

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
JÉRUSA FURTADO VITAL**

**OS SAMBAS-EXALTAÇÃO E
O ÉPICO DE ARY BARROSO**

Juiz de Fora
2013

JERUSA FURTADO VITAL

**OS SAMBAS-EXALTAÇÃO E
O ÉPICO DE ARY BARROSO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura de Minas: o regional e o universal.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Juiz de Fora
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela biblioteca CESJF

Vital, Jerusa Furtado

Os sambas-exaltação e O épico de Ary Barroso / Jerusa Furtado
Vital . – 2013.

81 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de
Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

Bibliografia : f. 89-92

1. Barroso, Ary, 1903-1964. 2. Musica Popular Brasileira. I. Centro
de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD

FOLHA DE APROVAÇÃO

VITAL, Jerusa Furtado. **Os Samba-Exaltação e o épico de Ary Barroso.** Dissertação apresentada como requisito parcial à conclusão do curso de Mestrado em Letras, área de concentração Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
(Orientador/ CES/JF)

Prof. Dr. André Rangel Rios
Membro convidado 1 (UERJ)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Ferreira de Oliveira
Membro convidado 2 (CES/JF)

Examinado em: ____/____/____.

Dedico esse trabalho a minha mãe
Conceição Furtado Vital, ao meu saudoso
pai, José Vieira Vital, por me ensinarem
as primeiras palavras.

À memória de Santuza Cambraia Naves
(19/05/1952 – 04/04/2012), que inspirou
esta dissertação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ao Sagrado Coração de Jesus, à beata Nhá Chica, à serva de Deus, Floripes Dornelas de Jesus, Lola, por me protegerem e guiarem meus passos e por me darem sustento espiritual para que eu chegasse até aqui.

A meus pais José Vieira Victal (in memoriam) e Maria da Conceição Furtado Vital por seus exemplos e porque não pouparam esforços para a realização dos meus sonhos.

A minha irmã Jacqueline, por todo o carinho, disponibilidade, paciência e apoio incondicional durante todo o mestrado e por acreditar em mim, incentivando-me para a concretização desta pesquisa.

A meu irmão Marcelo, minha cunhada Cláudia e minha sobrinha Marcela, por entenderem minhas ausências durante o período deste trabalho.

Ao orientador, Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, pelo carinho, disponibilidade e apoio na escolha do tema.

Ao professor Dr. Marco Aurélio de Sousa Mendes pelas sugestões quando da apresentação do projeto.

Aos professores Dr. William Valentine Redmond e Dr. Marcus Vinícius Ferreira de Oliveira, pelas ponderações e pareceres, quando da qualificação deste trabalho.

Ao professor Dr. André Rangel Rios por integrar a banca avaliadora desse estudo.

Aos professores do programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora por contribuírem para a minha formação acadêmica.

Aos funcionários do CES/JF pelo apoio, pela seriedade e por estarem sempre presentes.

À Vânia, Bibliotecária do CES/JF, meu muito obrigada pelo apoio e auxílio nas correções do texto final dessa dissertação.

Ao prof. Lourival Batista de Oliveira Júnior, por seu apoio e compreensão quando de minhas ausências à Faculdade de Economia.

Aos amigos José Carlos, Regina e Lúcia, sempre presentes, pelo apoio e ajuda, quando não podia estar presente em meu local de trabalho.

Às amigas da Biblioteca Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, Adriana, Vanilda e Tianinha, pelo estímulo e apoio na busca dos livros.

À Universidade Federal de Juiz de Fora na pessoa do reitor prof. Dr. Henrique Duque de Miranda Chaves Filho pelo apoio financeiro a essa pesquisa.

Aos colegas e amigos do Mestrado pelos momentos que passamos juntos e nunca serão esquecidos, e, em especial, a minha amiga Júlia Ferreira Leite, idealizadora dessa turma de mestrado.

A todos os amigos, que de uma forma ou de outra, tornaram possível a realização desse sonho.

RESUMO

VITAL, Jerusa Furtado. **Os Sambas-Exaltação e o épico de Ary Barroso**. 2013. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

A importância do samba para a Música Popular Brasileira deve-se a sua transformação em música nacional. Portanto, a análise da canção popular brasileira, motivo de estudo de alguns autores mostra o samba, surgido nos anos 30, como principal gênero musical no país, tornando-se parte integrante da constituição da identidade nacional. Vários autores apontam Ary Barroso como um dos maiores compositores populares modernos, sendo ele o responsável por projetar no exterior o samba-exaltação e a marchinha, abrindo caminho para a bossa-nova. Destacam-se, também, as suas facetas múltiplas como locutor esportivo, redator, radialista, vereador. O presente trabalho aborda a obra de Ary Barroso, como compositor, particularmente, os sambas-exaltação, um gênero musical sofisticado e que apresenta características de grande sentimento ao Brasil. Nesse sentido, o objetivo geral deste estudo é apresentar uma análise dos sambas-exaltação do compositor Ary Barroso, mostrando traços de relato épico. Pesquisou-se, também, se a concepção musical dos sambas-exaltação pode ser compatível com o estilo do modernismo. Como suporte para o estudo das letras das músicas, utilizou-se o livro **Canção popular no Brasil**, de 2010, de Santuza Cambraia Naves, e **O violão azul**, escrito pela mesma autora, datado de 1998. Podem ser observadas características de relato épico como o uso de palavras repetidas, bem como de adjetivos veementes e do discurso direto. Ressaltam-se outras particularidades como a apresentação das músicas em estilo pomposo, com o uso de epítetos majestosos e o uso de tons de glorificação ao povo eleito como na epopéia. Os arranjos grandiloquentes, autenticamente nacionais como a estética desenvolvida por Villa-Lobos no início dos anos 30, mostram que o samba-exaltação concilia-o com o estilo do modernismo.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Ary Barroso. Samba-exaltação. Épico.

ABSTRACT

The importance of samba to Brazilian popular music due to its transformation into a national music. Therefore, the analysis of Brazilian popular song, the object of study of some authors shows the samba that emerged in the '30s as a major musical genre in the country, making it an integral part of the constitution of national identity. As presented in the introduction, several authors point Ary Barroso as one of the greatest composers of popular modern and is responsible for designing abroad samba-exaltation and marching, paving the way for the bossa nova. It also stands out, its multiple facets as sportscaster, writer, broadcaster, Alderman. This paper discusses the work of Ary Barroso, as a composer, particularly the samba-exaltation, a musical genre that has sophisticated features great feeling to Brazil. Accordingly, the objective of this study is to present an analysis of exaltation samba composer Ary Barroso, showing traces of epic account. The survey is also the conception of musical exaltation samba can be compatible with the style of modernism. As support for the study of the lyrics used the book **Popular Song in Brazil**, 2010 in Santuza Cambraia Naves and the same author, **The Blue Guitar**, 1998. Can observe features epic account of how the use of repeated words and adjectives vehement and direct speech. We emphasize other particulars as the presentation of the songs in pompous style, with the use of epithets majestic tones and the use of glorification of the folk elected as the epic. Arrangements grandiloquent, authentically national and aesthetics developed by Villa-Lobos in the early 30s shows that samba-exaltation reconciles it with the style of modernism.

Keywords: Brazilian Popular Music. Ary Barroso. Samba-exaltation. Epic.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEFET/BAMBUÍ Centro Federal de Educação Tecnológica de Bambuí

CES/JF Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

UFJF Universidade Federal de Juiz de Fora

UNED/ARAXÁ Unidade Descentralizada de Ensino de Araxá – Campus IV

CEFET/MG Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 INTRODUÇÃO	14
2 A CANÇÃO POPULAR E O SAMBA – CONTEXTUALIZAÇÃO	16
2.1 A ORIGEM DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA	16
2.2 RELAÇÕES ENTRE A POESIA E A CANÇÃO POPULAR	23
2.3 A GÊNESE DO SAMBA E DA MÚSICA POPULAR URBANA	28
2.4 ÉPOCA DE OURO: COMPOSITORES, CANTORES E CANTORAS	32
3 BREVE HISTÓRICO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ARY BARROSO	37
3.1 A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ARY BARROSO	37
3.2 O MÚLTIPLO ARY BARROSO	49
4 SAMBAS-EXALTAÇÃO	56
4.1 ESTUDOS SOBRE SAMBAS-EXALTAÇÃO	56
4.2 NOTAS SOBRE O ÉPICO E O MODERNISMO NO BRASIL	64
4.2.1 Épico	64
4.2.2 Modernismo	69
4.3 ANÁLISE DE RELATOS ÉPICOS NOS SAMBAS-EXALTAÇÃO DE ARY BARROSO	74
4.3.1 “Terra de Ialá” (1931) – Ary Barroso	74
4.3.2 “Na baixa do sapateiro” (1938) – Ary Barroso	75
4.3.3 “Aquarela do Brasil” (1939) – Ary Barroso	77
4.3.4 “Brasil moreno” (1941) – Ary Barroso e Luís Peixoto	79
4.3.5 “Isto aqui o que é?” (1942) – Ary Barroso	80
4.3.6 “Rio de Janeiro (isto é o meu Brasil)” (1944) – Ary Barroso	81
4.3.7 “Terra seca” (1944) – Ary Barroso	82
4.3.8 “Bahia imortal” (1945) – Ary Barroso	84
4.3.9 Análise: ponderações finais	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	89

APRESENTAÇÃO

Ingressei no Serviço Público Federal em 1993 como Assistente em Administração, tomando posse nesse cargo no Centro Federal de Educação Tecnológica de Bambuí-MG.

Sou formada em Pedagogia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Em Bambuí, no ano de 1994, prestei concurso para Pedagoga na UNED/Araxá-MG (Unidade Descentralizada de Ensino de Araxá, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/ CEFET-MG). Tendo sido aprovada, fui nomeada para o CEFET/Bambuí-MG onde atuei na área de minha formação até o ano de 1999.

Em 2000, fui redistribuída para a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e passei a trabalhar na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa como secretária. Pensava sempre se eu poderia vir a fazer um Mestrado, mas outras prioridades me afastavam desse caminho.

No entanto, em 2011, trabalhando na Pró-Reitoria de Pesquisa, recebi o convite de minha amiga Júlia para fazer parte de uma turma que pretendia formar para ingressar no Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

Comecei a imaginar se seria possível estudar em uma área tão diferente do curso de graduação que fiz, mas o estímulo de minha mãe Conceição, minha irmã Jacqueline e demais amigas da UFJF fizeram com que eu aceitasse esse desafio e, aqui, estou realizando mais um sonho em minha vida.

A escolha do tema foi realizada buscando algo ou alguém que estivesse mais voltado para a música popular brasileira e resolvi então pesquisar um autor que fosse da região onde nasci - Rio Pomba - MG. Nesse momento, optei por trabalhar com Ary Barroso, compositor, natural de Ubá-MG, cidade vizinha à minha.

A preferência pela obra de Ary Barroso se deu de forma natural e ao mesmo tempo comecei a me perguntar o que estudar em toda sua obra. Então optei por pesquisar o samba-exaltação.

Ao fazer uma pesquisa numa livraria, encontrei o livro **Canção Popular no Brasil**, de 2010, da pesquisadora Santuza Cambraia Naves. Por meio de uma pesquisa na internet, encontrei da mesma autora o livro **O Violão Azul**, de 1998, que traz uma

resenha sobre o samba-exaltação na música “*Aquarela do Brasil*” considerando-a como um relato épico apresentando características da **Odisséia**, de Homero.

Tendo decidido trabalhar os sambas-exaltação de Ary Barroso, selecionei algumas canções do período conhecido como fase de ouro para apresentar uma análise das canções do gênero samba-exaltação daquele compositor, mostrando traços de relato épico.

Dessa maneira, utilizei os livros de Santuza Cambraia Naves, mencionados anteriormente, pois foram os trabalhos desta pesquisadora que me estimularam a desenvolver essa dissertação e examinar as letras das canções do gênero samba-exaltação de Ary Barroso, focalizando as ações épicas.

1 INTRODUÇÃO

Ary Barroso foi um grande compositor e iniciou a sua trajetória musical ainda criança como pianista. Possuidor de grande talento, aprendeu a tocar piano, ainda em Ubá. Na época do falecimento de seus pais, quando tinha seis anos, tornou-se apto na profissão com o aprendizado realizado junto a sua tia Ritinha, que o criou. Trabalhou, primeiramente, como pianista, depois compositor, radialista, autor de peças teatrais, líder de classe e ainda vereador.

Ary Barroso foi um ferrenho representante da música popular brasileira, criador de belas obras-primas. Possuía talento nato e, também, tinha forte personalidade. Graças a ele, o samba e a marchinha tornaram-se conhecidos no exterior.

Trabalhar a obra de Ary Barroso tornou-se um grande desafio, visto que examinar seus sambas-exaltação e mostrar a presença de relato épico em suas canções fizeram com que essa tarefa fosse ainda mais estimulante.

Essa dissertação procurou trabalhar a música popular brasileira entre os anos de 1930 a 1945, por ser um período importante, conhecido como anos de ouro. Trata-se de uma época marcada pela profissionalização e surgimento de grandiosos compositores, como relatam os autores: Naves, 2010; Severiano, 2009; Navarro, 2006.

A primeira parte inicia-se com uma contextualização sobre a origem da canção popular no Brasil, sua definição e os ritmos musicais. O embasamento teórico apresenta as relações entre a poesia e a canção popular, contextualizando como surgiu o samba e os principais representantes da época de ouro.

Na segunda parte é feito um breve histórico da biografia e da trajetória artística de Ary Barroso bem como uma apresentação de suas várias atividades profissionais, seja como pianista, compositor, radialista, vereador, dentre outras mais.

Finalmente, na última parte, apresenta-se uma síntese dos principais estudos encontrados na literatura que analisaram os sambas-exaltação. Em seguida, abre-se uma digressão com a finalidade de esclarecer o leitor com algumas considerações a respeito dos conceitos de épico e de modernismo. Por fim, mostra-se a análise literária dos sambas-exaltação de Ary Barroso examinando vestígios de relatos épicos.

A presente dissertação obedece ao Novo Acordo Ortográfico, mantendo a grafia de algumas palavras como transcritas pelos próprios autores.

2 A CANÇÃO POPULAR E O SAMBA: CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 A ORIGEM DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

A música popular brasileira surgiu no Brasil por volta de 1730, no período do Brasil Colonial do século XVIII, quando as cidades de Salvador e Rio de Janeiro surgiram como as mais desenvolvidas da Colônia. Pode-se considerar o século XIX como “a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses” (CALDAS, 1989, p. 6).

Severiano (2009) considera o poeta Domingos Caldas Barbosa como o primeiro a entrar para a história da música popular brasileira e como marco zero de nossa música popular. O mesmo autor diz, ainda, que o seu trabalho é o que mais se aproxima do que depois se chamou música popular brasileira. Faz referência a compositores como o baiano Gregório de Matos, Padre Lourenço Ribeiro e a Antônio José da Silva conhecido como Judeu, considerado o pioneiro em duas áreas, que foram descobertas por Mozart de Araújo e tidas como os mais antigos documentos musicais assinados por um brasileiro.

Napolitano (2002) traz, em seu livro **História e Música**, algumas considerações a respeito da música popular brasileira:

[...] em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas (NAPOLITANO, 2002, p.10).

O nascimento da Música Popular Brasileira aconteceu junto com a República há um século. Com o passar do tempo, os temas das canções foram-se alterando por meio da sucessão de acontecimentos diários da população brasileira. Em nosso país, a força da palavra oral sobre a escrita se deve ao fato de vivermos em um país com um grande número de analfabetos e também de uma parte da população que se escolarizou (SANDRONI, 2004).

Definir Música Popular Brasileira (MPB) parece uma tarefa fácil, mas não é tão simples assim. Sandroni (2004, p. 29), em artigo intitulado Adeus à MPB, traz

definições sobre o gênero. Para ele, música popular brasileira resumida na sigla MPB está ligada “a um momento da história da República em que a ideia de ‘povo brasileiro’ e de um povo, acredita-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores”.

Mariz (2006) menciona a canção como o núcleo de todas as formas musicais. Para o autor, o importante em uma canção é a escolha do texto a ser convertido em música. Essa opção define o destino de determinada melodia, valorizando-a ou menosprezando-a.

Na canção de câmara, interpretada em recitais ou concertos, o compositor comenta o poema depois de sua leitura atenta, após sentir-se embebido pela emoção estética que se desprende daquela pequena obra de arte. A melodia então surge como por encanto do próprio texto poético. Já na canção popular assistimos por vezes a superposição de versos e melodias anteriormente compostas, com inevitável sacrifício do texto poético (MARIZ, 2006, p.29).

Para Naves (2010), o principal motivo de se estudar o gênero canção foi a importância que a mesma ocupou no cenário musical brasileiro durante alguns períodos do século XX, sendo que a canção popular recebeu esse nome por ser direcionada ao povo e voltada para as massas por meio do rádio.

Segundo Naves (2010), o Rio de Janeiro, das décadas de 1920 e de 1930, era uma cidade que mantinha contatos com grandes metrópoles europeias e norte-americanas como também junto às províncias. De acordo com a autora, a cidade sofreu influência norte-americana com o surgimento do rádio, do cinema falado e das novas técnicas de gravação.

Muitos compositores cariocas mostraram-se ágeis para captar os estilos de vida e as linguagens desenvolvidos no Rio de Janeiro e para lidar com os meios de comunicação que surgiram no período. Atentos tanto às transformações quanto às realidades já estruturadas, mostraram-se flexíveis para experimentar formas diferentes, compatíveis com uma consciência voltada para o presente e para os seus valores transitórios, mutáveis. Adotaram, portanto, uma atitude incorporativa para com os temas e expressões triviais criados constantemente no cotidiano da cidade, cada vez mais transformada pelo processo de modernização (NAVES, 2010, p. 83).

Moura (1998), em seu livro, **MPB: Caminhos da arte brasileira** mais reconhecida no mundo, destaca a importância da música popular brasileira no Brasil e no mundo e como ela, formada pela fusão de elementos diferentes e de variadas etnias – o povo brasileiro –, mostra com orgulho seu grande valor com inúmeros ritmos e gêneros musicais.

Para o autor, Portugal foi quem trouxe ao Brasil depois de 1500 o sistema harmônico tonal ainda desconhecido pelos índios e as primeiras danças europeias como a dança de roda infantil, o reisado, o bumba-meu-boi, dentre outras.

Moura (1998) argumenta que Portugal trouxe também os instrumentos musicais: flauta, o cavaquinho e o violão que se tornaram os representantes da música popular brasileira. Com a chegada dos negros, vieram seus costumes, suas danças (jongo, lundu, batuque, dentre outras). Os negros trouxeram diversos ritmos que foram incorporados à música dos índios e às singularidades de Portugal, sendo entremeados aos sons do agogô, ganzá, age e do xerê.

Os ritmos mais importantes para a formação da cultura musical brasileira são o cateretê, o lundu e a habanera (CALDAS, 1989). A seguir, são descritos esses ritmos e como a chegada dos jesuítas influenciou no desenvolvimento dos sons.

Cateretê é o mais antigo ritmo de nossos sons. É uma música e dança de origem tupi que depois recebeu influência da coreografia dos negros sudaneses e dos processos africanos de dança. Esse ritmo teve pouco tempo para se expandir, pois logo os indígenas começaram a receber influência com a chegada dos jesuítas, e estes ensinaram aos índios o cantochão gregoriano. Segundo Caldas (1989, p. 6), cantochão é “melodia sem acompanhamento em que eram cantados os textos da liturgia católica”.

De acordo com Severiano (2009, p.19), o lundu surgiu da união de elementos musicais de origens branca e negra. O autor considera que

[...] essa fusão de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se, portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba.

O lundu era uma dança sensual executada por negros e mulatos nas rodas de batuques. Nas últimas décadas do século XVIII, tomou forma de canção. “É uma música alegre, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais” (SEVERIANO, 2009, p.20). Ainda, segundo o autor, o lundu, assim como a modinha, passou a ser composto de forma elitizada por músicos de escola. Suas partituras editadas, a partir desse momento, ficaram conhecidas como lundu de salão.

A Habanera é um ritmo cubano, ritmo-dança, que chega ao Brasil por meio de Portugal depois de se propagar por toda a Europa. Foi através de sua união com o tango brasileiro, que teve origem o maxixe; “considerado o primeiro gênero musical genuinamente brasileiro, após o grande ciclo de migrações para o nosso país” (CALDAS, 1989, p.5).

No início da década de 1820, o lundu transformou-se e passou a ser chamado de lundu-canção ou lundu de salão (CALDAS, 1989; SEVERIANO, 2009). São as classes superiores que se apropriaram do lundu restando apenas à música, extinguindo-se a dança. Apesar de ter saído das ruas e depois ter passado a fazer parte da aristocracia, mesmo perdendo a sua coreografia, continuou a existir de maneira um pouco diferente. Por meio deste ritmo, surgiram as danças e cantos urbanos, como o maxixe, gênero popular surgido no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875 (CALDAS, 1989).

O maxixe é considerado a primeira dança genuinamente brasileira e é considerado antecessor do samba. O maxixe nasceu da união da habanera e da polca “e é dele que o samba retira os componentes formais (andamento musical, compasso binário, sincopa, tessitura) que originariam sua própria estrutura melódica” (CALDAS, 1989, p. 15).

A modinha surgiu na segunda metade do século XIX em nosso país. “De ritmo fácil e poesia ainda fortemente marcada pela influência do Romantismo, a modinha transforma-se em mais um gênero da canção popular” (CALDAS, 1989, p. 22). Por meio do poeta brasileiro, esse ritmo popularizou-se, pois o poeta com seus versos dirigia-se às mulheres de forma direta e maliciosa, escandalizando assim a rainha de Portugal. Nesse ritmo, as coxas e os remelexos também ganharam destaque especial como no lundu. Com isso, a modinha passou a ter duas versões: a vulgar e aristocrática ou erudita. A modinha vulgar seguiria com o tempo. Continuaria viva, pois era seu destino histórico. Tudo aquilo que recebe apoio

popular tende a se manter, a fazer história. E foi o que ocorreu com a chamada modinha vulgar. Já a modinha erudita, assim como a aristocracia, sucumbiria lentamente.

Em 1840, o piano, antes usado para acompanhamento da modinha, perdeu espaço para o violão, que ganhou as ruas, as esquinas que passaram a ser os pontos de encontros de admiradores da modinha. Esse ritmo transformou-se em mais um gênero da canção popular e permaneceu até 1930 como som, ritmo e poesia popular.

Outro nome importante entre os anos de 1870 e 1935 foi Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga, a qual também, em época diferente de Caldas Barbosa, foi responsável pela popularização da modinha. Nascida em 17 de outubro de 1847, viveu grande parte de sua vida como a primeira compositora popular do Brasil. Compunha versos dúbios que escandalizavam a sociedade de sua época. Era avessa a autoritarismos e, apesar de ser criticada pela alta sociedade, fez 77 músicas para peças de teatro e deixou cerca de duas mil músicas em ritmos, como valsas, mazurca, modinhas, maxixes, lundus, polcas, tangos, marchas, choros, entre outros (CALDAS, 1989; MARIZ, 2006).

De acordo com o autor, outros compositores tiveram grande importância para a MPB e da mesma época de Chiquinha Gonzaga, como Ernesto Nazareth – compositor preferencialmente instrumental que compunha peças para piano. Autodidata, Ernesto Nazareth ficou conhecido como pianista de cinemas e compositor de tangos, por meio dos quais disfarçava os maxixes. O autor relata ainda que, segundo Mário de Andrade, foi “o grande anunciador do maxixe, isto é da dança urbana genuinamente carioca e brasileira”.

Conforme relato do estudioso, outros compositores também contemporâneos de Chiquinha Gonzaga que também contribuíram para a nossa música popular: Xisto Bahia, Joaquim Calado, Anacleto de Medeiros, Paulino do Sacramento, Eduardo das Neves, Freire Júnior, dentre outros.

De acordo com Severiano (2009), no início do século XX, surgiu a valsa com letra. A dança popularizou-se no Brasil, e a modinha teve seu espaço ocupado pela valsa como a maior representação da canção de amor. Fato parecido ocorreu também com o lundu, que antes era muito utilizado no teatro musicado até a década de 1890, quando desapareceu, surgindo em seu lugar o maxixe.

A valsa foi trazida para o Brasil pela Família Real, assim também outras danças europeias. A primeira notícia que se tem sobre a valsa data do dia 6 de novembro de 1816. Reapareceu depois em 1836, nos bailes mascarados do Hotel Itália, no Rio de Janeiro. Após a chegada ao Brasil, em 1841, das valsas vienenses dos dois Johann Strauss (pai e filho) e de outros compositores, o gênero foi difundido durante as festas da coroação do imperador Pedro II. Conforme explica Severiano (2009), o sucesso da valsa teve uma trajetória de ascensão, sendo divulgada como música instrumental.

Para Caldas (1989), a modinha passou a dividir com o lundu a hegemonia da música popular brasileira. No entanto, carregou consigo um grande mérito, pois a modinha cantada e tocada nas ruas, nas esquinas, criou a maior instituição da boêmia brasileira: a serenata. É também nesse momento que se diversificou o seu nome. Algumas vezes chamada de valsa, e outras, de canção.

Nesse momento, o país passou por grandes transformações: o fim da escravatura, o fim do Império, a Proclamação da República, o início do ciclo econômico industrial. A aristocracia tornou-se outra e perdeu espaço para a burguesia. Surgiram, também, as classes médias emergentes provenientes da industrialização, com destaque em São Paulo e Rio de Janeiro. Com isso, emergiu uma nova classe social, o proletariado, que é quem mais aderiu ao maxixe nas ruas e bailes de gafeira dos bairros pobres do Rio de Janeiro.

As marchinhas foram inventadas por compositores da Idade Média e trazidas ao Brasil “inspiradas nas marchas portuguesas, pelas companhias teatrais, e em ritmos americanos como o one step e o charleston, as marchinhas seriam ainda descendentes da polca-marcha, matriz de todos esses gêneros” (SEVERIANO, 2009, p. 77). No Brasil, esteve ligada ao teatro de Revista, por meio de compositores como Eduardo Souto, Freire Júnior e José Francisco de Freitas.

A marchinha tinha um ritmo binário, vivo, saltitante, de melodias alegres e comoventes, e, na década de 1920, invadiu o carnaval dividindo com o samba, a canção carnavalesca. Primeiramente, fez grande sucesso com esses pioneiros e, paralelamente à marchinha, desenvolveu-se outro tipo de marcha carnavalesca, a marcha-rancho. Como explica o autor, a marcha-rancho era caracterizada por melodias singelas, nostálgicas, sentimentais, executadas em andamento lento. Além disso, tal gênero musical inspirou-se no lirismo sereno dos desfiles dos ranchos cariocas.

Originariamente, a marcha-rancho pertencia à tradição folclórica natalina da Bahia, e seu grupo era formado por pastores, pastoras, mestres-salas, porta-bandeiras vestidos de pomposas vestimentas. Percorriam um determinado trajeto em direção a um presépio, o qual era homenageado. Esses ranchos foram transferidos para o Rio de Janeiro por Hilário Jovino Ferreira, popularmente conhecido por Lalu de Ouro, e foram transformados em grupos carnavalescos. (SEVERIANO, 2009)

O início de uma importante manifestação do carnaval carioca se deu por meio dos ranchos e expandiu-se a partir da década de 1890 quando eram organizados por Hilário Jovino, João Cância, Maria Alabá, Tito da Praia, Germano, as tias Ciata e Bebiana, verdadeiros baianos, que permaneceram como forma afro religiosa até 1908. Nesse ano, surgiu o Ameno Resedá, conhecido como o novo rancho de “teatro lírico ambulante”.

Durante as décadas de 1920 e 1930, os ranchos tiveram seu período de grande esplendor, quando desfilavam na Avenida Rio Branco e eram considerados a maior atração do carnaval carioca. Em seguida, entraram em declínio e foram ultrapassados pelas escolas de samba e estas incorporaram as características dos ranchos, como “a comissão de frente, as alegorias de mão, os carros alegóricos, os mestres-salas, as porta-bandeiras e o uso dos enredos temáticos” (SEVERIANO, 2009, p. 80).

Na década de 30, o rádio destacou-se e tornou-se um importante meio de comunicação, tendo grande influência nacionalmente. O rádio teve destaque tanto no jornalismo quanto na divulgação da música popular nas novelas (OLINTO, 2003).

A música popular brasileira teve grande destaque entre os anos de 1929 a 1945 com a profissionalização e surgimento de grandiosos compositores. Esse período foi chamado época de ouro (Naves, 2010; Severiano, 2009; Navarro, 2006). Severiano e Mello (2006) descrevem porque essa fase foi considerada como a época de ouro, em decorrência de três fatores:

A renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85).

De acordo com Mariz (2006, p. 34), a época de melhor representação da música popular brasileira foi entre os anos 30 e 40. O autor explica, ainda, que foi por meio da palavra e da poesia que ocorreu a “evolução da canção clássica, de concerto e também da MPB”. Segundo o autor, nesse princípio de século XXI, os poetas ainda não encontraram uma maneira de utilizar os versos dos poetas contemporâneos. Reafirma ainda que o fato das gravadoras internacionais realizarem bons negócios não traz nada de bom para a Música Popular Brasileira e, na verdade, leva à uma perda de seu feitiço nacional. O autor mostra como a industrialização da música popular brasileira, surgida de maneira desregrada, prejudicou o conteúdo dos poemas e das letras utilizadas.

2.2 RELAÇÕES ENTRE A POESIA E A CANÇÃO POPULAR

Para Perrone (1998, p. 16), a poesia surgiu na Idade Média quando ainda era cantada. O autor relata que os livros de literaturas europeias destacam que “a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères*¹ do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica”. Ele afirma, ainda, que as primeiras poesias da Península Ibérica foram organizadas de modo a preservar as tradições orais da poesia cantada.

Para o autor, durante o Renascimento, a poesia passou a progredir como arte, independente do acompanhamento musical e da origem da literatura colonial. No caso do Brasil, ficou marcada pela tradição medieval.

Para Severiano (2006) a canção popular teve sua origem no período colonial emergindo de modo gradativo até o final do século XVIII, quando se firmou de forma clara.

De acordo com Mariz (2006), o conceito de canção vem da antiguidade e, segundo pesquisas, teria surgido como uma forma especial de onomatopeia². O autor relata que na Grécia Antiga cantava-se em homenagem aos deuses, pois

¹ Trovador.

² Palavra cuja pronúncia imita o som natural da coisa significada (murmúrio, sussurro, cicio, chiado, mugir, pum, reco-reco, tique-taque). Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06. Jun.2013

ainda não existia a escrita. Por meio de melodias litúrgicas, parece ter despontado as canções populares dos primeiros tempos.

Segundo Mariz (2006), até o século XI, a cantiga popular era composta de um só verso e de uma única melodia que era reproduzida por diversas vezes e de modo raro de um estribilho³.

Ainda, de acordo com o autor, foi nos séculos seguintes que os versos tornaram-se duplos, bem como as frases musicais, passando nesse momento a fazer uso constante do estribilho. No século XII, foram ampliados os *couplets*⁴ “em melodias binárias e terciárias, aparecendo o *rondó*⁵ como produto do aperfeiçoamento dos estribilhos” (MARIZ, 2006, p. 25).

O poeta Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino possui uma visão diferente, pois não considera letra de música como uma forma de poesia. Para ele, a Música Popular Brasileira (MPB) não tem nada a ver com poesia. Em entrevista intitulada “Quero o país de volta”, feita pela Revista Veja, e reproduzida no **Jornal de Poesia**, Tolentino diz gostar da música popular brasileira bem como da música popular de outros países, mas a música popular não se mistura com a erudita. Para ele, o Brasil que conheceu não tem o brilho intelectual de outrora.

De acordo com as reflexões de Mariz (2006), a importância dos jograis⁶ no surgimento das canções artísticas, com acompanhamento preciso são conhecidos como *madrigale*⁷ e *canzone*⁸.

Para Mariz (2006, p.26), “a canção popular pode ser considerada, sem exagero, como o núcleo de todas as formas musicais”. O autor descreve ainda como o acompanhamento que se resumia em dois tipos de vozes tornou-se diverso com o surgimento do piano, em que compositores aproveitaram-se desse instrumento

³ Arte Poética. Verso(s) repetido(s) no fim de cada estrofe de uma composição; refrão, refrem, ritornelo. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

⁴ Arte Poética. Estrofe de uma canção, copla

⁵ Arte Poética. Composição poética com estribilho constante. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

⁶ Na Idade Média trovador ou intérprete de poemas e canções de caráter épico, romântico ou dramático.

⁷ Madrigal (Do *it. madrigale*) Composição poético-musical que, no séc. XIV e sob a forma de desenvolvimento e aperfeiçoamento da frótola, no séc. XVI, constituiu um dos gêneros mais importantes da música profana italiana, no qual o elemento literário tem papel preponderante. Era escrita para uma ou mais vozes (cinco e até seis no madrigal clássico do séc. XVI), com acompanhamento instrumental (alaúde, clavicímalo, harpa), ou sem ele, e foi sob a sua influência que se operou a secularização da música, mediante a utilização de textos profanos e o emprego de fórmulas melódicas novas, de um cromatismo intenso. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

⁸ Tradução do it.: canção.

como uma forma de tornar forte a melodia e de como a voz passou a ser um simples objeto no conjunto musical da canção.

O problema central da canção é a escolha do texto a ser musicado. O poema é essencial, seja no *líed*⁹, a canção de câmara ou de concerto, seja na canção popular. A sua escolha decide os destinos de determinada melodia, valorizando-a ou barateando-a (MARIZ, 2006, p. 31).

Perrone (1988, p.16) relata a importância de Gregório de Matos (1623-1696), também conhecido como “Boca do Inferno”, considerado o “maior poeta do período barroco, que cultivou o conceptismo ibérico e a poesia religiosa, mas é também conhecido como um ávido trovador de líricas sensuais e de cantigas satíricas”. Ainda, segundo o autor, sua obra não foi publicada em vida, e o seu trabalho circulava em manuscritos (códices) com canções que ele cantava sem o acompanhamento da viola.

De acordo ainda com o autor, durante o Arcadismo, o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) incorporou a modinha e o lundu à corte de Lisboa. Caldas Barbosa foi um dos fundadores da Nova Arcádia (1790), a Academia Literária de Lisboa. Adotou o pseudônimo de seu instrumento musical, usando como título de toda sua produção poética: **Viola de Lereno** (1798-1823), composta de dois volumes.

Segundo o estudioso os poetas românticos do século XIX descobriram a importância do sentimentalismo da modinha, popularizada, em sua grande maioria, por Caldas Barbosa, e que se ajustava com o apelo às emoções peculiares de cada pessoa. Segundo o autor, a modinha e a poesia romântica possuem características bastante comuns e indivisíveis quando se discute a questão da linguagem.

O teórico cita o autor José Ramos Tinhorão como um estudioso das figuras literárias, o qual pesquisou a relação das figuras literárias com a prática musical do século XIX. De acordo com Perrone, Tinhorão conclui que a fluência oral das canções populares na metade do século era realizada nos salões nobres por meio de uma transcrição dos modelos literários da época. Tinhorão destaca Domingos Gonçalves de Magalhães, o qual pode ser identificado em mais de doze

⁹ Canção escrita sobre um desses poemas, e que se caracteriza pela unidade de inspiração entre a música e a poesia. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

composições líricas do compositor luso-brasileiro, Rafael Coelho. Conforme relato do pesquisador, por meio dessa pesquisa, o estudioso José Ramos Tinhorão acredita que os dois compositores citados anteriormente sejam o mais antigo exemplo de parceria.

Outro ponto importante refere-se à distinção que Perrone faz do lundu em relação à poesia literária. Conforme ele explica, o lundu possui humor irônico e satírico, sendo que, para esse estilo musical, não houve comparativo literário.

Napolitano (2002, p. 28), por sua vez, relata a importância do lundu, classificado por ele como “um dos gêneros musicais de maior aceitação juntamente com a modinha, a partir do trabalho das casas de edição musical, introduzidas por volta de 1830”. O autor informa, ainda, que antes “o lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão”.

Perrone (1998, p. 17) descreve a importância de Tinhorão e “acredita que, quando os autores são apontados como letristas em manuscritos, pode-se estar quase certo de que as palavras foram moldadas à música e não emprestadas de algum livro do poeta”.

Segundo Travassos (2003), para entendermos sobre música no Brasil, é preciso o conhecimento de duas forças que se afastam: a repetição dos modelos europeus, de um lado, e de outro, a divisão entre erudito e popular.

Para compreender o limite entre música erudita e popular no início do século XX, é preciso entender que, já nessa época, existiam no Brasil organizações dedicadas ao estudo da música erudita e um grupo voltado para óperas e concertos que não podem ser comparadas aos europeus (TRAVASSOS, 2003). Segundo a autora, no Brasil existiam duas correntes opostas: a repetição dos modelos europeus e, de outro modo, a conquista de um modelo próprio, além da divisão entre o que é erudito¹⁰ e popular.

A música erudita é produzida por alguém que realizou estudos de músicas e possui habilidades artísticas para isso. Os músicos eruditos “são considerados possuidores de privilégios como a emoção e sensibilidade, e iniciados nos fundamentos da chamada ‘ciência da música’” (ADOLFO, 1997, p.7). O autor explica

¹⁰ Erudito: que tem erudição¹: Erudição: instrução vasta e variada, adquirida, sobretudo pela leitura. Qualidade de erudito. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

que a música erudita pode ser originada de temas folclóricos, como se observa em algumas obras de Villa-Lobos. Algumas vezes, a influência da música erudita na popular pode ocorrer, seja por meio da harmonia ou no tratamento melódico, como, por exemplo, pode ser citados Tom Jobim, Edu Lobo, dentre outros.

Já a música popular, conforme argumenta o autor, é criada por meio de “uma técnica aperfeiçoada e transmitida pelos meios comuns de divulgação”. Ele acrescenta que, no passado, “a música popular, de forma geral, era mal vista pela comunidade. Isso porque os compositores eram pessoas simples, muitas vezes analfabetos e quase sempre morriam na miséria”.

Adolfo (1997) afirma que os compositores da música popular, normalmente, não tinham o estudo necessário para finalizarem a ‘obra de arte’. Nesse caso, segundo o autor, as músicas eram criações espontâneas e populares. Podiam se originar da música erudita ou folclórica. Ficaram, muitas vezes, gravadas em nossa lembrança, seja por meio do rádio, televisão ou quando escutamos alguém cantar. A música popular trouxe a classe média e alta para seu grupo que, por sua vez, trouxe erudição e técnica.

Quanto à música folclórica, Adolfo (1997) explica que é formada por danças e melodias com letras originadas de autores desconhecidos ou que se inserem no meio do povo. Possui um caráter regional e podem ser transmitidas oralmente. Serve de inspiração para a música erudita e também popular, podendo-se confundir com a música popular.

Tinhorão (2013), em seu livro **Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros**, diz que a Música Popular Brasileira surgiu nas cidades coloniais de Salvador e Rio de Janeiro durante o século XVI, durante o deslocamento do ouro das Minas Gerais que transferiu o ponto central econômico do Nordeste para o Centro Sul do país. Com isso, por meio desses dois polos administrativos, surgiu uma classe média urbana bem diversa, ou seja, em Minas Gerais, nas cidades riquíssimas como Vila Rica (Ouro Preto), São João del-Rei, Tijuco (Diamantina) desenvolveu-se a cultura nas artes, arquitetura, esculturas, pinturas e música religiosa, pois, com a exploração das minas pelos escravos, existiam somente a elite, cujos membros tornavam-se doutores por meio de Coimbra. Os trabalhadores escravos ficavam com seus batuques e não se misturavam entre si. A Igreja, por sua vez, estava no centro e era o elo entre as duas classes.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, existiam somente alguns tipos de música que podiam ser escutados no Brasil: os cantos dos indígenas que participavam de algum de ritual com:

[...] instrumentos de sopro (flautas de várias espécies, trombetas, apitos) e por maracás e bate-pés; os batuques dos africanos (na maioria das vezes também rituais, à base de percussão de tambores, atabaques e marimbas, e ainda de palmas, xequerés e ganzás), e finalmente as canções dos europeus colonizadores. Estas, de fato mais próximas do que se poderia chamar de música popular, que remontavam, em muitos casos, ao tempo da formação dos primeiros burgos medievais, do século XII ao XIV, e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serranilhas (TINHORÃO, 2013, p. 10).

Ao discutir a inserção da música no período colonial, Tinhorão (2013, p. 11) afirma que o cantochão das missas e o hinário religioso pertenciam à elite dos colonizadores. O autor esclarece que, a formação da cultura popular urbana, foi considerada como tal com “o primeiro compositor reconhecido historicamente na metade do século XVIII, na pessoa de um mulato tocador de viola: o carioca Domingos Caldas Barbosa, estilizador e divulgador da *modinha*”.

2.3 A GÊNESE DO SAMBA E DA MÚSICA POPULAR URBANA

No começo do século XX, o maxixe e a modinha já não estavam mais isoladas, porque sugeriu uma nova dança: o samba. “É também do maxixe que o samba retira os componentes formais (andamento musical, compasso binário, sincopa, tessitura) que originaram sua própria estrutura melódica” (CALDAS, 1989, p. 13).

Naquele momento, o país passava por grandes transformações: a escravatura chegava ao fim. Na área política, o império dava lugar à República e iniciava-se o ciclo econômico industrial. A burguesia ocupava o espaço da aristocracia e surgiam as classes médias emergentes provenientes da industrialização, com destaque em São Paulo e Rio de Janeiro. Com isso, surgiu uma nova classe social, o proletariado, que, segundo Caldas (1989) foi quem aderiu ao maxixe nas ruas e bailes de gafieira dos bairros pobres do Rio de Janeiro.

Para Caldas (1989, p. 16), pode-se considerar que a coreografia desenvolvida até hoje pelos passistas das escolas de samba tem sua origem no maxixe, não se esquecendo de que este em quase tudo lembra o lundu. Por meio dos movimentos do sambista, tomaram-se novamente os gingados, o remelexo, a sensualidade, a umbigada, o erotismo, os requebros, enfim toda a ousadia da coreografia do lundu de força “selvagem”. Daí estabelecerem-se as semelhanças coreográficas entre o lundu, o maxixe e o samba. Ele não considera que o lundu tenha desaparecido, pois, para ele, “existe enquanto elemento de base da música popular brasileira”.

As mudanças ocorridas com o aparecimento de novos instrumentos, o avanço da tecnologia e todas as transformações que a sociedade teria que enfrentar contribuíram no plano cultural para o surgimento de uma nova estética. Na música destacou-se o lundu que passou a ser maxixe e, mais tarde, transformou-se em samba.

De acordo com Marcos Napolitano (2002), o samba, a princípio, designava as festas de dança dos negros escravos, principalmente, na Bahia do século XIX. Por meio da imigração de negros, o samba foi levado da Bahia para o Rio de Janeiro, das comunidades baianas que se organizavam em comunidades e, também, culturalmente através das “tias”¹¹, que desempenhavam um papel fundamental, pois era o ponto de união na comunidade.

Segundo Caldas (1989), existem duas modalidades de samba: samba de morro e samba da cidade. Primeiramente, o autor cita o samba de morro, criado pelos compositores dos morros e das favelas do Rio de Janeiro. Bastante próximo do batuque, ganhou impulso, tornando-se popular a partir de 1922 com o surgimento das escolas de samba. Por meio de uma sucessão de movimentos harmoniosos, com farta coreografia, é “apresentado nas tradicionais rodas de samba ou nos desfiles carnavalescos dos blocos e das escolas de samba” (CALDAS, 1989, p. 29-30).

Possui algumas características e estéticas que o identificam de imediato. “Segundo Renato Almeida, é composta de uma única estrofe, criada pelo mestre de harmonia, e constantemente retomada em forma de estribilho poético pelos participantes”.

¹¹ Velhas senhoras baianas que exerciam um papel catalizador na comunidade, o seu elo central. A mais famosa é a Tia Ciata (MOURA, 1995, p. 89).

O primeiro samba surgiu na casa da baiana Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata (MOURA, 1995). Pixinguinha, citado por Severiano (2009), disse que tocava-se choro na sala e samba no quintal. Foi lá o local de surgimento do primeiro samba gravado por Donga. Tia Ciata morava na rua Visconde de Itaúna, 117 e, segundo o historiador Edigar de Alencar (1988), no livro **Nosso sinhô do samba** – uma roda de batuqueiros, integrada por Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, João da Mata e a própria Tia Ciata, criou em agosto de 1916, no quintal de sua casa, em noites sucessivas, uma composição chamada “O roceiro”, que Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) registrou com o título de “Pelo Telefone”. Segundo o estudioso, esta composição tornou-se o primeiro samba de sucesso nacional, deflagrando o processo de popularização do gênero. Desse modo, casualmente nesse território nasceu o samba como canção urbana, do mesmo modo como nasceram antes o maxixe e os ranchos carnavalescos.

De acordo com o autor, o samba não existiria se antes não tivesse existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque. Entre 1917 a 1928, o samba recebeu grande influência do maxixe. Com isso, tornou-se mais fácil a aceitação do público de um novo tipo de música cantante e dançante, de jeito sensual e sacudido. Dessa forma, em 1929, surgiu o samba do Estácio, com os fundadores da primeira escola de samba, a histórica “Deixa falar”.

O samba da cidade era mesclado de compositores brancos enquanto o samba de morro era formado somente de negros. Conforme relata Caldas (1989), a partir de 1917, com a gravação de “Pelo Telefone” por Donga, o samba se popularizou como um gênero musical.

Donga era filho do pedreiro Pedro Joaquim Maria e Amélia Silva de Araújo. A sua mãe fazia parte do grupo das baianas da Cidade Nova, era cantora de modinhas e organizava festas de candomblé e depois de samba. Fazia parte do grupo de baianas como a tia Ciata (ou Assiata), tia Presciliana (mãe de João da Baiana), tia Gracinha, tia Mônica e tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana) e foi por meio de sua mãe que Donga cresceu em um ambiente de música e dança (MARIZ, 2006).

A música “Pelo Telefone” tornou-se bastante conhecida com o registro da autoria na Biblioteca Nacional, em 1916, e também pelo fonográfico (com o selo Odeon em 1917), o que permitiu a ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original” (DONGA, 1967).

João da Baiana, Donga, Pixinguinha, entre outros, formaram a primeira geração do samba, o qual tinha a marca do maxixe e do choro. E, a partir, das comunidades negras do centro do Rio, nos bairros da Saúde e Cidade Nova, essa nova forma de música espalhou-se por toda a cidade que depois se destacou na vida musical brasileira.

Conforme relata Severiano (2009), por meio do relato do compositor-historiador Nei Lopes, estudioso da cultura afro-brasileira, no ensaio, “Uma breve história do samba” (anexo à coleção de CDs **Apoteose ao Samba**, da EMI):

O vocábulo (samba) é africaníssimo. [...] Legitimamente banto, das bandas de Angola e Congo. ‘Samba’, entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa ‘cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito’. Ainda, de acordo com Nei Lopes, entre os bacongos angolanos e congueses, o termo denomina “uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro” (LOPES, 1997 *apud* SEVERIANO, 2009, p. 69).

O autor informa, ainda, que essas duas formas são provenientes da “mesma raiz banta que deu origem ao quimbundo ‘*di-semba*’, umbigada – elemento coreográfico fundamental no samba primitivo” (SEVERIANO, 2009, p. 69).

O mesmo relata a formação do samba urbano já no século XVI, “com a chegada ao Brasil dos primeiros negros de Angola e do Congo com seus baticuns festivos” Segundo o autor, nas últimas três décadas do século XIX, o crescimento da população negra e mestiça do Rio de Janeiro foi grande, devido a vários fatos, como a decadência das lavouras de café do Vale do Paraíba, o fim das guerras do Paraguai (1870), de Canudos (1897), a grande seca nordestina (1877-1879) e, principalmente, a Abolição da Escravatura (1888), o que levou a um grande movimento migratório de negros libertos, que se locomoveram para a capital do país em busca de oportunidades de trabalho.

Grande parte dessa população instalou-se nas zonas do Centro e Portuária nos arredores da Praça Mauá ao bairro da Cidade Nova, incluindo os morros da Conceição e da Providência. Também nessa região se praticava mais o samba primitivo. Em entrevista ao **Correio da Manhã** (em 13 de fevereiro de 1958), o compositor Getúlio Marinho, conhecido como Amor, enumerou, de forma saudosista, alguns desses pontos: “O Café Paraíso, na rua Larga de São Joaquim, hoje

Marechal Floriano; a esquina da rua Senador Pompeu com João Ricardo; o 'Cabeça de Porco' (cortiço) que ficava na Barão de São Félix; as casas das tias Ciata, Bebiana e Gracinda" (SEVERIANO, 2009, p. 70).

Esse gênero fez sucesso na sociedade do país. Entre os integrantes desse grupo, despontou José Barbosa da Silva (1888-1930), o Sinhô, que, mesmo não sendo o primeiro compositor do samba gravado, foi o primeiro a dar destaque ao samba da cidade, aumentando seu prestígio. Foi com ele que a boemia ganhou forças, e as rodas de samba a cada dia fazem mais sucesso. Sinhô ficou conhecido pelo apelido de Rei do Samba e, em meados de 1910, já era reconhecido como pianista profissional.

A partir dos anos 30, o samba ficou conhecido como "Samba do Estácio" e passou a ser considerado como samba autêntico, de raiz. Seus principais compositores foram Ismael Silva, Alcebíades Maia Barcelos (Bide), Armando Vieira Marçal entre outros. Foram esses sambistas que transitavam entre os discos e o rádio, tornando a música cada vez mais divulgada e conhecida na voz dos intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis, considerados, então, ídolos do mundo do rádio. "Esses eram os responsáveis pela fundação das Escolas de Samba, entidades que passaram a ser o eixo sociocultural, uma determinada leitura da tradição musical carioca" (NAPOLITANO, 2002, p. 35).

2.4 ÉPOCA DE OURO: COMPOSITORES, CANTORES E CANTORAS

No período conhecido como Época de Ouro, entre os anos de 1929 a 1945, a música popular brasileira teve sua primeira grande fase e tornou-se profissional. Essa época foi assim chamada devido à renovação musical que teve início na fase anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros musicais. Também foi importante com a chegada do rádio ao Brasil, bem como a gravação eletromagnética do som e do cinema falado, e, o mais interessante e notável, o surgimento de grandes artistas de talento numa mesma geração (SEVERIANO; MELLO, 2006).

Severiano e Mello (2006) descrevem porque essa fase foi considerada como a época de ouro, devido a três fatores:

A renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85).

A época de Ouro, conforme explicam Severiano e Mello (2006, p.83), pode ser compreendida em três momentos históricos. Destacaram-se, na geração inicial do período, os seguintes artistas:

(1) Compositores e letristas - Ari¹² Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barros (Braguinha), Custódio Mesquita, Joubert de Carvalho, Assis Valente, Vadico (Oswaldo Gogliano), Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Armando Marçal, Antônio Nássara, Orestes Barbosa e Alberto Ribeiro; **(2) Cantores** - Mário Reis, Sílvio Caldas, Gastão Formenti, Augusto Calheiros, Almirante (Henrique Forreis Domingues), Castro Barbosa, Carlos Galhardo, Moreira da Silva, Carmem e Aurora Miranda, Marília Batista, a dupla Joel e Gaúcho e o conjunto Bando da Lua; **(3) Músicos** - Luís Americano (clarinete e sax-alto), Benedito Lacerda e Dante Santoro (flauta), Bonfiglio de Oliveira (trompete), Josué de Barros e Rogério Guimarães (violão), Luperce Miranda (bandolim), Radamés Gnattali, Gaó (Odmair Amaral Gurgel), Nonô (Romualdo Peixoto) e Carolina Cardoso de Menezes (piano) e Luciano Perrone (bateria).

Severiano e Mello (2006, p.85) afirmam que, incluem-se, nesses grupos vindos do período anterior, os cantores Francisco Alves, Vicente Celestino e Araci Cortes, os compositores Hekel Tavares e Cândido das Neves, os letristas Luís Peixoto e Olegário Mariano e o compositor, instrumentista e arranjador Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho).

Nos estudos de Severiano e Mello (2006), pode-se considerar como o primeiro artista a se destacar, na Época de Ouro, o cantor Mário Reis, que possuía um estilo simples de cantar, diferente do bel-canto italiano tão importante nesse período. Por meio dessa forma simples de cantar, fazia com que a música se tornasse mais espontânea e natural. Para os autores, a história do canto popular no Brasil divide-se em antes e depois de Mário Reis.

¹² Grafia conforme o autor.

Cambráia (2010) acentua que o Rio de Janeiro dos anos 20 e 30, do século passado, era uma cidade que mantinha contatos com grandes metrópoles europeias e norte-americanas, além de províncias. Dos Estados Unidos veio a influência do rádio, do cinema falado e das novas técnicas de gravação.

De acordo com Severiano e Mello (2006), os arranjadores Pixinguinha e Radamés Gnattali, grandes instrumentistas e compositores, destacaram-se no cenário da música popular brasileira como os criadores do conjunto de sons harmoniosos: a orquestra.

Os autores relatam, ainda, a importância do filme “A Voz do Carnaval”, lançado em 1933, que despertou no cinema brasileiro o período da comédia musical, que fez sucesso por mais de 20 anos. A importância do cinema era enorme, uma vez que não existia a televisão e foi por meio dele que os artistas ficaram conhecidos. Por meio do cinema, a cantora Carmem Miranda tornou-se famosa, era uma cantora “de estilo ingênuo, malicioso, brejeiro e sensual, e soube explorar com seu carisma, a capacidade de fascinar pessoas” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p.86).

Quanto à segunda geração, de acordo com Severiano e Mello (2006), entre os anos de 1937 a 1942, os talentos descobertos no começo de 1930 atingiram o auge de suas carreiras e ganharam mais adeptos nessa segunda fase, distinguindo-se nesse grupo os novos artistas:

(1) Compositores e letristas - Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, J. Cacasta (Álvaro Nunes), Roberto Martins, Mário Lago, Lupicínio Rodrigues, Pedro Caetano, Alcir Pires Vermelho, Haroldo Lobo, Marino Pinto, David Nasser, Roberto Roberti, Jorge Faraj, Cristóvão de Alencar, Newton Teixeira e Arlindo Marques Júnior; **(2) Cantores** - Ciro Monteiro, Déo (Ferjalla Rizkalla), Ademilde Fonseca, Araci de Almeida, Carmen Costa, Dalva de Oliveira, Linda e Dircinha Batista, Gilberto Alves, Isaura Garcia, Jorge Veiga, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Odete Amaral, Roberto Paiva, o Trio de Ouro e os conjuntos Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa; **(3) Músicos** - Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e José Menezes (vários instrumentos de cordas dedilhadas), Horondino Silva (Mestre Dino), Jaime Florence (Meira), Laurindo de Almeida, Claudionor Cruz e Dilermando Reis (violão), Jacó do Bandolim (Jacó Bittencourt), K-Ximbinho (Sebastião Barros) e Severiano Araújo (clarinete), Abel Ferreira (clarinete e sax-alto), Nicolino Cópia (flauta, clarinete e sax-alto), Raul de Barros (trombone), Fats Elpídio (Elpídio Pessoa, piano), Luiz Gonzaga (acordeão) e Edu da Gaita (Eduardo Nadruz) (SEVERIANO; MELLO, 2006, p.88).

Nessa época, ocorreu um marcante “culto à voz, reflexo, talvez, do retumbante sucesso do cantor Orlando Silva, que em poucos anos de atividade se tornaria o primeiro ídolo de massa produzido pela MPB” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p.88). Conforme esclarecem os autores, Orlando Silva “possuía uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação, que, aliada a uma extraordinária sensibilidade, permitia-lhe interpretar com perfeição os mais variados gêneros”.

Essa fase, segundo os autores, teve curta duração em virtude da vida desregrada que o cantor levava. Em função disso, perdeu a excepcionalidade da voz e, conseqüentemente, levou a sua decadência como cantor. Junto a Orlando Silva, estavam os cantores Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, que eram chamados pela imprensa de “os quatro grandes”.

Segundo Severiano e Mello (2006), em 1939, ocorreu o apogeu de destaque do samba, com Ari Barroso que lançou “Aquarela do Brasil”. A canção possuía como característica uma posição ou sentimento exagerado, que sonhadoramente destacava as belezas e grandezas do Brasil. Os autores explicam que a canção, de certa forma, estava afinada com os interesses do Estado Novo, comandado por Getúlio Vargas. Com isso, ganhou a simpatia e apoio por parte do governo. Para eles, a música “Aquarela do Brasil” incentivou o surgimento do chamado samba-exaltação.

Severiano e Mello (2006, p. 89) citam que, no ano de 1939, o compositor e cantor Dorival Caymmi lançou no cinema, no rádio e no disco o samba “O que é que a baiana tem”, executado com muito sucesso por Carmem Miranda. Dorival Caymmi, “autor de obra originalíssima, ligada aos encantos e mistérios de seu estado, o baiano Caymmi seria uma das figuras que mais iriam se sobressair no final da Época de Ouro”.

Igualmente nos anos quarenta, quatro sambistas tiveram destaque, Ataulfo Alves, Wilson Batista, Herivelto Martins e Geraldo Pereira, com as canções: “Ai, Que Saudades da Amélia” (Ataulfo e Mário Lago), “Emília” (Wilson e Aroldo Lobo), “Praça Onze” (Herivelto e Grande Otelo) e “Falsa Baiana” (Geraldo Pereira).

Ainda de acordo com os estudiosos, em 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial e da ditadura do Estado Novo, no Brasil, encerrou-se a Época de Ouro. O final dessa fase ocorreu em virtude do enfraquecimento de grande parte dos artistas pertencentes à geração de 1930, cujos trabalhos já estavam muito desgastados. Além disso, não havia, nesse momento, cantores que pudessem substituir os que

saíam de cena. Começou, então, “a era do baião e do pré-bossanovismo que levaria a MPB à modernidade”.

De acordo com Albin (2003), duas grandes mudanças surgidas na década de trinta levaram o Brasil à grande evolução da Música Popular Brasileira: a mudança da gravação que era mecânica e passou a elétrica, o que permitia a gravação de vozes de curta extensão que em muito favoreciam o samba, e o aparecimento do primeiro meio de comunicação de massas: o rádio. Foi por meio do meio radiofônico que Getúlio Vargas difundia suas ideias e aproveitou-se do veículo de comunicação como um fator de integração nacional. O autor relata que o rádio unia as famílias na sala difundindo moda e sonhos, e as décadas de 30 e 40 do século XX passaram a ser conhecida como a era do rádio.

O pesquisador diz ainda, que o grande sucesso do rádio levou à necessidade de mais músicas, cantores e intérpretes que levavam suas músicas a todo o país por meio das ondas do rádio, surgindo então, grandes intérpretes e mitos da música popular brasileira.

Com isso, compositores e cantores tornaram-se mais valorizados e conscientizavam-se de sua importância para a música popular brasileira e atuavam profissionalmente com suas canções, que tornavam-se conhecidas rapidamente por meio das ondas do rádio. Nesse contexto, destacou-se o surgimento do grande compositor Ary Barroso, o tema desse trabalho.

3. BREVE HISTÓRICO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ARY BARROSO

3.1 A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ARY BARROSO

Ary¹³ Barroso foi um grande compositor que deixou vasto legado para as gerações futuras. Nascido em Ubá – MG, em 7 de novembro de 1903, iniciou sua carreira musical ainda criança. Ficou órfão de pai e mãe aos 6 anos de idade e foi criado por sua tia Ritinha (Rita Margarida de Resende). Conforme esclarece Pimentel (2008), esta foi sua mestra na arte de tocar piano. No início, segundo o autor, sofreu muito, pois estudava durante quatro horas diárias, com um pires no dorso da mão. Se o pires caísse, apanhava com uma vara de marmelo, portanto definia as atividades como um suplício. A sua tia também tocava piano no Cine Ideal e logo o menino Ary passou a acompanhá-la nesse trabalho. Muitas vezes, ele tocava sozinho enquanto a tia assistia a sua apresentação. Com o passar do tempo, tomou gosto pela música e se tornou um gênio da música popular brasileira.

Pimentel (2008) traz dados sobre a história de vida de Ary Barroso. Era filho de João Evangelista Barroso e Angelina de Resende Barroso. Seu pai era advogado e chegou a ser promotor público na cidade mineira de Rio Pomba. Nascido no Serro, foi poeta, tocador de violão, cantor de modinhas e boêmio, somente depois se tornou advogado. A sua esposa Angelina também gostava de música e era descendente de uma família que gostava de música e de piano. Era dona de casa.

A partir desse momento, com o seu trabalho no Cine Ideal, nasceu o compositor. Ary Barroso tinha grande facilidade em inventar melodias e músicas, mas o seu grande sonho era ser advogado, mudar-se para o Rio de Janeiro, e não ser músico.

Ary Barroso foi para o Rio de Janeiro aos dezesseis anos em 1919, e a sua pretensão maior era cursar a faculdade de Direito. Fazia visitas a ubaenses residentes na capital e encontrava-se com seu tio Sabino Barroso. Ficou muito tempo sem se aproximar de um piano. Voltou a Ubá antes de mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

¹³ O nome de Ary Barroso é grafado de duas maneiras: para alguns autores, grafado com “y” e para outros, com “i”.

Pimentel (2008) informa que o seu tio Sabino faleceu em 1921 e deixou-lhe uma fortuna de 40 mil contos de réis. Com esse dinheiro, os seus familiares acreditavam que iria pagar toda a faculdade de Direito. Segundo Pimentel, com a morte do tio, Ary voltou ao Rio de Janeiro e gastou sua fortuna rapidamente com as tentações que surgiam a sua frente, em bares, restaurantes e noitadas em lugares famosos. Após dois anos, voltou a tocar piano no Cinema Iris, pois precisava se manter.

A sua habilidade como pianista, segundo o autor, abriu-lhe a oportunidade de uma profissão Tocava em vários lugares como: teatros, cinemas, bares, salas-de-espera do Teatro Carlos Gomes. Por meio de seu trabalho como pianista, Ary Barroso começou a se preparar para ser um próspero compositor.

Ary Barroso especializou-se no foxtrote – dança de salão, oriunda dos Estados Unidos de compasso e ritmo sincopado ou em compasso quaternário, com passos vagarosos e corridos, podendo ter andamento rápido ou lento.

Entre os anos 20 e 30, conforme explica Antônio Olinto (2003, p.42):

[...] vivíamos também sob o império do movimento art. Nouveau, num classicismo que inspirou até que Le Corbusier e Niemeyer mudassem nossa arquitetura. Esse tempo foi também o do aparecimento e Ary Barroso que surgiu como clássico popular. Clássico vindo diretamente de seu conhecimento de música e de pianística. Sua imaginação apanhava o que sabia como técnica para inseri-lo num samba, numa canção ou na marcha que improvisava ao piano.

Conforme o estudioso, Ary Barroso era um trabalhador incansável e a cada dia se aperfeiçoava mais na arte de tocar piano, sempre disposto a vencer e superar os desafios. Pelo domínio do piano, contribuiu para que a música popular brasileira se aproximasse da música clássica.

Ary Barroso foi descoberto pelos autores teatrais Marques Porto e Luís Peixoto e até 1930 participou de onze peças. No início dos anos 20, Ary Barroso começou a destacar-se como compositor, tendo como preferência o samba. Nessa época, recebeu influência de Sinhô e o samba que marcou a sua fase inicial foi “Vou à Penha”, um samba amaxiado gravado por Mário Reis. Com esse samba, Ary Barroso participou do Concurso de Sambas promovido pelo **O Jornal**, tendo recebido o maior número de votos nos cupons distribuídos diariamente na seção

Vida Suburbana, sendo esse cupom preenchido pelo leitor, indicando sua música preferida. “Vou à Penha” recebeu o maior número de votos, um total de 2341.

Eu vou à Penha,
 Se Deus quiser,
 Pedir à Santa carinhosa
 Para fazer de ti, mulher,
 De um coração, a rainha
 Mais poderosa e orgulhosa.
 Eu vou pedir, com toda a fé
 E todo ardor de um namorado:
 Eu sei que a Santa quer pureza,
 E meus olhos vão dizer
 O que sinto com certeza [...] (BARROSO, 1928).

Entretanto, durante o julgamento final, com a presença de grandes compositores entre eles Hekel Tavares e Manuel Bandeira, a comissão apresentou como campeã “Linda Flor” de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto (CABRAL, 1993).

O autor descreve que Ary Barrosos, em uma das cartas escritas à sua noiva Ivone, que se encontrava em São João Del Rey, falou sobre seus estudos, que havia deixado de jogar e que trabalhava muito compondo músicas para o Teatro Recreio e entre elas essa música feita em solo para pianola, em parceria com M. Bittencourt: “O amor vem quando a gente não espera”.

Eu sei
 Eu sei
 O amor vem quando a gente não espera
 Disfarçadamente
 Morde como fera
 E faz a gente padecer sem querer
 Depois
 Os dois
 Pensando que a ventura não tem fim
 Sofrem tal desilusão
 E tudo acaba em vão
 Em dor
 E é sempre assim [...] (BARROSO, 1929).

Ary Barroso lançou uma outra música que fez grande sucesso, “Tu qué é tomá meu home” (com Olegário Mariano) e gravado por Aracy Cortes:

Por Deus me deixa sossegada
 Tu qué tomá meu home
 Mas meu home eu não te dou
 Eu gosto de levá pancada
 E até de passá fome
 Pô amô do meu amo [...] (BARROSO; MARIANO, 1929).

Segundo Cabral (1993, p. 20), essa foi uma das primeiras músicas feitas por homens para mulher cantar. Entretanto, uma música capaz de deixar as feministas com cabelo em pé: “a personagem da música era a tal ‘mulher de malandro’, que gosta de apanhar, sendo mais conformada do que a própria Amélia, de Ataulfo Alves e Mário Lago, que apenas “achava bonito não ter o que comer”.

Outra música, “Vamos deixar de intimidade”, cantada no palco por Aracy e gravada por Mario Reis, foi a primeira peça, cujo programa trazia o nome de Ary Barroso.

Mulher
 Vamos deixar de intimidade
 Entre nós, mais nada existe
 Nem o amor, nem a saudade
 Tu juraste, certo dia
 Aos meus pés cinicamente
 Que o amor não morreria
 Ele foi, zombou da gente
 Mas veio outro
 Me puseste na rua
 Eu também não me incomodo
 Minha vida continua [...] (BARROSO, 1929).

Em 1930, venceu um concurso musical promovido pela Casa Edison. Com a marchinha “Dá nela”, Ary Barroso alcançou o seu primeiro sucesso nacional e recebeu o prêmio de cinco contos de réis. Com esse dinheiro, casou-se com Ivone Arantes, que era sua noiva há cinco anos e também a grande incentivadora para que continuasse no ramo musical. A partir desse momento, Ary Barroso passou a dedicar-se mais ao samba. Segundo Severiano (2009, p. 158), foi nessa época que Barroso iniciou um processo de refinamento do gênero.

São requintes até então desconhecidos em nossa música popular, como a variação de andamentos e o uso de crescendos e diminuendos como fatores de dramatização e, sobretudo, a conjunção de uma percussão forte, sacudida, com melodias brilhantes, refinadas. Por outras palavras: Ary Barroso sofisticou a parte melódico-harmônica do samba, preservando sua rítmica original.

No período conhecido como Época de Ouro, entre os anos de 1929 a 1945, a música popular brasileira teve sua primeira grande fase e tornou-se profissional. Essa época foi assim chamada devido à renovação musical que teve início na fase anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros musicais. E também foi importante a chegada do rádio ao Brasil, bem como a gravação eletromagnética do som e do cinema falado, e, o mais interessante e notável, o surgimento de grandes artistas de talento numa mesma geração (SEVERIANO; MELLO, 2006).

De acordo com Severiano (2009), a característica marcante de grande parte dos sambas compostos por Ary Barroso, nesse período, foram especialmente os sambas-exaltação, que

[...] representam a consolidação do estilo Ary Barroso, ou seja, o resultado de um processo de sofisticação musical desenvolvido pelo compositor no transcorrer da década, e que esboçado em composições como “No tabuleiro da baiana” e “Quando eu penso na Bahia”, cristalizou-se em obras-primas como “Aquarela do Brasil”, “Brasil moreno” e “Os quindins de Iaiá” (SEVERIANO, 2009, p.157-158).

“No tabuleiro da baiana” foi composto em 1936:

No tabuleiro da Baiana tem
 Vatapá, Carurú, Mungunza tem Ungu pra io io
 Se eu pedir você me da
 o seu coração, seu amor de ia ia
 No coração da Baiana também tem
 Sedução, cangerê, ilusão, candomblé
 Pra você
 Juro por Deus, pelo senhor do bonfim
 quero você Baianinha inteirinha pra mim [...] (BARROSO, 1936).

“Quando eu penso na Bahia”, de Ary Barroso e Luís Peixoto é do ano seguinte: 1937:

Quando eu penso na Bahia
 Nem sei que me dor que me dá
 Ai me dá, me dá me da ioiô
 Se eu pudesse qualquer dia
 Eu ia de novo pra lá
 Eu deixei lá na Bahia
 Um amor tão bom, tão bom ioiô
 Meu Deus que amor
 Que desse amor só quem sabia
 Era a Virgem Maria
 Nasceu cresceu e lá ficou
 Mas quem sabe se esse amor
 Que ficou lá na Bahia, oi
 Já se acabou [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1937).

A música “Brasil Moreno”, composta por Ary, também em parceria com Luís Peixoto, é de 1944.

Samba o o... Samba o o...
 Samba meu Brasil moreno
 Ouve
 Quanta harmonia
 Vai no batuque no sereno...
 ...Samba o o... Samba o o...
 Bate o teu pandeiro
 Nesta canção toda de sol e luar
 Brasil, grande como o céu e o mar!
 Vai, vai ouvir o teu sertão
 Pontear o violão
 Vai ver
 Como te bate o coração
 Vai ver
 O coqueiral todo a gingar
 Vai ouvir teus pássaros cantar
 À luz das madrugadas!
 Oh! Brasil, quebrando nas quebradas,
 Teu samba todo o mundo há de escutar! [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1944).

“Os quindins de laiá”, do ubaense, é de quatro anos antes: 1940.

Os quindins de laiá
 Os quindins de laiá
 Os quindins de laiá
 Os quindins de laiá
 Tem tanta coisa de valor
 Nesse mundo de Nosso Senhor
 Tem a flor da meia-noite
 Escondida no terreiro
 Tem música e beleza
 Na voz do boiadeiro
 A prata da lua cheia
 No leque dos coqueiros
 O sorriso das crianças
 A toada dos vaqueiros
 Mas juro por Virgem Maria
 Que nada disso pode matar...
 O quê?
 Os quindins de laiá [...] (BARROSO, 1940).

De acordo com Severiano (2009), durante essa fase de ascensão e consolidação da carreira de Ary Barroso, os sambas que fizeram enorme sucesso: “No Tabuleiro da baiana” (com Carmem Miranda e Luís Barbosa em 1936), “Quando eu penso na Bahia” (parceria de Luís Peixoto e Carmem Miranda), “No Rancho Fundo” (parceria de Lamartine Babo com Elisa Coelho) e “Na batucada da vida” (parceria de Luís Peixoto com Carmem Miranda).

“Na batucada da vida”, de Ary Barroso e Luís Peixoto, data de 1934.

No dia em que eu apareci no mundo,
 Juntou uma porção de vagabundo
 Da orgia.
 De noite, teve samba e batucada,
 Que acabou de madrugada
 Em grossa pancadaria.
 Depois do meu batismo de fumaça
 Mamei um litro e meio de cachaça,
 Bem puxado
 E fui adormecer como um despacho
 Deitadinha no capacho na porta dos enfeitados.
 Cresci olhando a vida sem malícia,
 Quando um cabo de polícia
 Despertou meu coração.
 E como eu fui pra ele muito boa
 Me soltou na rua à toa,

Desprezada como um cão.
 E hoje que eu sou mesmo da virada
 E que eu não tenho nada, nada
 E por Deus fui esquecida,
 Irei cada vez mais me esmulbando,
 Seguirei sempre cantando
 Na batucada, na batucada,
 Na batucada da vida [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1934).

A cada ano que passava, Ary Barroso lançava mais músicas, uma média de 25 por ano e surgiu ainda “Bahia”, “Batuque”, “Terra de Iaiá”, “É do balacobaco”, “O Correio já chegou”, “Negro também é gente”, “Balão que muito sobe”, “Grau 10”, “Por causa desta cabocla” e outras mais. Nesse momento, já somava em torno de 400 músicas, conforme afirma Mariz (2006).

Em 1930, a revolução comandada por Getúlio Vargas chegou ao Rio de Janeiro. Como resultado do movimento, surgiu uma postura mais nacionalista da classe média brasileira. Ary Barroso participou desse ato nacionalista e duas palavras “Brasil brasileiro” ficariam famosas e tornaram-se o seu mote.

Segundo Cabral (1993, p.101), por meio das revistas de que participara, “Ary insistia em seu nacionalismo através de versos assim: [...] Pau Brasil símbolo baita [...] Deste Brasil brasileiro”.

E, assim, surgiram algumas canções como “Bahia”, de 1931.

Bahia, terra do coco babaçu
 Bahia, que tem muqueca e umbú
 Baiana tem mandinga
 Baiana tem feitiço
 Eu sou da Bahia
 E mereço um sacrifício
 Quem da Bahia tiver saudade
 Pega o pandeiro e cai no choro
 Roda o tundá, bota a chinela
 Cai num desafio
 Integrando o coro
 Terra do jongo e do batuque
 A batucar nas noites de Reis
 Eu, pra Bahia, hei de voltar
 Juro por Deus
 E não tem talvez [...] (BARROSO, 1931).

Foi com seu samba “Terra de Iaiá” que voltou ao Brasil brasileiro:

Quem quiser conhecer
 O Brasil brasileiro, meu bem,
 Tem que ir uma vez à Bahia, meu bem.
 Isso tem (CABRAL, 1993, p. 118).

Em 1938, Ary Barroso lançou duas músicas: “Boneca de Piche” e “Na Baixa do Sapateiro” em outubro e novembro, respectivamente, interpretadas por Carmem Miranda. A primeira foi em dueto com Almirante e foram essas composições que principiaram “a melhor fase da carreira musical de Ary Barroso, que se estenderia até 1943” (SEVERIANO, 2009, p. 157). “Na Baixa do Sapateiro” é uma das nove músicas dedicadas à Bahia por Ary e é sua segunda composição mais gravada, abrangendo também o exterior. Ela data de 1938.

Ai, o amor, ai, ai
 Amor, bobagem
 Que a gente não explica, ai, ai
 Prova um bocadinho, oi
 Fica envenenado, oi
 E pro resto da vida
 É um tal de sofrer
 Ô lará, ô lerê
 Ô, Bahia, ai, ai
 Bahia que não me sai
 Do pensamento, ai, ai
 Faço o meu lamento, oi
 Na desesperança, oi
 De encontrar nesse mundo
 O amor que perdi na Bahia
 Vou contar
 Na baixa do sapateiro
 Encontrei um dia
 A morena mais frajola
 Da Bahia
 Pedi um beijo
 Não deu
 Um abraço, sorriu
 Pedi a mão
 Não quis dar
 Fugiu
 Bahia,
 Terra da felicidade
 Morena,
 Eu ando louco de saudade
 Meu Senhor do Bonfim
 Arranje outra morena
 Igualzinha pra mim [...] (BARROSO, 1938).

Ary Barroso criou variadas músicas tanto para disco como para teatro e muitas com sentido nacionalista como uma criada para a peça “Minha terra tem”, com versos que mais tarde se destacariam em sua mais famosa obra de compositor: “Aquarela do Brasil”: “Tem coqueiro que dá coco [...] Onde estendo a minha rede” (CABRAL, 1993, p.120).

De acordo com o Cabral (1993, p.123), a letra de “Aquarela do Brasil” foi constituída em parte, de fragmentos retirados de uma música e de outra.

Segundo a filha de Ary Barroso, Mariúza, foi numa noite, no dia 28 de fevereiro de 1939. Nessa noite, chovia muito e Ary acabou impedido de ir encontrar-se com os amigos, ficando em casa junto de sua esposa Yvonne e outros familiares. Sentou-se ao piano e absorto em seus pensamentos começou a dedilhar alguns sons, parou e logo recomeçou, aumentando o ritmo e ao mesmo tempo dizia: “Brasil”, bateu até o fim da escala e retornou; não fixava o olhar em nenhum lugar, somente o piano o interessava (OLINTO, 2003). O autor descreve a entrevista dada pelo compositor Ary Barroso ao **Diário de Notícias**:

Senti, então, iluminar-me uma ideia, a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi **um clangor¹⁴ de emoções**. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra. Grafei logo na pauta e no papel o samba que acabara de produzir, batizando-o de “Aquarela do Brasil”. Senti-me outro. De dentro de minha própria alma, extravasara um samba que eu há muito desejava, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu (OLINTO, 2003, p.63).

Para ele, a importância da música “Aquarela do Brasil” foi que ela transformou-se em símbolo do Brasil. O autor discorre sobre como o compositor Ary Barroso conseguiu dar destaque ao nosso país e sobre a ideia lançada pelo autor a do “Brasil brasileiro” e que, de certa maneira, transformou-a em um hino. O autor

¹⁴ Som rijo e estridente como o de certos instrumentos metálicos de sopro, como, p. ex., a trompa e a trombeta. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

relata ainda que no exterior, onde houvesse uma orquestra tocando e se tomassem conhecimento da presença de brasileiros, logo executavam “Aquarela do Brasil”.

Olinto (2003, p. 64) relata que a música “Aquarela do Brasil” foi reconhecida, em 1998, numa pesquisa nacional por meio de uma votação entre músicos. Cidadãos de uma forma geral e integrantes da Academia Brasileira de Letras elegeram “Aquarela do Brasil” como a “a melhor música popular de todos os tempos”.

Severiano (2009) descreve os inúmeros sambas compostos por Ary Barroso como: “No Rancho Fundo” (parceria de Lamartine Babo com Elisa Coelho), “É mentira, oi” e “Um samba em Piedade” (com Sílvio Caldas, em 1932), “Na batucada da vida” (parceria de Luís Peixoto com Carmem Miranda), “Tu” e “Malandro sofredor” (com Sílvio Caldas), dentre outros. O autor relata que, por meio dos muitos sambas criados, o compositor já estava acostumado com o modo de compor da turma do Estácio, como nos sambas: “É mentira, oi”, “Um samba em Piedade” e “Malandro sofredor”. Tais músicas destacaram uma proximidade de estilo com os sambas de Bide e Marçal, mas, conforme ressalta Severiano (2009, p. 156), foi por meio de sua criatividade que deixou marcado em suas composições, “um toque de originalidade, que logo estaria caracterizando seu estilo, pessoal e requintado”.

Severiano e Mello (2006, p. 177) descrevem que Ary Barroso teve o auge de sua carreira entre os anos de 1938 a 1943 quando gravou o grande sucesso “Aquarela do Brasil” em 1939. De acordo com os autores, Ary Barroso concluiu “um processo de refinamento de seu repertório, incorporando-lhe requintes até então inusitados em nossa música popular”. De acordo com os autores, foi por meio de seu gênero predileto, o samba, que o compositor usou esses requintes de maneira especial nos chamados samba-exaltação, um novo tipo de música, do qual foi o inventor.

Por meio de “Aquarela do Brasil”, Ary Barroso engrandeceu o povo brasileiro, “nossas paisagens, tradições e riquezas naturais, a melodia forte, sincopada, de sonoridades brilhantes, tudo isso mostrado num crescendo, do prólogo ao final apoteótico, que procura transmitir uma visão romântica e ufanista da realidade brasileira” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p.176-177).

Brasil, meu Brasil Brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
Ôi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil Brasileiro
Terra de samba e pandeiro,
Brasil!... Brasil! [...] (BARROSO, 1939).

Ao analisar a repercussão que a música teve não somente no cenário musical, mas na própria identidade brasileira, Severiano e Mello (2006) afirmam que, possivelmente, Ary Barroso não teve a intenção, com seus samba-exaltação, de colaborar com os interesses da ditadura getulista, que, ao se aproveitar do grande sucesso, passou a estimular a multiplicação do gênero. Com isso, novas composições surgiram como: “Onde o Céu é Mais Azul”, “Canta Brasil”, “Brasil Moreno” e outras mais, que se tornaram referências de nossa música popular.

Outra curiosidade é que foi ele quem mais usou a palavra Brasil em suas músicas e “foi a música popular que firmou a posição brasilianista, nacionalista de uma boa parte de nossa população nos anos 20 e 30” (OLINTO, 2003, p.42). Ary Barroso, segundo o autor, exerceu enorme influência que “se ampliaria nos anos 40 e 50 sobre o abrasilamento de nossa música”.

De acordo com Severiano (2009), Ary esteve nos Estados Unidos a convite de Walt Disney, que, após conhecer a sua música “Aquarela do Brasil”, fez com que a mesma ficasse conhecida em todo o mundo, pois essa canção fez parte do filme “Alô amigos (Saludos Amigos)”. A música “Na Baixa do Sapateiro” também fez parte de outro filme de Disney: “Você já foi a Bahia”?, o qual teve também grande sucesso.

Conforme o estudioso, Ary trabalhou ainda no teatro de revista, como radialista em várias rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, atuou ainda como músico, redator de crônicas e quadros cômicos e comentarista de fatos do cotidiano. No rádio, trabalhou ainda como apresentador dos Programas de Calouros e comentarista esportivo. Foi vereador pela União Democrática Nacional (UDN) e lutou pelos direitos autorais dos compositores e pela divulgação do nome do autor das músicas.

3.2 O MÚLTIPLO ARY BARROSO

De acordo com Cabral (1993), quando Ari Barroso decidiu abandonar a sua carreira de advogado e passou a dedicar-se somente à música popular brasileira, foi um momento difícil. Segundo o autor, naquele tempo sustentar-se somente por meio da profissão de músico e com apenas vinte oito anos de idade era difícil. Além disso, precisava manter a sua família, mas o salário que recebia era bastante baixo.

O autor comenta que Ary Barroso atuava em múltiplas áreas: “brigava pelas gravações de discos, fazia músicas para teatro, tocava nas orquestras que atuavam nas revistas teatrais e na American Jazz, sob a regência de José Rodrigues” (CABRAL, 1993, p. 111). De acordo com o autor, Ary Barroso multiplicava-se e trabalhava muito, pois valorizava a importância do dinheiro que recebia em cada uma das atividades que exercia. O autor explica que um compositor, na época, recebia por uma partitura de sua autoria, por disco vendido, 200 réis, e, no teatro, recebia dois mil réis por música em cada sessão.

Outra questão importante, vinculada à carreira de Ary Barroso, é o fato de o rádio ter se tornado o principal meio de comunicação no país naquele período. A década de 30 foi a época em que mais o rádio se destacou e tornou-se um importante meio de comunicação, tendo grande influência nacionalmente. O rádio teve destaque tanto no jornalismo quanto na divulgação da música popular nas novelas. Ary passou a ser o número um do novo meio de comunicação (OLINTO, 2003)

De acordo com Mariz (2006, p. 132), Ary Barroso “contribuiu para o teatro como coautor das revistas do Teatro Recreio de Marques Porto, Carlos Bittencourt e Luíz Peixoto”. Trabalhou, ainda, na Rádio Phillips no programa “Hora de Outro Mundo”, dirigido por Renato Murce. Com isso, teve início a sua brilhante carreira de locutor do rádio e deu grande estímulo ao programa “Hora do Calouro”, do qual era o animador.

Segundo Moraes (2003), Ary Barroso trabalhou na Rádio Kosmos em São Paulo, em 1936, a convite de Luíz Peixoto, onde atuava como humorista no Programa “Hora H” e fez grande sucesso. Em seguida, 1937, a convite de Renato Murce, retornou ao Rio de Janeiro na Rádio Transmissora, onde dirigiram e animaram o Programa “Hora só... rindo”. Contavam com a colaboração de Almirante,

Lauro Borges e Castro Barbosa. No dia da estreia, conforme informa Moraes (2003), Ary Barroso não apareceu, porque tinha ingressado na Rádio Cruzeiro do Sul, com excelente salário de um conto e duzentos pagos mensalmente. Na emissora, trabalhou em programas de grande audiência, como: “Museu de cera” de Héber de Bôscoli e a novela “O homem misterioso”, de Paulo Roberto, Viriato Correia e Luíz Peixoto.

Nessa rádio, Ary Barroso escreveu, ainda, uma novela junto com Paulo Roberto, que foi levada ao ar pela emissora. Trabalhou, também, na Rádio Nacional, no ano de 1956, com o programa de estreia “Aqui está o Ary”, o qual teve a participação dos cantores: Heleninha Costa, que apresentou “Terra Seca” de forma tão emocionante que Ary Barroso foi abraçá-la, e Lúcio Alves, que cantou “Bahia”, dentre outros. O encerramento da festa ficou com Zezé Gonzaga e Gilberto Milfont cantando “Aquarela do Brasil”. Na Rádio Nacional, Ary Barroso apresentava ainda três programas semanais: “Campeonato Alka Seltzer”, “Olha o Gongo” e “Rádioflagrantes Ary Barroso”.

Ary Barroso talvez tenha sido o primeiro compositor a apresentar uma consciência profissional, sempre em defesa dos direitos autorais. Foi conselheiro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e um dos fundadores da União Brasileira de Compositores (UBC) e da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores Musicais (SBACEM), conforme explicam Cabral (1993) e Mariz (2006).

De acordo com Olinto (2003, p.124), Ary Barroso “lutou em organizações de direitos autorais, brigava, xingava, escrevia em jornais, dava entrevistas, sempre a favor da divulgação do autor; Na verdade, foi quem mais lutou para o reconhecimento dos direitos autorais”. Em sua carreira, o cantor e compositor, também, criou programas de calouros e teve influência no modo de transmissão de partidas de futebol. Mas o autor faz uma ressalva de que Ary Barroso tinha uma postura parcial quando se tratava de futebol e de seu amor ao Flamengo.

Olinto (2003) explica que, na época, o sonho de todo compositor era fazer parte do teatro musical e que Ary Barroso, antes de participar desses teatros musicados, passou temporadas no interior de São Paulo com orquestras e piano. Em 1929, as músicas de Ary passaram a fazer parte da Revista **Não adianta você chorar**, com a música “O amor vem quando a gente não espera”. Além disso, o autor destaca que Ary tornou-se uma pessoa muito conhecida e, por trabalhar no

rádio, em teatros de revistas, conseguiu se eleger vereador pela União Democrática Nacional (UDN).

Lutou contra a entrada, no país, de gravações que eram aqui reimpressas e inundando o mercado brasileiro, principalmente o do Rio de Janeiro, com dezenas de milhares de discos, faziam uma concorrência desleal à música brasileira. Especificava: As músicas vêm gravadas do estrangeiro em matrizes de aço, e por conjuntos orquestrais, por grandes cantores – e são aqui reproduzidas às centenas de milhares (OLINTO, 2003, p. 80).

Como observa Olinto (2003), Ary Barroso sugeriu a criação de um selo municipal para a música estrangeira como um estímulo à música brasileira. Na função de vereador, teve um conflito com o colega de partido, o jornalista Carlos Lacerda, sobre o local mais adequado para a construção do Maracanã para a Copa do Mundo de 1950, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro. Ary Barroso defendia a construção do estádio no lugar do antigo Derby Club no bairro do Maracanã e Carlos Lacerda defendia o estádio em Jacarepaguá. Como o então prefeito Hidelbrando de Góes defendia também o bairro do Maracanã e foi substituído pelo General Mendes de Moraes, as obras do Maracanã se iniciaram no próprio bairro (OLINTO; MORAES, 2003).

Foram ainda transformadas em leis as seguintes proposições de Ary Barroso: instituiu a temporada de arte nacional como ballet, ópera e concertos sinfônicos; lutou pela reestruturação da carreira de oficial-administrativo e, após quatro anos, conseguiu sua aprovação na Câmara e um total de 2.500 funcionários foram beneficiados. Com a lei aprovada, vários vereadores foram reeleitos no ano em que a proposta foi aprovada, mas Ary Barroso não obteve êxito.

Moraes (2003) informa que outro projeto de lei de sua autoria foi a proibição de serviços de oficina mecânica no meio da rua para não atrapalhar o trânsito, com exceção de troca de pneu ou pequenos serviços dessa natureza. Moraes (2003) conta que a iniciativa de Barroso acabou gerando uma polêmica e um desgaste para o seu nome. Isso porque, quando o projeto de lei entrou em discussão, Ary Barroso estava em viagem para Buenos Aires e não participou ativamente de sua aprovação.

O vereador Levi Neves, então, fez várias modificações na lei em relação à licença de automóveis, aferição de velocímetros, mudança na cor dos carros, dentre

outras. Com esse substitutivo, a culpa caiu sobre Ary Barroso e, quando algum motorista reclamava, diziam: “Vá reclamar do Ary Barroso, que fez a lei” (MORAES, 2003, p. 124). Moraes explica que, com tantas desilusões, Ary Barroso desinteressou-se definitivamente pela política.

Ary Barroso começou a atuar como locutor de esportes, em 1936, quando o locutor da Rádio Cruzeiro foi internado e ele assumiu o posto. Fazia as transmissões de jogos diretamente dos estádios. A sua estreia como locutor foi num clássico entre Fluminense e Flamengo, e o empate de 1 x 1 deu a vitória ao Fluminense (OLINTO, 2003).

O mesmo comenta que Ary Barroso era torcedor fanático do Flamengo e o seu jeito de narrar os jogos fez grande sucesso ao inventar novas maneiras de contar o que via no campo e, quando teve a ideia da gaita, fez pesquisas em lojas, experimentou várias, durante semanas, “até achar a gaita perfeita, a que adotou, e virou peça do folclore radiofônico e futebolístico do país” (OLINTO, 2003, p. 90).

De modo geral, fez tudo o que não se pode fazer durante um jogo e sempre foi muito bem recebido pelos ouvintes. Teve grande destaque como locutor e também por sua defesa em favor do Flamengo, quando narrava uma partida (OLINTO, 2003).

Na função de radialista, Barroso atuou ainda com publicidade de um medicamento:

O que é isso querida ouvinte? Está triste, abatida, desanimada? Fandorine, graças a sua fórmula perfeita, acalma, regulariza e reequilibra o organismo feminino. Uma curiosidade é que este spot¹⁵ está preservado graças à edição do long-play *Memória da Farmácia*, produzido por Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez) para a Fundação Roberto Marinho e os laboratórios Roche (CABRAL, 1993, p. 142).

Outro ponto marcante na trajetória de Ary Barroso foi a criação de um programa de calouros, sendo que o de maior sucesso foi “Calouros em desfile”. Durante o programa, ele sempre lutou para que o nome de autor da música fosse

¹⁵ Spot: de acordo com o Dicionário Aurélio: designação usual de mensagem publicitária breve veiculada em rádio ou televisão. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 06/06/2013.

divulgado e, em seu programa, nenhum candidato cantava se não falasse o nome do autor da música.

Moraes (2003), foi por meio de Celestino Silveira, repórter cinematográfico da Rádio Globo que Walt Disney, produtor de desenhos animados, em visita ao Brasil junto com a sua esposa, roteiristas, desenhistas, e compositores, no ano de 1941, ficou conhecendo primeiramente a música “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso na cidade de Belém. A música impressionou bastante Walt Disney, que passou a cantar partes da canção. Walt Disney continuou a sua viagem pelo Brasil, passando por Barreiro, no estado da Bahia, onde viu viveiros de pássaros, com araras e papagaios, alimentou as aves com milho e sempre com mais entusiasmo continuava a cantar partes da música.

Walt Disney e sua equipe, conforme relata o autor, passaram a esboçar desenhos das aves, montanhas, quedas d’água e sem que percebessem surgiu naquela ocasião uma das criações de Walt Disney nomeada “Alô amigos”. A sua esposa, também, opinou e perguntou qual seria a história do filme. Das imagens dos pássaros, surgiu, então, o Zé Carioca.

Ele conta que, ao chegar ao Rio de Janeiro, Celestino Silveira tentou entrar em contato com Ary Barroso, mas não teve êxito. Então, combinou a contratação da orquestra de Napoleão Tavares para executar uma série de músicas nacionais para a equipe do produtor.

O estudioso descreve como Walt Disney, na confraternização organizada pelo produtor no Hotel Glória, teve a oportunidade de ser apresentado a Ary Barroso e sua esposa, que foram convidados para o evento. Entretanto, não teve a oportunidade de conversar com Ary, pois ele não era tão ousado quanto os demais compositores presentes no evento, ansiosos para que ele ouvisse suas músicas. Naquela mesma noite, Walt Disney rebatizou a canção “Aquarela do Brasil” como “Brazil”.

Ainda de acordo com o autor, no dia seguinte, por uma coincidência, Ary Barroso chegou à Rádio Clube após ouvir tocar música nacional. Não resistindo, ele entrou e assentou-se ao fundo do estúdio. Walt Disney já tinha escutado diversas músicas quando perguntou pela música de Belém, a “Brazil”. Naquele momento, viram Ary Barroso e este foi chamado à presença do produtor. Por meio do pedido do produtor, a orquestra executou a música de Ary Barroso e depois disso Walt

Disney disse que havia encontrado o que procurava e não precisava escutar mais nada.

Segundo ele, Walt Disney comunicou a Ary Barroso que iria aproveitar sua música em um filme lançando nos Estados Unidos, “Alô, amigos” e também o “Zé Carioca”. Foi imenso o sucesso das canções de Ary Barroso em filmes de Walt Disney: primeiramente *Aquarela do Brasil* que tornou-se conhecida no mundo inteiro como *Brazil*, em seguida Walt Disney criou “Os Três Cavaleiros” e neste foram tocadas as músicas “Bahia” e “Os quindins de Iaiá”.

Conforme relata o estudioso, Ary Barroso tornou-se bastante conhecido nos Estados Unidos e, em 1944, partiu para aquele país para compor músicas do filme da *Republic*, que veio a se chamar “Brazil”. No filme, criou Rio de Janeiro. Retornou ao Brasil para atuar como locutor no campeonato brasileiro de futebol e no fim desse mesmo ano voltou aos Estados Unidos para compor músicas em um filme da *Twentieth Century Fox*, que recebeu o nome de “Três garotas de azul” (*Three girls in blue*); mas o mesmo não chegou a ser rodado.

Ary Barroso ainda foi aos Estados Unidos no ano de 1948, também com a incumbência de compor músicas para um show de Bertita Harding, denominado o “Trono do Amazonas” que também não chegou ao final. Mais uma vez, como informa o autor, as canções criadas por Ary Barroso ficaram com os empresários que haviam solicitado o seu trabalho.

Ary Barroso, segundo o estudioso, ainda viajou uma vez mais aos Estados Unidos, dessa vez acompanhado de sua esposa para o relançamento do “Trono do Amazonas” por um novo produtor. Excursionou por diversos países como Venezuela e México. Após o seu retorno ao Brasil, ele apresentava, com sua orquestra, somente música brasileira, utilizando instrumentos típicos do país, como o tamborim, a cabaça, a cuíca e o pandeiro, no auditório da Rádio Tupi, contando sempre muitos ouvintes. O compositor tinha como objetivo “tornar mais conhecidos, dos próprios brasileiros, a nossa música, e os nossos ritmos que são dos mais ricos de quantos existiram”. Viajou, também, para Montevideú, Uruguai, Buenos Aires e Rosário na Argentina com sua Orquestra chamada *Espetáculos*, segundo o autor.

Ary Barroso, segundo Cabral (1993), retornou ao Brasil e passou a trabalhar como comentarista esportivo pela TV Tupi e, cedendo à pressão, voltou também à Rádio Tupi. Convidado por Maurício Lanthos, ele passou a se apresentar, ao piano, na Boate Plaza no Rio de Janeiro e, entre uma música e outra, conversava com os

espectadores. Ainda no ano de 1955, foi convidado a atuar como cronista para **O Jornal**, em uma seção que tinha o título “Scotch and Soda”, onde trabalhou durante cinco meses, já tendo atuado antes na seção de Esportes. Cabral (1993) afirma que as suas crônicas eram muito bem escritas, traziam um relato sobre sua vida pessoal e contextualizava determinada época do Rio de Janeiro e, em particular, sobre sua vida noturna.

De acordo com Moraes (2003), no início da década de 60, Ary Barroso recebia ainda vários convites para trabalhar e aceitou fazê-lo com exclusividade (rádio e televisão) nas Emissoras Associadas, deixando também a Rádio Nacional. Segundo o autor, o compositor trabalhou incessantemente nos últimos seis anos de vida, suspendendo suas atividades quando adoeceu com cirrose hepática, vindo a falecer em fevereiro de 1964.

4 SAMBAS-EXALTAÇÃO

4.1 ESTUDOS SOBRE SAMBAS-EXALTAÇÃO

Realizou-se uma revisão de literatura sobre a análise das composições de Ary Barroso, cujas músicas abordam o gênero samba-exaltação no período da fase de ouro (1929-1945). Foram identificadas as pesquisas sobre o nacionalismo musical brasileiro (FARIAS, 2010; SOARES, 2002) e de análise histórico-político-musical (Lima, 2008), que se constituem em estudos com abordagem analítica musical, de identidade nacionalista ou de análises de canções que estabelecessem um diálogo com “Aquarela do Brasil”, respectivamente.

Foi feito ainda um levantamento bibliográfico sobre o período entre os anos 1920 e 1930, tendo em vista que, nessa época, os compositores e intérpretes contribuíram para a transformação do cenário artístico, quando apreenderam diversos aspectos do processo de urbanização e modernização técnica, bem como experimentaram dar nova vida a determinadas tradições (NAVES, 2008). Em sua obra, Naves (2008) discorre sobre o modernismo e música popular e relata que existe um grupo de críticos musicais que apreciam os anos de 1920 a 1930 como “anos de ouro”, levando em conta as grandes transformações na música popular carioca. A autora considera, ainda, o período perfeito em relação às mudanças na cultura como também na sociedade de maneira geral.

Nessa época, conforme explica Naves (2008), muitos compositores se destacaram, entre eles: Noel Rosa, que começou a compor em 1929 a embolada “Minha Vida” e compôs três sertanejas “Festa no Céu” (1929), “Mardade da Cabocla” e “Sinhá Ritinha” (1931). Lamartine Babo, também, aderiu às novidades culturais surgidas na cidade e compôs com Ary Barroso “No rancho fundo” (1931), duas canções juninas: “Chegou a hora da fogueira” (1933) e “Isto lá é com Santo Antônio” (1934).

A autora também inclui entre compositores dessa época, Ary Barroso, que cantava canções de estilos variados como as modinhas carnavalescas e sambas exuberantes como “Aquarela do Brasil”. Ary Barroso compôs também outros tipos de música com uma linguagem bem próxima da cotidiana como “Camisa Amarela” em 1939. “O processo de composição de “Camisa amarela”, artesanal e crítico, evoca o que mais tarde vai caracterizar a bossa nova” (NAVES, 2010, p. 89).

Napolitano (2007), em seu artigo intitulado *Aquarela do Brasil*, relata que, no início da década de 1930, lograram grande êxito canções que tratavam da brasilidade¹⁶ como: “Verde e Amarelo” (Orestes Barbosa) e “Não Tem Tradução” (Noel Rosa/Francisco Alves/ Ismael Silva). Ambas tratavam da mistura entre samba e brasilidade, tendo o Rio de Janeiro como o principal cenário desta mistura.

Apresenta-se, a seguir, uma breve descrição desses estudos:

O estudo de Farias (2010) faz uma pesquisa sobre a obra de Ary Barroso e a sua importância no cenário brasileiro. O autor busca perceber como Ary Barroso, por meio de suas composições, fez conhecer o conjunto de características da Nação, do que é específico da cultura e da identidade do Brasil. Por meio de uma observação minuciosa, foi desenvolvido um estudo sobre o nacionalismo definido como a “exaltação do sentimento nacional”¹⁷, que abrange a importância da música para o governo de Getúlio Vargas e seus ideais nacionalistas (FARIAS, 2010). O autor expõe o caminho percorrido pelo nacionalismo na música brasileira e mostra a importância de Ary Barroso, que tentava mostrar um país como um local excelente para se viver, com suas morenas trigueiras, além de ser uma forma de divulgar o Brasil pelas qualidades da música popular brasileira.

Soares (2002, p.24) inicia sua pesquisa pela canção “Aquarela do Brasil” (1939), pois a considera “como o principal modelo de referência de música sobre a nação brasileira”. Para a autora, “Aquarela do Brasil” despontou em um período em que o costume era se ouvir choros, sambas e marchas carnavalescas. Mas “Aquarela do Brasil” provocou um rompimento com esse período. Destaca, ainda, que a canção não foi criada para atender ao governo Vargas, mas, de certa forma, acabou servindo aos interesses do Estado Novo ao dar destaque as nossas belezas naturais. Nesse sentido, existiu uma correlação entre a defesa nacionalista do país presente na música e os interesses do Estado em ter controle sobre a produção cultural (incluindo as músicas da época) por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Mostra, ainda, que essa canção teve, mesmo sem este intuito, um efeito sobre a população brasileira, que era constituída basicamente por analfabetos, colaborando para a

¹⁶ Propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil/ brasileiroismo: caráter distintivo do brasileiro e/ou do Brasil; sentimento de amor ao Brasil.

¹⁷ Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

“grandeza estética do país tanto quanto fosse eficaz para incorporar e sublimar a rusticidade do folclore, aplacando a agitação urbana e a vulgaridade estimulada especialmente pelo rádio, quando este legitima a malandragem, as contradições urbanas e a indisciplina” (SOARES, 2002, p. 30-31).

Soares (2002) faz um comparativo entre Aquarela do Brasil com os elementos de exaltação ao Brasil, descreve a canção “Aquarela do Brasil” que fala sobre um país a ser descoberto, sendo que novos estilos de representação, dão nova forma à Aquarela do Brasil, tornando-a atual, como no Quadro a seguir:

Quadro 1 – Elementos comparativos da exaltação brasileira e elementos presentes em “Aquarela do Brasil”

Elementos da exaltação brasileira	Elementos do texto de “Aquarela do Brasil”
1. Samba/Choro	“O Brasil samba que dá” “Terra de samba e pandeiro”
2. Corpo/Sensualidade	“Bamboleio que faz gingar” “Morena sestrosa de olhar indiscreto”
3. Sacralização do espaço/religiosidade	“Terra de Nosso Senhor”
4. Composição racial do povo	“Tira a mãe preta do cerrado” “Bota o Rei Congo no Congado” “Quero ver a sá dona caminhando” “Deixa cantar de novo o trovador”
5. Natureza/Geografia	“O Brasil verde que dá” “Ô esse coqueiro que dá côco” “Ô oi essas fontes murmurantes” “Onde a lua vem brincar”
6. Historicidade/Antiguidade	“Ô abre a cortina do passado”
7. Futuro/Esperança/Prosperidade	
8. Casa	“Onde amarro a minha rede”
9. Eu/ Originalidade/Outro	“Pra mim... pra mim...”
10. Carnaval/ Futebol	
11. Diversidade/ Regionalismo	Percebida no contexto e no título: Aquarela
12. Paz	Percebida no contexto
13. Irreverência/Garra/Jeitinho	

Fonte: Soares (2002, p.40).

Para Soares (2002, p.40), esses itens estão articulados entre si no sentido de exaltação, por meio “do sentimento de reconhecimento, aceitação e amor pelos mesmos, pois supõe-se sejam valores compartilhados, igual e integralmente, por todos os brasileiros”.

A obra de Lima (2008) trata a canção como parte de um momento histórico e demonstra como os interesses políticos são utilizados para o benefício do próprio governo. O autor analisa as obras de Ary Barroso e Edu Lobo e como as canções serão utilizadas indevidamente. Para o mesmo, as obras de Ary Barroso e Edu Lobo são consideradas análogas. O autor relata como esses compositores, cada um a seu modo e em épocas diferentes, conseguiram mostrar as imagens do nosso país, da sociedade e de amor à pátria. Nessa comparação entre os dois compositores, o autor destaca-os como integrantes da história da música popular brasileira. Em nosso estudo, o foco é a obra de Ary Barroso.

Lima (2008, p. 72) destaca em seu trabalho a importância da música de Ary Barroso no período de 1937 a 1945, quando desenvolveu o samba-exaltação, considerado como “sinfônico”, articulado em torno de temas que dizem e revelam a nação. O autor argumenta que o estudo realizado buscou entender o caminho percorrido pela obra de Ary Barroso, “que será marcada pelo advento de uma estética até então estranha à corriqueira produção de sambas”.

Ao analisar a obra de Ary Barroso, o autor descreve que as sucessivas canções compostas pelo compositor e outros autores são classificadas como samba-exaltação e, a partir de 1939, definem, no plano musical, o que pode ser considerado com um estilo predominantemente brasileiro. Para Lima (2008, p.75), “a canção ‘Aquarela do Brasil’ é um marco inaugural do samba-exaltação, é considerado um divisor de águas, antes disso *Aquarela* é uma produção do seu tempo que incorpora as discussões e contém em seu tecido musical vestígios do momento histórico no qual se realiza”.

A canção “Aquarela do Brasil” serviu ao Estado Novo na divulgação de um modelo a ser seguido, ou seja, por meio de sua letra: um país gigante de esplendorosa natureza, a valorização da mistura de raças: o mestiço, a mulata e o engrandecimento do Brasil como a “Terra de Nosso Senhor” (LIMA, 2008).

Naves (2010, p. 161) descreve o compositor Ary Barroso como um músico popular possuidor de uma sensibilidade que se articulava ao modelo modernista, delineando o Brasil por meio da música. Para a autora, por volta dos anos 30, Ary Barroso passou a desenvolver uma maneira particular de escrever música, que se tornou conhecida como samba-exaltação, e criou, assim, “no meio popular um tipo de concepção musical compatível com a do Modernismo ou ainda com o tipo de estética nacionalista de cunho monumental que Villa-Lobos desenvolveu a partir dos

anos 30”. De acordo com a autora, a música “Aquarela do Brasil” (1939) sobressaiu-se por várias razões sendo uma delas a introdução no samba de um sentido épico, predispondo o tema para imponentes narrativas que destacam atos heroicos dos antepassados.

Naves (1998) explica que a aproximação do compositor Ary Barroso com músicos eruditos e, ao se converter aos ideais de brasilidade, o fez prosseguir e empenhar-se no projeto musical desenvolvido por esses músicos bem como participar das campanhas de canto orfeônico concebidas por Villa-Lobos (NAVES, 2010). A autora descreve os “personagens em “Aquarela do Brasil” (1939) sem o concurso do tempo, o “mulato inzoneiro” e a “morena sestrosa” e a compara com a **Odisséia**, de Homero, em que as figuras são congeladas num eterno presente” (NAVES, 1998, p. 162).

A autora destaca, ainda, que o compositor “tal como **Os Lusíadas**, por exemplo, ao evocar a “Terra de Nosso Senhor”, a letra da canção remete à ideia de povo eleito. Seguindo a linha do relato épico, o compositor alude ao passado, embora não tematize, como faz a epopéia, feitos dos antepassados” (NAVES, 1998, p. 161).

Para a autora, os compositores dos “anos de ouro” (1920-1930) foram assim chamados por fazerem parte de uma época de grandes transformações na música popular carioca. Era um momento de modernização da cidade do Rio de Janeiro, o progresso econômico, com tecnologia bastante avançada e sólida cultura e, por outro lado, a cidade cultivava estilos de vida considerados antiquados, ou seja, a convivência entre o “primitivo” e o “civilizado”, “antigo” e o “novo” (NAVES, 1998, p. 82).

A cidade do Rio de Janeiro, segundo Naves (2010), tinha contatos tanto com a província como com as metrópoles europeias e norte-americanas e, de certa maneira, acolhia influências, como, por exemplo, a aproximação do cinema falado, rádio, novas técnicas de gravação. Dessa maneira, com o surgimento e a convivência entre os variados estilos de vida e as linguagens desenvolvidas no Rio de Janeiro e os diversos meios de comunicação destacaram-se muitos compositores, cantores que souberam experimentar novas formas de se fazer músicas.

Napolitano (2007) analisa a canção “Aquarela do Brasil” em um artigo também intitulado “Aquarela do Brasil”. Em sua análise, a música tinha grande

importância para o Brasil, pois coincidia com a época de muitas transformações no país. Foi importante ainda por ter sido criada por um compositor que possuía notável sensibilidade patriótica. A canção “Aquarela do Brasil” fez parte de um período importante da História, inserindo-se nos debates públicos sobre a música popular brasileira.

Segundo Napolitano (2007, p. 121), a música “Aquarela do Brasil” traz o ritmo original e sobrepõe-se ao sensual, tão disseminado nas canções. O autor frisa que o compositor Ary Barroso fez uso das batidas sincopadas dos tamborins fantásticos desenvolvidas dentro de um período e espaço determinados.

As transformações no samba, fomentadas pelo compositor, foram possíveis por meio da união entre ritmo, harmonia e melodia que “adensaram a formatação do samba carioca, depois de um longo processo de maturação do gênero, à base de múltiplas misturas e depurações da música carioca que remontavam ao final do século 19”.

De acordo com Napolitano (2007), o amadurecimento do samba ocorreu entre as décadas de 1910 e princípio de 1930, tendo grande destaque em 1932, período no qual era bastante incentivado o nacionalismo e patriotismo, resultantes da chamada Revolução de 1930, em que Vargas assumiu o poder. Dessa forma, o samba passou a ser divulgado, tomando impulso, por meio de jornalistas e compositores que identificavam a música popular brasileira como meio de ascensão da imagem do país entre toda a população brasileira e no exterior.

O autor destaca, ainda, que o verso “Brasil brasileiro” representa o que se podia ver naquela época, pois aconteceu num período onde a esperança de toda a sociedade e também a discussão sobre a música popular brasileira apresentava-se como uma oferta da natureza que se tornou real quando o compositor disse: “pra mim, pra mim”. Essa parte da canção acabou por incentivar os debates públicos que já aconteciam desde a década de 1920 “sobre como “abrasileirar” a cultura nacional renegada pelas elites estrangeiras” (NAPOLITANO, 2007, p.129). De acordo com o autor, as ideias de Ary Barroso eram voltadas para esse debate, pois defendia uma posição estético-ideológica do que fazer com a música popular brasileira.

De acordo com o estudioso, ao mesmo tempo em que se exaltavam “o samba malando e as marchinhas faceiras de carnaval, a música popular também cantava o nacionalismo ufanista” (NAPOLITANO, 2007, p. 123). Outro ponto importante é que Napolitano afirma que o samba e o carnaval tomaram nova feição e passaram a

fazer parte da polêmica entre “compositores, jornalistas, cronistas e líderes de comunidades populares, já agregados musicalmente na forma de “escolas de samba”, desde 1928, com a fundação da Deixa Falar”.

Em relação ao período, Napolitano (2007, p. 124) descreve dois grupos: um deles formado pela classe média que subia o morro em busca do legítimo, do autêntico samba, e os sambistas que desciam à cidade em busca de reconhecimento. O samba queria o reconhecimento social, mas, diante de um encontro nada tranquilo entre as classes e raças. Isso porque cada grupo desejava algo diferente do outro, como, por exemplo, o grupo de artistas e a imprensa queriam “a higienização poética” do samba.

O papel do rádio na época é outra questão destacada. Segundo ele, o rádio teve papel primordial nesse momento, pois através dele eram divulgadas as canções, sendo ainda o meio ideal para a divulgação dos ideais do governo, especialmente da “educação cívica” e de certo modo impondo-se as ideologias do governo Vargas aos trabalhadores.

Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, o Estado passou a censurar as músicas que poderiam ser veiculadas, levando a uma política cultural nacionalista. “Nesse sentido, 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 autoconsciente, alimentada pelo cabotismo de compositores interessados nas benesses oficiais” (NAPOLITANO, 2007, p.125).

De acordo com Napolitano (2007, p.126), antes mesmo do golpe de Estado, já havia uma grande discussão em torno do samba entre intelectuais e artistas que queriam “um samba civilizado e cívico, em termos musicais e poéticos”. De acordo com o autor, o governo Vargas possuía a intenção de encaminhar a música popular ou encorajar a música erudita e sempre tentava agradar aos intelectuais que faziam parte de seu governo, bem como à cultura popular, por meio do rádio, cinema e carnaval.

O estudioso comenta em seu texto a entrevista concedida por Ary Barroso, em 1958, para explicar o elemento decisivo:

[...] a busca do samba “divinizado”, capaz de sublimar as diferenças estéticas e culturais formadoras dos seus materiais sonoros e poéticos de origem, numa apoteose sonora que nasce como alegoria da própria brasilidade idealizada: fragmentada e uma, lutando entre o hibridismo e mestiçagem (NAPOLITANO, 2007, p. 135).

“Aquarela do Brasil” tornou-se reconhecida no Brasil e no mundo, gravada inúmeras vezes, foi a responsável pela posição que a canção atingiu depois dos anos 60, conforme explica Napolitano (2007, p.39).

O Brasil passava a ser “lindo e trigueiro”, e a mulata “de outro planeta” tinha-se transformado na “morena sestrosa”. O samba, até certo ponto enfeitado e polêmico na primeira metade do século, tinha-se transformado em monumento de brasilidade.

4.2 NOTAS SOBRE O ÉPICO E MODERNISMO NO BRASIL

4.2.1 Épico

De acordo com Schüler (1992), não foram os indo-europeus quem inventaram a epopéia¹⁸, mas foi por meio deles que surgiu a narração dos deuses como os seus primeiros heróis. A esse povo causava espanto o mundo em grandes proporções, pois participavam de triunfos. Além disso, o incessante ir e vir em determinados períodos mediante projetos idealizados fez com que se mantivessem em mundos estranhos. Diante das mudanças ocorridas rapidamente no mundo, passaram a utilizar a narração como uma maneira de se aproximarem desse mundo. “O gênero épico, visto em conjunto, mostra desde a antiguidade um vigor cujo fim ainda não se esboça. Renasce de suas muitas mortes com renovada energia (SCHÜLER, 1992, p. 7).

Segundo Schüler (1992, p.10), a epopéia é a adaptação do homem ao mundo e nele é preciso saber “viver, conviver e sobreviver” com o outro. O que é feito por

¹⁸ [Do grego *epopoía*]

1 Poema de longo fôlego acerca de assunto grandioso e heroico.

2 Fig, Ação ou série de ações heroicas. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

cada um não se configura como regras, ou seja, cada qual as inventa e as corrige quando necessário.

Como mencionado, os primeiros heróis a serem narrados foram os deuses, e estes foram narrados pelos poetas como seus guerreiros, homens extraordinários, que eram descritos pelo trabalho que executavam (SCHÜLER, 1992). O autor descreve que os narradores compreendem rapidamente que o mundo não é só o que se pode ver, mas também o que pode ser descrito como algo que não é possível tocar com a mão como: “o Sonho, a Memória, o Amor e a Ira” (SCHÜLER, 1992, p.10). A partir do momento que o homem passa a se preocupar consigo mesmo e com as coisas que o rodeia, ele troca os “deuses” retidos na Teogônia¹⁹ pelos semideuses da Ilíada. Descrevo, agora, os tipos de epopéias:

O primeiro deles é epopéia renascentista, onde o autor descreve seu significado como a vitória da Europa sobre os mares. Os europeus consideravam-se um povo que colocava os interesses e a cultura europeia como as mais importantes e avançadas do mundo. Pode-se considerar que a epopéia renascentista surge como a causa das conquistas.

Na epopéia renovada, Schüler (1992, p.13), relata que o herói da atualidade quer uma vida melhor com melhores condições de vida, bem como uma relação humana mais perfeita. Segundo o autor, nesse momento, “a nova forma épica passou a chamar-se romance, a língua popular da romanidade”.

O autor explica que o romance divide-se em “romance histórico, romance sentimental, romance social, romance psicológico, romance policial, romance do futuro, numa florescência que esforço individual nenhum consegue abarcar na sua totalidade, mesmo se atendo às obras mais expressivas” (SCHÜLER, 1992, p.13). Por meio do romance, foi possível instigar a produção épica nos países latino-americanos. Com a produção da arte, consegue-se manter viva a narrativa épica.

Já na epopéia clássica, Pessanha (1992) descreve as três epopéias que a Antiguidade greco-latina transmitiu-nos, que são: a **Ilíada**, a **Odisséia** e a **Eneida**.

Para a autora, a **Ilíada** e a **Odisséia** são os registros literários mais antigos da Grécia e possivelmente são do século VIII a. C. A autora afirma que é considerada o “epíteto de “poemas homéricos”, pois seriam criação de um poeta, todo envolto na aura de mistério e de encantamento, chamado Homero” (PESSANHA, 1992, p.30)

¹⁹ S.F. Genealogia e filiação dos deuses./Conjunto de divindades de um povo politeísta (Fonte: Dicionário do Aurélio On-line).

De acordo com Pessanha, as duas epopéias **Ilíada** e **Odisséia** foram escritas por Homero, e **Eneida** por Virgílio. A pesquisadora desenvolveu seu artigo baseado nas obras de Homero:

A palavra epopéia abriga a justaposição de duas outras: *to épos* e *poiés*. *To épos* que no singular, tem o sentido primeiro de “palavra”, desde “discurso”, “narrativa”, “verso”, é usado no plural *_tà épea_* em oposição a *tá méle*. Assim *tà épea*, poesia épica, é a palavra que narra algo em determinado tipo de verso, cedo, desvincilhado do acompanhamento musical, Opõe-se à *tá méle*, poesia lírica, palavra cantada em metros vários, ao som de um instrumento musical. *Poiéo* tem o sentido denotativo de “fazer”, “criar”. Logo do ponto de vista etimológico, epopéia é a criação narrativa em versos. Assim é que a epopéia clássica é toda ela tecida em verso hexâmetro dactílico (PESSANHA, 1992, p.31).

A Grécia possuía o costume de resguardar a memória de grandes atos heroicos realizados por homens comuns e que a partir disso ganhavam o status de heróis. Desse modo, os poemas homéricos também mantinham a tradição de conservar os acontecimentos da história como parte do patrimônio da Grécia.

Pessanha (1992, p.32) traz o relato sobre poemas homéricos muito bem caracterizados por Octavio Paz que diz: “como criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar, mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio”.

Nesse sentido, as epopéias da Grécia Antiga são um produto histórico, ultrapassam a História, pois faz uma transposição do tempo cronológico por meio da transformação do passado sempre em tempo presente, graças à modernização da leitura e narração no passado bem como por intermédio da leitura que acontece de imediato e se converte em experiência consistente.

Pessanha (1992, p.32) traz o relato de Emil Staiger que diz: “epopéia é apresentação. Ela apresenta os fatos, ou seja, torna presente o passado, presentifica tudo aquilo que é digno de ser lembrado”.

Segundo a autora, tanto a **Odisséia** como a **Ilíada** referem-se a um tempo longínquo, distante da época do poeta. De acordo com a autora, o poeta quer transformar esse tempo em “tempo eterno”.

Pode-se concluir que o fato histórico irá se converter em objeto épico quando, por meio de sua magnanimidade, ultrapassa a realidade, podendo ser entendido por meio da representação de fatos heróicos. Pessanha (1992) diz que o poeta não relembra o passado, não revive as emoções que provém desse passado. Ele recorda-o, fazendo com que se lembre de coisas passadas, pois considera o tempo como imaginário, fantástico e por isso merece ser exaltado. Define, assim, uma característica da epopéia clássica.

Para a autora, o narrador, rememorando coisas acontecidas em um período distante, admira embevecido. Permanece distante como se estivesse privado de aproximar-se. Nesse caso, o narrador apresenta os fatos predominantemente na terceira pessoa, assinala-os, mas ao mesmo tempo desobriga-se de mostrar seus sentimentos ou de formar opiniões. A autora apoia a opinião de Emil Staiger “de que a marca fundamental, no estilo épico, é a distinção entre sujeito e objeto. É esta a característica básica da epopéia clássica, decorrendo dela todas as demais” (PESSANHA, 1992, p. 34).

Segundo Pessanha (1992, p. 35), a epopéia clássica divide-se em três partes: proposição, invocação e narração. Quanto à proposição, conforme explica a autora, o poeta apresenta de maneira resumida o assunto que será narrado: “na **Ilíada**, a cólera de Aquiles; na **Odisséia**, as aventuras de Ulisses; na **Eneida**, a fundação de Roma”. Já a invocação ocorre quando o poeta busca estímulo para a atividade criadora. A narração, por sua vez, refere-se ao enredo.

Pode-se inferir que a epopéia clássica se forma por episódios, em que o narrador, ao ter conhecimento de tudo, quer ter uma visão do todo e não se preocupa em chegar ao final. Possui, ainda, como característica um ritmo lento da narração, que ora acelera, dando um sentido que podemos definir como emocionante, por meio da manifestação direta, do confronto e “pela técnica do flash-forward que projeta o destino dos personagens” (PESSANHA, 1992, p.37).

De acordo com a pesquisadora, a epopéia clássica apresenta os personagens como humanos e divinos. Os humanos são apresentados em primeiro plano, possuem antecessores capazes de grandes feitos heróicos ou mesmo por sua ascendência divina. O homem, capaz de feitos guerreiros espetaculares, traz consigo uma qualidade da mais alta primazia. Segundo a autora, o herói épico é visto na epopéia clássica, sempre junto com o divino, ou seja, de acordo com os gregos, “o homem só conhece o êxito se os deuses o quiserem” (PESSANHA, 1992,

p.38). Em sua obra, a mesma autora destaca, ainda, que os personagens têm como característica serem imóveis como uma estátua, sem movimentos, mesmo que tenham ao longo da narrativa mudança nos traços gerais delineados anteriormente.

A autora descreve a epopéia clássica quanto à forma de expressão por meio da linguagem e como utiliza a língua. São narrativas com linguagem elevada, mostrando o passado por meio de adjetivos veementes qualificando com epítetos majestosos, por meio de palavras com sentido semelhantes que procuram comparar “elementos da natureza e animais, símbolos da grandeza, de força ou de luz” (PESSANHA, 1992, p.39). Por fim, utilizam-se palavras repetidas, os epítetos e o discurso direto, o que dá à narrativa maior ênfase na comunicação.

Feita a conceituação da epopéia, pode-se verificar como a música popular brasileira e, mais especificamente, Ary Barroso, em suas músicas, utilizou-se de elementos que fazem esta conexão entre passado e presente. Naves (1998) descreve a importância da música popular nos anos de 1920 e 1930 e, como nessa época, diversos compositores abriram espaço para as inovações que surgiam e também valorizavam conjuntos de obras ligadas ao passado. A autora relata que alguns compositores conseguiram, por meio do espírito nacionalista, criar um tipo de música que ficou conhecido como samba-exaltação, sendo o grande responsável pela divulgação desse tipo de música, como já dito anteriormente, o compositor Ary Barroso, que, por meio de “Aquarela do Brasil” com seu tom de glorificação, de estilo pomposo, aproximou-se da epopéia como num relato épico, quando se refere ao passado sem demonstrar os atos heróicos como na epopéia.

Naves (1998) demonstra nessa obra o que já fora dito por Schüler (1992) e Pessanha (1992): como o relato épico permanece na atualidade e a importância desse compositor que conseguiu com o samba-exaltação transfigurá-lo num relato épico. A obra “Aquarela do Brasil”, como bem demonstra Naves (1998), utiliza um tom de grande eloquência. Observa-se ainda que a canção “Aquarela do Brasil” traz o tempo como se houvesse congelado, comparando-a com a epopéia em que os fatos do tempo passado tornam-se sempre presentes, pois são atualizados por meio da apresentação do passado sempre no tempo atual.

A pesquisadora Naves (1998) demonstra que o compositor Ary Barroso, em sua canção “Aquarela do Brasil”, revela os personagens o “*mulato inzoneiro*” e a “*morena sestrosa*” como as imagens transformadas em tipos nacionais, congelados num incessante presente.

4.2.2 Modernismo

O Modernismo surgiu muito tarde em nosso país. O Modernismo Brasileiro, movimento cultural de grande amplitude, teve consequências diversas sobre a sociedade brasileira, o mundo artístico e, principalmente, na literatura e artes plásticas. Manifestado no Brasil somente na década de 20 foi motivado pelas vanguardas europeias e tendências culturais e artísticas no período anterior a 1ª Guerra Mundial, o que levou ao rompimento com as regras estabelecidas anteriormente.

São consideradas vanguardas o Futurismo (1909), Expressionismo (1910), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924) que mudaram o rumo da literatura e demais artes. (Helena, 1996) Esses movimentos de vanguarda promoveram o ambiente ideal para o surgimento do Modernismo.

Teixeira (2011) conta que, em 1917, uma exposição promovida por Anita Mafalti - artista de São Paulo, filha de família burguesa e que havia estudado na Alemanha e Estados Unidos - apresentou telas expressionistas, o que provocou o rompimento com os padrões acadêmicos oficiais e causaram grande repercussão no público conservador. Segundo Helena (1996), o trabalho de Anita Mafalti causou grande repercussão e recebeu uma crítica ferrenha de Monteiro Lobato, publicada no **O Estado de São Paulo** em 20/12/1917.

O estopim do Modernismo Brasileiro foi a Semana de Arte Moderna em 1922 e o aparecimento de grupos modernistas em todo o país (TEIXEIRA, 2011). A Semana de Arte Moderna consolidou o movimento modernista. Zílio (1997) explica que se trata de um movimento inaugurado por um grupo de artistas e intelectuais que levou ao rompimento com o academicismo. Num primeiro momento do modernismo, foi criada uma nova linguagem moderna e brasileira. O segundo momento aconteceu no início da década de 1930 quando o Modernismo ajustou-se às exigências de uma arte de temática social.

Para Zílio (1997), o Modernismo trouxe diferentes proposições para a arte brasileira e podemos destacar como principal dar à arte uma identidade própria, mesmo não sendo original, pois já existia uma vontade coletiva que envolve a identidade da arte brasileira.

Para o público, segundo Zílio (1997, p.19), percebe-se que:

[...] esses artistas aparecem como criadores de uma nova visão do Brasil, que se difundiu não só por suas posteriores influências na arte, como também pela divulgação que tiveram através da linguagem da propaganda. Uma imagem tão pregnante que as figuras populares das mulatas, cangaceiros, casarios, enfim, o tema da paisagem e do homem brasileiro, tratado dentro de uma determinada maneira, funcionam para largos setores sociais como o seu próprio olhar do Brasil”.

Duas obras irão significar “a intenção de olhar o Brasil através de uma ótica contemporânea” (ZÍLIO, 1997, p.47), diferentes da europeia. São as obras “Paisagem do Rio de Janeiro” e “A Negra” feitas por Tarsila de Amaral em Paris e poderão ser os principais modelos para as fases: “pau-brasil” e “antropofágica”²⁰.

Os movimentos Pau-brasil e Antropofágico são dois momentos do Modernismo, em que Tarsila do Amaral foi essencial para criar uma arte moderna nacional e que podia ser exportada. “vendo com os olhos livres”, como diz o “Manifesto pau-brasil, a pintura de Tarsila é uma exploração demarcatória da paisagem brasileira, que ela reelabora em termos pictóricos, fundindo o estilo pós-cubista a elementos populares” (ZÍLIO, 1997, p. 51).

A fase Antropofágica mostra a comprovação entre duas culturas,

[...] o que será formulado mais explicitamente pela “absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem. [...] Essa devoração do pai totêmico – a cultura europeia – para incorporar o próprio organismo – a cultura brasileira – será evidenciado na pintura de Tarsila, pela maior subjetividade que adquire graças às influências do Surrealismo, o que se fará sentir pela inclusão da mitologia brasileira (ZÍLIO, 1997, p. 51).

Ao contrário da fase pau-brasil, onde predomina a anotação da “paisagem, Tarsila agora entra nos mitos dos seus habitantes. “Abaporu” – “aba”: ‘homem’; poru: ‘que come’”. (ZÍLIO, 1997, p. 52). Pode-se observar que, entre 1917 e 1922, a preocupação modernista era a de afirmar a arte moderna no Brasil. No entanto, conforme afirma Zílio (1997, p.48), a partir daí, esta preocupação assumiu uma “postura nacionalista”.

²⁰ Respectivamente Paris, coleção particular e Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 100 x 80cm, rep. in Aracy Amaral, op.cit., v.2, p.19³.

Em 1929, encerrou-se a primeira fase do Modernismo em meio à crise internacional.

A preocupação política crescente no ambiente cultural, acompanhando a evolução dos acontecimentos do país, torna-se o dado fundamental: Arte social e militância política: duas opções que irão marcar esse período da cultura brasileira, em que o Rio retoma o seu prestígio de centro cultural (ZÍLIO, 1997, p.55).

Observa-se que, após o ano de 1930, na cidade do Rio de Janeiro, era grande a concentração de intelectuais de várias partes do país, que viram na cidade uma possibilidade de emprego ou mesmo de divulgação. E, também em virtude das transformações políticas, cresceu o espaço ocupado pela classe média na política e na cultura. Percebe-se que os modernistas passaram a ocupar as instituições culturais, ou seja, “a política cultural, irá, portanto, passar das mansões paulistas para os corredores e salas de repartições culturais, como, aliás, era costume no Rio” (ZÍLIO, 1997, p.57).

Na segunda fase do Modernismo, a arte moderna brasileira renovou “as velhas instituições governamentais, tentando conquistá-las por dentro” (ZÍLIO, 1997, p.57-58). Percebe-se como o poder do Estado no Brasil que vai ser o “veiculador ideológico”. Assim, mostra-se tão presente que se tem a impressão que sem ele nada poderá ser feito ou realizado.

De acordo com Zílio (1997, p. 60), a arte moderna dos anos 30 existiu somente no Rio e em São Paulo, ao contrário da literatura. A Arte Moderna teve um “papel fundamental na abertura do Brasil para a atualização cultural, ela irá, por caminhos diferentes, buscar sua afirmação nestas duas cidades, estabelecendo as bases atuais de existência da arte na sociedade brasileira”.

Naves (1998, p. 21) relata como a música dos anos 20 e 30 tomaram rumos diversos: de um lado, a música popular, e, de outra, a música erudita. A autora menciona que Mário de Andrade foi o articulador do projeto musical modernista que “mantém a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular, a despeito de toda uma valorização do ‘populário’. Mário de Andrade defendia a música nacional que não pode acontecer sem a valorização do folclore e ao mesmo tempo

reforçava a necessidade de se criar “composições mais elaboradas no âmbito da experiência erudita”.

Sobre isso, Contier (2004, p.9) acrescenta:

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados as concepções sobre o “*popular*” e o “*erudito*”, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas europeias.

Segundo Contier (2004, p.10), em 1928, Mário de Andrade escreveu o **Ensaio sobre a música brasileira**, em que “lançou as bases de uma nova metodologia para se escrever música erudita”:

[...] o critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalização a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia ou imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (sic)²¹.

O pesquisador Contier (2004, p.13) relata ainda que foram realizadas pesquisas folclóricas sobre “o jongo”²², “o martelo”²³, “o pastoril”²⁴, e ainda sobre outras expressões populares

[...] e as suas internacionalizações respectivas, conscientes ou inconscientes, o compositor modernista procurou, paralelamente, utilizar novos elementos técnicos introduzidos nas linguagens musicais

²¹ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 20. In: Contier, Arnaldo, 2004. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural.

²² Bras. ES RS SP MG. Dança de roda, espécie de samba, que se movimenta em sentido anti-horário, acompanhado por tambores ditos de jongo, como, p. ex., o candongueiro³, o caxambu, mas sua coreografia difere em cada localidade; só é dançado à noite. (Dicionário Aurélio). Para maiores detalhes consultar Arnaldo Contier (2004).

²³ Bras. Liter. Pop. Estrofe composta de decassílabos, muito usada nos versos heróicos ou mais satíricos, nos desafios. Os martelos mais empregados são o *gabinete* e o *agalopado*. Para maiores detalhes consultar Arnaldo Contier (2004).

²⁴ Pequena representação dramática, composta de várias cenas (*jornadas*), durante as quais se sucediam cantos, danças, partes declamadas e louvações, e que se realizava diante do presépio, entre o dia de Natal e o de Reis, para festejar o nascimento de Jesus. Para maiores detalhes consultar Arnaldo Contier (2004).

contemporâneas – polimodalidade, polirritmia, politonalidade (CONTIER, 2004, p.13).

Assim, permaneceu, de um lado, “a inspiração na temática folclórica e, de outro, o emprego de técnicas compatíveis implicou na procura de traços fundamentais para elaborar o “retrato” sonoro do Brasil” (CONTIER, 2004, p.13).

Portanto, dessa maneira, os modernistas pretendiam “consolidar e fortalecer o nacional, visando opor-se à música estrangeira ou à música exótica ou regional” (CONTIER, 2004, p.14).

Neste contexto, Villa-Lobos era um compositor que sempre esteve envolvido em “modas de viola mineira” e também outros gêneros realizados pelos chorões como: mazurcas, valsas, modinhas e já defendia “a construção da Nação através da música” (CONTIER, 2004, p.14). E ainda, com a implantação de uma Escola Nacionalista de Composição, “tornar-se-ia possível atingir a universalidade através da penetração das obras dos modernistas nos principais polos culturais da Europa e das Américas”.

Tatit (2008, p.84-85) relata que o compositor Ary Barroso procurava compor “a música, aquela que pudesse transcender os sucessos efêmeros das canções de circunstâncias e se projetar sobre as gerações futuras como um emblema permanente de brasilidade”. Dessa maneira, o compositor, “chegou a flertar um pouco com a música erudita não tanto em termos técnicos, pois nem tinha formação para isso, mas em nível de um projeto de integração nacional”, participando das campanhas de canto orfeônicos realizados por Villa-Lobos com o auxílio do Estado.

Pode-se inferir que a ideologia de civismo promovida pelo “Estado Novo caiu-lhe como um incentivo para a produção do samba-exaltação, dentro de um estilo nacional-ufanista, buscando uma unidade cultural já analisada como ‘sinfonização do samba’” (WISNIK, 1982, p. 162).

4.3 ANÁLISE DE RELATOS ÉPICOS NOS SAMBAS-EXALTAÇÃO DE ARY BARROSO

As canções apresentadas e comentadas, a seguir, foram retiradas do site oficial do compositor Ary Barroso (www.arybarroso.com.br).

4.3.1 “Terra de laiá” (1931) – Ary Barroso

Quem quiser
Conhecer
O Brasil brasileiro, meu bem
Tem que, uma vez, ir a Bahia, se tem!
Ver o batuque assim
Ver o Senhor do Bonfim [...] (BARROSO, 1931).

A canção “Terra de laiá” é a mais antiga das músicas escolhidas para fazerem parte dessa pesquisa. Nela, pode-se observar os primeiros traços de exaltação regional e nacional; regional quando faz alusão à Bahia e nacional quando eleva o Brasil como “Brasil brasileiro” e ao referir-se ao “Senhor do Bonfim” nos remete à idéia da terra predileta, como a pátria eleita.

[...] Mamãesinha
Que morreu
Muitas vezes m’ensinou
Que na Bahia de laiá
De loiô
Foi que o Brasil nasceu [...] (BARROSO, 1931).

Na estrofe descrita anteriormente, o compositor remete ao passado como algo aprendido por ele na infância e guardado na memória. Trata-se da lembrança da mãe que o ensinou que o nascimento de seu país se deu na Bahia, ao mesmo tempo é uma exaltação a essa terra de laiá e loiô. Conta a história do povo brasileiro que surgiu na Bahia.

[...] Zorô²⁵
 Canjiquinha, acazá²⁶
 Quingombô²⁷
 Pra laiá
 E loiô
 A baiana é feiticeira
 Tem todo o xodó da brasileira
 Amor
 Diferente daqui é o de lá
 Doce amor de laiá
 Meu bom Senhor do Bonfim
 Guarda uma baiana para mim (BARROSO, 1931).

Na estrofe apresentada anteriormente, pode-se observar a exaltação aos pratos típicos, aos quitutes da região, ou seja, é o elogio à culinária baiana. Ao mesmo tempo em que exalta a comida, mostra as qualidades da mulher brasileira e a sensualidade da baiana que faz o “loiô” se apaixonar por ela “laiá” e pela terra abençoada Bahia. Nessa mesma estrofe, volta ao “meu Senhor do Bonfim” evocando a figura do Senhor para guardar a baiana para ele.

4.3.2 “Na Baixa do Sapateiro” (1938) – Ary Barroso

Ai, o amor, ai, ai
 Amor, bobagem
 Que a gente não explica, ai, ai
 Prova um bocadinho, oi
 Fica envenenado, oi
 E pro resto da vida
 É um tal de sofrer
 Ô lará, ô lerê (BARROSO, 1938)

Nessa canção, na primeira estrofe, podemos perceber o quanto Ary Barroso mostrava-se apaixonado. A impressão que se tem é que se trata do amor por uma mulher. A estrofe apresenta várias características da epopéia clássica, como a repetição das palavras em várias frases como: “ai”, “amor”, “oi”, utiliza ainda um ritmo lento de narração, que ora se acelera dando um sentido comovente ao texto.

²⁵ Prato tradicional do Norte feito com camarões, quiabos, azeite e muitos condimentos (Dicionário Aurélio Século XXI)

²⁶ Não foi encontrado o significado da palavra.

²⁷ Quiabo (Dicionário Aurélio Século XXI – On line).

[...] Ô Bahia, ai, ai
 Bahia que não me sai
 Do pensamento, ai, ai
 Faço o meu lamento, oi
 Na desesperança, oi
 De encontrar nesse mundo
 O amor que perdi na Bahia (BARROSO, 1938).

No trecho descrito anteriormente, o compositor engrandece a Bahia e ao mesmo tempo procura pelo amor que deixou lá na Bahia. É uma exaltação regionalista, mas também um enaltecimento da figura da mulher brasileira. O que se pode perceber é que outras músicas como: “Bahia Imortal” e “Terra de Iaiá” se comparam à “Na Baixa do Sapateiro”, pois todas fazem uma exaltação à Bahia como uma narração épica. O compositor declama seus versos enaltecendo a Bahia, lembrando mais uma vez a epopéia, como a terra escolhida, o povo eleito. Destaca-se como o compositor exalta a terra da Bahia e apresenta características épicas com o uso de palavras repetidas como “ai”, “ai”, “oi”, “Bahia”.

[...] Vou contar
 Na baixa do sapateiro
 Encontrei um dia
 A morena mais frajola
 Da Bahia
 Pedi um beijo
 Não deu
 Um abraço, sorriu
 Pedi a mão
 Não quis dar
 Fugiu (BARROSO, 1938)

Nessa segunda parte da canção, Ary Barroso passa a louvar as características da mulher brasileira, fala da morena frajola como uma pessoa elegante e faceira. Observa-se a tentativa de fazer com que tal personagem fique eternamente congelada no presente. Novamente, o compositor faz um elogio ao povo da terra da Bahia como um povo diferente, decantando as qualidades da mulher brasileira representada pela “morena mais frajola”.

[...] Bahia,
 Terra da felicidade
 Morena,
 Eu ando louco de saudade
 Meu Senhor do Bonfim
 Arranje outra morena
 Igualzinha pra mim (BARROSO, 1938).

Nessa última parte da canção, o compositor exalta a Bahia como a terra da felicidade. Assim como a epopéia, a música é um poema que trata da terra escolhida como seu grande amor. Como nas canções “Terra de Iaiá” e “Bahia Imortal”, Ary Barroso volta a ideia de povo escolhido na frase “Meu Senhor do Bonfim”. Mostra ainda outras características, como um discurso direto, ora apresenta um ritmo lento ora acelera tornando a canção algo emocionante.

4.3.3 “Aquarela do Brasil” (1939) – Ary Barroso

A música “Aquarela do Brasil” composta por Ary Barroso, em 1939, foi considerada o símbolo de nosso país como já foi dito anteriormente. Ao analisar a letra da canção, constata-se que o compositor, ao declamar “Brasil, Meu Brasil Brasileiro”, enfatiza a identidade nacional, a identidade do seu país de origem, destacando-o como Nação e, ao completar o verso: “meu mulato inzoneiro”, quer mostrar um país formado de diferentes raças.

Ao relatar “vou catar-te nos meus versos”, Ary Barroso coloca o Brasil em um lugar de destaque que será divulgado por todo o país e será assim conhecido. Revela, ainda o nosso país como a terra do samba, além de frisar que somente no Brasil (neste país) dá samba. E o compositor descreve o “bamboleio que faz gingar”, procurando mostrar que o brasileiro tem “jeito”, tem como rodopiar.

Ary Barroso descreve o Brasil como “o grande amor de sua vida e como a Terra de Nosso Senhor”. Assim, o compositor passa a ideia de um povo eleito e a sua canção, então, configura-se com elementos de um relato épico, voltando ao passado e exaltando os feitos dos antepassados.

Ah abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do serrado (BARROSO, 1939).

No trecho citado, ele volta ao passado ao abrir as cortinas e cita a mãe preta no serrado, querendo nos mostrar que ela está fechada, trancada e ao pedir: “bota o Rei Congo no congado” quer levá-lo ao trono.

A música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, como já foi dito anteriormente, inaugurou o gênero exaltação e, por meio de uma linguagem aprimorada, com o uso de um estilo pomposo, faz com que se aproxime da epopéia. Nela, podemos observar a presença de epítetos majestosos, e a música é cantada, às vezes de maneira lenta, e, em outro momento, acelera-se, levando-nos a sentimentos indescritíveis. Ary Barroso consegue revelar seu grande amor pelo Brasil.

“Brasil, Brasil, Pra mim, pra mim” [...] O trecho revela um certo desejo de apoderamento de sua pátria – o Brasil somente para ele, o Brasil somente para o povo brasileiro, configurando um tom nacionalista. O compositor mostra tal sentimento como algo grandioso e, em seguida, “deixa cantar de novo o trovador a merencória luz da lua”, Em tal contexto, é o poeta lírico que fala diante da tristeza da lua, com o trecho “toda a canção do meu amor”. Prossegue dizendo que quer ver a mãe, a sinhazinha, dançando nos salões e arrastando o seu vestido – “Quero ver a Sá Dona caminhando pelos salões arrastando o seu vestido rendado”.

O compositor celebra o Brasil com uma terra privilegiada, “terra boa e gostosa da morena sestrosa de olhar indiscreto”. Assim, ele retorna novamente ao relato épico, como ao trabalhar a ideia de que o nosso país é o país eleito como o lugar ideal para se viver, que tem belas mulheres que cativam as pessoas por suas belas maneiras sensuais e graciosas. No verso “ô Brasil samba que dá, bamboleio que faz gingar, Ô Brasil do meu amor Terra de Nosso Senhor”, Ary Barroso faz alusão ao nosso país como uma terra cheia de ginga e, novamente, retoma a visão de que o Brasil é um país de um povo eleito.

O tom regionalista também se faz presente na letra da música. Ao iniciar o verso “Oh esse coqueiro que dá coco, onde eu amarro a minha rede nas noites claras de luar”, o compositor faz uma exaltação regionalista como se voltasse ao passado, à Bahia. No verso seguinte “Ah, ouve essas fontes murmurantes aonde eu mato a minha sede e onde a lua vem brincar”, ele exalta o país que possui água em abundância e com belas paisagens. “Ah esse Brasil lindo e trigueiro, é o meu Brasil brasileiro terra de samba e pandeiro” – são trechos que, de novo, fazem uma exaltação ao povo de nossa terra que é lindo e moreno. Por fim, encerra o canto fazendo referência a uma terra destinada ao samba e ao pandeiro, quando destaca

o pandeiro em sentido dúbio: pandeiro no sentido de bumbum ou no sentido de instrumento musical.

4.3.4 “Brasil Moreno” (1941) – Ary Barroso e Luís Peixoto

Samba o... Samba o o...
Samba meu Brasil moreno
Ouve quanta harmonia
Vai no batuque no sereno [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1941)

Na estrofe, o compositor exalta o samba, destaca o Brasil moreno, ou seja, o país que remete à mistura de raças, além da ideia de integração – o povo que samba de maneira harmoniosa, tranquila e participa da dança ao relento.

Meu Deus
Samba o... Samba o o
Bate o teu pandeiro
Nesta canção toda de sol e luar,
Brasil, grande como o céu e o mar! (BARROSO; PEIXOTO, 1941)

Nos versos descritos anteriormente, os compositores convidam a todos a participarem da roda de samba e mostram a canção como feita de sol e luar e dão o sentido de que o Brasil é grande como o céu e o mar.

Vai, vai ouvir o teu sertão
Pontear o violão
Vai ver
Como te bate o coração [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1941).

No trecho, Ary Barroso e Luís Peixoto exaltam a questão regional, quando sugerem que se deve ouvir “o teu sertão” tocando o violão que acelera o coração.

Vai ver o coqueiral todo a gingar
 Vai ouvir teus pássaros cantar
 À luz das madrugadas...
 Oh Brasil, quebrando nas quebradas,
 Teu samba todo mundo há de escutar [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1941).

Além disso, ao analisar a letra dos compositores, percebe-se um convite para escutar o barulho do vento nos coqueiros, fazendo uma comparação com o gingado do sambista, mostrando as belezas naturais do samba, chamando a ouvir os pássaros a cantar ao amanhecer. Isso revela a articulação que é feita entre as belezas naturais do país com a própria concepção de fazer uma canção.

Oh Brasil, quebrando nas quebradas,
 Teu samba todo mundo há de escutar [...] (BARROSO; PEIXOTO, 1941).

Na estrofe, os compositores destacam o Brasil que desceu a ladeira e frisam que o samba é para todos, “todo mundo escutar há de escutar”.

4.3.5 “Isto aqui o que é?” (1942) – Ary Barroso

Isto aqui, ô, ô
 É um pouquinho de Brasil, laiá
 Desse Brasil que canta e é feliz,
 Feliz, feliz
 É, também, um pouco de uma raça
 Que não tem medo de fumaça, ai, ai
 E não se entrega não [...] (BARROSO, 1942).

Na primeira estrofe, descrita anteriormente, Ary Barroso enaltece as qualidades do povo brasileiro e de como o mesmo enfrenta as adversidades sem medo. O compositor apresenta algumas características épicas nas palavras repetidas: [...] É um pouquinho de Brasil, laiá/ Desse Brasil que canta e é feliz /Feliz, feliz/ [...] Que não tem medo de fumaça, ai, ai/ E não se entrega não

[...] Olha, o jeito nas cadeiras,
 Que ela sabe dar
 Olha, só o remelexo
 Que ela sabe dar
 Olha, o passo de batuque
 Que ela sabe dar
 Olha, o tombo, nos quadris,
 Que ela sabe dar
 Morena boa
 Que me faz penar
 Põe a sandália de prata
 E vem pro samba, sambar [...] (BARROSO, 1942)

Na estrofe, pode-se perceber a construção da personagem “mulher brasileira”, sem a influência do tempo. Aponta para a figura da morena como se estivesse sempre no momento atual, no agora. Essa construção da personagem remete à idéia da Odisséia em que “a morena” é vista no tempo presente com uma idade já determinada. Percebem-se ainda características da epopéia com o uso de palavras repetidas como “olha”/ “dar”/ “que” / “ela” “sabe”.

4.3.6 “Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)” (1944) – Ary Barroso

Ô, nossas praias são tão claras
 Nossas flores são tão raras
 Isto é o meu Brasil
 Ô, nossas fontes
 Nossas ilhas e matas
 Nossos montes
 Nossas lindas cascatas
 Deus foi quem criou [...] (BARROSO, 1944)

No início da canção, Ary Barroso fala de um Brasil grandioso, diferente em tudo, exalta o que o Brasil tem de mais belo e, como se declamasse versos, retrata o país como eleito, o país perfeito, como algo de se admirar, ao mesmo tempo dá a ideia de que Deus é o responsável por esse país ser a terra prometida, o melhor lugar do mundo. São mostradas as características épicas, como o uso de uma linguagem elevada com adjetivos vigorosos, o uso de palavras repetidas como na epopéia.

[...] Ô, ô
 Ô, minha terra brasileira
 Ouve esta canção ligeira
 Que eu fiz
 Quase louco de saudade
 Brasil
 Tange as cordas
 Dos seus violões
 E canta
 O teu canto de amor
 Que vais fundo
 Nos corações [...] (BARROSO, 1944).

Na segunda parte da música, o compositor continua a destacar a terra brasileira como um lugar privilegiado para se viver um grande amor. Pode-se compreender, também, tal trecho como uma declaração de amor à terra natal. O compositor sugere para o Brasil ecoar nas cordas de um violão e cantar sua terra como o grande amor de sua vida. Nesse sentido, mais uma vez, fica clara sua intenção de reforçar o tom nacionalista, ao recitar os versos como um poema de louvor à terra brasileira. São identificadas, também, na estrofe características épicas, como o realce de nossa terra com o uso de uma linguagem mais elevada, a apresentação de palavras como epíteto majestoso, além de evidenciar que a canção inicia em uma sucessão de movimentos pausados e, rapidamente, são alterados com frases que tornam a canção mais veemente.

4.3.7 “Terra Seca” (1944) – Ary Barroso

O nêgo tá moiado de suó
 Trabáia, trabáia, negô
 Trabáia, trabáia, nêgo
 As mão do nêgo tá que é calo só
 Trabáia, trabáia, nêgo [...] (BARROSO, 1944).

Na primeira estrofe da canção, pode-se perceber a música como um lamento do negro, mantido como escravo e que trabalhava o dia todo sem parar. O compositor apresenta o personagem no tempo atual, como uma lamúria que não tem fim. Entende-se, dessa forma, como se o tempo não passasse para ele. Trata-se, portanto, de um tempo estático, como se pode perceber na *Odisséia*. A letra ad

música traz, ainda, traços de relato épico pelo uso de palavras repetidas e pelo uso de palavras semelhantes que fazem uma comparação como na epopéia.

[...] Ai, meu Sinhô!
 Nêgo tá véio, não aguenta
 Essa terra é tão dura
 Tão seca, poeirenta
 Trabáia, trabáia, nêgo
 Trabáia, trabáia, nêgo
 Nêgo, pede licença pra pará
 Trabáia, trabáia, nêgo
 Trabáia, trabáia, nêgo
 Nêgo, não pode mais trabaiá [...] (BARROSO, 1944).

Na segunda estrofe, Ary Barroso revela como o negro sente-se e implora ao seu senhor o fim do trabalho e continua o pranto como um desabafo. O compositor apresenta uma exaltação regionalista, quando se refere à terra seca como um terreno duro.

Na próxima estrofe, observa-se uma referência ao passado, quando o negro descreve o momento que este chegou ao país, destacando o que era capaz de fazer como algo extraordinário... . Era mais vivo que o sací/varava estes rio, estas mata, estes campo sem fim/ Nêgo era moço e a vida um brinquedo pra mim... . Nessa parte, o compositor procura mostrar que os feitos dos negros configuram-se como uma ação heroica e por isso devem ser valorizados, Mais uma vez, Ary Barroso volta ao passado ao lembrar como era sua vida, seu trabalho... mas esse tempo passou e essa terra seco, ô, ô / a velhice chegou e o brinquedo quebro.

[...] Quando nêgo chegou por aqui
 Era mais vivo e ligeiro que o sací
 Varava estes rios, estas mata
 Estes campo sem fim
 Nêgo era moço
 E a vida um brinquedo pra mim
 Mas esse tempo passou
 E essa terra seco, ô, ô [...] (BARROSO, 1944).

O compositor encerra sua canção com o negro revelando que já teve seu valor, no tempo que ainda era moço e podia servir ao seu senhor. Nesse sentido, mais uma vez, ele recorre ao passado como se fosse um momento presente, dando-nos a ideia da Odisséia.

A velhice chegou e o brinquedo quebro
Sinhô, nêgo véio tem pena de ter-se acabado
Sinhô, nêgo véio carrega este corpo cansado [...] (BARROSO, 1944).

4.3.8 “Bahia Imortal” (1945) – Ary Barroso

Salve a Bahia imortal
Do Senhor do Bonfim [...] (BARROSO, 1945).

Na primeira estrofe, o compositor faz uma exaltação ao estado da Bahia como a terra eleita pelo Senhor do Bonfim.

Que toma conta de mim
Terra tradicional
Salve São Salvador [...] (BARROSO, 1945).

Ary Barroso considera a Bahia como a terra prometida e considerada como a mais tradicional. No verso:

O poeta Castro Alves
Pai da gente de cor [...] (BARROSO, 1945).

Em tal trecho, o compositor volta às origens da nossa gente, à cor morena de nossa gente.

Bahia que nasceu cresceu forte e varonil
Terra que foi o berço do Brasil [...] (BARROSO, 1945).

No trecho mencionado anteriormente, Ary Barroso remete ao passado quando diz que o Brasil cresceu forte de postura impecável e ainda destaca a Bahia como o local de nascimento do Brasil.

Bahia que canta nas noites estreladas das batucadas e as lindas baianas
faceiras
Mexendo os quadris
Salve a morena brasileira
chama o baiano pra sambar
deixa o baiano batucar [...] (BARROSO, 1945).

Na estrofe, o compositor faz elogios à baiana e à Bahia que, com sua noite estrelada, exalta a mulher brasileira com seu requebrado. Ele, portanto, faz uma exaltação regional e nacional. No verso seguinte, continua a exaltação a Bahia:

Gosto de ver seu jeito de batucar
As cadeiras bolindo que é de amargar
Oh baiana faz isso comigo , não presta atenção e vai vendo como é que a
baiana dengosa bate o pé [...] (BARROSO, 1945).

No verso descrito, Ary Barroso faz elogios aos predicados corporais da morena, exibindo os personagens sem a concorrência ou reforço do tempo, como uma viagem, uma aventura no estado da Bahia. Portanto, dá uma ênfase à Bahia como se fosse um acontecimento grandioso, um fato de grande importância.

E levanta o pó do chão
Vira pra cá, ô lelê
Vira pra lá, ô lalá
Tem pena, laiá, tem pena
Se é pecado roubar um beijinho só
Eu vou ser pecador, juro que vou ser
Oh baiana faz isso comigo, não
Quem peca não vai para o céu
Cai no samba também que te faz muito bem [...] (BARROSO, 1945).

No trecho anterior, Ary Barroso mostra o remelexo da baiana com seu jeito todo especial de sambar. No verso “se é pecado roubar um beijinho só”, o compositor demonstra o sofrimento do sambista (que sofre) ao ver a morena dançar e quer roubar-lhe um beijo, mesmo que isso seja pecado. Ele, então, pede à baiana para minimizar-lhe o sofrimento, dando-lhe um beijinho mesmo que isso lhe custe o céu.

4.3.9 **Análise: ponderações finais**

Ao encerrar a análise de algumas canções de Ary Barroso, pode-se observar que a música “Aquarela do Brasil” foi o grande diferencial na exaltação do Brasil. Naves (1998) trouxe a discussão algumas questões em que trata o samba-exaltação como parte de narrativas que levam ao relato épico. Percebe-se isso claramente nas canções analisadas a começar por “Aquarela do Brasil”, em que temos como personagens, “o mulato inzoneiro” e “a morena sestrosa”, transformados em tipos nacionais. Constatam-se ainda os personagens, os fatos e atos heróicos. É a decantação de um “Brasil brasileiro”, em que o país foi eleito como a “Terra de Nosso Senhor”.

É a narração de um tema que ora volta ao passado, mas ao mesmo tempo está no presente como figuras congeladas. As suas canções demonstram um grande amor à terra brasileira e, por meio de uma linguagem apurada, inicia suas canções num ritmo compassado e, como num passe de mágica, estimula nossos sentidos com a precipitação da canção num estilo comovente. Outras vezes, faz uso de epítetos imponentes por meio de uma exposição direta.

Pode-se concluir que a música “Aquarela do Brasil” foi o estopim para que o país passasse a ser mais conhecido e admirado no exterior. Para Ary Barroso, “Aquarela do Brasil” foi o samba capaz de engrandecer a cultura de nosso país, por meio da união de diferentes raças, definindo, a partir desse momento, o verdadeiro sentimento de amor ao Brasil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo procurou expor traços de relato épico nas canções do gênero samba-exaltação do compositor Ary Barroso. Inicialmente, fez-se um recorte no tempo, sendo o período escolhido para análise das letras os anos de 1930 a 1945, considerados como a “Época de Ouro” da Música Popular Brasileira.

A pesquisadora Naves (1998, 2010) trouxe a discussão sobre a questão do relato épico no samba-exaltação “Aquarela do Brasil”, bem como o conceito musical compatível com o estilo do modernismo. Por meio de uma pesquisa sobre o Modernismo no Brasil, verificou-se a compatibilidade dos sambas-exaltação com o estilo de arranjos grandiloquentes, autenticamente nacionais como a estética desenvolvida por Villa-Lobos no início dos anos 30.

Percebeu-se, também, o uso de palavras repetidas nos sambas-exaltação analisados, sendo elas: Brasil, Brasileiro, Bahia, Morena, Terra de Nosso Senhor, Senhor do Bonfim. Essas são palavras utilizadas pelo compositor Ary Barroso com o intuito de dar destaque ao nosso país, ao dar grande contribuição por meio de suas músicas. Ao exaltar a terra, o compositor mostrou, ainda, que, falar do samba-exaltação ou samba-cívico demonstra o ideal de brasilidade ou de identidade nacional brasileira, pois essas canções de cunho monumental têm fortes sentimentos de amor ao país, ao povo de modo geral.

Na análise das canções escolhidas como objeto desse estudo, foram encontradas características de relato épico, como o uso de adjetivos veementes, o uso do discurso direto, o estilo pomposo nas músicas, o uso de epítetos majestosos e, ainda, o tom de exaltação ao povo eleito como na epopéia. Conforme Naves (1998) destacou em “Aquarela do Brasil”, os sambas-exaltação de Ary Barroso glorificam a ideia do povo eleito como a terra de Nosso Senhor, um país grandioso. Nesse sentido, refere-se a “Os Lusíadas”; do mesmo modo apresenta um ritmo lento nas canções que ora se aceleram dando um sentido emocionante à música. O compositor utiliza o tempo como congelado em um eterno presente, em que os personagens parecem imóveis, estáticos, sem o concurso do tempo, como em a **Odisséia**.

Este estudo representou um olhar mais atento sobre o que ficou conhecido como samba-exaltação, mas tornou-se pequeno, diante de tantas informações

contidas nas obras do compositor que podem, num curto espaço de tempo, ser alvo de nova análise mais detalhada.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antônio. **Composição**: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ALENCAR, Edigar. **Nosso sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Instituto Cultural Cravo Albin; Paracatu, 2003.

BARROSO, Ary. **Ary Barroso**. [2004]. Disponível em: <http://arybarroso.com.br/>. Acesso em: 06 jun. 2012.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CONTIER, Arnaldo. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1-21, dez. 2004.

DI MINGO, Rosimar Reis Souza. **“Aquarela do Brasil”**: Ary Barroso de Minas para o mundo. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

DONGA. Depoimento. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1967.

FARIAS, George Manoel. **Um tabuleiro bem brasileiro**: Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLLANDA. **Dicionário do Aurélio**. Disponível em: www.dicionariodoaurelio.com. Acesso em: 06 jun. 2013

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Palas Athenas, 1996.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. **Ary Barroso e Edu Lobo**: a exaltação de um povo nos pontos do cancionário popular. 240 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LUCIANA, Dalila. **Ary Barroso, um turbilhão**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970. 3v.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. O samba cívico de Ary Barroso. In:_____. **A Canção Popular Brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p.136-137.

MORAES, Mário de. O compositor Ary Barroso. In:_____. **Recordações de Ary Barroso**: último depoimento. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2003. p. 93-101.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVARRO, Roberto José Bozzetti. **Paulinho da Viola e as interfaces do moderno no Brasil**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

NAVES, Santuza Coimbra. Os Anos de Ouro (1920-1930). In:_____. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.81-89

_____. **O violão azul: modernismo e canção popular**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 160-171.

OLINTO, Antônio. **Ary Barroso**: a história de uma paixão. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Mondrian, 1988.

PESSANHA, Nely Maria. Características básicas da epopéia clássica. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Míriam Barcellos (Org.). **As Formas do Épico da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Movimento; SBEC, 1992.

PIMENTEL, Luís. **Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Moderna, 2008

SCHÜLER, Donaldo. Definições do Épico. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Miriam Barcelos (Org.). **As Formas do Épico da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Movimento; SBEC, 1992.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ. 2001.

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Gurgel; EISENBERG, Jose (Org.). **Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. 3ª parte: 1929-1945. In:_____. **A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 6. ed. São Paulo: 34, 2006. V. 1: 1901-1957, p. 85-89.

SEVERIANO, Jairo. O advento do samba e da canção carnavalesca. In_____. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: 34,2009.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista**. São Paulo: Edusp. 2002

_____. **O século da canção**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial. 2008.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Do Samba à Bossa nova: uma invenção de Brasil**. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TOLENTINO, Bruno. Quero o país de volta. **Jornal de Poesia**. [1996]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/btolentino01e.html>. Acesso em: 28 ago. 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ. 2010.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J.M. **Música**. São Paulo, Brasiliense, 1982.