Bide), caixeta e prato (ambos tocados por Heitor dos Prazeres).

Levando-se em conta a sofisticação e complexidade da estrutura de produção envolvida nesse processo, entendo que precisamos considerar com maior cuidado a afirmação de Renato Ortiz de que os anos 40 e 50 “podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo” (Ortiz, 1988: 113). Mesmo que eles não possam ser definidos como um público efetivamente consumidor, é inegável que o rádio e, mais especialmente, a Rádio Nacional, alcançou milhões de ouvintes durante o período, cobrindo todo o território do país. Suas radionovelas, programas musicais, de auditório e concursos como a “Rainha do Rádio” alcançaram enorme sucesso e lançaram dezenas de nomes ao estrelato. Nessas condições, é possível considerar que um bom contrato com a Nacional também consistisse num poderoso impulso no sentido da adequação dos compositores aos padrões de produção de maior sucesso. A adequação a esses padrões talvez continue tendo o mesmo sentido da ação

original de Donga na “adaptação” de “Pelo Telefone” para o meio fonográfico: a busca por uma adequação social, pela aceitação por um público mais amplo, que talvez supere ou, ao menos, anteceda a expectativa de retorno econômico.

Entendo que essa seja, em alguma medida, a motivação que levou autores como Ary Barroso a enfrentarem o desafio proposto pelo samba-exaltação – ou dizendo de outra forma, a traduzir as exigências de um determinado momento histórico em sua música. O que deve ser destacado é o fato de que o Estado, pelo que se depreende dos textos analisados, parece ter criado demandas, desafios, pressões, enfim, rumos para a nossa produção musical, não se mantendo – como pode sugerir o texto de Vianna – enquanto um mero fornecedor de apoio oficial ao carnaval e ao samba.

Além disso, a própria abrangência da atuação da rádio, juntamente com o desenvolvimento da indústria do disco, ofereceram condição para um amplo processo de desenraizamento do samba. Independentemente das ações de qualquer grupo, a questão da constituição do samba enquanto música nacional só foi possível, efetivamente, a partir das condições que possibilitaram a sua difusão em termos realmente nacionais. Ou, como propunha a música “Cantores do Rádio” (Braguinha, Lmartine e Alberto Ribeiro,), a união, num grande abraço, de corações de norte a sul...

Nesses termos, Kraushe (1986) propõe uma resposta um pouco diferente da de Sandroni para a oposição entre morro e cidade expressa na canção de Noel. O “coração” não seria a metáfora da profissionalização do sambista, mas da desterritorialização do samba que se desvencilha, em alguma medida, de suas marcas de origem, assumindo múltiplos significados em diferentes contextos. É esse samba desterritorializado, transmitido pela Nacional e arranjado por Radamés, entre outros, que será ouvido por João Gilberto nos sistemas de alto-falantes instalados nas ruas de Feira de Santana, inspirando-o a iniciar seu percurso musical.

Samba-Exaltação e Bossa Nova

E eu entendo que a relação entre o samba-exaltação e a Bossa Nova não se esgota nesse episódio. Vários são os aspectos que, a meu ver, permitem uma aproximação entre esses dois gêneros. Um ponto que me parece significativo é o da própria atribuição de um novo status artístico – envolvendo o tratamento orquestral, os procedimentos jazzísticos de arranjo, a temática abrangente e as reflexões de

intelectuais e críticos – à música popular. O samba de “fraque e cartola” tornou-se um objeto digno de atenção e, também nesse sentido, ultrapassou o “biombo” de que fala Sandroni, adequando-se às “camadas mais cultas de sintonizadores”. A utilização do jazz como referencial modernizante tornou-se corrente já naquele momento que, não devemos esquecer, foi também marcado pela “Política da Boa Vizinhança” de Roosevelt – que não implicou apenas num maior intercâmbio artístico, mas também no investimento de significativas verbas publicitárias e industriais no nosso país (o programa “Um Milhão de Melodias”, por exemplo, como já foi apontado aqui, era patrocinado pela Coca-Cola).

Também no âmbito estético, eu entendo que seja possível identificar as bases de um diálogo: aos arranjos complexos e densos da Orquestra Brasileira, a Bossa-Nova contrapõe econômicas intervenções instrumentais; à grandiloquência nacionalista, o mais coloquial intimismo; à potência lírica dos cantores do rádio, o canto sussurrado de João. Não acho possível entender essas relações como puramente casuais. Acho que elas necessitariam de uma pesquisa e uma reflexão mais profundas, que poderiam nos ajudar a compreender melhor as bases daquele que se tornou o grande divisor de águas no campo de nossa produção musical.

Referências Bibliográficas

Bastos, Élide Rugai. 1986. *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

Castelo, Martins. Ago/1941. “Rádio VI”. Em *Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, n. 6.

Castelo, Martins. Mar/1942. “Rádio XII”. Em *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 13.

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

Goulart, Silvana. 1990. *Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq.

Kraushe, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983 .

Ortiz, Renato. 1985. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

Salgado, Álvaro F. Ago/1941. "Radiodifusão, fator social". Em *Cultura Política*, Rio de Janeiro: DIP, n. 6.

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

Vianna, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

ⁱ Só em 1940, o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas, vetou 370 músicas, além de aproximadamente 100 programas de rádio (Kraushe, 1986: 31)

ⁱⁱ O que, para Ortiz, ajuda a compreender a razão pela qual, para alguns movimentos negros brasileiros, o *soul*, o *rap* e o *funk*, funcionam melhor como afirmação de sua negritude do que o próprio samba.

Eduardo Vicente possui Doutorado em Comunicação (ECA/USP), Graduação em Música Popular e Mestrado em Sociologia (ambos pela Unicamp). É Professor Efetivo do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA/USP desde 2006, bem como do programa de pós-graduação da unidade. É pesquisador-líder do Gaudio - Grupo de Estudo e Desenvolvimento do Áudio, cadastrado junto ao CNPq, e desenvolve, atualmente, o projeto "Memória Oral da Indústria Fonográfica Brasileira", financiado pela FAPESP. É membro da Rama Latinoamericana do IASPM, do Núcleo de Rádio e Mídia Sonora da Intercom, do MusiMid e da Rede Alcar. eduvicente@usp.br