

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Mestrado em Comunicação

Maria Fernanda de França Pereira

**A TRANSFORMAÇÃO DO SAMBA EM REFERÊNCIA IDENTITÁRIA E *LOCUS*  
DISCURSIVO DA BRASILEIRIDADE**

Juiz de Fora  
2011

Maria Fernanda de França Pereira

**A transformação do samba em referência identitária e *locus* discursivo da brasilidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração: Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Brandão de Faria

Juiz de Fora  
2011

Pereira, Maria Fernanda de França.

A transformação do samba em referência identitária e locus discursivo da brasilidade/ Maria Fernanda de França Pereira. – 2011.

182 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Comunicação. 2. Identidade Nacional. 3.Samba. I. Título.

Maria Fernanda de França Pereira

**A transformação do samba em referência identitária e *locus* discursivo da brasilidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação e Sociedade, da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 08/06/2011.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Brandão de Faria (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Regina Lahni  
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Com açúcar e com afeto,*

*À minha mãe incentivadora dos meus sonhos.  
Às vozes que não deixaram o samba morrer.*

*Não sou eu quem me navega  
Quem me navega é o mar  
É ele quem me carrega  
Como nem fosse levar  
(Timoneiro)  
Paulinho da Viola*

*Isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além  
(Incenso fosse Música)  
Paulo Leminski*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me iluminar durante a caminhada.

À minha mãe, exemplo de luta e vitória, que nunca me deixou desistir. Sempre uma palavra amiga, um incentivo ou um “sacode” para que eu crescesse dia após dia. Obrigada por acreditar em mim. Você me inspira a ser uma pessoa melhor. Obrigada pelo amor incondicional que só as mães sabem dar.

Aos meus irmãos. Mário e Viviane. Entre as brincadeiras e os puxões de cabelo, a bagunça no quarto e a solidariedade no castigo. Nós crescemos juntos. Obrigada por fazerem minha infância doce. Mário, obrigada pela proteção do irmão mais velho e Viviane, obrigada pela meiguice de ser a caçula. Ao meu pai, pelo afeto e por me incentivar a cultivar o meu capital cultural. E a todos meus familiares, por me apoiarem.

À minha amiga Roberta e Mariana, fiéis companheiras, pessoas com quem eu vivo a plenitude do sentimento de amizade. Obrigada por sempre acreditar no meu potencial e por me incentivar nesta tortuosa empreitada.

Aos meus amigos da arquitetura, por me emprestarem “outros olhos” para ver e sentir o mundo. Em especial ao Bruno e ao Rafael, pelo companheirismo e amor cotidiano. E ao menino de Tocantins (Bruno) pelo carinho bronco.

Aos amigos de sempre e de hoje. À Julia, por toda trajetória juntas. À Talita, à Dida, à Lara, ao Rômulo e ao Teo, pela confiança e torcida. À amiga Fernanda Coelho, por ter sido minha companheira de trabalho de sempre. Ao Luis Henrique, pela amizade durante essa caminhada e que mesmo longe continua torcendo por mim.

Aos professores que colaboraram na minha formação profissional e, principalmente no meu desenvolvimento humano. Em especial à minha orientadora e amiga para vida toda, Cristina Brandão, por ter abraçado a causa com tanto empenho. Ao professor Paulo Roberto, por toda sabedoria que compartilha com todos e por ter me propiciado a experiência do estágio docência. À professora Cláudia Lahni, por ter plantado a sementinha da inquietude acadêmica e humana.

À Ana, mãe de todos do mestrado.

E a todos que contribuíram, acreditaram e torceram pela realização desta dissertação.

## RESUMO

A proposta da dissertação é analisar de que maneira diversos atores sociais contribuíram no processo de nacionalização do samba e na sua transformação em referência identitária e *locus* discursivo da brasilidade. Partindo-se da perspectiva construtivista do *Interacionismo Simbólico* e dos Estudos Culturais, compreendemos que o samba, enquanto referencial identitário, está em permanente construção simbólica e material, mediada pela linguagem e pelo poder, sendo moldadas e negociadas cotidianamente, assim como as identidades culturais de um modo geral. Este gênero musical de matriz predominantemente negra e da classe popular nasce regional, carioca, através de negociações, trocas e interesses entre as classes hegemônicas e subalternas, vai transfigurando-se em nacional-popular. Os intelectuais, o Estado Novo (1937-1945), o rádio e as classes populares participaram ativamente na invenção discurso, pretendemos evidenciar a materialização ideológica do nacionalismo estado-novista em composições de sambas de exaltação, subgênero que emerge neste contexto, especificamente, para exaltar o país e narrar a brasilidade.

Palavras-chave: Comunicação; Identidade Nacional; Samba; Rádio e Estado Novo.

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to analyze how various social actors contributed to the process of nationalization of samba and its transformation in identity reference and discursive locus of Brazilianness. Based on the constructivist perspective of Symbolic Interactionism and Cultural Studies, we understand that the samba, while referential identity, is under permanent material and symbolic construction, mediated by language and power, being shaped and negotiated daily, as well as cultural identities in general. This musical genre of predominantly black and working class array was born regional, in Rio; through negotiations, trades and interests between the hegemonic and subaltern classes, transformed itself into national-popular. Intellectuals, the Estado Novo ("New State", which lasted 1937-1945), the radio and the popular classes participated actively in the invention of samba as a tradition of Brazilian culture. Using discourse analysis as methodology, we intend to highlight the ideological embodiment of the nationalism in the Estado Novo period in compositions of exaltation sambas, subgenre that emerges in this context, specifically, to extol the country and narrate the Brazilianness.

**Keywords:** Communication; National Identity; Samba; Radio and Estado Novo.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>OS ESTUDOS CULTURAIS E A QUESTÃO DA IDENTIDADE</b> .....	17
2.1	A CENTRALIDADE DO DEBATE SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE .....	22
2.2	OS ELEMENTOS DAS IDENTIDADES NACIONAIS .....	28
<b>3</b>	<b>AS CONTRUÇÕES DISCURSIVAS DA IDENTIDADE NACIONAL</b> .....	34
3.1	O DARWINISMO SOCIAL E AS TEORIAS RACIOLÓGICAS: PRIMEIROS ESBOÇOS DA IDENTIDADE NACIONAL .....	34
3.2	FOLCLORE E MODERNISMO: O BRASIL MACUNAÍMICO .....	41
3.3	O VIÉS CULTUROLÓGICO: O ALÍVIO PARA O FARDOS BRASILEIRO .....	49
<b>4</b>	<b>ESTADO NOVO, HEGEMONIA E PROPAGANDA POLÍTICA</b> .....	60
4.1	HEGEMONIA: AS NEGOCIAÇÕES IDENTITÁRIAS ENTRE O POPULAR E O NACIONAL .....	60
4.2	ESTADO NOVO E PROPAGANDA POLÍTICA .....	68
4.2.1	<b>A orientação ideológica do Estado Novo</b> .....	73
4.2.2	<b>A ação do Departamento de Imprensa e Propaganda</b> .....	77
4.2.3	<b>A Divisão de Radiodifusão</b> .....	82
4.2.4	<b>A Hora do Brasil – A voz do Estado Novo</b> .....	85
<b>5</b>	<b>A RÁDIO NACIONAL E O ENGENDRAMENTO DA IDENTIDADE BRASILEIRA</b> .....	89
5.1	AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS E A IMPLEMENTAÇÃO DO RÁDIO NO BRASIL .....	91
5.2	A CONSOLIDAÇÃO RADIOFÔNICA BRASILEIRA .....	94
5.2.1	<b>Principais Personalidades do Rádio</b> .....	97
5.3	A ERA DE OURO DO RÁDIO: A FÁBRICA DE SONHOS .....	98
5.3.1	<b>Programas de Auditório: o novo impulso no universo radiofônico</b> .....	101
5.4	A PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO NACIONAL: CRIANDO LAÇOS COM A COMUNIDADE IMAGINADA BRASIL .....	105
5.4.1	<b>A trilha sonora brasileira</b> .....	113

<b>6</b>	<b>O PROCESSO DE NACIONALIZAÇÃO DO SAMBA</b> .....	117
6.1	RAÍZES DO SAMBA .....	118
6.2	O NASCIMENTO E A CONSOLIDAÇÃO DO SAMBA .....	121
6.3	A NACIONALIZAÇÃO DO SAMBA: O ENCONTRO DA CULTURA POPULAR COM A ELITE E O MERCADO CULTURAL .....	133
<b>7</b>	<b>O SAMBA COMO BRASÃO</b> .....	143
7.1	ANÁLISE DE DISCURSO .....	143
7.2	PESQUISA E SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> DA ANÁLISE.....	148
7.3	O SAMBA DE EXALTAÇÃO: O SAMBA COMO NARRADOR DA BRASILIDADE NO ESTADO NOVO .....	151
7.3.1	<b>O descortinar de Aquarela do Brasil</b> .....	152
7.3.2	<b>A representação sonora da nação em outros sambas de exaltação</b> .....	158
<b>8</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	168
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	174

## 1 Introdução

O samba tem sido discutido por diversos ângulos na academia: como gênero de música, poesia e dança; como elemento de articulação de discursos e ações sobre o nacional e o popular e como forma de sociabilidade (ARAÚJO, 2004, p.2). Ao estudarmos o mundo do samba estamos imergindo numa construção de redes de significados, práticas sociais, produções simbólicas, tradições, comportamentos, costumes, afirmação de valores e de um grupo social. Enfim, o samba configura-se como um lugar de competência discursiva e comunicativa, além de narrar as histórias do país e a brasilidade, também comunica o cotidiano e a cultura das classes populares. Segundo Sodré (1998, p.59) “o samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressões de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade da fala”.

Ao nos questionarmos quais elementos compõem a brasilidade, o samba, ritmo nacional, é mencionado não só pelos próprios brasileiros, como também serve de referência identitária aos estrangeiros. Esta música faz parte do imaginário e da construção discursiva da identidade nacional, mas concretamente não é experienciada e compartilhada culturalmente por todos os brasileiros, embora o seu alcance nacional também seja inegável.

O empenho desta dissertação recai exatamente sobre o processo de transformação do samba em referência identitária nacional e *locus* discursivo da brasilidade, a partir da ação de diversos atores sociais, atribuindo-lhe cada qual a sua contribuição e importância, bem como críticas na participação desta confluência de interesses. Através de negociações entre as classes populares, intelectuais, Estado Novo (1937-1945) e o rádio, o samba se constrói como música nacional.

As classes populares tinham um ritmo que congregava a cultura negra e branca, era mestiço por “natureza”, embora sua ancestralidade seja referenciada como africana. Além de representar as classes baixas, estava localizado na capital federal, onde também se concentrava os principais veículos de comunicação do país. Com a estruturação e consolidação do rádio e da indústria fonográfica, a música popular brasileira vai ganhando seus contornos e atingindo significativamente o território nacional, uma vez que até então nenhum outro meio de comunicação havia propiciado esta experiência pioneira de “integração” e “unidade” entre os brasileiros.

Como afirma Nestor Canclini (1998, p.205), deve-se desconstruir as operações científicas e políticas que colocaram em cena o popular. A transformação do samba de ritmo

maldito a música nacional e oficial também fez parte de um projeto político para construção da identidade brasileira por parte do Estado. O samba era considerado ilegítimo para alguns segmentos da sociedade até o início dos anos 1930, sambistas, malandros e adeptos das batucadas eram perseguido polícia, com a finalidade de estabelecer a “boa ordem”.

Com o fim da República do Café-com-Leite (1898-1930) e a ascensão do presidente Getúlio Vargas (1930-1945), esse quadro começa a se transformar com a implementação das políticas integracionistas e nacionalistas, fortalecidas ainda mais com a ditadura do Estado Novo (1937-1945). Esse regime almejava o controle dos diversos segmentos sociais do país. Com esse intuito de estabelecer a harmonia social no Brasil, Getúlio Vargas, arditamente, se apropriou de elementos da cultura popular e os converteu em símbolos da identidade nacional para “neutralizar” as desigualdades sociais e os conflitos de classes. No caso específico do samba, também temos a questão de etnia envolvida, um ritmo, inicialmente considerados de negros, ganha *status* de música nacional e mascara a hegemonia étnica dos brancos.

Isso foi possível graças ao papel da mídia na construção e compartilhamento de identidades culturais. O discurso que circula pela mídia é uma fonte basilar para os processos de reconhecimento, aderência e projeção identitária dos sujeitos. Atento a essa capacidade dos meios de comunicação, Getúlio Vargas, assim como outros ditadores, investiu no setor para efetuar a propaganda ideológica do seu governo. O rádio, principalmente a Rádio Nacional, foi utilizado devido à sua velocidade, amplitude e sensorialidade, que permitia a difusão de mensagens e a construção sonora da *comunidade imaginada* brasileira.

Considerando os elevados índices de analfabetismo no Brasil, entre a população de idade superior a 18 anos, 65,2% em 1920 e 56,4% em 1940<sup>1</sup>, este veículo permitiu difusão de discursos, mensagens e notícias oficiais entre todos os segmentos sociais. O programa *A Hora do Brasil* transmitido obrigatoriamente em todo país, é exemplo da utilização da mídia para divulgação de propaganda ideológica. Através de músicas veiculadas, como o samba, a propagação ideológica do Estado também foi feito no rádio, de modo indireto. “Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930” (POULBEL, 2009).

Diante desses fatos, estudar a partir de um contexto histórico datado, a construção discursiva da identidade brasileira, por meio de um projeto político mediado pelo rádio e pelo

---

<sup>1</sup> IBGE, Anuário Estatístico do Brasil, v. VI, p.29.

samba, torna-se relevante índice para compreendermos a eficácia dos meios de comunicação em gerar processos identitários. Segundo Thompson (1998, p.53), “a análise cultural requer uma sensibilidade que busque discernir padrões de significado e discriminar nuances de sentido em um contexto socialmente estruturado, inserido em um momento histórico específico”.

Outro fator que orienta o desenvolvimento desta pesquisa é o processo de retroalimentação entre a tríade Estado Novo, rádio, samba e a centralidade da mídia na constituição das identidades culturais. Se por um lado, o Estado Novo promoveu o samba para narrar sua ideologia, exaltar a nação e servir como referência identitária, por outro a transformação do samba de gênero regional à música popular brasileira foi palpável, justamente, por essa política. Podemos entender esses fatos como um evento midiático, porque, somente, através da mediação do rádio é que foi possível transformar o samba em símbolo da nação e ao mesmo tempo efetuar a propaganda ideológica do Estado Novo.

Sistematizando a dissertação, o primeiro capítulo destina-se a discussão teórica do conceito de identidade cultural na contemporaneidade, a partir da perspectiva construcionista do Interacionismo Simbólico e dos Estudos Culturais. Segundo essas correntes teóricas, as identidades culturais estão em permanente construção simbólica, mediada pela linguagem e pelo poder, sendo moldadas e negociadas cotidianamente. Para tal objetivo, foram utilizados autores como: Peter Berger, Thomas Luckman, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Tomas Tadeu Silva, Kathryn Woodward, entre outros. Uma atenção maior foi dada especialmente ao debate sobre as identidades nacionais e os elementos que as constituem, como as narrativas midiáticas, a memória e as tradições inventadas.

No segundo capítulo, respaldado por Renato Ortiz, estudamos algumas das construções discursivas acerca da identidade nacional engendradas em fins do século XIX até o período de implantação da ditadura do Estado Novo. Dialogamos com autores que estavam sob a influência do darwinismo social como Sílvio Romero e Euclides da Cunha. Avançando cronologicamente no pensamento social brasileiro trazemos à tona as contribuições intelectuais dos folcloristas e modernistas, respectivamente Câmara Cascudo e Oswald de Andrade, interseccionados por Mário de Andrade. Dedicamos maior atenção ao pensamento de Gilberto Freyre, sobretudo a sua obra *Casa Grande & Senzala*, por efetivamente concretizar, ao menos no nível discursivo, a cosmogonia das três raças, apropriada pelo Estado Novo e ritualizada, em partes, no samba.

A proposta do capítulo três é compreender de que forma o Estado Novo travou negociações identitárias no campo cultural com as classes populares, a fim de transmutar o

popular em nacional. Para isso, partimos do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci. Neste momento também traçamos um breve painel político, social e cultural do Brasil a partir da década de 1920 até o término da ditadura em 1945, destacando os principais fatos que marcaram o rumo ao Estado Novo. Em seguida, abordamos os aspectos ideológicos que nortearam o Estado Novo: nacionalismo e integração nacional, populismo, trabalhismo e civismo e sua atuação dentro de algumas instituições, nos meios de comunicação, e principalmente no rádio.

Temos que levar em consideração a importância deste período controverso e seu principal personagem, Getúlio Vargas, para a história do país, sendo presidente duas vezes, de 1930 a 1945 e 1951 a agosto de 1954, totalizando 18 anos no poder. O “pai dos pobres” tornou-se um mito e é a figura política mais lembrada no Brasil. Ele é pioneiro no uso dos meios de comunicação para execução da propaganda ideológica no Brasil, assim como unificador, efetivamente, de elementos culturais que viriam a constituir a brasilidade, “o que faz do brasileiro um brasileiro”.

O quarto capítulo foca-se em analisar o papel específico do rádio para a construção da identidade nacional, sobretudo no período do Estado Novo. Neste espaço, abordamos a chegada do rádio no Brasil, a consolidação, a Era de Ouro e as características que o tornou um veículo por excelência popular e de contribuições determinantes para a política de integração nacional. Neste âmbito, destacamos a Rádio Nacional como pioneira na construção discursiva da brasilidade, por meio de sua programação, de suas músicas e de seus artistas. Para isso, nos reportamos aos trabalhos de Maria Elvira Federico, José Ramos Tinhorão, Sonia Virgínia Moreira, Ronaldo Conde Aguiar, Miriam Goldfeder, entre outros.

Em seguida, no capítulo cinco, suturamos o ponto de encontro entre o samba, o rádio e o Estado Novo. Neste momento, tratamos do surgimento e consolidação do samba como gênero musical. Inicialmente, apresentamos seus antecessores, o lundu, maxixe e modinha, que contribuíram para sua constituição. Posteriormente, estudamos o período de nascimento nas casas das “tias baianas”, a subida aos morros, a geração de 1910 e 1920, o hibridismo entre a cultura afro e a branca, o desenvolvimento das escolas de samba, o encontro da cultura popular com a erudita e massiva e a entrada do samba na indústria fonográfica e na Era do Rádio. Neste ponto, demonstramos o processo de construção do samba como ritmo nacional e sua transformação em música popular brasileira, através do rádio e também como parte do projeto político de integração nacional.

Por fim, no último capítulo, debatemos a capacidade discursiva e comunicativa das letras de samba e o seu uso para narrar a identidade nacional e os ideais políticos na Era

Vargas. A escolha do *samba de exaltação* como objeto de análise caracteriza-se por ser fruto desta tríade, ele é feito sob a égide da política estado-novista e para o rádio, sua dimensão já é massificante e espetacular. Ao narrar a brasilidade, entendemos que o *samba de exaltação* opera como elemento constituidor de identidades, sobre o qual discursivamente nos definimos enquanto brasileiros.

A metodologia de análise de discurso foi empregada em algumas letras do estilo *samba de exaltação*, cuja finalidade é evidenciar o conteúdo ideológico do Estado Novo nessas composições. Entendemos que a música comporta uma capacidade comunicativa capaz de funcionar como “indicadores culturais” que “mensuram elementos da vida cultural e que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial” (BAUER, 2004, p.366). Essa ferramenta metodológica rejeita a concepção da linguagem como um meio neutro de refletir ou descrever o mundo e tem convicção da centralidade do discurso na construção social da realidade. A linguagem e o discurso se fazem na interação, também são construções não-neutras e antinaturais, lugar privilegiado para os confrontos ideológicos.

A partir das práticas culturais de determinados grupo sociais novas leituras da realidade são propiciadas, o samba que inicialmente se configurou eminentemente como produto cultural e mediador de experiências das classes populares, passa a ser compartilhado como experiência nacional. Se hoje milhares de brasileiros comungam da máxima do compositor Assis Valente, “quem não gosta samba, bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça ou é doente do pé”, e assim se imaginam enquanto compatriotas, este sentimentos são reveladores de sintomas do processo de nacionalização do samba e da sua transformação em referência identitária nacional e *locus* discursivo da brasilidade.

## 2 Os Estudos Culturais e a questão da identidade

A partir da perspectiva construcionista do Interacionismo Simbólico e dos Estudos Culturais, iremos trabalhar o conceito de identidade que norteará a dissertação. Segundo essas correntes teóricas, as identidades culturais estão em permanente construção simbólica, mediada pela linguagem e pelo poder, sendo moldadas e negociadas cotidianamente. Neste momento, também trataremos alguns artifícios necessários para a construção de identidades nacionais, mas, inicialmente, reportamo-nos aos Estudos Culturais e suas contribuições teóricas para o pensamento comunicacional.

O amadurecimento das teorias da comunicação nos trouxe um viés reflexivo mais maleável. Diferentemente da comunicação vertical defendida pelo Funcionalismo Sociológico e do pessimismo da Escola de Frankfurt, que acreditavam na onipotência da indústria cultural sobre os receptores-consumidores, os Estudos Culturais levam em consideração a bagagem e as experiências culturais dos indivíduos, tanto nas relações sociais, quanto nos processos de recepções midiáticas.

*Culture Studies* ou os Estudos Culturais se desenvolveram inicialmente na Inglaterra, na década de 1950, e tiveram como principais expoentes, na sua primeira etapa, Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. A produção teórica desses três autores estabelecerá as bases dessa corrente. Em 1964 é fundado na Universidade de Birmingham, o *Center of Contemporary Cultural Studies* (CCCS) ou Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, programa de pós-graduação, que solidificou as pesquisas desenvolvidas a partir desse debate.

Segundo Armand e Michèle Mattelart (2003, p.105) o centro desenvolvia estudos “sobre as formas, práticas e instituições culturais e suas relações com a sociedade e a transformação social”. É importante ressaltar que os Estudos Culturais não se configuram como uma única disciplina ou método de pesquisa, na realidade se apropriam de várias disciplinas, que se interseccionam e interagem no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea:

Estudos culturais é um campo interdisciplinar onde certas preocupações e métodos se convergem; a utilidade dessa convergência é que nos propicia entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas existentes. Não é, contudo, um campo unificado. (TUNER, 1990, p.11)

Diversas correntes sociológicas e metodologias de pesquisas foram resgatadas, sobretudo as que valorizam as pesquisas qualitativas, como a fenomenologia, interacionismo simbólico e etnografia. “A escolha por trabalhar etnograficamente deve-se ao fato de que o interesse incide nos valores e sentidos vividos” (ESCOSTEGUY, 1998, p.90). Além da sociologia, os Estudos Culturais dialogam com a antropologia, política, economia, psicologia, psicanálise, lingüística, literatura, artes e com a comunicação social.

Tematicamente, os assuntos mais pautados por essa corrente estão relacionados a questões de classe, gênero, etnia, movimentos sociais e cultura popular, este último, eixo de debate desta dissertação. Podemos afirmar que os Estudos Culturais têm “preocupação com as minorias étnicas, nacionais e sexuais. Em alguma medida (...) abriram espaço para grupos marginalizados ganharem legitimidade acadêmica suficiente para se firmar como pontos importantes da sociedade” (MARTINO, 2004).

Dessa forma, os Estudos Culturais debateram, e ainda debatem, só que agora com mais espaço e visibilidade na academia, assuntos poucos tratados por serem considerados marginais ou “menores”<sup>2</sup>, e ainda incorporaram novos objetos à sua pesquisa como a música popular, o futebol e as telenovelas, isto porque são práticas culturais de um grupo, que nos fornecem novas leituras sociais da realidade.

Hoggart publicou em 1957 *The uses of literact*, onde retoma o estudo da cultura de massa e passa a encarar a subjetividade como modo de investigar a cultura. Esta obra “inaugura o olhar de que no âmbito popular não existe apenas submissão mas, também, resistência o que mais tarde será recuperado pelos estudos de audiência do meio massivo” (ESCOSTEGUY, 1998, p.89).

As principais contribuições de Raymond Williams foram suas obras *Culture and society* (1958) e *The long revolution* (1962). No primeiro livro, o autor usa a cultura como conceito central da investigação social e como exemplo usa a literatura. Na segunda obra combate o marxismo redutor em favor de marxismo complexo, ele acredita que a economia não é determinante sobre as demais esferas da vida, a cultura e outras práticas sociais também têm forte impacto nas relações sociais. E, com certo pessimismo, discute as relações entre os *medias* e a cultura popular.

---

<sup>2</sup> É fato que a academia ostenta uma hierarquia entre ciências, disciplinas, teorias e temáticas. O debate sobre epistemologia da comunicação emerge da necessidade do campo comunicacional se afirmar nas ciências humanas, definir seus limites e seus conteúdos, se é que é possível, já que como afirma Francisco Rudger (2007), o campo da Comunicação Social carrega uma vocação à indisciplina. A partir de meu empirismo, pude perceber o prestígio de certos núcleos de pesquisa da Intercom (Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) em detrimento de outros.

O aporte central de Thompson para os Estudos Culturais foi seu livro *The making of the english working class* (1968). Nesta obra, o autor realiza uma pesquisa no meio operário britânico, com o intuito de revelar como as classes subalternas se relacionam com a cultura. Thompson combatia a visão de que a cultura seria uma forma de vida global. “No seu lugar, preferia entendê-la enquanto uma luta entre modos de vida diferentes” (ESCOSTEGUY, 1998, p.89).

É importante para este trabalho discutirmos alguns conceitos sobre cultura, já que visamos estudar o samba como produto cultural e como mediador de experiências das classes populares. Raymond Williams define cultura como um “sistema de significações mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS apud DALLA COSTA, 2006, p.104). Acerca dos estudos sobre a cultura, Thompson atesta que:

A necessidade de considerar a pluralidade da cultura, ou seja, das culturas, propondo que os estudos em torno dessa problemática considerem a profundidade e assumam as decorrências de tomá-la no plural, ressaltando conflitos, os modos diferenciados de vida, ligados às diferentes culturas e às classes sociais. (PAULINO, 2001, p.52)

Para entendermos mais sobre as bases dos Estudos Culturais também é necessário compreender os teóricos que a influenciaram. Claramente, há um diálogo com o marxismo e com o materialismo, mas a partir de uma releitura gramsciniana. Os Estudos Culturais contestaram o modelo de base-estrutura de Marx. A corrente defende “a cultura na sua ‘autonomia relativa’, isto é, ela não é dependente e nem reflexo das relações econômicas, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas” (ESCOSTEGUY, 1998, p.90).

Das concepções de Gramsci, os Estudos Culturais absorveram principalmente as discussões sobre as relações da cultura hegemônica e da cultura popular, defendendo a idéia de que a cultura popular não necessariamente irá receber, de maneira passiva, a cultura hegemônica, há diversas formas de se relacionar, como as apropriações, renegociações e resistências. Escosteguy afirma que em “determinados contextos a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica, em outros reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas” (ESCOSTEGUY, 1998, p.89).

Em busca de um marxismo heterodoxo, a corrente culturalista se apropriou de outros pensadores dessa linha, além de Gramsci, conceitos de Georg Lukács, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. Com Louis Althusser, partilham a opinião sobre ideologia, “que não pode mais ser vista como mero ‘reflexo’ da base material, mas assume papel ativo na reprodução

social” (MATTELART & MATTELART, 2003, p.107). A ideologia deve ser examinada não só abstratamente, como nas linguagens e representações; mas também em sua forma concreta, como nas instituições e práticas sociais. Digamos que os Estudos Culturais põem em exercício essa tarefa.

O estruturalismo e o pós-estruturalismo também fizeram avançar os estudos sobre a cultura. A semiologia, principalmente com a crítica de Roland Barthes, contribuiu para o desenvolvimento dos Estudos Culturais, especialmente pelo fato do autor interessar-se pela especificidade cultural.

Podemos dividir em três períodos os Estudos Culturais. A primeira fase com os textos precursores, fundação do Centro Birmingham se estendendo até o final dos anos 1970. No início dos anos 1980 temos a segunda etapa que é de consolidação, nesse contexto temos como principal teórico Stuart Hall. E o último período, o da internacionalização dos Estudos Culturais, que se prolonga até a atualidade<sup>3</sup>.

Stuart Hall é o principal teórico dos Estudos Culturais e tem uma profícua produção acadêmica, como as obras *Da Diáspora* e *a Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Hall estudou inicialmente modalidades de recepção dos programas televisivos e, depois, voltou sua pesquisa para questões de identidades, temática hoje em foco nos Estudos Culturais. O autor observa as relações identitárias na pós-modernidade, tendo como referencial as discussões sobre globalização, migrações, o papel do Estado-nação e da cultural nacional.

Para Hall, as identidades pós-modernas não são fixas e nem essenciais, diversas identidades são usadas em momentos diferentes e podem ser até mesmo contraditórias. É a “celebração do móvel” (HALL, 2003, p.13). O autor também desacredita na hipótese de uma homogeneização cultural, pois se com a globalização houve a difusão de uma cultura planetária, as culturas locais apresentam focos de resistências e assim reafirmam suas identidades.

Nas produções mais contemporâneas dos Estudos Culturais podemos destacar as influências de teóricos como Michel de Certeau, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard e Terry Eagleton. De Foucault a principal contribuição é proveniente dos estudos das relações de poder e instituições e de Bourdieu é a concepção da cultura como um espaço de luta simbólica. Os principais debates dessa corrente culturológica hoje são sobre globalização e homogeneização cultural, hibridismo cultural, pós-colonialismo e centralidade

---

<sup>3</sup> Para essa divisão temporal usamos como referência o texto *Uma introdução aos Estudos Culturais* de Ana Carolina Escosteguy, 1998.

da imagem. Discussões essas também desenvolvidas na América Latina por Néstor García Canclini e Jesús Martín-Barbero.

Apesar da mudança de foco, há conteúdos intrínsecos nos Estudos Culturais:

O materialismo - que faz uma revisão crítica do marxismo mecanicista e busca superar o modelo base-estrutura, o anti-essencialismo - que nega uma identidade essencial das culturas em si e segue a trilha de Foucault explicitando as ações das estruturas de poder em todos os níveis da vida humana, o anti-reducionismo - que evidencia as contradições das implicações das estruturas do poder, a ênfase na conjuntura - como base para análise das relações sociais e a opção pelo popular - como compromisso de engajamento e luta anti-elitista. (GROSSBERG apud MELLO, 1997, p. 4-5)

Os Estudos Culturais enfatizam a complexidade das questões culturais e a necessidade de relacioná-las com estruturas sociais exteriores à mídia e a contextos históricos específicos. O que, avaliamos possibilitar-nos estudos mais adequados sobre comunicação e cultura popular na América Latina, diante da fragmentação identitária e da diversidade cultural do nosso continente. Segundo Dalla Costa (2006, p.102), a disposição de se estudar a comunicação a partir de práticas culturais, por meio de uma combinação de teorias e métodos, atestam o caráter híbrido dos estudos latino-americanos, onde ganham destaque o deslocamento dos meios às mediações (Jesús Martín Barbero) e os processos de hibridismos culturais (Nestor García Canclini).

A apropriação dos Estudos Culturais por pesquisadores latino-americanos parece ser proveniente da impossibilidade de se estudar os meios de comunicação de massa sem relacioná-los com a pluralidade cultural do continente, que está intrínseco à nossa identidade cultural, “[...] a *cultura mezclada* do latino-americano, a conclusão de que somos vários “eus” dentro de um só, configura-se como a principal característica da nossa identidade” (CREPALDI, 2007, p.5). Com isso, diversos autores teceram seu arcabouço teórico sobre pensamento de que a América Latina é resultante do acúmulo de influências vindas dos mais diferentes lugares e que estão num devir, sempre se refazendo e assimilando novas produções, sobre o mundo e sobre si próprio.

Realizamos essa breve trajetória teórica no intuito de apresentar algumas matrizes de pensamento que permeiam os Estudos Culturais e que de certa forma dialogam com este trabalho. Também evidenciamos contribuições desta corrente para as pesquisas comunicacionais e culturais. Mas, principalmente, porque a seguir, iremos apresentar a conceituação de identidade cultural, estendendo ao debate da identidade nacional, por este viés culturalista.

## 2.1 A centralidade do debate sobre a identidade cultural na contemporaneidade

Os estudos sobre identidade cultural emergem da necessidade de compreensão da relação entre homem e sociedade, pois é através do jogo identitário que se estabelecem as trocas entre indivíduo-indivíduo, indivíduo-sociedade e sociedade-sociedades. As identidades culturais não são naturais, são construções discursivas, simbólicas e imagéticas, mediadas pela linguagem e tensionadas pelo jogo de poder, no qual falamos sobre nós e o outro numa relação entre igualdade e alteridade, para nos localizarmos socialmente e definirmos a que grupos pertencemos ou não.

Falar em identidade implica uma relação de permanência, delimitações e principalmente uma relação de semelhanças e diferenças. A relação de permanência liga o sujeito a uma continuidade histórico-social, que o permite identificar-se ou não com determinada cultura, já que a cultura é transmitida como herança. As delimitações permitem diferenciar os elementos pertencentes ou não a uma cultura e, deste modo, incluí-los ou excluí-los de um grupo. E a relação de semelhanças e diferenças é que permite o sujeito reconhecer-se a si mesmo como membro de uma cultura. O olhar, além de detectar as aparências, atribui valores e determina a orientação de conduta, através dos processos de identificações.

Stuart Hall em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2003) elenca e descreve cronologicamente as três concepções de identidade, que ao longo do tempo, organizaram a percepção ocidental a cerca do tema. A primeira explicação, o *sujeito do iluminismo*, era uma visão essencializada e reducionista sobre a identidade, vinculada ao pensamento cartesiano, acreditava-se que o indivíduo já nascia com uma determinada identidade e que ela era imutável, constituindo-se como o cerne do eu. Esta visão individualista delegava certa onipotência ao sujeito, a pessoa humana era centrada e unificada, dotada das capacidades de razão, de consciência e ação.

A concepção do *sujeito sociológico* defende uma comunicação entre o “núcleo interior” do indivíduo com a sociedade e seu entorno cultural, ou seja, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, suturando, dessa forma, o sujeito à estrutura. Como exemplo desta concepção interativa, podemos destacar a teoria sociológica do *Interacionismo*

*Simbólico* e alguns de seus pensadores como Peter L. Berger, Thomas Luckmann e Erving Goffman. Para esta corrente, homem e sociedade são frutos das relações comunicativas que mantêm com outros indivíduos, com as instituições sociais, com outros discursos a que são expostos e com os laços que estabelecem, ou seja, o indivíduo e a sociedade constroem cotidianamente a realidade e são mutuamente influenciados e moldados.

Em *A Construção Social da Realidade* (1996), os autores interacionistas Peter L. Berger e Thomas Luckmann, abordam a dialética entre indivíduo e sociedade, mediada pela realidade da vida cotidiana, dotada de objetividade e subjetividade. Como o indivíduo se relaciona com a sociedade? Berger e Luckmann propõem um ciclo entre exteriorização – objetivação – interiorização. As objetivações estão disponíveis na realidade cotidiana, seja por meio das instituições ou das legitimações, o indivíduo ao entrar em contato com seu exterior apreende, ou seja, toma consciência de tal fato, interpreta-o segundo suas particularidades, torna-o subjetivo, interiorizando assim a realidade. O indivíduo passa a assumir o mundo já habitado por outros e interagir com os mesmos. Sendo assim constituído o processo de socialização.

No que diz respeito à identidade, os autores afirmam que esta se constitui como um elemento chave da realidade subjetiva, sendo formada por processos sociais. Quando cristalizadas, as identidades podem ser mantidas, alteradas e até mesmo reformuladas pelas relações sociais. A identidade tem como função a localização do indivíduo no mundo para si próprio, para grupos e instituições, ela resulta da dialética entre o indivíduo e a sociedade.

Erving Goffman (1985), outro autor interacionista, se utiliza de elementos teatrais para explicitar a relação do indivíduo-ator com a sociedade-platéia e o modo como eles se influenciam reciprocamente em sua obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. O ator desempenha diferentes papéis em diversas circunstâncias, conforme a necessidade ou pelo que lhe for exigido. A questão central do livro é a discussão de como nos é requisitado o desempenho, enquanto ator, de diferentes papéis sociais. Para o teórico, o objetivo do indivíduo em cena é sustentar uma particular definição da situação, representando sua afirmação do que seja realidade. O texto goffmaniano, ao centrar-se na interação face a face, é uma continuidade desses estudos, na medida em que trata os processos pelos quais o sujeito desempenha esses papéis em construção.

Sobre o debate espacial, o autor dedica um capítulo para discutir regiões de atuação e como o comportamento do ator é afetado por esse fator. A região de fachada é o lugar onde a representação acontece, a região de fundo ou bastidores é onde a encenação é afrouxada. A representação também depende da relação do ator com a equipe e com a platéia. Goffman

define equipe como qualquer grupo de indivíduo que colabore dramaturgicamente na encenação. Para que uma equipe funcione bem é preciso que os seus membros compartilhem de uma unidade do que seja o real e mantenham uma coerência de atuação eles.

Com o advento da pós-modernidade<sup>4</sup>, as identidades entraram em crise como afirmam Bauman (2005) e Hall (2003). O primeiro autor alega que na contemporaneidade, ou seja, no “líquido-moderno”, as relações socioculturais se estabelecem a partir do “homem sem vínculos” com as “identidades flutuantes”. Esse pensamento vai ao encontro do argumento de Hall ao afirmar que na modernidade tardia “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos (...) identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que as nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2003, p.13). O *sujeito pós-moderno* incorpora e assume identidades distintas em momentos variados, rompendo com aceção de unidade e coerência de um “eu”.

Com isso emerge a concepção do *sujeito pós-moderno*, que não necessariamente é uma ruptura da visão anterior, mas sim uma re-contextualização ou re-adaptação à nova realidade social diante da globalização, da supressão do espaço-tempo e do aumento do fluxo comunicacional e cultural. Para Hall (2003, p. 34), a concepção do *sujeito sociológico*, na modernidade tardia, não foi desagregada, mas sim deslocada. Esse deslocamento é proveniente de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. O primeiro avanço para o descentramento do sujeito foi apontado pelo pensamento marxista, o qual creditou-se que os indivíduos não agiriam de forma autoral na história, já que estão condicionados aos recursos históricos, sejam materiais ou culturais, que lhes são outorgados pelas gerações anteriores.

O segundo descentramento indicado por Hall (2003, p.36) foi a descoberta do inconsciente por Freud, que argumentaria que as identidades “[...] são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional promovido de uma identidade fixa e unificada”. Hall ainda destaca a *Teoria do Espelho* de Jacques Lacan, na qual o psicanalista afirma que é na relação com o outro e com o sistema simbólico que está fora dela, que a criança vai constituindo sua identidade. Dessa forma,

---

<sup>4</sup> Autores como Jürgen Habermas em *O Discurso Filosófico da Modernidade* de 1985 (2000) e Anthony Giddens em *As Conseqüências da Modernidade* de 1990 (1991) não operam com o conceito de pós-modernidade, por acreditarem que ainda vivemos na modernidade. Para Habermas (2000) a modernidade é um projeto ainda inacabado, segundo Giddens (1991) não há nenhuma ruptura ou descontinuidade que justifique um “pós” para além do moderno. Bruno Latour no livro em *Jamais Fomos Modernos* de 1991 (1994) rejeita as pretensões pós-modernas, ao colocar a própria idéia de modernidade em xeque.

reforçando a idéia de que a identidade não é inata, ela é tecida no decorrer do tempo através de processos inconscientes, permanecendo incompleto e em constante (trans)formação.

Outro descentramento está vinculado ao trabalho do linguista Saussure, que ao afirmar que a língua é um sistema social, não individual e preexistente a nós, evidencia que apenas fazemos usos da língua em um sistema de regras e padrões de significações culturais já estabelecidos, ou seja, não somos autores das colocações que fazemos, apenas nos posicionamos, demonstrando assim que as identidades são construídas discursivamente.

O quarto descentramento é proveniente do pensamento de Michel Foucault sobre o “poder disciplinar” e suas formas de controle e vigilância do indivíduo na modernidade tardia. Por meio dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e da ciência, as instituições coletivas, como prisões, escolas e hospitais; objetivavam a individualização do sujeito, o controle e a disciplina sobre o mesmo para a sua transformação em “corpo dócil”.

Por fim, o último descentramento é decorrente do impacto dos “novos movimentos sociais” da década de 1960, principalmente o movimento feminista. Segundo Hall (2003, p. 45), o feminismo trouxe para o debate público a distinção entre o público e o privado; abriu novas arenas de discussão política como família, sexualidade e trabalho doméstico; politizou a subjetividade e expandiu a idéia de construção das identidades relativas ao gênero. Cada movimento social ao reivindicar a identidade de seus sustentadores ou militantes criaram a “política de identidade”.

Esses descentramentos contribuíram para a ruptura da visão essencialista de identidade, e a partir dessas constatações, novas contribuições teóricas nos foram dadas para pensarmos essa questão. Neste trabalho, como vimos pregressamente, compartilhamos da perspectiva construcionista dos Estudos Culturais, que são oriundos do exercício de busca de compreensão das relações identitárias nas suas mais diversas esferas, levando em consideração que o sujeito é ativo na constituição de sua identidade. É a tentativa de se olhar para o outro, mas não só com sua visão própria, também com o olhar da outridade.

Em *Identidade e diferença* (2000), texto de Kathryn Woodward, o conceito de identidade cultural é igualmente debatido no âmbito teórico dos Estudos Culturais. A autora destaca que um dos aspectos da formação de identidade é o seu caráter relacional, ou seja, a identidade é marcada pela diferença. Aquilo que faz do brasileiro um brasileiro não é apenas aquilo que o constitui, como por exemplo: falar português, gostar de samba e futebol e ser

amistoso. Todavia, é também aquilo que ele não é, o diferente, como ser falante de inglês, gostar de blues e basquete e ser fleumático<sup>5</sup>.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2000), identidade e diferença têm uma sustentação direta de dependência. “A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (SILVA, 2000, p. 79). As afirmações sobre a diferença só fazem sentido em relação com sua identidade, elas são reciprocamente determinadas e arraigadas num contexto simbólico e discursivo:

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2000, p. 76)

Retomando o conceito de *différance* de Jacques Derrida, segundo o qual o signo é caracterizado pelo adiamento da presença e pela diferença, Silva (2000) atribui à linguagem o espaço das formações identitárias. “A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem” (SILVA, 2000, p. 78). E, justamente, por estarem inseridos no contexto lingüístico, identidade e diferença são marcadas pela instabilidade e indeterminação, já que não existe um referente natural ou fixo que exista fora ou anterior à linguagem.

Com isso, um ponto nevrálgico para os estudos sobre identidade é a questão do discurso. A identidade só é concreta quando verbalizada ou imagetivamente evidenciada, “as identidades são para usar e exibir” (BAUMAN, 2005, p.96). Isso ocorre através da discursividade, que cria sistemas classificatórios, que organizam a vida social e constroem significados, que demarcam a diferença. A abordagem discursiva entende a identificação como uma construção, um processo sempre em processo, ou seja, é ao mesmo tempo uma articulação e uma condição.

De acordo com Woodward, partindo-se de uma prática discursiva, “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio dos sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*”

---

<sup>5</sup> Usamos esse exemplo para ilustrar como se estabelecem as relações identitárias sob a perspectiva de identidade e diferença, lembrando que, no nosso caso, ela se dá por uma construção discursiva de elementos nacionais e estrangeiros. Entretanto nem o brasileiro pode ser reduzido apenas a essas características, assim como o estadunidense. Pois senão estaríamos essencializando essas identidades, que na verdade comportam tamanha complexidade digna de estudos aprofundados e que mesmo assim ainda não esgotariam o debate.

(WOODWARD, 2000, p.39). Logo, a relação de poder se torna outra importante chave para os estudos sobre identidade.

Conforme inferimos, a identidade e a diferença são construções lingüísticas e discursivas, que estão submetidas a vetores de força, onde são impostas e disputadas. Elas têm poder de inclusão e exclusão, de demarcação de fronteiras, de classificação e de normalização. Para Laclau (apud HALL, 2000, p.110), “se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio daquilo que a ameaça”. A discursividade cria uma relação de poder, pois quem detém a fala é quem terá o poder para forjar as identidades e marcar posições e diferenças, o que é normalidade e referência, e, dessa forma, travar lutas e negociações no campo cultural.

Identidade e diferença estão associadas a sistemas de representação. Apoiado no pós-estruturalismo, Silva (2000, p. 91) define a representação como um sistema de significado, que comporta uma marca ou materialidade e uma exterioridade, que congrega características de indeterminação, ambigüidade e relação de poder atribuídas à linguagem. A representação dá sentido a identidade e a diferença. “É por meio da representação que a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: ‘essa é a identidade’, a identidade é isso” (SILVA, 2000, p. 91).

Uma relação entre identidade e representação é também apresentada por Woodward, que considera que os significados produzidos pelas representações dão sentido à experiência e àquilo que somos. “A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2000, p. 18-19).

Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais o sujeito pode se posicionar e falar, criando uma narrativização do eu. Ao criar uma narrativa do sujeito, escolhas estão sendo feitas dentro de um sistema classificatório para dizer o que integra a identidade e o que a diferencia das demais, com isso ocorre uma demarcação simbólica de fronteiras, em que certos elementos são incluídos e outros excluídos. Porém, a construção da identidade está submetida a relações de poder, existe um campo hierárquico de legitimação de identidades em detrimento de outras, onde elas são impostas e disputadas.

A idéia geral de Hall acerca da identidade pode ser assim resumida:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem sujeitos aos quais pode se “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário

às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.  
(HALL, 2000, p.112)

A identidade não é uma essência, não é fixa tampouco homogênea. Segundo Silva (2000, p 96), é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. O autor assegura que a identidade é volátil, conflitante, estilhaçada, inconsistente, inacabada. É uma articulação em devir. Está ligada a estruturas discursivas e narrativas, bem como aos sistemas de representação, mantendo conexões estreitas com os jogos de poder.

Homi Bhabha corrobora com essa visão em *O Local da Cultura* (2001), ao alegar que as identidades estão em permanente negociação, rearticulação e tradução. As fronteiras são deslocadas e diferenciadas de sua representação como grupos e lugares enunciativos. Partindo do debate pós-colonialista, Bhabha defende que as identidades culturais contemporâneas formatam-se nos *entre-lugares*, nas zonas intersticiais. “É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo se começa a fazer presente em um movimento de dissimular ao da articulação ambulante, ambivalente” (BHABHA, 2001, p.24).

## 2.2 Os elementos das identidades nacionais

Mesmo com as crises identitárias pós-moderna em decorrência da globalização econômica e cultural, as identidades nacionais ainda oferecem ancoragens sociais para este sujeito fragmentado. No contexto histórico em que estudaremos mais adiante, o Estado Novo (1937-1945), e levando em consideração todas as particularidades históricas e sócio-culturais brasileiras, a identidade nacional se coloca como uma das principais, senão a mais importante, fonte de identidade cultural.

No que tange a discussão sobre as identidades nacionais, Bhabha (2001, p.24) alerta que as culturas nacionais estão em processo de redefinição. Para o teórico indiano o conceito de nacionalidade é uma construção social e textual entrecortada pela dimensão temporal e performática e não somente pela sedimentação histórica e pedagógica.

Mesmo não pertencendo à tradição teórica dos Estudos Culturais, o trabalho intelectual de Zigmunt Bauman dialoga com a nossa concepção de identidade cultural. O autor polonês defende o caráter líquido e maleável das identidades, caracterizando-as de negociáveis e revogáveis. Cabe ao sujeito travar suas articulações para defender suas “comunidades de idéias e princípios”. “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa

própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas a nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p.19).

Bauman (2005, p. 26) atesta que a idéia de identidade, sobretudo de identidade nacional, não foi “naturalmente” gerada e enraizada na experiência humana, ela foi criada como uma ficção e precisou de coerção e convencimento para se consolidar e concretizar. No caso das identidades nacionais, foi o Estado moderno que agiu atuou neste sentido, para a criação e manutenção das fronteiras entre “nós” e “eles”, cidadãos nacionais e estrangeiros. A identidade nacional nasce concomitantemente com o Estado moderno:

Estado e nação precisavam um do outro. [...] O Estado buscava a obediência de seus indivíduos representando-se como uma concretização do futuro da nação e a garantia da sua continuidade. Por outro lado sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta sobre o seu presente e duvidoso de seu futuro, e assim fadada a uma existência precária. (BAUMAN, 2005, p.27)

Coube ao Estado a tarefa de determinar, classificar, separar e selecionar, as tradições, dialetos, leis consuetudinárias e modos de vida locais adaptando-os a nova realidade das comunidades nacionais. Se no início da modernidade a nação e o Estado eram os principais geradores de identidades, com a pós-modernidade, os processos identitários ocorrem em nível global, nacional e local. Em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2003), Stuart Hall afirma que as identidades culturais na contemporaneidade são fragmentadas, deslocadas e descontínuas. De acordo com Bauman (2005, p. 34), com a globalização, o Estado não tem mais o poder ou desejo de manter uma união sólida e estável com a nação, o mercado passa a ser prioridade. Levando também em consideração a “compressão do espaço-tempo” (HALL, 2003, p.69) e maior circulação informacional e cultural, cabe agora aos indivíduos administrar as identidades em livre curso.

Apesar das agudas transformações ocorridas no quadro cultural mundial em consequência da globalização, acreditamos que as culturas nacionais ainda se configuram como uma das principais fontes de ancoragens identitárias. Por isso, pretendemos neste trabalho, lançar um olhar contemporâneo sobre a transformação e produção do samba em referência da brasilidade, durante o Estado Novo (1937-1945), cuja pretensão é evidenciar a construção de uma narrativa sobre a identidade nacional, através tanto de um projeto político quanto por uma ação das classes populares.

As diferentes comunidades nacionais comportam uma série de significados, ou sistemas de representação, através dos quais seus membros se identificam. A nação não é

concreta ou definida por extensão territorial, ela é possível por um sentimento e uma imaginação comungados por um número significativo de pessoas. Benedict Anderson em *Nação e Consciência Nacional* (1989, p.14) define a nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”.

As comunidades nacionais são politicamente imaginadas “porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 1989, p.14). Para Hall (2003, p.49) “a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de *representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional”.

Para que os laços imaginativos sejam estabelecidos entre os mais diversos e longínquos indivíduos, para dar coesão a nação, é preciso se utilizar de diversos artefatos simbólicos, como os discursos sobre a nação<sup>6</sup>:

(...) narrativa da nação, tal como ela é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Esses fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos no olho e na mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte. (HALL, 2003, p.52)

Essa colocação de Hall vai ao encontro do pensamento de Ricardo Souza (2007, p.18), que afirma que as identidades nacionais necessitam de ritualização e de liturgias que as representem de forma consensual. O que faz uma nação é o modo como seus membros compartilham uma imaginação e se sentem em relação a ela.

Outro artifício simbólico e discursivo utilizado é a tradição, que consistiria em algo a ser transmitido e preservado em uma rede social. Este processo implica em aceitação e assimilação, mas seus atores sociais podem contestar e conflitar estes padrões, que pode acarretar mudanças no cerne dessas tradições, alterando seu sentido. De acordo com Ricardo Souza (2007, p.18), as tradições são escolhas feitas com base em um dado repertório histórico, pinçando determinados acontecimentos, locais e personalidades e transformando-os

---

<sup>6</sup> Entendemos que o samba executa essa tarefa por seu um produto da cultura popular e por suas letras comportarem uma capacidade narrativa acerca da brasilidade, como veremos no decorrer deste trabalho.

de forma a se enquadrar em um corpo de tradições que recolhe o passado e o guarda, mas não de modo aleatório e inocente, quase sempre com uma intenção.

Em *A Invenção das Tradições*, Eric Hobsbawm (1984, p.12) defende que “muitas vezes, tradições que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não inventadas”. Isto quer dizer que símbolos, cultos e ritos que nos parecem ancestrais ou seculares, na verdade, são produtos de uma demanda histórica específica, que buscam por meio da repetição, estabelecer com o passado uma continuidade histórica artificial.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais como práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBBSAWM, 1984, p.9)

Pensando a cultura nacional, as tradições inventadas podem ser sintomas reveladores da artificialidade discursiva dessas identidades, visto que grande parte dos constituintes subjetivos da nação moderna consiste de tais construções. Ao resgatar determinado elemento do passado e instituí-lo como prática social através de repetição e multiplicação, a tradição colocaria em conexão e criaria vínculos sociais entre grande parte de população de um país, por exemplo. Assim, a tradição atuaria como composição estruturante na formação de identidades, individuais e coletivas, assumindo como específico certo corpo de tradições, que uma sociedade qualquer busca definir e tornar característico de sua própria identidade nacional.

Conforme Hobsbawm (1984, p.17), as tradições inventadas, a partir da Revolução Industrial, se edificam para impor ou simbolizar a coesão social ou as condições de admissão de grupos ou comunidades reais ou artificiais. Também para estabelecer ou legitimar instituições, *status* ou relações de autoridade ou ainda para socializar e inculcar idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. No decorrer deste trabalho, este ponto ficará cada vez mais nítido ao estudarmos a ação ideológica do Estado Novo na construção discursiva do nacionalismo brasileiro, no uso do rádio para esta missão e na transfiguração do samba de ritmo regional em nacional<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Adiantando-nos em algumas questões, mas que nos parece bastante ilustrativo para este momento, podemos verificar no samba vários elementos que o permitiram ser inventado como tradição brasileira. No Estado Novo era necessária a incorporação da mão-de-obra negra no processo de transformação econômica e de industrialização que passava o país. Mas como fazer para que toda uma massa social alijada da sociedade brasileira se sentisse membro da *comunidade imaginada* que a excluía? Assim como outros ritmos brasileiros, o samba simboliza e ritualiza a miscigenação étnica que ocorreu no Brasil, mesmo que exclua os indígenas, apesar

As identidades nacionais buscam na memória uma tradição e raiz, ou seja, ancoragens sociais, para se estabelecerem e afirmarem sua existência. A memória é uma intersecção entre a experiência individual com a coletiva, bem como entre passado e presente. A memória também é construção social em devir, é repensada e refeita conforme as necessidades da sociedade, ou seja, ambas estão em constante interação e negociação. De acordo com Maurice Halbwachs (1990), lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Para o autor, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p. 77).

Em a *Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau designa a memória como algo inerente à relação social e às práticas cotidianas, que evocaria um comparecimento de uma multiplicidade temporal. A rememoração seria um “chamamento pelo outro” (CERTEAU, 1994, p.163), ou seja, a memória não está em si mesma, ela se desloca, está no lugar do outro, seria algo flutuante e condicionado a esse outro.

Para Hall (2000 p. 108-109), as identidades culturais parecem invocar uma origem que habitaria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter certa correspondência, “elas têm a ver com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”.

É através da memória que as identidades coletivas são fundadas, as representações, mitos, ritos e heranças estabelecem vínculos e “unidades” identitárias. Para isso, são construídos os *lugares de memória*, de ordem material, funcional e simbólica, cuja função é rememorar e servir de referência aos sujeitos. Esses lugares, em geral, são museus, casas de cultura, institutos históricos, bibliotecas, arquivos, monumentos, obras de arte, meios de comunicação e também imateriais como comemorações e datas nacionais.

Diante da crise identitária da modernidade tardia, atestada por Hall (2003), cada vez mais se tornou preciso a apreensão da memória pelo indivíduo, pois o fluxo informacional é intenso e as identidades múltiplas e fragmentadas, deixam o indivíduo sem um referencial

---

destes poderem ter também contribuído com instrumentos de percussão, o que na verdade não é um ponto muito estudado nas pesquisas sobre o tema. Outro ponto interessante é a referência discursiva a africanidade do samba, já que envolta deste continente existe uma narrativa de ancestralidade, “mãe-África”, berço da humanidade, do qual o samba brasileiro também se apropriaria e que resgataria o orgulho negro. O que de fato, como veremos com mais detalhe nesta dissertação, não ocorre livremente, o samba passou por alterações rítmicas temáticas para se adequar, em certos momentos, aos interesses da sociedade e do Estado através de negociações hegemônicas.

mais sólido, “a memória passa a ser crucial, porque permite atribuir sentidos à realidade em meio a dispersão e à pluralidade” (BARBOSA e RIBEIRO, 2007, p.4).

A memória e identidade estão tensionados pelas relações de poder, já que pressupõe enquadramentos, esquecimentos e silêncios. Os sujeitos montam narrações e discursos sobre memória e identidade selecionando o que julgam ser imprescindíveis para sua história, excluindo o que não lhe interessar. Para Enne:

Na configuração das redes sociais de memória e identidade, duas outras dimensões precisam ser levadas em conta: o saber e o poder. Há sempre um *saber* em disputa quando se configuram as redes de memória e identidade. E esse *saber*, objeto de *conflitos*, é revestido por um *status de verdade*, como indica Foucault. Portanto, a disputa por *saber* é reveladora de uma disputa de *poder*, pelo controle da informação, pela construção de uma verdade que se sobreponha às demais e receba o *estatuto de verdade*, o que implica uma disputa pela própria posição social ocupada por esses agentes. (ENNE, 2004, p.109)

É preciso destacar que esse processo de *enquadramento de memória*, lembrar e esquecer, incluir e excluir, não são posicionamentos fixos, ao contrário, são flutuantes em relação aos contextos. A memória tanto pode servir para mistificação do passado e manipulação, bem como instrumento de resistência e resgate de classes subalternas.

Ecléa Bosi (2001) destaca a importância da memória para a experiência da cultura nacional, pois seria através da memória coletiva que se geraria um sentimento de pertencimento, um despertar para as tradições e para a reafirmação de uma identidade coletiva, construída e partilhada conjuntamente. Assim como, para a construção de políticas de identidade e categorias de pertencimento.

Concluindo: a memória e a tradição seriam um dos modos pelos quais os membros das *comunidades imaginadas* se conectariam, partilhando uma origem, uma “raiz” e um passado nacional comum, dando, dessa forma, uma coesão à idéia de nação. Elas comportam uma estabilidade ficcional, não apenas devido à fragmentação identitária, mas à própria instabilidade da memória, que não é uma, é coletiva, discursiva e suscetível a interesses e poderes.

A partir das leituras anteriores, podemos inferir que as identidades nacionais não se refletem de forma mecânica e totalizante nos indivíduos, ainda que pretenda, uma vez que as negociações identitárias estão em devir, não são estáticas e passíveis de serem fixadas. A construção deste tipo de identidade tende a mascarar heterogeneidades e conflitos, mas, paradoxalmente, inexistem alteridades absolutas e homogêneas encenadas pelas identidades. As identidades se constituem em interação e não em isolamento, no jogo com a diferença. E as identidades nacionais, assim como as demais, são construções discursivas e estas necessariamente nascem de uma relação de poder na qual segmentos dominantes da

população buscam arquitetar uma imagem de si e uma representação histórica compatível com seus interesses.

Neste sentido, esta dissertação orienta-se, no capítulo a seguir, a demonstrar as várias narrativas sobre a brasilidade engendradas até o Estado Novo e que contribuíram discursivamente para a política nacionalista da ditadura de Getúlio Vargas. Dessa forma, caminhando na busca da compreensão das relações de poder e das negociações hegemônicas que transformaram o samba em referência identitária brasileira.

### **3 As construções discursivas da identidade nacional**

Hoje conseguimos nos imaginar e nos sentir brasileiros. Um discurso sobre a brasilidade está dado, claro que sempre em mutação, pois como bem sabemos as identidades culturais estão sempre sendo deslocadas, negociadas e ressignificadas. Novos elementos são incorporados e adaptados. Quando nos é questionado o que o Brasil tem de peculiar, logo nos vem à mente traços como “o samba no pé”, “a ginga do futebol”, “o calor humano”, “a alegria de viver mesmo com tantas adversidades”, “o sincretismo”, “a democracia racial”, “a cordialidade”, enfim, “o jeitinho brasileiro”.

Para que essas características, atualmente enraizadas no senso comum, chegassem ao domínio público, foi necessário que muitos intelectuais se debruçassem sobre a questão da identidade nacional e construíssem um discurso sobre o Brasil enquanto nação, e o brasileiro como povo. Da mesma forma, foi imprescindível a aceitação e a legitimação por parte do Estado e da população.

Como base para a nossa pesquisa, utilizamos como referência os estudos feitos por Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2003). Neste livro, o sociólogo brasileiro elenca, de forma cronológica, os principais pensadores e seus estudos sobre o assunto. Foram feitas algumas inclusões e a atenção maior foi dada aos autores que influenciaram mais incisivamente o pensamento estado-novista. Deste modo, partimos para a análise das contribuições desses autores para a construção discursiva da identidade nacional.

#### **3.1 O darwinismo social e as teorias raciológicas: primeiros esboços da identidade nacional**

Ortiz (2003) inicia seus estudos com as teorias explicativas do Brasil elaboradas em fins do século XIX e início do século XX, que estavam sob a influência teórica do positivismo de Comte, do darwinismo social e do evolucionismo de Spencer, cujo aspecto central que as permeavam era a evolução histórica dos povos. Os principais expoentes intelectuais deste contexto foram Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues.

É preciso termos em mente duas questões para pensarmos a produção intelectual destes autores. Primeiramente, eles propunham a construção de uma identidade brasileira num momento de transição entre monarquia e república, ou seja, o país ainda não dispunha de um Estado. A outra questão seria o impasse que as teorias sociais vigentes colocavam para os pensadores brasileiros.

O evolucionismo propunha encontrar uma relação entre as distintas sociedades humanas ao longo da história; para esta corrente teórica os povos primitivos evoluem naturalmente para o estágio mais “complexo” (sociedades ocidentais). Assim, buscava-se estabelecer as leis que presidiam o progresso das civilizações. Isto se torna problemático, quando os nossos teóricos se deparam com a realidade do nosso país, pois não nos encontrávamos em estágio avançado como a civilização europeia, o que nos colocava em uma posição de inferioridade.

Segundo Ortiz (2003, p.15), o evolucionismo permitiu um olhar sobre o Brasil em relação aos outros países, ao passo que também incentivou a busca de respostas para essa “defasagem civilizacional”. Logo, a especificidade nacional é acionada na investigação destes intelectuais, ou seja, as características peculiares da identidade brasileira são ressaltadas para justificar este “atraso”, para isso vão se confrontar com o idêa de raça<sup>8</sup> e meio.

Sílvio Romero (1850-1914), um dos pioneiros dos estudos folclóricos do Brasil, a partir de uma perspectiva literária, opera com as matrizes “raça” e “meio” para explicar a “essência” da brasilidade, embora a temática racial tenha se sobressaído mais, não só em sua obra, como também na de seus sucessores, permanecendo em pauta até a década de 1950. Para Romero (1943, p.185), a problemática racial é “a base fundamental de toda a história, de toda a política, de toda estrutura social, de toda vida estética e moral das nações”.

O folclorista dedica-se em sua obra *História da Literatura Brasileira*, de 1888, a entender o que é brasileiro e de que matéria ele se constitui, discutindo a miscigenação racial

---

<sup>8</sup> É preciso destacar que “raça” é categoria nativa e não conceito, pois a moderna ciência da genética já desconstruiu as bases científicas em que a palavra foi alicerçada no século XIX. Para Stuart Hall (2003) raça é uma categoria discursiva. Empregaremos esta palavra para ilustrarmos os pensamentos dos teóricos que operaram raça como conceito, reproduziremos da mesma forma que estes autores, com o objetivo de mantermos fidedignos aos seus pensamentos.

para o entendimento da literatura brasileira e, conseqüentemente, para a formação da identidade nacional, ora assumindo uma postura positiva, ora negativa. Para Romero, “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira” (ROMERO, 1943, p.275).

Na contracorrente do indianismo do movimento literário romântico, Romero delega ao negro influência maior na constituição da identidade brasileira do que ao índio. Entretanto, os elementos étnicos-culturais dessas duas raças deveriam desaparecer em meio ao processo de miscigenação, que objetivava o embranquecimento populacional e, conseqüentemente, o surgimento de uma nova raça: o brasileiro. Ou seja, a formação racial brasileira, no período de estudo do autor, teria um caráter provisório:

[...] o povo brasileiro não é pois um povo feito, um tipo étnico definido, determinado original. Ainda entre nós as três raças não desapareceram confundidas num tipo novo, e este trabalho será lentíssimo. Por enquanto a mescla de cores e a confusão nas raças é o nosso apanágio. (ROMERO, 1977, p. 267)

Em vários momentos, Sílvio Romero critica a miscigenação que ocorreu em nosso país, como se o “barro” resultante dessa mistura fosse impróprio para a fertilização civilizacional. “O servilismo do negro, a preguiça do índio e o gênio autoritário e tacaño do português produziriam uma nação informe, sem qualidades fecundas e originais” (ROMERO, 1977, p.266). Por outro lado, a figura contraditória do mestiço parece apresentar uma solução para o dilema da identidade brasileira, seria ele que carregaria a especificidade do país em relação às demais nações.

A mestiçagem é elogiada por ter gerado o brasileiro enquanto tipo característico e original, mas dentro das teorias raciais utilizadas pelo autor, é combatida, pois a miscigenação nega os pressupostos da hierarquia racial do evolucionismo civilizacional. Para conciliar a miscigenação indelével do brasileiro com seu referencial teórico evolucionista, Romero profetiza, em vão, o embranquecimento do brasileiro, as misturas raciais seriam necessárias para tornar o branco europeu mais adaptado e resistente ao clima dos trópicos. A conclusão de Sílvio Romero era de que se o Brasil do seu presente era habitado por uma raça inferior, o do futuro não seria, haveria a supremacia da raça branca e, dessa forma, o brasileiro não seria mais considerado uma raça inferior.

Outro autor que tenta explicar o atraso brasileiro pela inferioridade racial, mas que também credita a mestiçagem papel decisivo para constituição de uma possível unidade

nacional foi Euclides da Cunha (1866-1909), autor de *Os Sertões*<sup>9</sup>, escrito em 1902<sup>10</sup>, livro que revelou o interior da nação às elites litorâneas. Esta obra híbrida transita entre a pretensão científica e o caráter literário.

*Os Sertões* trata sobre a Guerra de Canudos, que ocorreu no interior da Bahia, entre os anos de 1896-1897. Liderado pelo beato místico Antônio Conselheiro, o povoado situado as margens do rio Vaza-Barris, criou uma nova comunidade que não se submetia mais as ordens do coronelismo local, o que de certa forma precipitou uma atitude da República. E Canudos também não agradava à Igreja Católica, pelo sebastianismo e pelo culto do povo à figura de Antônio Conselheiro.

O episódio de Canudos surge para Euclides da Cunha como uma possibilidade de conhecimento da realidade nacional, a partir do qual se torna possível decifrar a identidade nacional; e esse é seu objetivo. “Nesse sentido, ele [Canudos] surge como protótipo do explicador do Brasil. A formação dessa identidade obedece a leis que cabe a seu estudioso explicar; tais leis obedecem a determinismos e causalidades que cabem a seu estudioso definir; e esse é seu objetivo” (SOUZA, 2007, p. 87).

A epopéia sertaneja de Euclides da Cunha, além de ser um relato histórico e uma etnografia sobre o sertanejo, também é uma viagem pelo interior humano, no caso do próprio autor, que se modifica e se refaz no decorrer de sua experiência em Canudos<sup>11</sup>. Divide em três partes: *A Terra*, *O Homem* e *A Luta*, *Os Sertões* descreve, de forma esmiuçada, as condições geográficas e climáticas do sertão; sua formação social: o sertanejo, o jagunço, o líder espiritual; o conflito entre essa sociedade e a urbana, e choque entre a civilização e a barbárie.

O método euclideano utiliza como vieses explicativos características genéticas, sociais, físicas e nega preponderância a qualquer um deles, e, por isso, ele emprega os mais diversos fatores para tentar entender Canudos. Segundo Levine (1995, p. 50), “ele explicou a

---

<sup>9</sup> Euclides da Cunha foi enviado como repórter do jornal *O Estado de São Paulo* para cobrir a Campanha de Canudos e a guerra. A partir do material coletado e de seu próprio testemunho escreveu *Os Sertões*.

<sup>10</sup> Cinco anos depois da Campanha de Canudos.

<sup>11</sup> *Os Sertões* em várias questões se aproxima do filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, um comentário descrevia o filme como uma “odisséia na selva”. A guerra do Vietnã serve como pano de fundo para a viagem interior, e, ao mesmo tempo, transformadora do capitão Willard, que está atrás de outro capitão desertor, Kurtz, que tocado pela loucura da guerra, agia independente aos comandos do exército estadunidense e criou seu próprio reinado, onde agia com atrocidade. Ao lermos a biografia de Euclides percebemos a aproximação entre ele e o capitão Willard. Em um segundo momento, encontramos nas nossas pesquisas, um paralelo entre a obra *Os Sertões* e *O coração das trevas* (1902) de Joseph Conrad, que foi o livro que inspirou Coppola a filmar *Apocalypse Now*. O fio condutor de *O coração das trevas* também é loucura, mas neste caso causada pela exploração do sistema colonialista na África, tendo como cenário principal a selva do Congo. A selva de Conrad e de Coppola e o sertão de Euclides da Cunha nos oferecem reflexões sobre o meio como um “inferno” exterior, mas o próprio homem como um “inferno” interior.

base e um sentido do conflito não só em termos humanos como também a partir da história geomorfológica, climática e demográfica da região”.

A primeira parte, *A Terra*, descreve o cenário em que se desenrolou a ação: o seu relevo, o solo, a fauna, a flora e o clima da região nordestina, revelando a seca, como principal calamidade do sertão e atribuindo ao homem, central agente geológico, a responsabilidade da destruição do solo, proveniente das práticas da agricultura rudimentar, com devastação de florestas e queimadas. Seus estudos geológicos e topográficos se estendem entre o Rio Grande do Norte até o sul de Minas Gerais, de modo particular a bacia do rio São Francisco.

Certamente, Euclides da Cunha foi um dos pioneiros ao transformar o sertão em *locus* da identidade nacional, estabelecendo a dualidade entre cidade e sertão como idéia estruturante na cultura brasileira. Mesmo com certo cientificismo textual, *Os Sertões* também congrega momentos de lirismo e poesia apontando caminhos para o *ethos* (valorização afetiva de uma cultura), que fundou toda uma tradição na literatura<sup>12</sup> e no cinema brasileiro<sup>13</sup>, que transformam o sertão no personagem central de suas histórias.

É na segunda parte do livro, *O Homem*, que nos são oferecidos valiosos indícios sobre o debate da formação da identidade brasileira através do olhar de Euclides da Cunha. Neste momento, o autor, armado com as teorias deterministas, tentava compreender a constituição dos personagens que compunham Canudos. Para isso, apresentou as raças que povoaram o Brasil (índio, português, negro) e as sub-raças resultantes da miscigenação (o sertanejo, o jagunço). A passagem, que se tornou a mais emblemática de toda sua obra, é justamente a que ele descreve o sertanejo:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços do litoral. A sua aparência, entretanto, no primeiro lance de vista, revela o contrário (...). É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo (...) é o homem permanentemente fatigado. Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude (...) No revés o homem transfigura-se. (...) E da figura vulgar do tabaréu canhestro repona, inesperadamente, o aspecto

<sup>12</sup> Na literatura gostaria de citar duas passagens de *Grandes Sertões: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa que resume o sentimento da dimensão metafórica do sertão no imaginário nacional: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 1980, p.9) e “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1980, p.59). Outra obra categórica relacionada a essa temática é *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos e *Morte e Vida Severina* (1966) de João Cabral de Melo Neto.

<sup>13</sup> O Cinema-Novo é um dos responsáveis pela consagração do solo sertanejo nas telas de cinema. *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o manifesto da *Estética da Fome* (1965) de Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1965) rodado por Nelson Pereira dos Santos, alicerça o sertão como uma temática fílmica recorrente no cinema nacional. No período pós-retomada, a quantidade de filme continua significativa: *Baile Perfumado* (1997) e *Árido Movie* (2004) de Lírio Ferreira, *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, *Abril Despedaçado* (2001) de Walter Salles, *Amarelo Manga* (2003) e *Baixio das Bestas* (2006) de Cláudio Assis, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes, *Cidade Baixa* (2005) de Sérgio Machado, entre outros.

dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade. (CUNHA, 1979, p.81)

O sertanejo é uma figura contraditória, “Hércules” deus latino, cuja principal característica é a força, e “Quasímodo”, personagem fisicamente deformado de Victor Hugo<sup>14</sup>. Em análise sobre a produção intelectual de Euclides da Cunha no livro *Identidade Nacional e Modernidade Brasileira*, Ricardo Luiz de Souza (2007, p. 84) avalia que na abordagem inicial de *Os Sertões*, Euclides da Cunha parte de uma negação: o sertanejo não é civilizado, não vive no tempo histórico, não é moderno. Posteriormente, contudo, ele recua, descrevendo-o não mais como bárbaro, apenas atrasado.

Ao se debruçar sobre a análise do sertanejo, Euclides da Cunha desmistificou o pensamento vigente entre as elites do período, de que somente os brancos de origem europeia eram legítimos representantes da nação, o que contrariaria sua matrizes teóricas deterministas. Porém, o seu testemunho desvaloriza a presença do negro na formação da identidade brasileira<sup>15</sup>:

A inexistência, ou a pouca presença, do elemento negro no sertão serve como elemento de valorização do sertanejo, filho do índio e do bandeirante, gerado em meio isolado no qual permaneceu, o que permitiu que se conservasse prolongando, intacta no Brasil contemporâneo, a índole varonil e aventureira de seus avós. (CUNHA, 1984, p.71)

No que tange o debate sobre a mestiçagem, a obra euclideana está repleta de contradições, assim como a de Sílvio Romero. Além do desencontro teórico entre o determinismo racial e sua valorização sobre o sertanejo, que é um tipo de mestiço, o repórter-epopéico prevê um destino trágico para o Brasil, se o país continuasse a não levar em conta as diversas raças que o formaram e conclui que existe uma necessidade de se inventar uma raça para não desaparecermos.

Por outro lado, para o autor, a mestiçagem enfraquecia o indivíduo e implicava uma perda de identidade, o que se configuraria como um problema para a concepção de nação. De acordo com Souza (2007, p.111), quanto à formação racial, Euclides transita entre a inexistência da possibilidade de uma unidade racial e a possibilidade de formação de uma raça histórica. Essa ambigüidade surge sem solução em *Os sertões* e a permanece ao longo de toda a obra do autor.

---

<sup>14</sup> Personagem do livro *o Corcunda de Notre-Dame* (1831) do francês Victor Hugo.

<sup>15</sup> É interessante destacarmos esse fato de antemão, ele é um dos poucos autores que valoriza mais as contribuições indígenas do que as negras, indo na contramão de Sílvio Romero e de Gilberto Freyre.

O mestiço do litoral, vivendo nas cidades e em contaminação com outras culturas, sucumbiu à civilização e degenerou-se. Já o sertanejo, protegido pelo isolamento das caatingas, preservou uma cultura “genuína” longe dos imperativos civilizatórios, sendo considerado apenas um retrógrado, é um sobrevivente das adversidades do meio físico (inospcidade do sertão) e social (que levou o mestiço litorâneo a decadência moral e física). Se o litoral gerou mestiços neurastênicos, Euclides parece apontar as qualidades do sertanejo como o cerne da nacionalidade, este tipo é dos brasileiros: "o mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro" (CUNHA, 1979, p. 84).

Por fim, a última parte do livro, *A Luta*, narra as quatro expedições do exército nacional enviadas para sufocar a rebelião de Canudos, a resistência dos seguidores de Antônio Conselheiro até a dizimação do povoado<sup>16</sup>. No fim do livro, a campanha de Canudos é definida, como “uma tentativa de incorporar aquela sociedade aos deslumbramentos de nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas” (CUNHA, 1984, p.247).

A formação de uma identidade brasileira na obra euclideana é um impasse, pois o intacto sertanejo para tornar sua identidade hegemônica, ou seja, nacional, terá que entrar em contato com a civilização, sendo essa a única ponte que o Brasil teria com a modernidade, e assim sua principal virtude se esvairia. O sertanejo como um ser anacrônico não estaria apto à modernidade. “Identidade nacional e modernidade terminam definindo-se, na obra de Euclides, como valores incompatíveis, com a consolidação desta comprometendo irremediavelmente aquela” (SOUZA, 2007, p.89). Estes dois pólos permanecem insolúveis em *Os Sertões*.

O médico e etnólogo nordestino, Nina Rodrigues (1862-1906), se empenhou em realizar estudos sobre o negro afro-brasileiro e sua cultura, contribuindo com um vasto registro sobre as diversas tribos africanas no Brasil, as religiões afro-brasileiras e outros hábitos oriundos dos povos do Atlântico Negro. Uma de suas obras de maior destaque é *Os Africanos no Brasil* (1890-1905). Apoiado pelas premissas científicas e racistas, este teórico é pioneiro em colocar o problema do negro brasileiro enquanto um problema social.

---

<sup>16</sup> A título de curiosidade, a primeira expedição foi formada por cem homens, a segunda por quinhentos, a terceira por mil e trezentos soldados sob o comando de Moreira César, que foi morto em combate. A quarta expedição contou com cinco mil homens chefiados pelos generais Artur Oscar, João da Silva Barbosa e Cláudio Savaget. Somente, em agosto de 1897, oito mil homens deslocam-se para a região, comandados pelo próprio ministro da Guerra, o marechal Carlos Bittencourt, a guerra teve fim com a destruição total do arraial e a liquidação de sua população, que antes dos combates tinham cerca de vinte mil habitantes, restando poucos sobreviventes. O episódio tornou-se alegórico na história nacional, devido à mitologia construída em torno de Antônio Conselheiro e a bravura e obstinação dos sertanejos, que lutaram com armas rudimentares contra canhões.

Nina Rodrigues defendia a superioridade da raça branca e a miscigenação só era positivada em seus discursos quando objetivava o branqueamento do povo brasileiro e atribuía aos negros e mestiços a causa da inferioridade do Brasil. Em *Mestiçagem, Degenerescência e Crime* (1899) arguiu sobre a predisposição a corrupção e a crimes dos negros e mestiços.

Embora tenha sofrido as mesmas influências teórico-científicas que Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha; Manuel Bomfim pensa a identidade nacional na contramão de seus contemporâneos<sup>17</sup>. Em *América Latina: Males de Origem* (1905), Manuel Bomfim (1868-1932) trabalha com o conceito de doença, que seria uma inadequação do organismo a certas condições especiais, como causador do atraso latino-americano. O autor estabelece uma comparação entre o imperialismo e o parasitismo social, sendo a metrópole colonizadora, o parasita e o colonizado, o parasitado. “O resultado dessa situação colonial é um duplo: por um lado tem-se que a metrópole tende a se degenerar, a involuir, por outro essa dimensão de degenerescência se transmite aos próprios colonizados” (ORTIZ, 2003, p.25).

Assim, a América Latina e o Brasil herdaram os vícios de suas metrópoles e piorados: trabalho escravo, Estado tirânico e lutas contínuas. Contudo, a teoria de Manuel Bomfim apresenta como falácia o fato de ele não levar em consideração as experiências de outras metrópoles e colônias, como o caso da Inglaterra e EUA. Outro ponto dissonante entre Bomfim e seus contemporâneos é visão sobre a mistura racial, ele avalia a miscigenação como positiva, pois tenderia a reequilibrar os aspectos degenerativos transmitidos pelo colonizador. O autor parece indicar um outro caminho, que diminuiria o nosso sentimento de “inferioridade racial” tributada à miscigenação, que só será incorporado, efetivamente, no discurso da brasilidade como fator positivo com Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933).

### **3.2 Folclore e modernismo: o brasileiro macunaímico**

A Semana de Arte Moderna de 1922<sup>18</sup> e a consolidação do movimento modernista na literatura e nas artes também começam a oferecer novos olhares sobre a questão da identidade cultural brasileira. Nos anos de 1920, a sociedade brasileira, principalmente São Paulo,

---

<sup>17</sup> Além do evolucionismo e outras teorias racistas vigentes, a influência de Émile Durkheim, para quem o biológico é matriz de entendimento dos fatos sociais, será decisiva para a diferenciação entre Bomfim e os já citados estudiosos contemporâneos do autor.

<sup>18</sup> A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorreu entre os dias 11 e 18 de fevereiro. Entre os importantes nomes que participaram do evento estavam os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, Graça Aranha e Menotti del Picchia, os artistas plásticos Tarsila do Amaral, Anita Malfati e Di Cavalcanti e o músico Villa-Lobos.

passava por profundas transformações políticas e sociais provenientes do ciclo do café. A modernidade encarregou-se de acelerar mudanças, de problematizar conceitos e de destituir símbolos da cultura e, tematicamente, passa a ser foco das produções culturais da época, tanto por um viés exaltativo, como negativo, ao se valorizar a tradição.

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então encontrava de maneira esparsa na sociedade. (ORTIZ, 2003, p.40)

A modernização tardia no Brasil e a miscigenação racial fixaram o complexo do atraso, atribuindo um sinal negativo ao processo cultural brasileiro, forçando o país a encontrar protótipos externos para a superação interna deste “mal”, como vimos anteriormente com Sílvio Romero e Euclides da Cunha. “A importação de sistemas filosóficos, de comportamentos sociais e culturais e de modelos políticos e econômicos sempre pareceu aos governantes e à elite brasileira o caminho mais adequado para acertar o passo com a ordem e o progresso mundial” (MOTA, s.d., p.1)<sup>19</sup>. A geração de 1922 descolou-se das formas de pensamento filosóficas herdadas do positivismo, do evolucionismo e das atitudes neles inspiradas.

Diante deste contexto, Mário de Andrade<sup>20</sup> (1893-1945) e Oswald de Andrade<sup>21</sup> (1890-1954) propõem uma nova estética para se “produzir” o Brasil, rompendo definitivamente com o romantismo literário, que havia criado sólidos paradigmas da identidade brasileira. Estes autores visavam à ruptura com a estética romântica por acreditarem que além de estar vinculada ao ideário burguês, também mantinha forte dependência da cultura européia. Agora seria preciso um novo modo de se pensar e se sentir brasileiro, a partir de uma fratura com a matriz européia. E qual era o elemento diferenciador do Brasil em relação às demais nações? O que o país tinha de mais original? Para Mário e Oswald de Andrade, a até então renegada miscigenação racial e cultural, deveria ser a força motriz de nossas produções intelectuais e artísticas, exímia do sentimento de inferioridade,

<sup>19</sup> Como avalia Regina Mota (s.d., p.8), este sentimento pode ser detectado em várias etapas históricas e se estende até os dias atuais na nossa produção intelectual e cultural. Este conflito faz pulsar “ao mesmo tempo a potência e o vigor do próprio e o desejo de ser o outro”.

<sup>20</sup> Poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo e folclorista. Autor de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), *Paulicéia Desvairada* (1922), *Clan do Jabuti* (1927), *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928), *Pequena História da Música Brasileira* (1942), entre outras obras.

<sup>21</sup> Poeta, dramaturgo, romancista, ensaísta e crítico, autor do *Manifesto Pau-Brasil* (1925) e do *Antropófago* (1928), além das prosas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) e da peça teatral *O Rei da Vela* (1937).

pois o Brasil se configuraria naquele momento como uma possibilidade de um novo exemplo civilizacional.

Em o *Manifesto Antropofágico* (1928)<sup>22</sup>, Oswald de Andrade, indica essa virada, ao propor a dissolução das dicotomias civilização/barbárie, colonizador/colonizado e natureza/tecnologia. Através da metáfora da antropofagia, Oswald propõe o encontro do espírito de destruição e construção de uma nova ordem, com a transformação do tabu em totem, o que implica uma releitura da compreensão do passado, destacando uma parte da identidade brasileira esquecida e distorcida pelo romantismo.

O antropofagismo não é simplesmente o ato de se alimentar de carne humana, ela consiste em um ritual de transubstanciação na qual o devorador incorpora as características ou mesmo transforma-se no devorado. Oswald retoma, simbolicamente, este rito dos índios tupinambás<sup>23</sup> registrado desde o período colonial brasileiro, e nos oferece como “gesto relacional próprio da cultura brasileira”, ele vai pensar “a cultura brasileira a partir da devoração de toda alteridade” (ALMEIDA, 2002. p.7). Vejamos com as palavras do próprio autor:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question. (ANDRADE, 1978, p. 293)

Por meio de uma crítica ácida, o primitivismo oswaldiano questiona toda uma trajetória político, econômica, social e cultural que construiu a realidade histórica do Brasil dos anos 1920. Para isso, o próprio Oswald deglutina vários pensadores e artistas estrangeiros<sup>24</sup>. De acordo com Barata e Scher (2007, p.12), o texto oswaldiano tem influências de Marx, Freud, Breton, Montaigne e Rousseau, cujas teorias teriam sido adaptadas ao

<sup>22</sup> Foi publicado no primeiro exemplar da Revista de Antropofagia. Os exemplares desta publicação eram numerados como primeira dentição, segunda dentição, etc, como uma brincadeira ao gesto de devoração.

<sup>23</sup> Segue a explicação sobre o rito antropofágico dos Tupinambás feita por Regina Mota no texto *Introdução à metafísica da barbárie* (2007): O ritual canibal tinha início com a captura do inimigo, que podia viver longos anos junto aos seus contrários, com uma esposa ritual, atividades cotidianas, troca de experiências e até mesmo procriar. Um dia ocorreria sua execução o que ele sabia, aceitava e era impensável qualquer ato de covardia, já que o sentido do ritual dependia dos valores que a vítima era capaz de ostentar – a coragem, a bravura, a altivez, qualidades que justificariam a sua vingança futura pelos seus parentes.

Esse anúncio se dava no momento final, quando executor e vítima trocavam graves ofensas manifestando cada um deles, o significado do sacrifício do indivíduo para a manutenção do corpo social da tribo. Imobilizado com a mussarana, ele mantinha as mãos livres e podia arremessar frutos, acusar, ofender e, sobretudo, fazer ameaças que garantiam a continuidade da guerra de vingança daqueles povos. Também o executor podia responder à altura, produzindo uma logomaquia - uma verdadeira guerra de palavras.

<sup>24</sup> Oswald dialoga com diversas vanguardas artísticas européias do início do século XX, como o Cubismo, que tem como um dos seus basilares estéticos o retorno ao primitivismo; além do Fauvismo, Dadaísmo e Surrealismo.

contexto social e artístico do Brasil. No trecho a seguir, o autor assume algumas referências intelectuais e de algumas revoluções importante para a Revolução Caraíba:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Orl. Villegalgon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserhng. Caminhamos. (ANDRADE, 1978, p. 294)

A proposta do manifesto é despertar o sentimento ancestral de consumação do e no outro. O canibal, comedor de cultura alheia, seria o agente transformador na Revolução Caraíba. A metáfora do índio como a cultura brasileira manducando o português, representante da cultura estrangeira, sobretudo a européia, seria uma inversão do mito do bom selvagem de Rousseau, que era puro e inocente. O índio oswaldiano é mau e esperto, porque canibaliza o estrangeiro e o integra como parte de si. Logo, o Brasil seria um país canibal que degusta o Outro. Ou seja, não é a cultura ocidental, portuguesa, européia, branca, que ocupa o Brasil, mas é o índio que digere tudo o que lhe chega. E ao digerir e absorver as qualidades dos estrangeiros fica melhor, mais forte e torna-se brasileiro: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1978, p. 294).

Segundo a lógica oswaldiana, o Brasil passa a ocupar uma posição privilegiada, pois o país se fortificaria a cada devoração do que lhe é externo, todavia sem perder as suas características intrínsecas. O revide ao primitivismo seria uma forma de inverter, ou ainda, subverter a seta evolutiva civilizacional dos deterministas, como destaca Almeida (2002). Ao contrapor, num movimento dialético, o homem civilizado e o bárbaro (homem natural), o segundo se transubstanciando no primeiro, através do rito antropofágico, a síntese seria o bárbaro tecnicizado, ao mesmo tempo glutão e adaptado à modernidade (MOTA, s.d., p.15). A Revolução Caraíba, ou seja, a implementação da atitude antropofágica em todo o Brasil nos levaria ao Matriarcado de Pindorama, que não seria um *locus*, mas sim uma condição psíquica, que sintonizaria novamente o homem com a natureza de forma solidária.

Um ponto que merece destaque no manifesto é a anti-hierarquização do alimento a ser comido. No ritual dos tubinambás exigia-se uma vítima valorosa, com muitas virtudes, um guerreiro honroso, jamais comeriam um covarde, por exemplo. Contudo, Oswald amplia o cardápio ao afirmar “Só me interessa aquilo que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p.293). E com isso, abre a atitude relacional entre

identidade e alteridade, o eu e o outro, aquilo que somos e aquilo que não somos, esboçando um novo caminho, sem os traumas oriundos do positivismo, para a identidade nacional:

No caso brasileiro, o primitivismo oswaldiano se encontra, portanto, na síntese do discurso mítico com o discurso da cultura intelectual. As tradições e a originalidade populares, recalçadas pela elite pensante do país, deveriam se mesclar com a produção artística da civilização moderna. Para o escritor, todos esses elementos que compunham o contexto histórico-cultural brasileiro deveriam ser processados e posteriormente unificados para a criação de uma identidade brasileira autônoma de qualquer dependência cultural. O resultado dessa mistura deveria ser uma produção artística ao mesmo tempo universal e nacional. (BARATA e SCHER, 2007, p. 9)

Outro prato saboreado por Oswald de Andrade é a idéia de “apropriação das qualidades do objeto” retirado do texto *Totem e Tabu* (1912) de Sigmund Freud. Para o psicanalista, “tal apropriação refere-se à devoração do pai”<sup>25</sup>, e esse foi o argumento do modernista para anunciar seu ‘alto canibalismo’<sup>26</sup>, um canibalismo fértil, “já que a morte do pai leva à distribuição das mulheres entre os filhos e, portanto, a sua reprodução, contra um ‘baixo canibalismo’, restrito ao âmbito da destruição” (ALMEIDA, 2002, p.7). Segundo Augusto de Campos (1978, p. 122), a operação metafísica oswaldiana que se conecta ao rito antropofágico “é a da transformação do tabu em totem, do valor oposto, em valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”.

O *Manifesto Antropofágico* adota uma postura mais agressiva frente aos conceitos de “democracia racial” e “homem cordial” cunhados respectivamente por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), porque enfatiza a violência do encontro étnico nos solos tupiniquins, amaciados por estes autores. Provavelmente, por isso, não tenha adquirido uma aderência discursiva política, como Freyre e Holanda. Mesmo antecipando a valorização da mestiçagem e apontando para um rompimento do complexo de inferioridade do brasileiro, o texto oswaldiano, embora tenha fortemente impactado a produção estética do país, não reverberou da mesma forma no

<sup>25</sup> Segundo Freud, o pai da tribo teria sido morto e comido pelos filhos e, posteriormente, divinizado. Tornou totem e por isso mesmo sagrado, conseqüentemente criaram-se interdições à sua volta.

<sup>26</sup> De acordo com Almeida (2002, p.7), o padre Antônio Vieira foi o primeiro a diferenciar a prática da “alta antropofagia” e da “baixa antropofagia”, comparando os rituais Tupinambás como processo de colonização. O “alto canibalismo” tem a função, no caso dos Tupinambás, de manter a memória dos antepassados através do ato de vingança do parente, que se consumava com o ritual de morte e devoração de um inimigo capturado. O “baixo canibalismo” estaria associado a uma prática destrutiva, que só objetiva a exploração de um homem e de sua força produtiva sobre o outro. O aniquilamento dos nativos pelos colonizadores, por meio da captura para a escravidão e os conflitos entre missionários e colonos, que também praticavam o “baixo canibalismo” entre si, são alguns dos exemplos mencionados pelo padre Antônio Vieira.

discurso identitário da nação em sua época, mas certamente abriu caminhos para novas formas de se pensar o Brasil.

A antropofagia oswaldiana seria ao mesmo tempo uma atitude de receptividade e de escolha crítica, não passiva. O manifesto, embora seja nacionalista não é xenófobo, antes pelo contrário é “xenofágico”, ou seja, devorador da cultura estrangeira. Com essa nova postura, Oswald finca seu legado no solo brasileiro e seus herdeiros semearam seus ideais na poesia concretista, nas artes como Hélio Oiticica, Lígia Clark e Lígia Pape, no Cinema-Novo como Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, na música como o *Tropicália* de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat e *Mangue Beat* de Chico Science e das bandas Nação Zumbi e Mundo Livre. Todos considerados neo-antropofágicos.

Outra obra modernista na literatura foi seminal para que o brasileiro assumisse a miscigenação como uma característica positiva. A rapsódia *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, história baseada em lendas e mitos brasileiros é uma tentativa de valorização das “raízes” da cultura brasileira em equidade com as demais culturas. A preocupação com a afirmação da cultura nacional e da identidade brasileira, que permeia grande parte da obra de Mário de Andrade, começa ser esboçada na coletânea de poemas *Clan do Jabuti* (1927)<sup>27</sup>.

*Macunaíma* foi produzido simultaneamente ao *Manifesto Antropofágico* e sua filiação a esta estética é feita posterior pelos modernistas. Mário de Andrade tem uma atitude antropofágica ao misturar a linguagem culta, urbana e escrita com a popular, regional e oral, para a construção de uma “língua brasileira” e ao costurar mitos e lendas indígenas, africanas e brancas. No pequeno trecho abaixo, podemos verificar muitas destas referências, como a miscigenação étnica, citações da cultura indígena e o uso da linguagem coloquial:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:  
– Ai que preguiça!...  
e não dizia mais nada.  
(Andrade, 1984, p. 9).

O cerne da história é a busca do muiiraquitã, amuleto que está em posse de Venceslau Pietro Pietra, por Macunaíma. Durante sua odisséia o personagem, que é nascido preto e de

<sup>27</sup> O título da obra revela a concepção de variedade na unidade, uma vez que a palavra “clan” carrega a idéia de grupo. Por sua vez, o “Jabuti” simbolizaria a brasilidade. Segundo Barata e Scher (2007, p.5) Mário de Andrade apresenta neste trabalho a idéia de uma identidade brasileira plural, composta de múltiplas origens e elementos e seu objetivo seria definir as particularidades do que é ser brasileiro e, dessa maneira, estabelecer as bases de uma corrente estética comprometida com os valores nacionais.

mãe índia, se transforma em branco quando vai para a cidade após sair da mata virgem, depois se traveste de francesa e se transmuta em inseto, peixe e pato. O contato de Macunaíma com a cidade é às avessas do espanto dos colonizadores diante da cultura e da sociedade indígenas, ele se entrega ao antropofagismo e devora tudo “aquilo que não é seu”. O romance termina como um mito de origem, descrevendo como o herói virou brilho bonito, mas inútil, de estrela da constelação da Ursa Maior.

Macunaíma, ao viajar pelo país em busca do muiiraquitã, nos oferece um retrato cultural do país, sobrevoando o Brasil no "tuiuíu aeroplano", o herói consegue descortinar o mapa da sua terra. Segundo o texto *A Brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista* de Mônica Velloso, para Mário, “o Brasil é uma entidade homogênea na qual as diferenças regionais devem ser abstraídas. Por isso seu personagem Macunaíma movimenta-se livremente pelo espaço da brasilidade” (VELLOSO, 1993, p.11) . Ou seja, para o poeta é justamente os regionalismos que compõem o conjunto Brasil, que sempre deve ser olhada em sua inteireza e complexidade. Este ponto é fundamental na elaboração de um projeto de cultura nacional para Mário de Andrade.

Conhecido como “herói sem nenhum caráter”, Macunaíma, palavra de origem indígena que significa “o grande mal”, congregaria os elementos identitários que constituem o país:

O personagem Macunaíma não corporifica apenas qualidades consideradas positivas, mas inclui todas as fraquezas e vacilos do ser nacional que, dilacerado entre duas culturas, busca a sua estratégia de sobrevivência. Este herói, ou este anti-herói, é o próprio Brasil: ambíguo, conflitante, em constante procura de identidade. A diversidade de raças, culturas e dominações tece a "roupa arlequinal" do brasileiro, na qual se misturam o "tango, a brancura e piá". Por isso, o herói sem nenhum caráter, o desenraizado, o descontínuo... (VELLOSO, 1993, p.12)

A procura do muiiraquitã é uma experiência interior na busca de definição da identidade brasileira, se Macunaíma não tem caráter é porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Para Maggie (2005, p.4), a palavra caráter não designaria na obra de Mário de Andrade apenas uma realidade moral, seria também a entidade psíquica permanente, se manifestando em tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, tanto no bem como no mal.

O livro de Mário de Andrade pode ser pensando como um dos marcos para o engendramento da “fábula das três raças”, que passou a atravessar o discurso identitário brasileiro até os dias atuais. A proposta modernista imaginava uma nação que tinha como

singularidade a sua forma de lidar com as diferenças. Macunaíma é o encontro das três raças que originaram o Brasil e esta seria nossa particularidade.

O *Manifesto Antropofágico* e *Macunaíma* iniciam o processo de esfacelamento do darwinismo racial, que apostava na idéia de que um país de raças mistas era inviável. Oswald de Andrade e Mário de Andrade despertam o Brasil do pesadelo da geração de pensadores do século XIX: o fim trágico para tanta mistura, “a nossa desgraça”, é transformada em uma utopia que nos colocaria em pé de igualdade com a Europa. Gilberto Freyre será o encarregado de solidificar esta nova narrativa da nação no discurso identitário do brasileiro e a ideologia estado-novista se apropriará e difundirá esta nova versão do país.

Os estudos folclóricos e etnográficos afetaram diretamente a produção literária e intelectual de Mário de Andrade e, de certa forma, acabou por deixar descendentes neste fértil território de pesquisa que também compõe o cenário de debate sobre a identidade cultural brasileira. Luís da Câmara Cascudo<sup>28</sup> (1889-1986) talvez tenha sido o principal representante na busca de compreensão da brasilidade a partir da leitura de elementos da cultura popular, pois esta revelaria índices da nacionalidade e seria a expressão do povo brasileiro<sup>29</sup>. Segundo a visão de Ricardo Souza:

De fato, um conceito de identidade nacional é criado quando a experiência histórica de um povo passa ser vista como conseqüência de seu caráter, e o estudo do folclore, no período em questão, visou precisamente a codificação de um complexo de símbolos que fundamentasse a criação de uma identidade específica à Nação. (SOUZA, 2007, p.117)

O folclore entrou em voga nos anos de 1920, guiados pelos textos regionalistas que marcariam o período, cujo objetivo era fazer um contraponto do rústico peculiar e autêntico ao crescimento urbano e suas conseqüências, pelo menos em São Paulo. Em consonância com os modernistas paulistas, Câmara Cascudo, através de seus estudos, almeja registrar uma brasilidade que deveria aparecer enquanto tradição, porém esses aspectos apreendidos devem carregar um caráter universal, que asseguraria ao Brasil um assento no patrimônio cultural do Ocidente (ARAÚJO, 2006, p.22).

---

<sup>28</sup> Folclorista, historiador e memorialista. Autor de *Vaqueiros e cantadores* (1939); *Antologia do folclore brasileiro* (1943); *Geografia dos mitos brasileiros* (1947); *Dicionário do folclore brasileiro* (1954); *Made in África: pesquisa e notas* (1965); *História da alimentação no Brasil* (1967-1968); *Ensaio de etnografia brasileira* (1971); *Sociologia do açúcar: pesquisa e dedução* (1971); *A vaquejada nordestina e suas origens* (1974); *Antologia da alimentação no Brasil* (1977), entre outras.

<sup>29</sup> É interessante ressaltarmos que Mário de Andrade e Câmara Cascudo estabeleceram um profícuo diálogo por correspondências e que realizaram viagens etnográficas juntos. Mário insere Cascudo na experiência modernista e este, por sua vez, divide com Mário a experiência sertaneja. O paulista atribui ao potiguar a tarefa de reunir as contribuições do Nordeste para a constituição da brasilidade na esfera psicológica, econômico-social, lingüística e artística (ARAÚJO, p.5, 2006).

Cascudo (1973, p. 23) define cultura como “o patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos, acúmulo do material herdado e acrescido pelas aportações inventivas de cada geração”, ou ainda como “conjunto de técnicas, doutrinas e atos, transmissíveis pela convivência e ensino, de geração a geração” (CASCUDO, 1988, p.15). Partindo desta lógica, Cascudo embarca em viagens etnográficas como uma busca de conhecimento do país, realizando um vasto trabalho de documentação de microrrealidades.

O folclorista potiguar lança seu olhar sobre a identidade nacional a partir do sertão e do Nordeste, travando um debate sobre a tradição e as consequências da modernidade para o futuro do país. Segundo Ricardo Souza (2007, p.28) a preocupação de Cascudo em relação à tradição é apenas de valorizá-la e resgatá-la em decorrência do sufocamento e desaparecimento que a modernidade a submete, pois da sobrevivência do folclore dependeria a vida da identidade nacional. Para Cascudo, o folclore brasileiro é a síntese e a chave para a compreensão da identidade brasileira; de como ela se formou, o que a define e a caracteriza, ou seja, o que a diferencia e a torna específica (SOUZA, 2007, p. 138).

Destoando dos “darwinistas sociais” do fim do século XIX e início do século XX e mesmo dos modernistas, Câmara Cascudo emprega um elogio da tradição destacando a necessidade e importância de preservá-la, reconhecendo sua incompatibilidade com a modernização. Outra questão interessante que a obra cascudiana apresenta é a crítica a *intelligentisia* brasileira que busca respaldar o pensamento a cerca da identidade do país em matrizes adventícias, que não se adequariam a nossa realidade, Cascudo (1961, p.155) atesta que “sempre esperamos a valorização do ‘nacional’ pela opinião estrangeira do alienígena. Se houver concordância, é que estamos certos. No caso contrário, é tempo de ‘corrigirmos’ a usança, evitando o atraso, a retrogradação, a barbárie”.

Cascudo define o brasileiro como um ser alegre: “filho de raças cantadeiras e dançarinas o brasileiro, instintivamente, possui simpatias naturais para essa atividade inseparável de sua alegria. Canto e dança são as expressões de sua alegria plena” (CASCUDO, 1984, p.37). Ao destrinchar o cotidiano dos brasileiros, sobretudo do nordestino, descrever minuciosamente hábitos de alimentação, moradia e vestuário, os gestos e a oralidade do povo, os rituais de nascimento e morte e os costumes de acordo com gênero e faixa-etária, Cascudo vai delineando as dimensões da sociabilidade do homem comum brasileiro. Se por um lado Cascudo glorifica o povo enquanto criador e produtor de tradições, todavia delega mais às elites do que a ele próprio a missão de condução na preservação destes bens culturais.

No que tange o debate da miscigenação étnica, o autor recusa a existência histórica ou contemporânea de preconceito racial no Brasil: “desde o século XVI o português, fecundando negras e indígenas, anulou esse problema na relação futura de suas dificuldades sociais. Não o teve. Não o temos” (CASCUDO, 1965, p.42). Desse modo, Cascudo se conecta aos ideais freyrianos de uma mistura étnica amistosa entre índios, brancos e negros, de “democracia racial” e de valorização da tradição. No entanto, Gilberto Freyre busca uma conciliação entre tradição e modernidade, enquanto Cascudo simplesmente ignora esta segunda.

### 3.3 O viés culturalógico: o alívio para o fardo brasileiro

Os folcloristas e, principalmente, os modernistas da vertente antropofágica abrem caminho para uma mudança de percepção do brasileiro sobre si mesmo, da nossa identidade cultural e da relação entre a cultura popular e a nacional. Porém será com as obras de Gilberto Freyre e algumas contribuições de Sérgio Buarque de Holanda que se efetivará o discurso positivo da miscigenação étnica-racial e, conseqüentemente, da ideologia da democracia racial e da harmonia como narrativa integrante da identidade brasileira, também respaldado pelos interesses do novo Estado que se impunha naquele momento.

Isto foi possibilitado pelo deslocamento de ferramenta de leitura da nossa identidade, até então a raça, para a cultura, feito por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*, em 1933. Influenciado pela antropologia de Franz Boas, Freyre estabelece a diferença entre raça e cultura, separando, de certa forma, os traços de raças dos efeitos do ambiente e da experiência cultural; discriminando os efeitos de relações puramente genéticas de influências sociais, de herança cultural e do meio e assim permitindo a valorização de outros elementos culturais além do branco.

Ao reconhecer o valor da influência dos negros e dos índios, Gilberto Freyre parecia lançar, finalmente, “as bases de uma verdadeira identidade coletiva, capaz de estimular a criação de um inédito sentimento de comunidade pela explicitação de laços, até então insuspeitos, entre os diferentes grupos que compunham a nação” (BENZAQUEN, 1994, p.28). Neste trabalho, defendemos que a valorização de certos aspectos culturais afros, viabilizados por *Casa-Grande & Senzala*, contribuiu para o processo de nacionalização do samba<sup>30</sup>, juntamente com ação do Estado-Novo e do poderoso meio de comunicação que se estabelecia naquela época, o rádio.

---

<sup>30</sup> Esta questão da nossa pesquisa também é trabalhada pelo antropólogo Hermano Vianna, sob outros aspectos, em seu livro *O Mistério do Samba*, utilizado como referência bibliográfica nesta dissertação.

Renato Ortiz (2003, p.40), avalia que com a Revolução de 1930, “as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social”. Logo, as teorias raciológicas, preconceituosas e segregatórias, tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil, uma que congregasse as distantes classes sociais e amalgamasse as diversidades culturais em prol do Estado e do mercado e o trabalho de Gilberto Freyre vem atender esta “demanda social”.

Os intelectuais do final do século XIX e XX associavam ao mestiço características como preguiça, indolência e inferioridade intelectual e moral, o que se tornou incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país, uma vez que era necessário a incorporação de mão-de-obra no mercado de trabalho e, ao mesmo tempo, a integração nacional para assegurar a unidade da pátria e a soberania do Estado, conseguidos com o apoio popular. Por isso, é sintomático na década de 1930, os esforços para transformar o “conceito de homem brasileiro”, que a partir de então deveria estar associada aos valores nacionais e à ideologia do trabalho<sup>31</sup>.

Antes de tratarmos de alguns pontos de *Casa-Grande & Senzala*<sup>32</sup>, é preciso entender como Gilberto Freyre opera com o conceito de miscigenação/mestiçagem em sua obra. Em *A Modernização Seletiva: Uma reinterpretação do dilema brasileiro*, Jessé de Souza, ao se debruçar sobre as questões freyrianas, aponta o pensador como holista, que pensa a sociedade como um todo orgânico a partir de partes que se completam. Dentro desta concepção, a sociedade é hierárquica, na qual cada pessoa, grupo ou classe tem o “seu lugar” e desempenha um papel. Para Jessé de Souza, a igualdade política e econômica jamais foi tônica para Freyre. “Ao contrário, sua atenção esteve sempre voltada para perceber formas de integração harmônica de contrários, interdependência e comunicação recíproca entre diferentes, sejam essas diferenças entre culturas, grupos, gêneros ou classes” (SOUZA, 2000, p.212).

Esta visão holística de sociedade de Gilberto Freyre resvala no conceito de miscigenação do autor. Ricardo Benzaquen, escritor de *Guerra e Paz*, um dos principais textos comentadores da obra freyriana, define a mestiçagem dentro deste holismo:

(...) como um processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos *não* se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura, dotada de perfil próprio, síntese das diversas características que teria se fundido na sua

---

<sup>31</sup> O samba nos traz ricos indícios dessa política cultural, como veremos nesta dissertação. O samba-de-exaltação surge para suprir a demanda do nacionalismo dentro da música popular no Estado-Novo. A censura e o combate a malandragem nas letras de samba colocam este ritmo a serviço do trabalhismo, um dos pilares ideológicos da ditadura Vargas.

<sup>32</sup> A partir deste momento, quando nos referirmos ao livro *Casa-Grande & Senzala*, utilizaremos a sigla *CGS*.

composição. Desta maneira, ao contrário do que se sucederia em uma percepção essencialmente cromática da miscigenação, na qual, por exemplo, a mistura do azul com o amarelo sempre resulta no verde, temos a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das *diferenças* presentes na sua gestação. (BENZAQUEN, 1994, p.41)

Deste modo, a formação cultural brasileira seria marcada mais pelo intercâmbio, pela troca e pelo hibridismo do que pelo conflito, isolamento ou destruição de valores culturais. Sob o domínio de Portugal e do cristianismo<sup>33</sup>, a cultura brasileira seria resultado da confraternização de raças e povos, de valores morais e materiais diversos, e justamente neste traço que residiria a originalidade do Brasil. De acordo com Ricardo Souza (2007, p. 172), Freyre pensa por meio de antagonismo, mas sempre tendo em mente uma unidade que os englobe e os resolva, com o pólo positivo agindo no sentido de atenuar ou eliminar os efeitos nefastos do pólo negativo.

Apesar de *CGS* ser um elogio à mestiçagem e à confraternização entre negros e brancos, em vários momentos do livro detectamos a violência inerente ao sistema escravocrata e patriarcal. A apologia à mestiçagem empreendida por Gilberto Freyre não consegue mascarar os momentos de violência e perversão exercidos por um segmento social sobre o outro. As relações de poderes assimétricas, de modo algum estabelecem igualdade entre as culturas e raças. Longe de uma visão pacífica e idílica de mestiçagem, as relações sociais estavam tensionadas pelo domínio e subordinação, muitas vezes sádicas.

De acordo com Jessé de Souza (2000, p.231), a relação do homem português com as mulheres índias e negras era sádica, assim como com suas próprias mulheres brancas, as bonecas para a reprodução e sexo unilateral. Era sádica, finalmente, a relação do senhor com os próprios filhos, os seres que mais sofriam e apanhavam depois dos escravos.

A vítima desse esnobismo dos barões foi o filho. Que judiasse com os muleque e as negrinhas, estava de direito; mas na sociedade dos mais velhos o judiado dos mais velhos era ele. Ele que em dias de festa devia apresentar-se de roupa de homem, e duro, correto, sem machucar o terno preto em brinquedo de criança. Ele que em presença dos mais velhos devia conservar-se calado, um ar seráfico, tomando bênção a toda pessoa de idade que entrasse em casa e lhe apresentasse a mão suja de rapé. Ele que ao pai devia chamar “senhor pai” e à mãe “senhora mãe”: a liberdade de chamar “papai” e “mamãe” era só na primeira infância. (FREYRE, 2001, p.274)

---

<sup>33</sup> Este é um ponto controverso nas obras dos comentadores de Gilberto Freyre utilizados neste trabalho. No que tange a escravidão brasileira e a “proximidade” étnica, para Ricardo Souza (2007) e Ricardo Benzaquen (1994) a miscibilidade característica do português, principal responsável pelo processo sincrético de colonização brasileiro e dominante nos aspectos da cultural material e simbólica, seria atribuída ao cristianismo luso. Para Jessé de Souza (2000) este fator está associado principalmente ao contato cultural com os mouros. Trataremos à moda freyreiana, estes dois traços da colonização portuguesa atribuindo devida importância a ambas.

O patriarca era a potência máxima do sadismo, mas também quem era vítima, podia ocupar esta posição. As sinhás em relação às mucamas, motivadas por ciúmes ou inveja, mutilavam os atributos de beleza, quando não as vendiam ou as colocavam no tronco. Os meninos brancos com os moleques negros, fazendo-os de cavalinhos. Assim, desde o prefácio, onde nos deparamos com “senhores mandando queimar vivas, em fornalhas de engenho, escravas prenhes, as crianças estourando ao calor das chamas” (FREYRE, 2001), até a denúncia da “sifilização do Brasil” (idem, p. 354), realizada essencialmente pelos portugueses e acusada em praticamente todo o texto, temos estas evidências que desconstroem, de certo modo, o mito de processo de colonização português pacífico, porém bem menos belicoso do que os executados pelos espanhóis no restante da América Latina.

Para Gilberto Freyre (2001), o cerne da formação social brasileira ocorreu na casa-grande, sob o sistema de organização social patriarcal, tendo como unidade produtiva o engenho de cana-de-açúcar e como modo de produção a escravidão.

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura fundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater famílias, culto de mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos. (FREYRE, 2001, p.49)

A casa-grande e a senzala congregariam o espaço de negociações identitárias, do qual resultou o mestiço brasileiro. Este sistema organizacional foi tão forte, que perdurou e estruturou também no sul do país a monocultura cafeeira e outras atividades econômicas nas várias regiões do país, como a pecuária e a mineração, baseadas no latifúndio e no trabalho escravo. Em *CGS*, Gilberto Freyre, através de pesquisa e do relato da vida íntima deste ambiente, vai delineando as características e particularidades de seus componentes até desembocar nos traços que iriam compor a brasilidade. O sociólogo parte do microcosmo da sociedade agrária, escravista e patriarcal dos engenhos de cana para esboçar o caráter nacional.

Gilberto Freyre delega aos ameríndios o desenvolvimento de hábitos de asseio pessoal e higiene do corpo que foram incorporados à sociedade brasileira, também atribuiu-lhes a dádiva da rede do sono e da volúpia. A índia será o elemento cultural mais decisivo para a formação do povo brasileiro, atuando como “mãe-gentil” para a fecundação “dos filhos deste solo”. “Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena recém

batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone” (FREYRE, 2001, p.163).

Além de ter sido a base física da família brasileira, estabelecendo-se como as primeiras companheiras dos portugueses que aqui chegavam, iniciando o processo de miscigenação que resultaria no nosso povo, a mulher indígena também forneceu importantes contribuições materiais para a cultura brasileira: uma série de alimentos ainda hoje em uso, drogas e remédios caseiros, tradições ligadas ao cuidado da criança, conjunto de utensílios de cozinha, processos de higiene tropical e o convívio e domesticação de animais. A interação sexual entre o homem branco e a mulher índia foi possível segundo Freyre (2001) pela predisposição a poligamia das duas culturas, no caso do português herdado da cultura árabe, como veremos mais adiante.

Em *CGS*, o índio é exaltado por suas características desbravadoras e guerreiras; ao lado dos bandeirantes foi o guia, o canoeiro, o guerreiro, o caçador e pescador que se embrenhou pelas matas e pelo sertão “descobrimo” nossas potencialidades e nosso território. “Índios e mamelucos formaram uma muralha movediça, viva, que foi alargando em sentido ocidental as fronteiras coloniais do Brasil ao mesmo tempo que defenderam, na região açucareira, os estabelecimentos agrários dos ataques piratas estrangeiros” (FREYRE, 2001, p.166). Entretanto, o nomadismo indígena e seu ardor guerreiro não permitiu-lhes que se fixassem no engenho e se adaptassem ao trabalho escravo e a nova técnica econômica, contraindo-se cada vez mais no processo de formação da sociedade brasileira e, ao nosso ver, sendo dizimados pela mesma.

Coube ao negro a tarefa de assumir o árduo trabalho no engenho de cana-de-açúcar. Em contrapartida a introversão ameríndia, os africanos e seus descendentes extrovertidos, “tipo do homem fácil, plástico, adaptável” (FREYRE, 2001, p. 347), se adequaram, forçosamente, a estas condições. Segundo Freyre (2001), herdamos dos negros o gosto pelo sol dos trópicos, a disposição para o trabalho, a energia renovada, a maneira criativa, quase submissa, de lidar com a rotina adversa, seja na alimentação, nas festas e rituais religiosos ou nas relações de trabalho. As africanidades, segundo Freyre, podem ser sentidas no menor gesto cotidiano:

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciamos nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da velha negra que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que

nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi nosso primeiro de brinquedo. (FREYRE, 2001, p. 343)

As contribuições negras são mais decisivas do que as indígenas para a formação social brasileira, contudo é o branco português o principal condutor deste processo. Resumidas na idéia de plasticidade, três características lusas elencadas por Gilberto Freyre, foram responsáveis por este desempenho: a *miscibilidade*, a *mobilidade* e a *aclimatabilidade*. A fácil capacidade de adaptação às intempéries climáticas, a “vontade” e a fluidez para se deslocar, conhecer e se instalar em outros lugares e flexibilidade cultural foram responsáveis pelo “sucesso” da colonização portuguesa no Brasil.

A plasticidade e a predisposição para a colonização híbrida foram herdados do passado étnico-cultural, do *entre-lugar* (BHABHA, 2001) que Portugal ocupava entre as fronteiras culturais africana e européia, com a ocupação moura que ocorreu neste pequeno país no século VIII. De acordo com Freyre (2001, p.82), convivem antagonicamente e complementarmente no português as culturas européia e africana, a católica e maometana, a dinâmica e a fatalista, fazendo dele, de sua vida, de sua moral, de sua economia, de sua arte um regime de influências que se alternam, se equilibram ou se hostilizam.

Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a européia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo as instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao Cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. (FREYRE, 2001, p.80)

A “bicontinentalidade” portuguesa teria reverberado na formação social brasileira. Os portugueses já familiarizados com a “Vênus fosca” ou com a “Moura-encantada” estariam aptos a intercursos sociais e sexuais com “mulheres de cor”, deste modo multiplicando-se em filhos mestiços e se espalhando Brasil adentro. Para Freyre (2001, p.81), “a miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas”.

A partir da “confraternização” étnica e cultural destes três povos sistematiza-se o patriarcalismo brasileiro. Esta categoria, segundo Ricardo Souza (2007, p. 51), nos remete ao ideal de uma família extensa, híbrida e poligâmica, na qual senhoras e escravas, herdeiros

legítimos e ilegítimos convivem sob a luz ambígua da intimidade e da violência, da disponibilidade e da confraternização. A formação patriarcal do Brasil não consistiu somente na organização familiar, ela se entendeu a estrutura econômica e experiência cultural, estabelecendo-se como *modus vivendi* do brasileiro até início do século XX.

Gilberto Freyre (2001, p.48) atribui ao patriarcalismo e à casa-grande o processo de plástica contemporização entre duas tendências: ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma coibição de formas européias (já modificadas pela experiência asiática e africana do colonizador) ao meio tropical, representou uma adaptação as novas condições de vida e de ambiente.

O patriarcalismo da casa-grande caracterizava-se, segundo Ricardo Benzaquen (1994, 87), pela justiça patriarcal, autarquia e autonomia senhoriais e interesse no privado, semelhante ao sistema feudal<sup>34</sup>. O senhor de engenho concentrava todo poder e toda autoridade dentro deste espaço, sobrepondo sua vontade à Igreja, ao rei de Portugal e aos seus representantes. Porém, diante de tanto autoritarismo, também era permitido os mais diversos tipos de proximidade entre os habitantes da casa-grande e da senzala.

A Igreja Católica também estava subordinada à casa-grande. Eram raras igrejas, catedrais ou mosteiros, o que existia eram capelas de engenho, já sincretizada pelo contato religioso com a senzala e com os nativos. Na leitura de *CGS* de Ricardo Benzaquen (1994, 72), o autor defende que o tema da religião é tratado de forma a incluir o pecado como parte integrante, fundamental mesmo, da experiência cristã. O pecado, em especial a luxúria, não é definido como vício ou algo errado e condenável, também carregaria um significado eminentemente positivo, convertendo-se praticamente em uma virtude, tornando-se, então, parcela constitutiva e rigorosamente legítima do credo católico da casa-grande. Tensionadas pelas “franciscanas paixões da alma” e pelas “mulçumanas paixões da carne”, marcada pela vitalidade e pelo sexo, pela inclinação bélica, festiva e quase orgiástica, essa híbrida e descontrolada concepção termina por criar um Cristo com traços dionisíacos.

A sexualidade é outro ponto-chave para o entendimento de *CGS*, uma vez que se tornou via de acesso ao contato cultural entre brancos, índios e negros. Como vimos

---

<sup>34</sup> Segundo Ricardo Souza (2007, p.192), Gilberto Freyre ao se referir ao patriarcalismo aponta dois pontos nocivos na constituição do caráter brasileiro, o primeiro seria no sentido de tornar os brasileiros excessivamente dependentes de um governo paternalista, o segundo de tornar o trabalho manual uma ocupação pouco descente aos homens livres. Para Jessé de Souza (2000, p.233), a consequência política e social dessas tiranias privadas, quando transportadas do ambiente familiar e sexual para a esfera pública das relações políticas e sociais, tornam-se evidente na dialética do mandonismo e autoritarismo de um lado, no lado das elites mais precisamente, e no populismo e messianismo das massas, por outro. Dialética essa que iria, mais tarde, assumir formas múltiplas e mais concretas nas oposições entre doutores e analfabetos, grupos e classes mais europeizados e as massas ameríndia e africana e assim por diante.

anteriormente, a herança moura e a permissividade do catolicismo aqui difundido permitiu a miscibilidade entre estas raças “sem o preconceito cor” e “sem a culpa cristã”. Adocicados pelo açúcar, estas diversas questões tratadas no nosso trabalho, para Gilberto Freyre compõem a identidade cultural brasileira, embora apresente pontos críticos, *CGS* é uma celebração deste encontro cultural do qual resultou o povo brasileiro.

(...) transformando a miscigenação e a questão racial de problema em solução e fazendo o elogio do patriarcalismo e da colonização portuguesa, Freyre traça um retrato do país – do seu passado, do seu presente, de suas perspectivas futuras – bem diverso do pessimismo imperante até então. Valorizando a colonização portuguesa e a herança racial brasileira, Freyre enaltece o passado nacional. Este não é mais marcado pelo atraso e pela nefasta dominação lusitana. (...) é uma herança a ser valorizada e recuperada. A formação étnica brasileira não é mais apenas um óbice no caminho do branqueamento: é um valor cultural a ser preservado justamente desse branqueamento. (SOUZA, 2007, p.174)

Ao elogiar o patriarcalismo, Gilberto Freyre também está louvando a tradição. Para o autor, a identidade brasileira não foi apenas moldada no complexo patriarcal, mas foi neste momento que também atingiu a sua maturidade, o que veio depois seria apenas adaptação e empobrecimento cultural. O declínio da tradição e o advento da modernidade são tratados em *Sobrados & Mucambos*, lançado em 1936.

Com a urbanização e a ascensão da cultura citadina, deflagrada pela vinda da família real ao Brasil, a força braçal é substituída pela máquina, o escravo pelo pária de usina, o senhor de engenho pelo usineiro, a casa-grande pelo sobrado e a senzala pelo mocambo. Na cidade, o senhor de engenho torna-se coadjuvante, o negro, quando não dissolvido na figura mulato, é o elemento nefasto a ser eliminado.

O mestiço bacharel constitui uma nobreza associada às funções do Estado e de um tipo de cultura mais retórico e humanista do que a cultura mais técnica e pragmática do mestiço artesão. (...) O processo de incorporação do mestiço à nova sociedade foi paralelo ao processo de proletarização e demonização do negro. Tanto o escravo como o pária de mocambos nas cidades eram o elemento em relação ao qual todos queriam se distinguir. (SOUZA, 2000, p.242)

O único patriarca, numa figura abstrata e impessoal, que reinava era o imperador. A nova organização social brasileira se defrontava com valores universalizantes, com os ideais burgueses, com a experiência de troca de mercadorias e com a inicialização do capitalismo. Todavia, a crítica central de Gilberto Freyre em *Sobrados & Mucambos* está voltada para incorporação dos valores europeus pela sociedade brasileira, principalmente da cultura inglesa e francesa, e tudo que era português ou oriental transformou-se em sinal de mau-gosto.

Para Freyre (1968), ao assimilarmos a cultura européia também absorvermos o etnocentrismo branco, ausente na cultura lusitana, foi neste momento que se engendrou o preconceito pelo negro no Brasil, categorizando-o como “primitivo” e “incivilizado” e embranquecer tornou-se sinônimo de europeizar-se. Com isso, fecundou-se toda a problemática levantada no início deste capítulo sobre a identidade brasileira, mas “solucionada” pela ode engendrada por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*.

Também editado em 1936, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda foi outra obra interessante para o momento da construção da brasilidade no Estado-Novo. O historiador não cria uma narrativa mítica da miscigenação brasileira como Gilberto Freyre, Buarque de Holanda defende que a formação do caráter nacional ou da nossa identidade cultural é de matriz portuguesa e que as influências do negro e do indígena não passaram de adaptação a essa linha mestra, “podemos dizer que de lá [de Portugal] nos veio a formação atual da nossa cultura; o resto foi matéria que se adaptou mal ou bem à essa fôrma” (HOLANDA, 1995, p.28).

A capacidade de adaptação dos portugueses a novas circunstâncias, o individualismo aristocrático marcante em Portugal e na colônia brasileira, a “ausência completa” de qualquer orgulho de raça ou de um “espírito militar”, seriam traços identitários de nossos colonizadores que ressoariam na constituição do brasileiro. O Estado patriarcal português e conseqüentemente o patriarcalismo brasileiro foi marcado pelo predomínio das vontades particulares em detrimento das vontades gerais, estabelecendo-se como parâmetro e esteio para sociedade brasileira, “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório para qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 1995, p.104).

Na visão de Buarque de Holanda (1995), isto acarretaria em um transbordamento e confusão entre o modo de tratamento de assuntos públicos e privados. Com isso, o brasileiro tornou-se um povo com horror às distâncias e os ritos de convívio social, na visão de Buarque de Holanda (1995, p.149), “no Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e humaniza”. Acrescido do desejo de estabelecer intimidade, o brasileiro seria aquilo que o historiador cunhou de “homem cordial”.

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes passam “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. (HOLANDA, 1995, p.147)

O traço da cordialidade na cultura brasileira pode ser exemplificado pelo uso do primeiro nome da pessoa e a não utilização do sobrenome. Outro caso está ligado à religiosidade. No Brasil, se estabelece um contato mais íntimo com os santos, eles adquirem características mais humanas, e convivem no ambiente doméstico, com a montagem de altares nas casas ou oratórios. Também o culto em si, que não é introspectivo e frio como os das religiões ambientadas na Europa. A utilização de palavras no diminutivo, com a terminação -inho, estabelece maior aproximação e afetividade no tratamento entre pessoas e assim como seus objetos.

Sergio Buarque de Holanda buscou as raízes do brasileiro na cordialidade oriundo do patriarcalismo lusitano, porém com intuito mais analítico do que elogioso como faz Gilberto Freyre. O cordialismo, em *Raízes do Brasil*, não está associado à bondade ou à polidez, para Buarque de Holanda seria justamente o oposto disso, seria invasiva. Mas um comportamento sem o qual o brasileiro não conseguiria se relacionar com os demais. “No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência” (HOLANDA, 1995, p.147). A cordialidade seria um “viver nos outros”.

A partir da leitura dos autores utilizados neste capítulo, podemos avaliar que a mestiçagem foi o cerne para a definição dos traços identitários do brasileiro desde fins do século XIX até meados da década de 1930. Inicialmente negativizado pelos primeiros pensadores, a cultura mestiça começa irromper esta visão com estudos folclóricos e com o advento do movimento modernista. O antropofagismo oswaldiano e *Macunaíma* de Mário de Andrade suturam o contato cultural entre brancos, negros e índios no mito das três raças. Todavia, será com *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre que esta cosmogonia adquirirá aderência narrativa suficiente para se incorporar como discurso constitutivo da nossa identidade cultural.

Como veremos a seguir, com o Estado Novo (1937-1945) e necessidade da criação e do fortalecimento dos laços da *comunidade imaginada* Brasil, o nacionalismo trabalhado pela máquina de propaganda da ditadura Vargas transformará o elogio à mestiçagem em ideologia. “O mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como o todo” (ORTIZ, 2003, p.136). Não por acaso neste momento, apoiado pela potencialidade comunicativa e pela popularidade do rádio, o samba, mestiço, mas predominantemente composto pela matriz negra, passa pelo processo de nacionalização e transformação em referência identitária brasileira, assim como *locus* narrativo da brasilidade, inventando-se como tradição.

## **4 Estado Novo, Hegemonia e Propaganda Política**

Inicialmente, faremos uma discussão a respeito do conceito de hegemonia a partir da leitura de Antonio Gramsci e de seus comentadores, por ser uma importante chave de compreensão entre as negociações identitárias entre a cultura nacional e a cultura popular, a serem estudadas neste trabalho. Em sequência, pesquisaremos a formação do Estado Novo e os aspectos ideológicos que nortearam este momento da história brasileira: nacionalismo e integração nacional, populismo, trabalhismo e civismo e a atuação dessas ideologias dentro das instituições trabalho e funcionalismo público, forças armadas, escola e família.

Aprofundaremos no aparelho ideológico de Estado informacional e na máquina de propaganda ideológica, relatando a ação e a importância do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), da Divisão de Radiodifusão e do programa radiofônico *Hora do Brasil* para a construção discursiva da brasilidade, arquitetada intencionalmente naquele momento pela ditadura estado-novista, porém tencionada pelos interesses, pelo poder e pelas negociações com as classes subalternas.

### **4.1 Hegemonia: as negociações identitárias entre o popular e o nacional**

Antes de nos aprofundarmos nas ações políticas do Estado Novo (1937-1945) para despertar o nacionalismo e construir narrativas identitárias sobre o Brasil, precisamos destacar

um importante debate teórico para esta dissertação, que nos colocará em sintonia com a perspectiva teórica dos Estudos Culturais. A abordagem deste trabalho muitas vezes recai sobre a atuação estatal para a edificação discursiva da brasilidade, entretanto entendemos que isto também não seria possível sem o empenho e a performance do popular.

Para esclarecermos este ponto, temos que recorrer ao pensamento gramsciano, no que diz respeito à hegemonia e subalternidade, mas, primeiramente, temos que compreender o conceito de ideologia dentro desta perspectiva. Para isso, nos apropriaremos dos estudos da filósofa Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*. Segundo a autora, ideologia para Gramsci consiste em um “sistema de representações, normas e valores da classe dominante, que ocultam sua particularidade numa universalidade abstrata” (CHAUÍ, 1986, p.21). Contudo, hegemonia para Gramsci extrapolaria a ideologia, uma vez que também envolve as práticas sociais desses conjuntos de representações e condutas.

Hegemonia não é um “sistema”: é um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados, mas que por ser mais que ideologia, tem capacidade para controlar e produzir mudanças sociais. Numa palavra, é uma práxis e um processo, pois se altera todas as vezes que as condições históricas se transformam, alteração indispensável para que a dominação seja mantida. Como cultura numa sociedade de classes, a hegemonia não é apenas conjunto de representações, nem doutrinação e manipulação. É um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo social: constitui e é constituída pela sociedade sob a forma de subordinação interiorizada e imperceptível. (CHAUÍ, 1986, p.22)

Segundo Gruppi (1980, p.70), o pensador italiano Antonio Gramsci conceitua a hegemonia como capacidade de direção e condução, não só da esfera econômica, como também política, ideológica e cultural, conservando, dessa forma, o bloco social que não é homogêneo e é marcado por profundas contradições de classes. Sobre a questão da subalternidade, Gramsci afirma que “uma cultura é subalterna precisamente enquanto carece de consciência de classe, enquanto é cultura de classes ainda não conscientes de si” (GRAMSCI apud GRUPPI, 1980, p.91). Nesta cultura conviveriam a influência da classe dominante, detritos de cultura de civilizações precedentes, e, ao mesmo tempo, sugestões provenientes da condição de classe oprimida.

Em *Da Diápora: Identidade e Mediações Culturais*, Stuart Hall dedica um capítulo para analisar as contribuições das matrizes teóricas gramsciana para os estudos coevos da cultura, principalmente no que resvala e reverbera os aspectos políticos e ideológicos de formações sociais. Segundo Hall (2008, p.291), para Gramsci a idéia de hegemonia não consiste em uma vitória absoluta de um lado sobre outro, nem a total incorporação de um

conjunto de forças em outra, é uma questão relacional, que tende a estabelecer um “equilíbrio instável” entre as classes ou grupos sociais.

A hegemonia é composta por um “sistema de alianças” e pela “conquista de consentimentos” dos diversos e complexos segmentos sociais. O domínio não é simplesmente imposto, leva em consideração os aspectos multidimensionais dos distintos grupos sociais, enredando aquiescência da maioria da população e buscando a coesão de interesses, dentro do possível.

(...) há o momento da “hegemonia”, que transcende o limite corporativo da solidariedade econômica pura, engloba os interesses de outros grupos subordinados, e começa a “se propagar pela sociedade”, promovendo unidade intelectual, moral, econômica e política e “propondo também as questões em torno das quais as lutas acontecem... criando, dessa forma, a hegemonia de um grupo social principal sobre uma série de grupos subordinados”. É esse processo de coordenação dos interesses gerais dos outros grupos e à vida do estado como um todo que constitui a hegemonia de um bloco histórico particular. (HALL, 2008, p. 293)

Para que uma classe de fato se torne hegemônica, ela precisa ser dotada de grande capacidade de autoridade social e moral, que tenha o poder de atingir seus partidários imediatos, mas também a sociedade como um todo, exercendo liderança e propagando ideologias de seu interesse. Para Hall, o Estado moderno pratica a liderança moral e educativa, ao planejar, estimular, incitar, solicitar e punir a sociedade civil. Logo é “o local onde os blocos de forças sociais não apenas justificam e mantêm seu domínio, mas conquistam pela liderança a autoridade o consentimento ativo daqueles sobre os quais ele governa. Assim, o Estado exerce uma função central na construção da hegemonia” (HALL, 2008, p.300).

Dentro do conceito de hegemonia, também está contido a idéia de contra-hegemonia ou as forças contra-hegemônicas, que fazem oposição, resistência e defesa contra a hegemonia, de um lado, e cumplicidade, interiorização e sujeição à hegemonia, de outro lado. Para de fato funcionar, o processo hegemônico carece ser cuidadoso e capaz de replicar às alternativas e oposições que protestam e desafiam sua dominação.

Como veremos mais adiante, podemos perceber este fenômeno durante a ação governamental do Estado Novo. Todavia, a delegação da capacidade de condução e direção de uma classe a outra requer a consideração dos interesses dos subordinados, e, especificamente no caso do Estado, ocorre a necessidade de transformar a cultura popular em nacional-popular, caso da Rádio Nacional e o samba, que foram utilizados para a suturação do discurso identitário brasileiro durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Para avançarmos no debate sobre cultura nacional e cultura popular, é preciso termos em mente que a cultura é tudo aquilo que não é natureza, ou seja, são construções humanas, tudo aquilo que é produzido pelo ser humano. “O existir humano é cultural” (VANNUCCHI, 2002, p.23). Entendemos a cultura como conjunto de práticas materiais e espirituais elaboradas pelos humanos na sua vida social, ou seja, é o “campo simbólico e material das atividades humanas”. (CHAUÍ, 1986, p. 14). Se a cultura são construções, logo concluímos que está em permanente formação e processos dinâmicos<sup>35</sup>.

Como já vimos anteriormente com Stuart Hall (2000, 2003), Benedict Anderson (1989) e outros teóricos, a idéia de nação, de cultura nacional, de nacionalidade e de nacionalismo são construções discursivas, simbólicas e artificiais, que objetivam fornecer ancoragens sociais aos sujeitos e localização nas relações identitárias. Retomando o pensamento de Marilena Chauí (2007, p.14), a nação é uma invenção histórica recente, datada por volta de 1830, “entendida como Estado-nação, definida pela independência e soberania política e pela unidade territorial e legal”.

Com isso, concluímos que para a edificação da nação é necessário um compartilhamento majoritário de uma língua, de uma linguagem e de um discurso sobre esta, suplantando muitas vezes as diferenças de classes e diversidades étnicas e regionais. Na verdade, essas variáveis culturais nos revelam a existência de “várias nações” em uma nação. Conforme os interesses, estas “nações” são acionadas e se diversificam com o discurso positivista, o romântico, o ilustrado, o integralista, o populista, o tecnocrático. Entretanto, a nação é mais do que atos de falas, ela se coloca como práxis e experiência social concreta, pois dispõe de território, necessidades econômicas e políticas e relações de identidade e alteridade.

A Nação não é coisa nem idéia, não é um dado factual nem ideal, não é algo que possa ser circunscrito como um ser determinado nem como uma idéia *a priori* da razão – é uma prática política e social, um conjunto de ações e de relações postas pelas falas e pelas práticas sociais, políticas e culturais para as quais ela serve de referência empírica (o território), imaginária (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólica (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas e criações social-históricas). A Nação não é; ela se faz e desfaz. (CHAUÍ, 1986, p.114)

Por nacionalidade entendemos que “é aquilo pelo qual um povo afirma sua identidade ou ipseidade- ou seja, o que ele é em si mesmo- e suas diferenças, isto é, a consciência de constituir uma parcela especial dentro da coletividade mundial” (VANNUCCHI, 2002, p.41).

---

<sup>35</sup> Neste trabalho não temos como meta aprofundar o debate teórico sobre o conceito de cultura e cultura popular, mas apenas fornecer consistência para as discussões a seguir.

Ou seja, a nação é possível enquanto discurso e sistema representacional que permite ao sujeito se identificar e construir sua identidade.

Em *Nacionalismos, os estados nacionais e o nacionalismo no século XX*, Monserrat Guibernau diferencia o estado nacional e o nacionalismo, elucidando estes pontos para nosso trabalho. A autora define nacionalismo como “um sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças, e estilo de vida, e têm a vontade de decidir sobre seu destino político comum” (GUIBERNAU, 1997, p.52). E define o Estado Nacional como:

(...) um fenômeno moderno, caracterizado pela formação de um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os. As principais diferenças entre uma nação e um estado nacional, quando estes não coincidem (como quase sempre acontece), são que, enquanto os membros de uma tradição têm consciência de formar uma comunidade, o estado nacional procura criar uma nação e desenvolver um senso de comunidade dela proveniente". (GUIBERNAU, 1997, p.52)

Como vimos, o Estado Nacional é artificial e necessita da união de realidades distintas, configurando-se como poderoso elemento de coesão e coerção social. Os indivíduos são persuadidos a acreditarem pertencer a uma comunidade por meio da instauração do sentimento de pertença via discurso e aparatos simbólicos. Os principais dispositivos narrativos para constituição da identidade nacional são “as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2003, p. 58).

O Brasil e os outros países latino-americanos viveram forte movimento nacionalista na primeira metade do século XX. De acordo com Martín-Barbero (1987), o despontamento das massas urbanas permitiu a criação de projeto políticos populistas e nacionalistas. Contudo, as novas tecnologias daquele momento, o rádio e o cinema, viabilizaram o surgimento e a difusão de um novo discurso social: integração nacional. Diante deste quadro, apontamos que para a construção do sentimento de nacionalidade nos recentes Estados Modernos latino-americanos, essas novas tecnologias de comunicação, mormente o rádio, tiveram a sua relação com a cultura mediada por um projeto estatal de modernização político e cultural, uma vez que era impossível transformar esses países em nações sem criar neles uma cultura nacional. De uma maneira mais ampla, Benedict Anderson destaca este fenômeno:

Essa é a razão por que é tão frequente observar-se, nas políticas de “construção nacional” dos novos Estados, tanto um entusiasmo nacionalista popular autêntico, quanto uma inculcação sistemática, até mesmo maquiavélica, da ideologia nacionalista através dos meios de comunicação

de massa, do sistema educacional, das normas administrativas, e assim por diante. (ANDERSON, 1989, p.125)

Os Estados Nacionais mais novos acionaram sistematicamente seus aparelhos ideológicos para incrustar nas populações os valores da cultura nacional e o sentimento de nacionalidade. Este fenômeno pôde ser acompanhando paralelamente no Brasil e na Argentina, a consolidação do rádio em ambos países é concomitante ao desenvolvimento dos movimentos populistas, encabeçados respectivamente por Getúlio Vargas e Juan Domingo Perón. Os dois presidentes utilizaram o rádio para fazer propaganda política-ideológica do regime e estabelecer o culto ao líder.

Será o Estado moderno que ora unificará os elementos culturais popular com a cultura nacional e ora os colidirá. De acordo com Marilena Chauí (1986, p.106), a nação é composta por uma exterioridade – o nacional – e por uma interioridade – o popular – e ambos são complementares e ao mesmo tempo dialético. Isso é possível pela existência do Estado Nacional, fundada na soberania popular, materializada no *Volksgeist*<sup>36</sup> e na materialização de instituições sociais e políticas visíveis. Sobre as especificidades do Brasil, Chauí nos indica o papel decisivo do Estado para construção do sentimento nacional.

Assim, é o Estado, finalmente, que define o nacional-popular. Não é casual, portanto, que no Brasil as idéias de consolidação nacional, construção, preservação, proteção, desenvolvimento, modernização, integração e conciliação nacionais tenham-se constituído em políticas culturais do Estado e para o Estado. Os diferentes nacionalismos e as diferentes formas de incorporar o popular ao nacional foram e são a regra da política brasileira. (CHAUÍ, 1986, p.107)

Em contrapartida, a cultura popular é um processo vivo de manifestações sociais provenientes das classes não hegemônicas da sociedade, e tem o poder de atrair, reunir e entreter uma grande quantidade de pessoas.

Popular era o que podia ser tomado do ponto de vista do povo, e nada tinha a ver com aqueles que aspiravam cair em suas graças ou obter poder. Entretanto, permaneceu um sentido mais antigo, com duas conotações. Podia ser tanto um “tipo inferior de trabalho” (cf. literatura e imprensa popular em oposição a imprensa de qualidade), quanto “uma obra deliberadamente agradável” (jornalismo popular em oposição a jornalismo democrático ou de entretenimento). Mais tarde vigorou outro significado de “coisa apreciada por muitos”, que prevaleceu. A acepção mais recente, que equivale a “cultura feita pelo próprio povo”, difere de todas as demais. Frequentemente é deslocada para o passado, ao ser equiparada com a cultura folk. Mas trata-se de uma importante ênfase moderna (WILLIAMS apud STRINATI, 1999, p.20).

---

<sup>36</sup> Espírito do Povo.

Em *Culturas Híbridas*, Canclini evidencia o caráter de convivência simultânea de diferentes formas e elementos culturais. O moderno e o tradicional; o culto, o popular e o massivo e o hegemônico e o subalterno são confrontados num movimento constante na história cultural da América Latina. Dentro dessa abordagem, Canclini faz importantes apontamentos sobre cultura popular: “Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais” (CANCLINI, 1998, p. 220-221), constituídos por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.

Os autores de herança gramsciana compartilham da idéia de que a cultura popular é ativa. “Na cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram” (BOSI, 1981, p.65). Canclini reconhece o potencial caráter revolucionário da cultura popular: “O conhecimento do mundo popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas de classes” (CANCLINI, 1998, p.209).

A cultura popular tanto pode servir de artifício constituinte básico para a formação de uma unidade nacional, proporcionando a esta uma memória a ser repartida e insígnias capazes de produzir um eficiente nível de coesão social. Como, do mesmo modo, pode ser um estorvo na constituição do Estado-nação, servindo de resistência cultural ao processo de unificação e homogeneização nacional. Dessa forma, concluímos que para a formação dos Estados Modernos nacionais, sejam eles do século XVIII na Europa ou do início do século XX na América Latina, necessariamente as buscas pelas identidades nacionais passam pelo resgate das culturas populares.

Pensando, especificamente, a cultura popular brasileira, Alfredo Bosi (1992, p.324) afirma que “não há uma separação entre esfera material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica em modos de viver”. Ou seja, o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as relações de parentesco, a divisão de tarefas durante a jornada e ao mesmo tempo, as crenças, os cantos, as danças, os provérbios, os gestos, as palavras tabus, os eufemismos, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, entre outras características. As classes que assumiram a hegemonia no Brasil, para conduzir os demais segmentos e dar coesão social, tiveram que se apropriar desses

elementos culturais para construção da narrativa identitária brasileira. Isto foi feito mais planejadamente no Estado Novo<sup>37</sup>.

Houve uma assimilação de manifestações particulares de alguns dos grupos populares pelo resto da sociedade, sendo até transfiguradas em símbolos nacionais. Por exemplo, como nos indica Vannucchi (2002, p.99), o samba, de matriz africana, criado e consumido pelo povo carioca e reprimido pela polícia, como coisa de malandro, depois de urbanizado foi glorificado como expressão musical tipicamente brasileira e privilegiado produto nacional de exportação. A feijoada, prato da culinária africana, tornou-se prato “tipicamente” nacional. A fé dos caipiras paulistas em Nossa Senhora Aparecida foi convertida em devoção nacional pela transformação da santa em Padroeira do Brasil.

Como vimos no capítulo anterior, de imediato o popular se configurou como ferramenta de leitura para o pensamento intelectual sobre a identidade brasileira. Segundo Ortiz (2003, p.8) “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Alguns dos primeiros intelectuais a se debruçarem sobre estas questões foram Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues; suas produções intelectuais datam entre fins do século XIX e início XX. Estes autores estavam sob a influência das teorias raciológicas, como o evolucionismo e o darwinismo social, o que nos colocou em um impasse, uma vez que segundo estes preceitos o Brasil é um país miscigenado e degenerado e conseqüentemente atrasado. Ao mesmo tempo em que elogiam as misturas étnicas por ter gerado o brasileiro, criticam a presença de elementos culturais afros ou indígenas, considerados inferiores à raça branca e pregam o embranquecimento social.

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconstância seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (ORTIZ, 2003, p.21)

---

<sup>37</sup> As negociações entre a cultura popular, erudita e massiva são constantes, ocorrendo em maior ou menos grau, conforme o contexto histórico. Ou seja, antes do Estado Novo tanto estas negociações simbólicas quanto os questionamentos da participação do popular na sociedade civil brasileira já ocorriam, o fato é que com a implementação do regime ditatorial a preocupação em manter uma coesão social pela hegemonia estatal faz com que estas ações fossem sistematizadas por parte do governo.

Com isso, percebemos que o nacional se coloca como um projeto a longo prazo e o popular na verdade se constituiria como entrave para o “avanço” da sociedade brasileira por carregar a mestiçagem como uma de suas mais enraizada e marcante características. Com o advento do movimento modernista e os estudos sobre o folclore e a cultura popular feito por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, o popular é resgatado como *locus* e *ethos* da identidade brasileira. Este último elogia a miscelânea étnico-cultural brasileira e a tradição popular, contrapondo-a a modernidade, sem oferecer perspectivas para um projeto nacional. Os modernistas Mário e Oswald de Andrade, com narrativas antropofágicas, propuseram a devoração de diversas culturas e produção de novas, abrindo caminho para a construção do mito das três raças.

A consagração do mestiço-popular em nacional por excelência ocorreu a partir do deslocamento do conceito de raça para cultura, feito por Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala*, no ano de 1933. O sociólogo detalha minuciosamente as contribuições de cada uma das etnias que fecundaram o solo brasileiro; os indígenas, os negros e os brancos para a formação do povo brasileiro. A miscigenação até então criticada passa a ser enaltecida como peculiar e autêntica característica diferenciadora do Brasil em relação as demais nações.

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava em um período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao serem reelaboradas pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (ORTIZ, 2003, p.41).

Instaurou-se o discurso da democracia racial, que nos libertou, de certa forma, do sentimento de inferioridade e possibilitou a apropriação da cultura popular tanto por parte do Estado, quanto pela elite e pelos intelectuais, para a construção discursiva do nacionalismo brasileiro. O futebol, o samba e o carnaval, a feijoada, a baiana, antes restritos a parcelas específicas da nossa sociedade, seja por uma questão de cultura regional ou de classe social, passam a figurar o imaginário coletivo das referências identitárias brasileira.

O rádio, após seu período de consolidação, tornou-se eminentemente popular, ofertando programas de auditório e programas musicais, assim como as radionovelas e o jornalismo radiofônico, que contribuiram para o engendramento da cultura nacional. A união do rádio, sobretudo a Rádio Nacional, com esta “liberdade” de negociação de diversos

elementos culturais populares somados ao incentivo político-ideológico estadonovista, permitiu a entrada do samba no circuito incipiente da indústria cultural brasileira e, concomitantemente, sua transformação tanto em símbolo identitário brasileiro, quanto em local discursivo desta identidade.

#### **4.2 Estado Novo e a Propaganda Ideológica**

Com a Revolução de 1930, finda-se a República Velha e a política do café-com-leite, em que candidatos representantes das oligarquias mineira e paulista revezavam-se na presidência da república. O golpe de Estado foi engendrado pelos estados do Rio Grande Sul, Paraíba e Minas Gerais<sup>38</sup>, que depôs o presidente Washington Luís, antes do término de seu mandato, e de seu sucessor já eleito, Júlio Prestes, colocando no poder Getúlio Vargas, o que acarretou grande insatisfação entre os paulistas.

Este período é marcado pela transformação da sociedade brasileira. Uma vez demonstrada a vulnerabilidade do sistema de produção capitalista brasileiro, após a crise econômica mundial de 1929, com o *crack* da Bolsa de Valores de Nova York, era necessário repensar a estrutura política e econômica do país. O crescimento urbano e a diversificação econômica apontavam para um deslocamento do poder da oligarquia cafeeira, a industrialização emerge como necessidade da independência do mercado externo e fortalecimento do interno, fazendo emergir uma nova classe social, o proletariado. Diante destes acontecimentos, ocorre a cisão da hegemonia brasileira, uma vez que a monocultura cafeeira fragilizada deixa de ser prioridade na economia do país, deslocando e reorientando os interesses políticos para outros setores.

Porém, se a oligarquia cafeeira já não conseguia mais manter a hegemonia política, tanto a classe média burguesa, quanto o proletariado, não estavam organizados a ponto de assumirem esta tarefa. Isto propiciou ao Estado concentração da capacidade de condução da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo em que criava medidas protecionistas para o comércio do café, em 1930, o Estado nacional instituiu o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e as leis trabalhistas. Este processo regulamentava as relações entre capital e trabalho, que permitiria a sua intensa acumulação. De acordo com Nelson Jahr Garcia, em sua obra *O Estado Novo, Ideologia e Propaganda Política*, “por trás desse movimento, estava em curso a tendência de reorientação do capitalismo brasileiro, que conduziria a burguesia industrial ao

---

<sup>38</sup> O estado de Minas Gerais rompe seus laços políticos com São Paulo, por este estado ter desrespeitado a vez da candidatura de um mineiro, lançando novamente um paulista na corrida eleitoral.

principal papel dentro do processo de exploração econômica e dominação política que se desenvolvia no país” (GARCIA, 2005, p.19).

Em julho de 1932, é deflagrada a Revolução Constitucionalista, que tinha como principal exigência a deposição de Getúlio Vargas e convocação de eleições para a formação de uma Assembléia Constituinte, já que a constituição de 1891 havia sido destituída pelo presidente. Entre 1932 e 1934, Getúlio Vargas assumiu legalmente a presidência do Brasil, eleito indiretamente pela Assembléia Constituinte. A constituição de 1934 assinala o início do processo de democratização do país, dando sequência às reivindicações revolucionárias. Ela apresentou progressos expressivos como o princípio da alternância no poder, a garantia do voto universal e secreto, agora estendido às mulheres e o direito à livre expressão, assim como determinava a realização de eleições diretas em 1938, nas quais o povo finalmente teria o direito de eleger o chefe supremo da nação e a reeleição de Getúlio Vargas estava vetada.

O que parecia se encaminhar para o processo de democratização acabou por tomar o caminho inverso. Desde fins de 1935, havia um clima de efervescência no país. Neste momento, o Brasil contava com três frentes políticas. Fundado em 1932, de orientação nazi-fascista, a Ação Integralista Brasileira (AIB), liderada por Plínio Salgado, além de defender a centralização do poder estatal, pregava forte ideais nacionalistas, cujas idéias conservadoras eram resumidas no lema "Deus, Pátria e Família".

Em outra linha, temos a expansão de grupos comunistas no Brasil, a partir de 1931, sobretudo com a consolidação do regime soviético. O Partido Comunista Brasileiro (PCB)<sup>39</sup>, sob o comando de Luís Carlos Prestes, pregava a revolução operária e camponesa, contra o imperialismo e a burguesia, também fazia frente ao fascismo da AIB. Na prática, apoiava e participava de greves e reivindicações operárias, pelo repúdio a algumas medidas do governo. Também compondo a esquerda brasileira, a Aliança Nacional Libertadora (ANL) fazia oposição ao governo Vargas. Composta pelos tenentes dissidentes da Revolução de 30 mais os comunistas do PCB, também rivalizavam com os oligarcas do café, defendiam a reforma agrária e o cancelamento das dívidas externas (imperialismo) e combatiam as doutrinas nazifascistas.

Será justamente por meio do discurso contra a esquerda brasileira, para conter o avanço do “perigo vermelho” que ameaçava a “paz nacional”, que o golpe do Estado Novo começa a ser engendrado. Com a Lei de Segurança Nacional sancionada em dezembro de

---

<sup>39</sup> O Partido Comunista Brasileiro foi fundado em 1922. Mas anterior a esta data, com libertação dos escravos em 1888 e a vinda de imigrantes, consequentemente de comunistas e anarquistas, a classe trabalhadora já começa se organizar.

1935 e as sucessivas decretações de "estado de sítio" e "estado de guerra" de dezembro de 1935 a junho de 1937, retomou-se o processo de fortalecimento do Estado concluído com o golpe de 1937. Com a intensa centralização de poder no Executivo federal, em curso desde fins de 1935, mais a aliança com a hierarquia militar e com setores das oligarquias, propiciaram as condições para o golpe político de Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, inaugurando um dos períodos mais autoritários da história do país.

Entendemos que o Estado Novo constituiu o momento em que a coesão das classes dominantes se realizou através de sua renúncia do exercício do poder em favor de um Estado forte e autoritário, que assegurou a submissão das subalternas. Getúlio Vargas almejava o controle político e econômico do país, para isso precisava estabilizar o controle das classes sociais. O golpe de 1937 veio acompanhado da eliminação de instituições políticas (como os partidos) e do sufrágio universal, fechou-se o Legislativo, desmobilizando, dessa forma, as possibilidades de luta da oligarquia e da ascendente burguesia industrial. Essas iniciativas destacadas acima também atingiam as classes subalternas, que também sofreram com a proibição de greves e da criação de sindicatos.

O fortalecimento do Governo Federal se manifestou, principalmente, na concentração de poderes no Executivo. Com o fechamento do Congresso e das Assembléias estaduais, transferiu-se ao "Presidente" o poder de legislar que, além disso, poderia demitir, transferir, reformar e afastar funcionários civis e militares. Pelo "estado de emergência" decretado, suspendiam-se os direitos políticos e individuais, e quaisquer atos a eles reativos ficavam subtraídos à apreciação judicial. Os partidos e associações ficavam proibidos de funcionar. Aperfeiçoou-se o aparato repressivo e, além da ampliação dos órgãos policiais e de censura, promoveu-se a reorganização e fortalecimento das Forças Armadas. (GARCIA, 2005, p.21)

O Estado Novo é marcado pela hierarquização e burocratização da máquina pública, para dar suporte ao desenvolvimento econômico. Para atender a essa finalidade, em 1938, foi criado o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), que se ramificava pelos estados e cujos integrantes, nomeados pelo presidente, tinham por finalidade fiscalizar os governos estaduais. No que tange à economia, o sentimento nacionalista impulsionava o desenvolvimento do segundo setor, que crescia ainda mais diante dos esforços industrializantes do governo, acelerando o desenvolvimento econômico e a entrada do Brasil no mercado internacional. Órgãos estratégicos para viabilizar este esforço de desenvolvimento, tais como o Conselho Nacional do Petróleo e o Conselho Federal de Comércio Exterior foram criados, assim como a Vale do Rio Doce e Companhia Siderúrgica Nacional (Volta Redonda), que desempenharam papel fundamental no fornecimento de matéria-prima para o setor industrial.

Por outro lado, Getúlio Vargas toma medidas intervencionistas e protecionistas para o setor agrícola, criando o Instituto do Café, do Sal, do Mate e do Cacau. Em compensação às restrições à organização dos trabalhadores, o governo Vargas implementou uma série de leis trabalhistas, culminando com a edição da Consolidação das Leis do Trabalho, em 1943, que garantiu importantes direitos e atendeu antigas reivindicações do movimento operário. Isso projetou a imagem de Vargas como o “pai dos pobres”.

O que estamos tentando evidenciar é a atuação moderadora de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, o presidente o tempo todo atua no sentido de reequilibrar forças e interesses opostos, não somente para estabelecer a hegemonia estatal, mas também para se manter no poder. Isto também era evidente dentro da organização interna ministerial, como nas relações exteriores mantidas com outros países. Para Edgar Carone (1988, p.264), “a ação de Getúlio Vargas se caracteriza pelo jogo de equilíbrio de forças – o que lhe permite atuar segundo as suas conveniências – e não por atitudes definidas”.

O Estado Novo se aproxima em muitos aspectos dos regimes totalitários europeus como o nazismo e o fascismo, como na concentração do poder estatal, no nacionalismo exacerbado, no culto mítico ao ditador e no uso intensivo da propaganda ideológica, principalmente nos meios de comunicação de massa. Também mantinha relações comerciais com os alemães. Dentro da composição ministerial estado-novista temos adeptos do germanofilismo, como Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra, o General Góes Monteiro, e diretista, como Filinto Müller, chefe da Polícia. Em contrapartida, o Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, representa a força do liberal, sob influência dos Estados Unidos da América.

Se por um lado o regime estado-novista adquiriu simpatia pelo nazi-fascismo, por outro, mantinha dependência econômica com os EUA. Ambos os países procuravam influenciar as correntes políticas internas. Mesmo levantando a bandeira da democracia, os EUA reconhecem a ditadura brasileira, uma vez que não era interessante perder este vasto campo de influência na América Latina para os alemães. Os EUA eram o nosso principal consumidor no mercado mundial e fornecedor de empréstimos. Pela proximidade geográfica, este país investiu na difusão cultural do *american way of life*, através da venda de produtos estadunidense, do cinema e da música.

Mesmo com a deflagração da II Guerra Mundial em 1939, o governo brasileiro procurou manter neutralidade política e usufruiu o quanto pôde dos “favores” oferecidos pelas duas potências. Nesta política pendular, a Alemanha fornecia armamentos para o Brasil, enquanto os EUA além de ter oferecido uma linha de crédito de 100 milhões de dólares para a

nossas Forças Armadas, também nos “presenteou” com a Usina Siderúrgica de Volta de Redonda (RJ). Diante da forçosa “solidariedade econômica” e continental e o ataque dos japoneses a Pearl Habor em dezembro de 1941, o Brasil se vê impelido a declarar guerra ao Eixo – Alemanha, Itália e Japão, em 28 de janeiro de 1942.

Com isso, as fissuras do Estado Novo começam a surgir. O Brasil, apoiando os regimes democráticos na II Guerra Mundial, torna incoerente e insustentável a manutenção da ditadura em nosso território. Iniciaram-se as manifestações anti-fascistas, liderados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e que cada vez mais foi ganhando aderência das camadas populares. Diante de tamanha pressão, os simpatizantes do nazismo dentro do governo foram demitidos, como Filinto Müller, chefe da polícia e Lourival Fontes, diretor do DIP. Depois vieram as greves, críticas de intelectuais e opositores ao regime, a reorganização de alguns partidos, a coação para que eleições fossem marcadas e o próprio esfacelamento interno da máquina de governo. Ex-aliados de Vargas preparavam o golpe, o ex-Ministro da Guerra, Góes Monteiro, cercou o palácio presidencial em 29 de outubro de 1945, forçando a deposição do presidente.

Neste trabalho não objetivamos esmiuçar detalhadamente toda complexa trajetória política do Estado Novo, mas sim guiar o nosso leitor para o “evento midiático” da transformação do samba de ritmo de origem negra em símbolo da identidade brasileira, que ocorreu sob influência deste regime, em um jogo hegemônico com a cultura popular, por meio do rádio. Por isso, vamos nos direcionar mais especificamente para orientação ideológica da ditadura, principalmente sobre o discurso do nacionalismo, do que nos prendermos em fatos históricos ou na atuação econômica.

#### **4.2.1 A orientação ideológica do Estado Novo**

O Estado Novo e sua política de integração nacional por meio dos aparelhos ideológicos do Estado criam ou recriam um discurso sobre a identidade brasileira. Louis Althusser (1996, p.114) define aparelhos ideológicos do Estado como “certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas”, como o sistema religioso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, informacional e cultural. Diferentemente dos aparelhos repressores que agem pela violência física e são públicos, os aparelhos ideológicos atuam no campo simbólico e na esfera do privado, propagando a ideologia hegemônica.

Segundo Althusser (1996, p.129), “uma ideologia sempre existe num aparelho e em sua prática ou práticas”. A finalidade dos aparelhos ideológicos do Estado é “a reprodução das relações de produção, isto é, das relações capitalistas de produção” (ALTHUSSER, 1996, p.121). Com golpe de 1937 e a instauração da ditadura do Estado Novo, o regime utilizou-se dos mais diversos aparelhos ideológicos, pois, como vimos, necessitava assegurar o equilíbrio das controversas forças sociais e interferir sobre o processo de produção econômica, com vistas a propiciar a acumulação capitalista.

Para manter a coesão entre os diversos segmentos sociais, algo maior precisava amalgamar a classe hegemônica e a subalterna. O nacionalismo, com essa capacidade aglutinadora, foi o principal conteúdo ideológico propagado pelo Estado Novo. Todos atuavam em prol do desenvolvimento do país, cada qual em sua esfera, mascarando as desigualdades políticas, econômicas, étnicas e culturais.

Segundo Garcia (2005, p.33), o nacionalismo despertado pelo Estado Novo, em cujo alicerce se localizava a percepção das contradições geradas pela dependência externa, sugere a unidade nacional, a adequação da cultura e das instituições à realidade brasileira e a ampla utilização dos recursos nacionais para um desenvolvimento econômico e social. Este sentimento também seria capaz de superar o individualismo em prol da integração dos indivíduos nas corporações, eliminando os conflitos de classes pela harmonização dos interesses.

O teórico Edgar Carone (1988, p.72) define o nacionalismo como restrição à iniciativa estrangeira, na esfera política e econômica. Conclui que por não haver tradição anti-imperialista nas camadas dirigentes e sendo vaga esta ideia na camada pequeno-burguesa, o movimento é mais pragmático do que ideológico. No entanto, sendo representativo de uma tendência geral, o fato se traduz numa ameaça ao capitalismo estrangeiro e representa barragem à sua maior expansão. A análise deste autor se debruça mais sobre o processo de nacionalização e encampação de empresas estrangeiras e a consolidação da industrialização brasileira. Contudo, os nossos estudos apontam para outro caminho, para o despertar do sentimento nacionalista por meio da propaganda ideológica, e mais designadamente do samba.

A ditadura Vargas afirmava que o verdadeiro Brasil não estava em modelos estadunidenses ou europeus, mas no nacionalismo unguído sobre as tradições nacionais do nosso povo. Conforme Marilena Chauí (2007, p.38), dessas tradições, duas foram sublinhadas: a unidade nacional, conquistada no período imperial por Duque de Caxias, o que levou o Estado Novo a transformá-lo em herói nacional da República; e a ação civilizatória

dos portugueses, que introduziram a unidade religiosa e de língua, a tolerância racial e a mestiçagem, segundo a interpretação paternalista oferecida pela obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*.

A necessidade da solidificação identitária nacional não perpassa apenas pela questão cultural, mas também econômica. O povo, unido pela mitologia das três raças, constitui a população pobre e a massa de trabalhadores que “constroem e dignificam” o Brasil. O trabalhismo emerge para escamotear as lutas de classes, uma vez que o país já apresenta diversas estratificações e não há como negar a existência do operariado. O Estado toma para si a organização política da classe proletária, o que é feito pelas leis trabalhistas, pela narrativa do governante como representante máximo dos interesses do povo, Getúlio – “o pai dos pobres”, e pela designação desse obreiro como peça imprescindível no desenvolvimento do país e como membro da família brasileira.

A política trabalhista, ao enaltecer o ato de trabalhar e condenar o ócio como algo nocivo, era uma forma de assegurar que aqui não haveria espaço para luta de classes e sim para a cooperação e a colaboração entre o capital e o trabalho, sob gerência e controle do Estado. O trabalho passa a ser associado a um ato patriótico, de modo que esta ideologia contaminou várias instâncias da produção cultural brasileira, como o samba<sup>40</sup>.

O 1º de maio, Dia do Trabalho, tornou-se uma espécie de data magna do regime, no qual ocorriam festejos da classe operária. O presidente comparecia a um estádio de futebol, para proferir magníloquo e enaltecidos discursos sobre o papel histórico e patriótico desempenhado pelos trabalhadores. Em 1938, Vargas pronunciou, como de praxe, o discurso incitante para os trabalhadores, que destacamos aqui para ilustrar esta política e o tom paternalista assumido pelo ditador: “O trabalho é o maior fator da elevação da dignidade humana. Ninguém pode viver sem trabalhar e o operário não pode viver ganhando somente o indispensável para não morrer de fome. O trabalho justamente remunerado eleva-o na dignidade social” (TOTA, 1989, p.41). O rádio foi intensamente utilizado para retransmissão desses festejos e desses discursos.

Dessa forma, “o pai dos pobres” assume o papel messiânico para as classes trabalhadoras, eliminando a presença de partidos e atuando diretamente nos sindicatos, o que devia existir era o chefe de Estado e o povo. A política populista no Estado Novo vai ganhando seus contornos. Octávio Ianni (1989, p.105) caracteriza o populismo como um

---

<sup>40</sup> Como veremos ao longo desta dissertação, o samba com referências à malandragem, à vadiagem e ao ócio passam a ser censurados e, em substituição, deveriam ser compostas letras nas quais seu conteúdo exaltassem o trabalho.

movimento de massas, com partido político policlassista, sendo o sindicato tutelado pelo poder público e pela liderança carismática, concomitante com o uso da linguagem demagógica, do nacionalismo econômico, do desenvolvimentismo e do reformismo. Weffort (1980) destaca também a personalização do poder, a imagem real e ao mesmo tempo mítica do Estado e a própria confusão entre líder e governo. Estes aspectos podem ser facilmente detectados na política do Estado Novo. De acordo com Dóris Haussen:

O populismo no Brasil apareceu, então, como elo através do qual as massas emergentes mobilizadas pela industrialização vincularam-se ao novo esquema de poder. Posteriormente, foi convertido na política de massas que impulsionou a manutenção de um esquema de participação política relativamente limitado e baseado principalmente numa frágil estrutura sindical que não afetou as massas rurais e nem o conjunto de setor popular urbano. (HAUSSEN, 1996, p.54)

Com toda essa estruturação ideológica, o Estado Novo difunde, por meio de seus aparelhos ideológicos, seus interesses. O aparelho ideológico escolar é um dos mais fortes para a difusão das idéias do Estado, Althusser (1996, p.121) afirma ser esse o mais importante, pois é na escola que crianças e jovens, de diversas classes sociais, passam anos de sua vida, sendo injetadas por “certa quantidade de saberes embrulhados pela ideologia dominante”. O nacionalismo é o eixo central da educação no Estado Novo:

A educação, agora, vai muito além das “boas maneiras”. Implica o culto à nacionalidade, à disciplina, à saúde, ao trabalho, à economia, à moral etc., visto que hoje se situa a pátria, não como uma realidade jurídica e geográfica, tão só, mas também como uma realidade sentimental, étnica, política, moral, espiritual, etc., - como uma realidade viva e autônoma, que contém e excede as demais realidades particulares da existência coletiva, e para cuja consolidação e grandeza é preciso organizar as coisas e educar os homens, para que estes disciplinados, sadios, aptos e operosos, possam atingir pelas coisas e por si próprios, os fins supremos da vida. (FIGUEREDO, 1983, p.130)

Coube ao Ministério da Educação, encabeçado Gustavo Capanema e com o apoio Carlos Drummond de Andrade, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Portinari promover atividades culturais destinadas a reunir a “alta” intelectualidade brasileira. Os “tempos de Capanema” (1934-1945) consubstanciaram a produção da ideologia oficial do “retorno às raízes”, autenticamente nacionais da cultura brasileira.

A família, o trabalho, o funcionalismo público e as forças armadas foram acionados para obtenção de riqueza ou de sobrevivência, era um meio de servir a pátria. Embora outros artifícios, como eventos públicos e mobilização das massas, tenham sido feitos, obviamente, o aparelho ideológico de Estado informacional concentrou a propaganda estatal. Durante o Estado Novo, as distintas instituições foram colocadas sob controle de modo a atuarem no

sentido de reproduzir, através da ideologia, as relações vigentes, contudo “o papel mais significativo coube à propaganda e, portanto, ao aparelho ideológico de Estado da informação. Isto porque a difusão indireta, através de outros aparelhos, apenas surtiria efeitos de dentro de prazos razoavelmente longos” (GARCIA, 1982, p.97).

O Estado Novo encontrou nos meios de comunicação de massa o lugar para reprodução dos discursos de Vargas e de seus ministros proferidos em inaugurações, comemorações e visitas ou para reforçar e esclarecer questões neles contido. Com essa finalidade, contava com os veículos oficiais do Estado e exercia controle indireto sobre os de propriedades particular, através de censura e obrigatoriedade retransmissão de notícias sobre o governo.

#### **4.2.2 A ação do Departamento de Imprensa e Propaganda**

O regime autoritário de Getúlio Vargas parece ter buscado inspiração nazi-fascista, principalmente a partir das experiências do Ministro da Propaganda do III Reich, Joseph Goebbels, para o desenvolvimento da máquina de propaganda do Estado Novo. O Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, já vinha sendo delineado por outros órgãos anteriores com atividades semelhantes, porém não tão bem estruturados e com uma concentração bem menor de poder e atuação para o desenvolvimento da propaganda estatal.

Com a ascensão de Getúlio Vargas em 1930, sob o governo provisório, a administração pública já esboçava uma preocupação com a propaganda do presidente, procurando legitimar a tomada de poder. Em julho de 1931 foi criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), cujas atividades principais consistiam na elaboração de um programa radiofônico oficial, precursor da *Hora do Brasil*, retransmitido para todo Brasil, e no fornecimento de informações oficiais à imprensa.

Na fase constitucional da Era Vargas, em 10 de julho 1934, o DOP foi substituído pelo Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, pelo decreto nº 24.651. O departamento continuava subordinado ao Ministério da Justiça, sob o comando do escritor e jornalista Lourival Fontes. As atividades também começaram a se sofisticar, iniciaram-se os estudos para a utilização do cinema, da radiotelegrafia e outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumento de difusão; almejando a produção de filmes educativos e orientação da cultura física.

Com o golpe do Estado Novo, este órgão começou a ser chamado simplesmente de Departamento Nacional de Propaganda (DNP), conforme afirma Garcia (2005, p.49), suas

atividades compreendiam a elaboração e distribuição de publicações e folhetos, organização das comemorações de grandes datas nacionais, produção de filmes educativos e documentários, organização das emissões radiofônicas oficiais. Com o DNP foi criada a Agência Nacional, para distribuição de notícias e artigos à imprensa. O objetivo central da propaganda era legitimar o novo regime ditatorial e as novas funções estavam mais focadas no controle de informação do que na divulgação dos feitos do governo.

Com o DNP, a máquina de propaganda começa a se concentrar cada vez mais nas mãos de Lourival Fontes. Anteriormente esta função também era dividida com a polícia política de Filinto Muller, que atuava no Serviço de Divulgação (SD), o que muitas vezes acarretava em dualidades e desencontros de informação, prejudicando o funcionamento da propaganda estatal. Para otimizar o funcionamento deste órgão, o controle da censura ficou ainda mais rigorosa, saindo das mãos de Müller e indo para as de Fontes. “Assim lançou mão de todos os recursos das novas técnicas de persuasão que estavam sendo usadas em diversos países, especialmente a Alemanha de Goebbels” (PANDOLFI, 1999, p.172).

Será de fato com o DNP que ocorrerá a implantação do programa nacional *Hora do Brasil*, transmitido diariamente por todas as estações de rádio, com duração de uma hora, divulgando os principais acontecimentos da vida do Brasil. Diante de suas potencialidades, o rádio configurava-se como elo entre o regime e população. “O veículo que o DNP ocupava de modo especial era o rádio: editava a ‘Hora do Brasil’ e procurava neutralizar a campanha chamada ‘desmoralizante’, que incitava o desligamento do aparelho no momento da emissão oficial” (GOULART, 1990, p. 57).

Cada vez mais era perceptível o poderio da máquina de propaganda dentro dos Estados nacionais, tanto nos governos democráticos como nos regimes autoritários e totalitários e, ainda, principalmente em tempos de guerra. A propaganda tornou-se a principal vitrine do Estado Novo e alvo de disputas entre os membros do governo. Alguns ministérios e repartições contavam com seu próprio setor de divulgação e, como já ilustramos acima, havia também a atuação de Filinto Muller dentro do DNP, que muitas vezes gerava confusões de informações. Ainda havia o agravante, de o DNP estar submetido ao Ministério da Justiça.

Para centralizar e ampliar os poderes do órgão de divulgação, o DNP é substituído em 29 de dezembro de 1939, através do decreto nº 5.077, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, adquirindo status de ministério, subordinado diretamente ao presidente da república. Com isso passava a administrar as seções de Divulgação, Radiodifusão, Cinema, Teatro, Turismo e Imprensa. Essas subestruturas abrigavam outros serviços, como Comunicações, Contabilidade e Tesouraria, Material, Filmoteca, Discoteca, Biblioteca,

Garagem, Distribuição de Propaganda, Registro de Imprensa e Administração. As atividades delegadas ao DIP eram:

coordenação, superintendência, orientação, incentivo, promoção, direção, patrocínio, organização, auxílio e estímulo de: censura, propaganda nacional interna e externa, informações, turismo, manifestações artísticas, em geral, manifestações cívicas, festas populares, concertos, conferências, exposições. (GARCIA, 1982, p.100)

Com a concentração absoluta da máquina de propaganda nas “mãos de ferro” de Lourival Fontes, o Estado Novo também tinha seu “Goebbles”. Se o ministro da propaganda alemão edificava o mito Hitler, Lourival Fontes construía a mitologia varguista. Neste sentido, procurou-se intensificar a vida pública do presidente, por meio de manifestações, solenidades e festividades, aludindo uma impressão de unidade e comunhão coletiva ou mesmo catarse emocional.

O Estado Novo é o primeiro momento em que se tenta dar um sentido mítico ao Estado, personalizado não só no que denomina Estado nacional, ou Nação, como também em seus expoentes e chefes. Em momento nenhum o mito atinge os ápices dos regimes fascistas, mas o conteúdo e a forma se delineiam dentro do mesmo espírito e intenção. Ao contrário dos movimentos anteriores, a criação mítica é feita conscientemente e durante a existência do novo Estado, numa tentativa de lhe dar caráter e sentido permanente e fundamental. (CARONE, 1988, p.166)

No Estado Novo organizaram-se comemorações, inaugurações e visitas, onde se concentravam desde grandes massas até pequenos grupos formados por setores específicos, como militares, empresários, funcionários públicos; o presidente procurava estender seus tentáculos ao máximo de setores possíveis, para que cada vez a hegemonia estatal fosse solidificada. As comemorações das "grandes datas nacionais" eram marcadas pela grandiosidade das celebrações, as mais importantes eram o aniversário de Getúlio em 19 de abril (a partir de 1940), o dia do trabalho em 1º de maio, a semana da pátria em setembro, a Revolução de 30 em 3 de outubro, o aniversário de implantação do "Estado Nacional" em 10 de novembro.

Tudo o que pudesse trazer visibilidade para o presidente era utilizado pelo DIP. Várias exposições sobre fatos históricos e dados culturais, que interessassem ao governo ou sobre os feitos do Estado Novo foram realizadas, sendo as de maiores destaques a Exposição Nacional do Estado Nacional de 1938, Exposição do Estado Novo de 1941 e Exposição Brasil Novo de 1942. Moedas, cédulas, bustos, literatura de cordel, além de panfletos, cartazes e faixas com o rosto de Getúlio Vargas e o slogan sobre Estado Novo eram empregados para marcar uma suposta onipresença do presidente e despertar o patriotismo e nacionalismo na sociedade civil.

No que tange a censura, o governo também exercia forte repressão a tudo o que ia de encontro aos seus interesses, logo os conteúdos informativos e culturais dos veículos de comunicação estavam em constante vigilância pelo aparelho repressivo do Estado. O DIP obrigava a inserção de comunicados e propaganda do governo nos veículos de comunicação, previsto por uma lei especial. Programas radiofônicos, letras de músicas, teatro e cinema eram submetidos à censura prévia, posteriormente, sendo autorizados ou proibidos. A mídia impressa recebia comunicados verbais em que era determinado o que poderia ser ou não noticiado, de preferência sempre fazendo apologia aos feitos de Vargas, em dado momento cada jornal e emissora de rádio passaram a ter um censor.

A função primordial da censura no Estado Novo era neutralizar e filtrar os discursos dissonantes contra o regime, com justificativa de assegurar a paz, a ordem e a segurança pública. Operava sobre duas formas de repressão: controle de informação e coerção. Além do poder de veto, assumiu também o caráter de punição, com a aplicação de multas, perseguições, boicote econômico, prisões, suspensões ou fechamento de veículos. Quando podia agia de forma mais disfarçada, de acordo com as conveniências ou possibilidades, se não apelava para prisões e torturas.

A censura musical feita durante o Estado Novo é um capítulo a parte na história cultural do Brasil. A música é ativada como aparelho ideológico cultural e utilizada para propagar os ideais nacionalistas e trabalhistas do regime, pelo seu poder de sugestão e emoção, capaz de levar a população êxtase cívico. Para Figueiredo (1983, p.139), “a música é religião (...) que leva aos grandes sacrifícios, aos heroísmos sublimes, às grandes marchas, aos grandes destinos. Daí o aproveitamento da arte musical, pela política getuliana, como elemento de construção do homem”.

Na música erudita, temos como personalidade máxima, ligado ao Estado Novo, Heitor Villa-Lobos, compositor oficial do regime, responsável pela educação musical, através do canto coral popular, que chegou a reunir milhares de pessoas cantando hinos patrióticos pelo Brasil afora. Também incentivou o canto orfeônico nas escolas públicas do Rio de Janeiro. Afinado com a ideologia estatal na construção da identidade brasileira realizou pesquisa sobre a cultura popular, o folclore e o mundo rural e sertanejo para compor *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) e *Trenzinho Caipira* (1933), ícones da exaltação nacional. Outras composições de Villa-Lobos estão diretamente comprometidas com a propaganda estadonovista, tais como *Marcha para Oeste* (1938) com poesia de Sá Roris, *Saudação a Getúlio Vargas* (1938); *Canção do operário brasileiro* (1939) com poesia de Paula Santos e *Invocação em defesa da Pátria* (1943). O compositor também foi o elo de contato entre intelectuais e músicos

populares, convidando-os a participar de eventos preparados com o intuito de enfatizar as realizações do regime.

A música popular começava a se des-regionalizar e alguns ritmos a adquirir status de nacional. É crucial destacarmos que neste momento a música popular brasileira, fortalecida pela indústria fonográfica e a Era de Ouro do Rádio, se configurava como fonte propositora de identidade. “No ano de 1943, por exemplo, em 301 irradiações do programa *Hora do Brasil*, foram realizados 52 programas dedicados à música popular brasileira” (VICENTE, s.d., p.6). Os artistas populares eram induzidos a comporem letras adequadas aos interesses e valores do regime, exaltando, principalmente, a nação e o trabalho.

Desse modo, a partir de 1939, surge uma enxurrada de músicas destinadas a exaltar o trabalho, em detrimento dos temas da boêmia e da malandragem, frequentes durante toda a década de 1930. No entanto, neste trabalho vamos nos dedicar a um gênero, o samba, e mais especificamente, ao samba de exaltação, que se dedicou a cantar os ideais nacionalistas do regime. A *intelligentsia* estadonovista aciona a música e o rádio, como aparelhos ideológicos do Estado, e transforma o samba no ritmo da nação, que irá narrar o que é do Brasil e o que é ser brasileiro, segundo o ideal tradicionalista do regime. O samba atuou e opera como instrumento para invenção da tradição (HOBWSBAWN e RANGER, 1984) e para solidificação da *comunidade imaginada* (ANDERSON, 1989) do nosso país.

Para irradiar de forma massificadora o discurso nacionalista, o DIP recorreu aos meios de comunicação disponíveis naquele momento. O cinema no Estado Novo não teve a mesma força instigante do cinema nazista, se restringia a produção de documentários, de exibição obrigatória, que mostravam as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades, sempre favorecendo o ponto de vista do governo. A produção do Cine Jornal Brasileiro, inicialmente a cargo do DNP e depois do DIP, foi de 250 filmes no período de outubro de 1938 a agosto de 1941, de acordo com os dados de Garcia (2005, p.52), sem levar em consideração a produção de empresas particulares e as promovidas pelos departamentos de propaganda dos Estados. Além disso, o governo promovia concursos, com prêmios em dinheiro, para os melhores documentários, o que, sem dúvida, conduzia os produtores a abordarem temas de agrado do regime.

Os jornais divulgavam fotografias, em grande dimensão, de Getúlio Vargas e seus ministros, também faziam a reprodução gráfica dos discursos, difusão de notícias oficiais, cerca de 60% das matérias eram fornecidas pela Agência Nacional (GARCIA, 1982, p.104). O Estado Novo contava com as revistas oficiais, sendo a mais importante delas a *Cultura e Política*, editada pelo DIP de março de 1941 a outubro de 1945, período durante o qual

circularam 53 volumes. Outras revistas de destaque foram Brasil Novo e Estudos e Conferências, ambas editadas pelo DIP e a Ciência Política do Instituto Nacional de Ciência Política. Estes veículos tinham como meta a difusão, de forma mais intelectualizada, da orientação político-ideológica estado-novista. No próximo item dessa dissertação, nos dedicaremos exclusivamente ao debate sobre a relação de Getúlio Vargas com o rádio.

Com a entrada do Brasil na II Guerra Mundial apoiando os EUA, parte da população passou a pressionar o governo para que membros ou representantes do Estado que tivessem imagens associadas ao fascismo e ao nazismo fossem afastados. Dessa forma, Getúlio Vargas viu-se obrigado a demitir seu “ministro da propaganda”, Lourival Fontes, em julho de 1942. O presidente recorreu ao apoio das forças armadas e o DIP ingressou na fase militar, sob o comando inicial do major Antônio José Coelho dos Reis, que, no ano seguinte, foi substituído pelo major Amílcar Dutra Menezes.

Os militares ao assumirem o controle do DIP, se preocupavam muito mais em divulgar a propaganda das forças armadas e realizar campanhas em defesa da pátria, do que continuar o trabalho anterior de edificação do mito Vargas e difusão ideológica do Estado Novo. Com a derrocada das ditaduras na II Guerra Mundial e cada vez mais enfraquecido internamente, já que vários grupos que apoiaram o Estado Novo passaram a combatê-lo, cada qual com seus interesses políticos, Getúlio Vargas renuncia em 29 de outubro de 1945, pondo fim ao Estado Novo.

#### **4.2.3 – A Divisão de Radiodifusão**

Todos os meios de comunicação disponíveis foram utilizados para a mobilização econômica e desmobilização política, entretanto a palavra falada era o cerne da propaganda estado-novista, por isso o rádio foi o veículo mais explorado pela *intelligentsia* da ditadura. A velocidade, o imediatismo, a oralidade e amplitude permitiam que o rádio atingisse grande parte da população brasileira e, assim, formatasse a identidade nacional. “Num país de dimensões continentais, malha viária precária e com índices de analfabetismo bastante altos (56,4% da população adulta em 1940), o rádio tendia a se tornar, naturalmente, o instrumento privilegiado da propaganda oficial” (VICENTE, s.d., p.5).

Com o avanço de uma efetiva experiência de comunicação de massa, já que o impresso e o cinema tinham suas restrições<sup>41</sup>, o rádio passa a reorganizar o cotidiano da sociedade brasileira, estabelecendo uma nova relação com o espaço e o tempo, que passa a ser discursivamente compartilhado pela nação:

O impacto do rádio sobre a sociedade brasileira a partir de meados da década de 30 foi muito mais profundo do que aquele que a televisão viria a produzir trinta anos depois. De certa forma, o jornalismo impresso ainda era erudito, tinha apenas relativa eficácia (a grande maioria nacional era analfabeta). O rádio comercial e a popularização do veículo implicaram a criação de um elo entre o indivíduo e a coletividade, mostrando-se capaz não apenas de vender produtos e ditar “modas”, como também de mobilizar massas, levando-as a uma participação ativa na vida nacional. Os progressos da industrialização ampliavam o mercado, criando condições para a padronização de gostos, crenças e valores. As classes médias urbanas (principal público ouvinte do rádio) passariam a se considerar parte integrante do universo simbólico representado pela nação. Pelo rádio, o indivíduo encontra a nação de forma idílica: não a nação ela própria, mas a imagem que dela está se formando. (MIRANDA, sd, p. 72)

Como vimos anteriormente, Getúlio Vargas aciona os mais diversos aparelhos ideológicos de Estado para a edificação da brasilidade e encontrou no rádio e no samba um dos seus principais aliados. Segundo Anderson (1989, p.44), “o mundo imaginado está visivelmente enraizado na vida cotidiana” e serão esses elementos cotidianos trabalhados ideologicamente pelo Estado Novo. O rádio permitiu a representação auditiva da *comunidade imaginada* brasileira, penetrando nas camadas mais populares e analfabetas, em que o impresso não penetrava e o samba permitiu inventar-se como tradição.

Diante deste poderio, o Estado Novo se colocou como agente responsável pela concessão de canais, por tempo determinado, para companhias privadas, modelo que caracteriza a indústria radiofônica até os dias atuais.

O rádio brasileiro estabeleceu-se a partir de uma dupla determinação: um veículo de comunicação privado, portanto subordinado às regras do mercado econômico, mas, ao mesmo tempo, controlado pelo Estado, que é responsável tanto pela liberação da concessão para o funcionamento das emissoras (normalmente por um período de dez anos renováveis) quanto pela cassação das mesmas, caso haja desrespeito às leis do código de comunicação em vigência. (CALABRE, 2002, p.12).

De acordo com Othon Jambeiro (2003, p.16-21), em sua obra *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*, o controle da radiodifusão no Estado Novo ocorria de duas formas principais: a) exercido parcialmente através da concessão de emissoras de rádio e de

---

<sup>41</sup> A taxa de analfabetismo era alta, o que inviabilizava o impresso e o acesso ao cinema demandava certos gastos.

licença para importação de equipamentos; b) diretamente, exercido pelo DIP, através da censura e da distribuição de propaganda estatal.

Mesmo optando por um modelo privado de radiodifusão, o Estado Novo iniciou o processo de formação de grupos de estações de rádios estatais por meio de encampações (Rádio Nacional), doações (Rádio MEC) e criações, contando também com a Rádio Mauá, Distrito Federal e uma rede retransmissora de programas rurais. Segundo a pesquisa desenvolvida por Luis André de Oliveira (2006) em sua dissertação de mestrado<sup>42</sup>, cada emissora tinha uma função ideológica, voltada para uma das áreas prioritárias do processo de legitimação do Estado Novo, como trabalhismo, industrialização, fixação do homem no campo, formação de uma identidade cultural nacionalista e melhoria da qualidade de ensino.

Todas essas políticas contavam com estações cujas programações ajudavam a complementar ou reforçar essas medidas. Herdeiras da visão romântica de Roquette Pinto sobre educação por meio do rádio, coube a Rádio MEC, a Rádio Escola e Rádio Distrito Federal a função de educar e instruir os brasileiros, ensinando-lhes história e geografia do Brasil, refinando-lhes o gosto cultural através da “boa música e da literatura”, aplicando-lhes lições de moral e civismo, enfim, preparando os tupiniquins para ingressarem nos tempos modernos. Para atender suas necessidades de comunicação com o campo, implantou uma rede de produção de programas rurais. A Rádio Mauá competiu o incentivo a industrialização e a política do trabalhismo. E a Rádio Nacional foi a escolhida para atender aos propósitos culturais, à formação do conceito de cidadania e ao contato com a grande massa, como veremos com maior atenção no próximo capítulo. Dessa forma:

O rádio deveria contribuir com o propósito de integração nacional, levando à regiões mais afastadas programas que servissem à informação, à formação, à cultura e à educação. O decreto que cria a divisão de rádio ainda aponta temas que devem ser aplicados na política radiofônica, entre eles: agricultura, pecuária, indústria, esportes, higiene, puericultura, história do Brasil, línguas e ofícios. (OLIVEIRA, 2006, p.70)

O DIP contava com a Divisão de Radiodifusão, assim como havia uma específica para a imprensa, tendo como objetivo estreitar laços entre a máquina pública e a população. Esta divisão era responsável pela administração da distribuição de informações a respeito das atividades desenvolvidas no país pelo Estado Novo para este tipo de mídia. O rádio foi empregado principalmente para a difusão dos discursos, mensagens e notícias oficiais, mas

---

<sup>42</sup> O título da dissertação é *Getúlio Vargas e o Desenvolvimento do Rádio no País: um estudo do rádio de 1930 a 1945*, apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

também de dados estatísticos da economia, boletins comerciais e financeiros e movimento da bolsa de valores.

Além de distribuir conteúdos, a Divisão de Rádio deveria controlar e enquadrar os produtos radiofônicos produzidos pelas emissoras comerciais, segundo a ideologia do Estado, até mesmo exercendo a censura quando não atendida em seus princípios. Apenas em 1940, 370 canções e 100 programas de rádio foram vetados total ou parcialmente por seus censores (KRAUSCHE, 1983, p. 42). Outra tarefa era confecção de produtos para serem veiculados pelas emissoras, como notícias, chamadas institucionais, programas de cunho jornalístico e culturais, como a *Hora do Brasil*, números musicais e até radiodramatizações e concursos.

O Estado Novo deveria se fazer ouvir, para isso a Divisão de Radiodifusão administrava tanto o comércio e o crescimento de aparelhos receptores, quanto sua distribuição pelo Brasil. Segundo Garcia (2005, p.51), “o número de rádio-receptores registrados aumentou, durante o Estado Novo, de 357.921 aparelhos em 1939, para 659.762 aparelhos licenciados em 1942”. Em localidades distantes e mais pobres, a divisão instalava alto-falantes e aparelhos receptores em praças públicas, escolas e outros pontos de concentração, de forma popularizar o acesso aos programas estatais.

Logo após o golpe, Getúlio Vargas atento ao potencial político do rádio, tratou de incorporá-lo a máquina de propaganda ideológica, por meio de carta enviada ao Congresso, em 1937:

O governo da união procurará entender-se a propósito com os estados e municípios de modo que mesmo nas pequenas aglomerações sejam instalados receptores providos de auto-falantes em condições de facilitar a todos brasileiros, sem distinção de sexo nem idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação. (...) A radiotelefonía está reservado o papel de interessar a todos por tudo o quanto se passa no Brasil. (CAPARELLI, 1995, p. 46-47)

A relação entre Getúlio Vargas e o rádio era mediada pelo dirigente do DIP Lourival Fontes. A presença física do presidente nas emissoras era rara, porque os programas eram gravados ou os discursos eram transmitidos, ao vivo, de algum evento público. No caso da Rádio Nacional, líder de audiência, existia um telefone disponível diretamente com o diretor da estação. O carismático ditador, de uma maneira geral, cultivava uma boa relação com os locutores, músicos e outros profissionais do universo radiofônico no intuito de ganhar aliados e manter sua popularidade em alta. Competia ao DIP o papel de vilão na hora de executar proibições e punições.

No próximo capítulo, veremos com mais detalhes a importância da Rádio Nacional. Ao ser encampada, em 1942, pelo Estado Novo, a rádio assumiu o papel de veículo oficial do governo, operando, de modo indireto, como difusora de propaganda política e ideológica do regime e construindo um discurso sobre a identidade brasileira, o nacionalismo era basilar na ditadura Vargas. Com alcance significativo no nosso território, a Rádio Nacional viabiliza o início da criação do sentimento de pertença e de unidade, a *comunidade imaginada* Brasil.

#### 4.2.4 A *Hora do Brasil* – a voz do Estado Novo

Para estreitar cada vez mais os laços com a população, almejando a difusão e a incrustação dos valores nacionalistas e trabalhistas, o DIP criou o programa radiofônico a *Hora do Brasil*<sup>43</sup>, em 1939. Anteriormente ao golpe do Estado Novo, já estavam sendo feitas experiências com este tipo de programa, mas aqui nos interessa diretamente o modelo pós-golpe. Transmitido diariamente e obrigatoriamente por todas as estações de rádio, com duração de uma hora, das 19 às 20 horas, tinha como função central a divulgação informativa, cultural e cívica da vida nacional. Seu objetivo era levar “a todos os pontos do Brasil a certeza de nossa unidade social e política” (SILVEIRA, 1942, p. 146). Importante veículo ideológico do regime, além dos noticiários políticos, constava em *Hora do Brasil* um “programa musical, como parte acessória e ilustrativa do noticiário, porém apresentado sempre dentro de normas nitidamente nacionalistas e educativas” (Ibidem, p. 146).

O conteúdo do programa *Hora do Brasil*, segundo Garcia (2005, p.51), consistia na irradiação de discursos, narração de atos e empreendimentos do governo, entrevistas a propósito de atos e iniciativas do Estado, descrição de regiões percorridas pela comitiva presidencial, descrição de regiões e cidades do país, notícias de livros surgidos no país, audição de obras dos grandes compositores do passado e do presente, principalmente brasileiros, noticiário internacional e boletins meteorológicos. Esta produção radiofônica operava na tentativa de projetar a *comunidade imaginada* brasileira, ao fornecer dados que viabilizava aos ouvintes construir mentalmente e imagetivamente partes de um Brasil longínquo.

O DIP definiu o programa da seguinte forma:

Embora seja o jornal falado do governo, não tem nem poderia ter a sisudez que caracteriza os órgãos em função do Estado. Suas edições, bastante

---

<sup>43</sup> Em 1945, com a mudança presidencial de Getúlio Vargas para Eurico Gaspar Dutra, o programa *Hora do Brasil* teve seu nome alterado para *Voz do Brasil*.

variadas abrangem desde o noticiário das repartições e as informações de ordem política, econômica e financeira, até a crônica das cidades, com o comentário ligeiro, o registro policial e a nota mundana. Entremeadas de números musicais, a matéria escolhida para esta parte obedece às regras do ecletismo artístico bem orientado. (CULTURA POPULAR, 1942, p.178)

A *Hora do Brasil* sempre buscando ampliar sua audiência sabia que não poderia ter um conteúdo puramente informativo, por isso investiu também em uma programação musical para atrair mais ouvintes e, da mesma forma, continuar a valorização da cultura nacional. Mais de 70% das melodias executadas eram brasileiras. Além da música, a literatura brasileira e a narrativa de crônicas de interesse coletivo também tinham espaço relevante na programação, eram abertos espaços para comentários e divulgação de obras literárias que se encaixavam na política cultural do governo e de músicas que passavam pela peneira do DIP.

Outra forma de tornar o programa mais atrativo para as camadas populares era a comemoração do Dia da Música, dia 4 de janeiro, e a realização de concursos musicais, que contavam com apresentação de artistas famosos, apuração dos votos e participação de platéia em um programa de auditório promovido pela Rádio Nacional, rádio estatal e líder em popularidade. Assim garantiam a audiência popular para a *Hora do Brasil* e, ao mesmo tempo, impunham a publicidade indireta da Rádio Nacional a todas as concorrentes já que eram obrigadas a transmitir o programa estatal.

Com relação à função cívica, o programa contava com o quadro *Recordações ao Passado*, em que se narrava fatos históricos nacionais, condizentes com os interesses do Estado Novo, para a educação moral e cívica da população. Também realizavam dramatizações desses acontecimentos para a difusão desses fatos, mitos e heróis, como forma de reforçar traços da nacionalidade. Outra via para difusão dessas idéias foi a utilização das informações turísticas, que mostravam as características, os potenciais e os atrativos das mais diversas regiões brasileiras. Como parte da construção do conceito de nacionalidade, era interessante ao governo que o país se conhecesse.

A *Hora do Brasil* tinha espaço reservado semanalmente para o Ministro do Trabalho, Alexandre Marcondes Filho, para a realização de palestras, cujo objetivo era fortalecer os ideais trabalhistas defendido pelo regime, divulgar os feitos do governo e exaltar a figura do presidente, tornando-o um mito. Foram ao ar mais de 200 palestras, com duração aproximada de dez minutos, todas as quintas-feiras, posteriormente estas palestras eram editadas por jornais e revistas especializadas da ditadura.

O horário de veiculação do programa, estrategicamente escolhido de 19 às 20 horas, era o momento em que a família brasileira sentava-se a mesa para o jantar, tempo de

relaxamento para a escuta das mensagens. Por outro lado, a obrigatoriedade da transmissão deixava as pessoas sem opção, a não ser a de desligar seus aparelhos. É muito questionável a verdadeira audiência da *Hora do Brasil*, muitas vezes as pesquisas de opiniões eram forjadas na tentativa de legitimar a eficiência do programa. Outra forma encontrada pelo DIP de “garantir” que a população ouvisse o programa foi através do financiamento em muitas cidades para a compra de aparelhos de rádio e alto-falantes para ser colocado na praça principal possibilitando as pessoas de participarem da comunidade auditiva brasileira.

A obrigatoriedade da transmissão *Hora do Brasil*, causou protestos em diversas emissoras no país, principalmente entre paulistas, que até se organizaram para boicotar o programa. Entretanto, para ganhar o apoio dessas emissoras, o Estado Novo ampliou o espaço destinado à verba publicitária. Muitos ouvintes não reagiram bem ao monopólio do programa estatal, preferiam desligar seus aparelhos, a escutar aos informes do governo, no entanto muito mais por desinteresse do que como forma de protesto. Por isso, a *Hora do Brasil* foi apelidado de “fala sozinho”. Com o tempo o programa foi se aperfeiçoando e gradativamente aumentando sua audiência, dessa forma alcançando grande fatia da população brasileira e funcionando como porta-voz do Estado Novo.

Enfim, todos estes mecanismos e ações elencados acima foram métodos encontrados pelo Estado Novo para tentar legitimar sua hegemonia sobre as distintas classes sociais. O Brasil se inseria definitivamente no modo de produção capitalista, transitando do modelo de produção agrário de exportação para o fortalecimento do mercado interno através da industrialização. Para atender as transformações econômicas que o país passava, era preciso que os brasileiros se alistassem e se tornassem operários na construção da nação.

Por meio do discurso nacionalista, o regime “unificava” e “cimentava” toda gama de diversidade: de classe social, étnica, regional e cultural. Sob o “manto sagrada” da nação, produzia-se a consistência e coesão necessária para que cada brasileiro se sentisse membro e, ao mesmo tempo, responsável pela *comunidade imaginada* Brasil. O que na verdade é questionável, pois a hegemonia é uma conquista de consentimentos instáveis de uma maioria, o que nos revela que nem todos compartilham, neste caso, desse sentimento de nação. Como verificamos, o Estado Novo e sua máquina de propaganda, o DIP, atuaram em seus aparelhos ideológicos para introjetar seus interesses e ideologias e coube ao rádio um papel crucial nessa tarefa. No capítulo a seguir, estudaremos como as características deste meio e o seu desenvolvimento no Brasil permitiram a sua utilização para o engendramento discursivo da identidade brasileira e como a Rádio Nacional desempenhou importante papel nesta missão.

## 5 A Rádio Nacional e o engendramento da identidade brasileira

Das experiências iniciais à Era de Ouro do Rádio brasileiro, a linguagem radiofônica foi adquirindo contornos próprios e específicos. Com dimensões continentais e o alto índice de analfabetismo, o rádio propicia, pela primeira vez, a sensação de unidade nacional amplificada. Por mais que falemos do largo alcance do rádio, temos que considerar que em várias regiões do Brasil este sentimento demorou a ser conhecido, e ainda ousamos dizer que nem mesmo hoje foi compartilhado por todos brasileiros.

Isto porque o que é ser brasileiro é uma construção discursiva hegemônica partilhada por um grande número de pessoas, mas não necessariamente esses indivíduos se identificam com os elementos eleitos e ressaltados na caracterização desta identidade. O outro ponto, é que embora já tenhamos superado a comunicação de massa e estejamos imersos na *cultura das mídias*<sup>44</sup>, a comunicação ainda não superou certas barreiras, como a desigualdade social, que faz com que muitos não tenham acesso à informação. Ou seja, em situações extremas, mas ainda existentes, o capital e a cultura restringem o poder ao consumo midiático.

As características do rádio permitiram que na fase de intersecção do Estado Novo (1937-1945) com a Era de Ouro do Rádio (décadas de 1940 e 1950) fossem articuladas narrativas identitárias sobre a brasilidade. Em seu trabalho *A Informação no Rádio*, Ortriwano

---

<sup>44</sup> De acordo com a Lucia Santaella (2007, p.125), a *cultura das mídias* apresenta como principal característica permitir a escolha e o consumo mais personalizado e individualizado das mensagens, em oposição ao consumo massivo.

(1985, p.78-81) elenca como peculiaridades deste veículo a linguagem oral, penetração, mobilidade do emissor e do receptor, baixo custo de produção e aquisição do aparelho receptor, imediatismo, instantaneidade, sensorialidade e autonomia. Alguns destes elementos foram adquiridos mais tardiamente com os avanços tecnológicos, no entanto, destacaremos os que afetaram de maneira direta o modo de vida e a relação de percepção de mundo das pessoas.

A *oralidade* permite a inclusão da população analfabeta na recepção de conteúdos, enquanto o impresso e a televisão (em certos momentos) limitam a comunicação com este público. De acordo com Federico (1982, p. 60), o censo de 1950 registrou que na década anterior 61,80% da população total do Brasil era analfabeta. Em contrapartida, em 1933, na capital federal já havia cerca de 50 mil aparelhos receptores de rádio. Logo, a comunicação que era privilégio de uma minoria composta, em geral, pela elite econômica e pelos intelectuais, com o advento do rádio, passou a ser de usufruto das camadas populares.

No que tange a *penetração*, o rádio se configura como meio mais eficiente por superar com maior facilidade barreiras geográficas, podendo alcançar os lugares mais longínquos e cobrir um vasto território. Ao mesmo tempo em que pode oferecer alcance nacional, também pode se dedicar à cobertura regional. “É veículo de alcance universal, que pode levar sua mensagem a qualquer parte do globo, no mesmo instante unindo populações antípodas – o rádio entretanto é de uma natureza eminentemente regional, quanto a sua principal audiência” (BELTRÃO, 1968, p. 114).

Por ser fisicamente menos complexo que os outros veículos, o *imediatismo* do rádio permite que os fatos sejam transmitidos no instante em que ocorrem ou se desenrolam. A *instantaneidade* exige que o ouvinte esteja atento no momento da recepção da mensagem, porque ela é demasiadamente efêmera, e em contraposição, o impresso oferece uma informação mais perene, que permite várias leituras e a recepção mais fixada.

A *sensorialidade* requer que os ouvintes envolvidos apenas em sonoridade (palavra, música e ruído) criem ou projetem imagens mentais. Ortriwano (1985, p.80) afirma que “o rádio envolve o ouvinte, fazendo-o participar por meio da criação de um ‘diálogo mental’ com o emissor”. E ao mesmo tempo, “desperta a imaginação através da emocionalidade das palavras e dos recursos de sonoplastia, permitindo que as mensagens tenham nuances individuais, de acordo com as expectativas de cada um”.

Com estas características, a potencialidade do rádio começou a ser utilizada para diversas finalidades: educativas, comerciais, políticas e culturais e todos estes componentes

foram essenciais para que a houvesse a integração não só entre os brasileiros, mas em outras comunidades nacionais.

Canclini (1998, p.256) afirma que na “América Latina as transformações promovidas pelos meios modernos de comunicação se entrelaçam com a integração das nações”. O autor alega que o rádio foi decisivo para que cada país latino-americano deixasse de ser “um país de países”, ao resgatar de forma solidária as culturas orais de diversas regiões e incorporar as “vulgaridades” proliferantes nos centros urbanos. A idéia de nação é imposta pelo sentimento e cotidianidade.

Por meio da exploração da *sensoralidade*, as ondas radiofônicas estabelecem um elo coletivo e afetivo entre o transmissor/locutor e a população, convocando todos a participarem da vida nacional. O importante não era exatamente o que era passado de conteúdo e sim, o modo como era transmitido, permitindo a exploração de sensações e emoções favoráveis para o comprometimento político dos ouvintes. “O rádio permitia uma encenação de caráter simbólico e envolvente, estratégias de ilusão participativa e de criação de um imaginário homogêneo de comunidade nacional” (LENHARO, 1986, p. 42.).

Em um relato apaixonado, Saint-Clair Lopes, pesquisador e radialista, que vivenciou a Era de Ouro do Rádio brasileiro, nos fornece através de sua visão o impacto causado pela propagação do rádio no país:

Os nossos patrícios, distribuídos numa enorme extensão territorial e separados por inúmeras dificuldades físicas, nunca mais sentiram-se sós ou isolados das grandes comunidades nacionais. A radiodifusão brasileira exerceu o papel de convocadora da massa brasileira para o processo de integração total; reatamos conhecimentos que a distância estava fazendo esquecidos; ultrapassamos barreiras, galgamos obstáculos e pelas estradas aéreas estabelecemos um intercâmbio espiritual como jamais fora feito desde a Descoberta. As comunicações tão precárias foram compensadas pela rápida penetração da radiodifusão, favorecendo a intimidade entre as diversas regiões do país. E mais: integradas na comunhão, despertamos as populações para horizontes mais amplos: a comunhão universal. O mundo abriu suas portas, oferecendo novas perspectivas ao homem. O conhecimento deixou de ser privilégio de alguns para tornar acessível a todos, graças ao milagre das estradas aéreas que conduzem silenciosamente as harmonias. (LOPES, 1970, p. 44)

Diante dessas potencialidades e possibilidades, os impactos do rádio na vida nacional e política brasileira durante as décadas de 1930 a 1950 são incontestáveis. O veículo fomenta o desenvolvimento da indústria cultural influenciando a indústria fonográfica, a carreira de artistas, o cinema, as revistas especializadas, a publicidade e até o mundo do esporte, construindo mitos e *olimpianos*. Assim como cria o mercado consumidor ao colocar em conexão produtos e compradores, ensinando como usar e incitando a necessidade de tais

mercadorias. O rádio assumiu o papel de educador das massas ao transmitir aulas sobre história e geografia do Brasil, literatura, higiene pessoal e boas maneiras. E, além de ditar modas, o rádio enlaçava os indivíduos e os vinculava às massas, estabelecendo os laços sociais entre os cidadãos e permitindo a integração nacional do país. Será, sobretudo, esta última capacidade do rádio explorada pelo regime do Estado Novo para a construção discursiva da identidade nacional, que impactará decisivamente na vida política e cultural brasileira, afetando a produção do gênero musical samba.

### 5.1 As primeiras experiências e a implementação do rádio no Brasil

O ano de 1922 marcado pela Semana de Arte Moderna, no mês de fevereiro, e pela fundação do Partido Comunista Brasileiro, também experienciou outro evento cultural e político importante para a história do país: a comemoração do Centenário da Independência e a transmissão à distancia da palavra, do som e do ruído. Em 7 de setembro de 1922, na cidade do Rio de Janeiro, realizou-se a primeira transmissão radiofônica oficial no Brasil. A voz do então Presidente da República Epitácio Pessoa, que discursava na inauguração da Exposição do Centenário da Independência, pode ser ouvida pelos visitantes em diversos alto-falantes dispostos em locais estratégicos no recinto. Neste mesmo episódio, também foi transmitido a canção *O Aventureiro*, da obra *O Guarani*, de Carlos Gomes, ao vivo do Teatro Municipal para os prédios da exposição como o Palácio do Catete, Palácio Monroe e nos Ministérios<sup>45</sup>.

Por detrás do *glamour* da comemoração, havia interesses econômicos da Repartição Geral dos Telégrafos em expandir o mercado e os serviços telegráficos em nosso território, logo a empresa especializada estadunidense, Westinghouse, se habilitou em fazer uma demonstração de seus aparatos de transmissão, enviou engenheiros especializados para instalar a estação transmissora de 500w e montar, no alto do Corcovado, Rio de Janeiro, a primeira estação de radiotelefonia do país em parceria com a Light e com a Cia. Telefônica do Brasil.

Para uma melhor compreensão do período de implantação, desenvolvimento e estabilização do rádio diante da sociedade brasileira adotamos a divisão histórica feita por Maria Elvira Bonavita Federico em seu livro *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*

---

<sup>45</sup> Existe uma polêmica a cerca da primeira transmissão radiofônica no Brasil, vários pesquisadores no assunto afirmam que o estado do Pernambuco foi pioneiro neste quesito, quando em 1919, já realizava experiências de radiotelegrafia, com captação de sinais em Código Morse. O fato é que em 1919 já existia a Rádio Clube de Pernambuco, empenhada em incentivar a radiotelegrafia. E se de fato houve experiências anteriores, o que é palpável, elas se perderam por falta de registro ou caráter de oficialidade.

(1982). Cabe ressaltarmos que não iremos fazer um panorama geral sobre a história do rádio, pois nos deteremos antes do advento da televisão. Procuraremos concentrar mais nossos estudos nos momentos cruciais para desembocarmos na produção musical e radiofônica do Estado Novo, foco desta pesquisa.

O primeiro período destacado por Federico (1982) é de 1922 a 1924, chamado de *Advento da Radiação Brasileira*. Segundo a autora este momento se caracteriza como uma fase de curiosidade e experimentação motivada pelas novidades propiciadas pelos aparelhos técnicos, fato que nos leva a crer na predominância do amadorismo em detrimento do profissionalismo.

Outros elementos constituintes desta fase são as reuniões e discussões de telegrafistas, radiotelegrafistas e alguns intelectuais sobre os avanços da radioeletricidade, radiotelegrafia e radiotelegrafia, para isso utilizando-se de literatura estadunidense. Eram as denominadas Rádios Sociedades ou Rádio Clubes, que deram seqüências aos experimentos pioneiros de transmissão radiofônica até sua solidificação em estações de rádios com programação estruturada.

É de fato no dia 20 de abril de 1923 que se inicia a radiodifusão brasileira, quando começa a funcionar a primeira emissora do país: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada pelos professores Roquette Pinto e Henry Morize<sup>46</sup>. A partir deste ano, quem dispusesse de aparelhos receptores nestas localidades, poderia usufruir das ondas do rádio, diferentemente do que aconteceu na primeira transmissão radiofônica que era restrita a poucos ambientes e alto-falantes, o que não caracteriza a radiodifusão.

As emissoras de rádio, nessa primeira fase, eram mantidas através do pagamento de mensalidades dos sócios e/ou possuidores de aparelhos receptores interessados em ter acesso à programação ou o seu nome associado à determinada sociedade ou clube de rádio, o que lhe conferiria certo prestígio e até participação (convidado, palestrante e locutor de um programa) e interferências nas decisões burocráticas. Os tributos pagos serviam para a manutenção dos equipamentos das rádios e pagamento dos funcionários. Donativos eventuais de entidades

---

<sup>46</sup> Em 17 de outubro de 1923, seguia-se o advento da radiodifusão em outro estado. Com o empenho de Oscar Moreira Pinto, Augusto Joaquim Pereira, João Cardoso Aires, George Gotis e Carlos Lira Filho, na cidade do Recife é iniciada as transmissões radiofônicas da Rádio Clube de Pernambuco. Em São Paulo, datam também de 1923 os empenhos pioneiros para instalação da Sociedade Rádio Educadora Paulista, seguindo os ideais de transmissão de cultura e educação por meio deste novo veículo. O radialista, jornalista e estudioso em radiodifusão brasileira Saint-Clair Lopes detalha em sua obra *Comunicação e Radiodifusão Hoje* (1970), o surgimento das rádios pioneiras em seus estados. De acordo com a pesquisa histórica de Lopes (1970, p.36-39), em 1923 o Paraná também já contava com Rádio Clube Paranaense. No ano de 1924 foram fundadas a Rádio Sociedade Maranhense (MA), Rádio Clube Cearense (CE), a Rádio Sociedade da Bahia (BA) e a Rádio Sociedade Rio-Grandense (RS).

privadas e públicas, e raras inserções comerciais pagas, que consistia em prática ilegal na época, foram outras formas de injetar capital nessas organizações. Outra prática recorrente era doação de discos de vinil para serem executados durante os programas.

O personagem central da década de 1920 para a história do rádio foi o antropólogo e sociólogo, Roquette Pinto, que além de grande entusiasta da prática radiofônica, também se empenhava em agregar educação e cultura neste novo meio de comunicação. O visionário já se antecipava na crença de alguns preceitos, contudo sem uma sistematização acadêmica, do que hoje chamamos de educomunicação<sup>47</sup>. Roquette Pinto acreditava na potencialidade do rádio como um veículo integrador dos indivíduos na sociedade e como meio contribuinte para a elevação do nível intelectual e educativo das camadas populares:

O rádio representa o papel preponderante de guia diretor grande fecundador de almas, porque espalha a cultura, as informações, o ensino prático elementar, o civismo; abre o campo ao progresso preparando os tabaréus, despertando em cada qual o desejo de aprender! (PINTO apud LOPES, 1970, p.34)

Com isso, os primeiros contornos adquiridos pela radiodifusão brasileira foram de inspiração educativa. Palestras culturais ou sobre saúde, aulas de literatura francesa e inglesa, lições de português e história, recitais de poesia, concertos de música erudita e ópera eram o cerne da programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro dirigida por Roquette Pinto. O fato de se localizar na capital federal facilitava a presença de personalidades e cientistas que visitavam a cidade e acabavam por participar de algum programa da rádio.

Embora as intenções de Roquette Pinto fossem as melhores, o caráter educativo e cultural do rádio voltado para as classes populares, neste momento, se deparava com algumas questões paradoxais. Primeiramente, o acesso ao aparelho receptor ainda era restrito às camadas sociais mais abastadas, que tinham capital para comprar esses aparatos, que além do alto custo, muitas vezes tinham que ser buscados no exterior. Outro ponto, os programas e os produtos culturais veiculados nas rádios eram oriundos da elite e imbuídos de um intelectualismo pedante e cansativo, que muitas vezes acabava por não estabelecer uma comunicação com seu público-alvo.

---

<sup>47</sup> Segundo o site do Núcleo de Comunicação e Educação (NCE) da ECA-USP, a Educomunicação define-se como um conjunto das ações destinadas a integrar às práticas educativas o estudo sistemático dos mecanismos de comunicação, observar como os meios de comunicação agem na sociedade e buscar formas de colaborar com os alunos para conviverem com eles de maneira positiva, sem se deixarem manipular; criar e fortalecer ecossistemas comunicativos em espaços educativos e melhorar o coeficiente expressivo e comunicativo das ações educativas.

As conferências eram proferidas em linguagem catedrática e se estendiam até por quatro horas, cansando e desestimulando os ouvintes a seguirem com a escuta por muito tempo. Todavia, no quesito linguagem, com o tempo o rádio soube se adaptar as reais necessidades daqueles que ansiavam por informação e entretenimento. E fica o importante registro das contribuições efetuadas para os avanços técnicos e da gramática radiofônica feitos pelo “pai da radiodifusão brasileira”.

## 5.2 A consolidação radiofônica brasileira

O segundo período elencado por Federico foi o de 1925 a 1934, chamado de *I Fase da Radiodifusão*<sup>48</sup>. Esta fase carrega muito das características que foram descritas acima, mas começando a se descolar do amadorismo. Segundo Federico (1982, p. 47), até o início dos anos 1930, as emissoras não conseguiam manter uma transmissão e programação regulares, havia largos intervalos entre as emissões, que por vezes eram preenchidas por longos recitais de música erudita, que acabavam por deixar o público desinteressado. As transmissões eram de curta duração e o trabalho era gratuito; existiam músicos que pagavam para ficar frente ao microfone.

O rádio começa a se profissionalizar quando aparece o programa montado, que segmenta tarefas que anteriormente eram executadas por uma ou poucas pessoas. “Uma verdadeira multidão empenhava-se na produção do programa: do escritor ao contra-regra, do maestro ao músico, do arranjador ao copista, do cantor ao adaptador, do locutor ao narrador, do animador ao radioator” (LOPES, 1970, p. 42). A divisão de tarefas permitiu o aprofundamento de um conhecimento específico de certa função dentro da rádio, o que acarretou em progressos tanto técnicos como profissionais, e conseqüentemente na consolidação de uma linguagem radiofônica.

Porém, a transformação mais contundente na transição entre a improvisação e profissionalização foi efetuada no decênio de 1930, com a liberação da venda de espaço publicitário para inserção de *jingles*, reclames ou anúncios, que injetavam capital nas rádios, modificando sua forma de sobrevivência e reestruturando todo seu funcionamento. Em 1931, surge o primeiro documento sobre radiodifusão, o Decreto 20.047, que instituía mecanismos

---

<sup>48</sup>Em 1925, o Rio Grande Sul conta com sua segunda emissora, a Rádio Pelotense. Entre os anos de 1926 e 1927, surgiu na cidade do Rio de Janeiro a Rádio Clube do Brasil, a Rádio Educadora do Brasil e a Rádio Mayrink Veiga. O estado de Minas Gerais ganha sua primeira rádio em 1927, a Sociedade Rádio Mineira e neste mesmo ano, São Paulo conta com mais um empreendimento, a Rádio Cruzeiro do Sul. No ano de 1928, a Rádio Gaúcha (RS) e a Rádio Clube do Pará, pioneira da região Norte, colocam suas ondas no ar (LOPES, 1970, p.36-39).

de vigilância e controle técnico, distribuição de frequências e concessões. Criava-se um sistema indireto de restrição à dispersão de emissoras e fixação das já existentes.

A publicidade foi permitida por meio do Decreto 21.111 de 1º de março de 1932, que autorizava a veiculação de propaganda em rádio em 10% dentro da programação. Dessa forma, o Estado assegurava bases econômicas mais sólidas e independentes para a sustentação das emissoras. O governo começou a distribuir concessões de canais a indivíduos e corporações privadas. A corrida capitalista adentra ao universo das rádios; as emissoras se organizam em empresas para disputar o mercado: investem e contratam produtores e artistas e inventam ídolos. A preocupação central não é mais difundir cultura, mas sim, angariar audiência para conquistar mais patrocinadores, e vice e versa. Em seu livro, *A Informação no Rádio* (1985), Gisela Ortriwano atesta estas transformações:

A introdução de mensagens comerciais transfigura imediatamente o rádio: o que era “erudito”, “educativo”, cultural passa a transformar-se em “popular”, voltado ao lazer e à diversão. O comércio e a indústria forçam os programadores a mudar de linha: para atingir o público, os “reclames” não podiam interromper concertos, mas passariam a pontilhar entre execuções de música popular, horários humorísticos e outras atrações que foram surgindo e passaram a dominar a programação. (ORTRIWANO, 1985, p.15)

A adoção do paradigma de radiodifusão estadunidense, que distribui concessões de canais a particulares, acentua ainda mais a exploração comercial do veículo. É introduzido o pagamento de cachê aos cantores, músicos, radioatores e humoristas. Outro fator preponderante para o desenvolvimento do rádio no Brasil foi o crescimento da economia nacional nos idos anos 1930, que seduziu investimentos estrangeiros no próspero mercado brasileiro. A indústria elétrica e a fonográfica proporcionaram grande impulso à expansão radiofônica; o barateamento dos aparelhos receptores aliado ao culto das vozes e personalidades dos cantores tornou o veículo mais popular.

De acordo com a pesquisa de Federico (1982, p. 54), entre os anos de 1925 e 1934, especialmente no último quinquênio, programas de vários gêneros foram sendo introduzidos: transmissões esportivas (corridas de automóvel, hipismo e futebol)<sup>49</sup>; programas humorísticos, como o feito pela dupla Manezinho e Quintanilha, em 1931, na Rádio Sociedade e o programa de variedades de Renato Murce<sup>50</sup>, o Rádio Miscelânea. Os programas

---

<sup>49</sup> Nicolau Tuma é considerado o desbravador entre os locutores esportivos. Narrou a primeira partida de futebol que o rádio transmitiu, em 10 de fevereiro de 1932.

<sup>50</sup> Também foi um dos pioneiros em sua profissão e um dos personagens cruciais na consolidação do rádio brasileiro. Renato Murce criou três famosos programas radiofônicos no país: Almas do Sertão, Piadas do Manduca e Papel Carbono. Em meados dos anos 30, animava programas de calouros nos auditórios das rádios, entre elas, a Rádio Clube do Brasil, com Papel Carbono. Tornou-se diretor artístico, ou programador, das mais

folclórico-sertanejos, como A Voz do Sertão, tocavam modinhas e toadas de Lupercio Miranda, e das duplas Jeca-Tatu e Américo Garrido e Jararaca e Ratinho. Os sambas e sucessos carnavalescos de Noel Rosa, Pixinguinha, Ismael Silva e Lamartine Babo começam a circular nessas rádios.

Nesta fase acompanhamos a consolidação do rádio na sociedade brasileira e sua ascensão como principal meio de comunicação no país. Este período foi marcado pela profissionalização e pelo entendimento das potencialidades do veículo. Por sua oralidade, o rádio permitiu acesso à informação e diversão à massa de analfabetos excluídos do processo comunicativo da mídia impressa. Conseqüentemente, o mercado publicitário migra para o rádio almejando atingir o novo público consumidor. A propaganda política, objetivando a difusão de ideologias, também se apropria do rádio, sobretudo a partir do Estado Novo.

### 5.2.1 Principais personalidades do rádio

As emissoras de maior relevo, do período de 1925 a 1934, destacadas por Sonia Virgínia Moreira (1991, p. 21) foram a Mayrink Veiga e a Philips, no Rio de Janeiro e a Record<sup>51</sup> e a Cruzeiro do Sul, em São Paulo. Também são dessas emissoras dois importantes personagens que trabalharam e contribuíram, cada qual a seu modo, para a consolidação da linguagem radiofônica e para a organização mercadológica deste meio.

César Ladeira tornou-se conhecido em todo âmbito nacional como o locutor oficial da Revolução. Ortriwano (1985, p. 17) afirma que o radialista além de precursor na propaganda

---

importantes emissoras radiofônicas do Rio, escolhendo e organizando as apresentações e seus horários. Murce também foi o responsável pelo sucesso de cantores famosos, entre eles, Chico Anysio, Agnaldo Rayol, Baden Powell, Luiz Gonzaga e Ângela Maria.

<sup>51</sup> A Rádio Record é fundada em 1928, mas só ao ser adquirida pelo Dr. Paulo Machado de Carvalho, Jorge Alves de Lima, Leonardo Gomes e João Baptista do Amaral, em 1931, é que ganha uma programação regular e consistência no mundo radiofônico. Com o slogan “A Maior”, a rádio participou de um importante episódio da história deste país, que colocou em evidência um dos principais personagens do rádio brasileiro, César Ladeira. Após a Revolução de 1930, com a ruptura da República Velha, que destronou os privilégios das oligarquias agrária paulista e mineira, a República do Café-com-Leite e o golpe de Estado engendrado pelos estados do Rio Grande Sul, Paraíba e Minas Gerais, que depôs o presidente Washington Luís, antes do término de seu mandato, e de seu sucessor já eleito, Júlio Prestes, colocou no poder Getúlio Vargas, o que acarretou grande insatisfação entre os paulistas. Em julho de 1932 é deflagrada a Revolução Constitucionalista, que tinha como principal exigência a deposição de Getúlio Vargas e convocação de eleições para a formação de uma Assembléia Constituinte, já que a de 1891 havia sido destituída por Getúlio Vargas. Neste episódio, verificamos de forma mais contundente, a introdução da propaganda política no rádio e seu poder de mobilização. O estado de São Paulo foi cercado pelas forças federais e isolado do resto do país, Rádio Record divulgou os acontecimentos a outras partes do país, uma vez que Getúlio Vargas censurou outras emissoras na ventilação de notícias sobre o estado. A Rádio Record assumiu papel preponderante na convocação dos paulistas para a luta armada, auxiliando na mobilização de 35 mil combatentes contra 100 mil soldados do governo Vargas, na adesão do apoio popular e por fim, relatando os acontecimentos para o resto do Brasil. A fala do locutor César Ladeira torna-se “A Voz de São Paulo”.

político feita pelo rádio, também introduziu “o *cast* profissional e exclusivo, com remuneração mensal”, aumentando a competitividade entre as emissoras na contratação e manutenção de astros populares. Logo depois desses feitos, em 1933, César Ladeira é contratado pela Rádio Mayrink Veiga (RJ), onde além de locutor, também atuou como diretor artístico.

Na Mayrink Veiga, dinamizou a programação do rádio ao dividi-lo em horários definidos e especializados. Sanit-Clair Lopes se desmancha em elogios à figura do locutor, “Ninguém mais ignorava que a presença de César Ladeira na radiodifusão carioca equivalia a uma definição, podendo-se dividi-la em dois períodos distintos: antes e depois de César Ladeira” (LOPES, 1970, p.63). Federico (1982) e Sanit-Clair Lopes (1970) definem César Ladeira como uma personalidade marcante para a Era de Ouro do Rádio, que despertou o gosto do público para as crônicas, os editoriais e comentários e por rebatizar seus cantores com adjetivos consagrados ao apresentá-los: Francisco Alves era “O Rei da Voz”, Sílvio Caldas era “O Seresteiro Incorrigível” ou “O Caboclinho Querido”, Carmem Miranda era “A Pequena Notável”, o Almirante era “A Maior Patente do Rádio”.

Outro importante personagem que tem seu nome atrelado à história de uma rádio é o de Ademar Casé, que fez carreira na Sociedade Rádio Philips do Brasil. Fundada em março em 1930, na cidade do Rio de Janeiro, a emissora possuía melhor qualidade sonora que suas concorrentes, seu objetivo principal era estimular a compra dos aparelhos eletrônicos da multinacional Philips, que se estabelecera no Brasil na década de 1920.

Ademar Casé<sup>52</sup> foi pioneiro em abrir espaços para patrocinadores e em veicular quadros humorísticos. Com criatividade e perseverança, tornou-se especialista na negociação com patrocinadores, comercialização de espaços publicitários e criação de mensagem musicada de propaganda. Em parceria com o compositor e cartunista Antônio Nássara, criou os primeiros *jingles* publicitários; “seu padeiro não se esqueça, tenha sempre na lembrança: o melhor pão é o da Padaria Bragança”<sup>53</sup>. Um dos mais importantes produtores de programas da época, também tinha o seu próprio, o Programa do Casé. Em 1936, a Rádio Philips foi

---

<sup>52</sup> O pernambucano Ademar Casé, avô de Regina Casé, de mero vendedor de rádios transformou-se em um dos principais comunicadores brasileiro dos anos 1930 e 1940. Criou o primeiro programa comercial do Brasil e foi o pioneiro também a pagar cachê aos artistas, a fazer um contrato de exclusividade e a criar um *jingle*. De suas mãos saíram nomes como João Petra de Barros, Custódio Mesquita e Noel Rosa. Casé era amigo de Carmem Miranda, sócio de Francisco Alves e patrão do cantor e radialista Almirante. O documentário *Programa do Casé – o que a Gente Não Inventa, Não existe* (2010), dirigido por Estevão Civiatta, revela a interessante biografia do radialista e empreendedor Ademar Casé, e, conseqüentemente, traça um panorama da história da comunicação no Brasil, dos primórdios do rádio até a instalação da televisão.

<sup>53</sup> Segundo Sonia Virgínia Moreira (1991, p. 22), este foi o primeiro *jingle* a ser colocado no ar, em 1932. O objetivo era vender os serviços de qualidades de uma padaria em Botafogo, Rio de Janeiro.

encampada pelo grupo do jornal A Noite, Noite Ilustrada e Revista Carioca e transformada na famosa Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

### 5.3 A Era de Ouro Rádio: a fábrica de sonhos

O terceiro momento que estudaremos da história do rádio, seguindo os passos de Federico (1982), abrange os anos entre 1935 e 1954. Dentro deste recorte, assistimos o alvorecer da Era de Ouro da Radiodifusão Brasileira, a partir do decênio de 1940<sup>54</sup>. Em vários pontos citaremos os feitos da Rádio Nacional, que são intrínsecos ao desenvolvimento do rádio brasileiro, visto que este capítulo objetiva proporcionar uma localização histórica aos nossos leitores, porém dedicaremos um subcapítulo específico a esta rádio, detalhando sua história e seu uso pelo Estado Novo para a construção da identidade nacional.

A historiadora Federico em seu livro a *História da Comunicação* (1982) destaca, por sua importância no panorama histórico da radiodifusão brasileira no período de 1934 a 1954<sup>55</sup>, as emissoras Rádio São Paulo (SP), Rádio Bandeirantes (SP), Rádio Record (SP), Rádio Pan-Americana (SP), Rádio Tupi<sup>56</sup> (SP), Rádio Difusora (SP), Rádio Mayrink Veiga

---

<sup>54</sup> De acordo com a pesquisa de Sain-Clair Lopes (1970, p.36-39), o estado de Santa Catarina ganhou sua primeira rádio em 1936, a Rádio Clube de Blumenau, seguidas da Rádio Difusora de Joinville (1941) e da Sociedade Rádio Guarujá Ltda (1943), localizada em Florianópolis. As primeiras estações da região Centro-Oeste foram a Rádio Voz do Oeste Ltda, de Cuiabá e a Rádio Difusora de Campo Grande, fundadas em 1939 no Mato Grosso e a Rádio Clube de Goiânia, em 1939 e a Rádio Carajá de Anápolis, em 1946, no estado de Goiás. Nos céus nordestinos, instalou-se a Rádio Tabajara da Paraíba (PB) e a Rádio Difusora de Aracaju (SE), respectivamente em 1937 e 1938. O estado do Piauí obteve suas pioneiras em 1940, a Rádio Difusora de Teresina e a Rádio Educadora do Parnaíba, neste mesmo ano a Rádio Poti se estabelece no Rio Grande do Norte. E, finalmente, em 1948, a Rádio Difusora de Alagoas entra no ar.

<sup>55</sup> Citarei, em passant, o aparecimento de duas emissoras neste contexto estudado, mais por sua relevância hodierna do que na época, uma vez que se tornaram conglomerados familiares que dominam a comunicação neste país. A Rede Bandeirantes de Rádio ou Rádio Bandeirantes foi fundada em 1937, com sede na cidade de São Paulo. A Rádio Globo, inaugurada pelo Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, é a primeira emissora do Sistema Globo de Rádio criada em 1944. O programa O Globo no Ar cobriu a queda do presidente Getúlio Vargas em 1945. Na década de 1950, a emissora já trazia em seu auditório grandes nomes da música brasileira.

<sup>56</sup> A Rádio Tupi de São Paulo fundado em 1937, também contribuiu para o radiojornalismo brasileiro com o seu *Matutino Tupi*, criado por Coripeu de Azevedo Marques, que ficou no ar de 1946 a 1977. Na década de 1940 a Rádio Tupi (RJ) contava com grandes nomes da nossa música como Sílvio Caldas, Jamelão, Elizeth Cardoso, Dalva de Oliveira, Dorival Caymmi, Vicente Celestino e radioatores como Paulo Gracindo, Yoná Magalhães, Maurício Sherman e Orlando Drummond. No esporte a rádio se destacava com nomes como Ary Barroso, Oduvaldo Cozzi, Cezar Rizzo. Conhecida como “Cacique do Ar”, a Rádio Tupi do Rio de Janeiro pertencia as Emissoras e Diários Associados do Brasil de Assis Chateaubriand. Juntamente com o *Repórter Esso* da Rádio Nacional, teve um dos principais programas jornalísticos da época e mais ouvido no Rio de Janeiro, O *Grande Jornal Falado Tupi*, idealizado por Coripeu de Azevedo Marques e Armando Bertoni, iniciou sua atividade em 1942 e aumentou sua credibilidade após a cobertura do término da Segunda Guerra Mundial. Em 1949 um incêndio atingiu a Rádio Tupi (RJ), a emissora perdeu boa parte dos seus arquivos musicais, contudo, em 1950, a emissora já havia se recuperado e inaugurou um grande auditório, sendo considerado o “Maracanã dos auditórios”.

(RJ) e, mormente, a Rádio Nacional (RJ). Outras duas importantes emissoras foram criadas em 1935 no Rio de Janeiro, a Rádio Jornal do Brasil<sup>57</sup> e a Rádio Tupi.

Esta etapa que estamos abordando, é fortemente marcada pela concorrência entre as emissoras, que precisavam conquistar “a alma e os coração” de seus ouvintes, que transfigurados em consumidores, compravam os produtos anunciados nos programas de sua preferência. Dessa forma, as empresas investiam em mais publicidade e patrocínio de programas, fazendo o capital circular nas rádios, que por sua vez, contratavam mais cantores e radioatores, que se tornaram verdadeiros olímpianos e asseguravam audiência.

Para efervescer o quadro de disputa entre as emissoras, em 13 de maio de 1942, surge o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, o Ibope, realizando coleta de dados simples sobre a leitura de jornais e audiência de rádio. Com o tempo se especializou em pesquisas de opinião pública e de mercado, caracterizando o perfil de ouvintes, segundo os critérios de classe, grupos etários, sexo, ocupação e escolaridade.

Na década de 1930, as marcas anunciantes eram de comerciantes locais ou nacionais, segundo Sonia Virgínia Moreira (1991, p. 3), como o *Sabonete Tabarra*, *Leite de Colônia*, *Cigarro Castelões* e *Produtos Fátima*. Nos anos de 1940, são as multinacionais que predominam no mercado publicitário brasileiro, associando os nomes dos produtos aos títulos dos programas: *Recital Johnson*, *Teatro Good-Year*, *Calendário Kolynos*, *Programa Bayer*, e as radionovelas patrocinadas pela *Colgate-Palmolive*.

A injeção de capital estrangeiro nas rádios brasileiras é sintomática de uma ação política e ideológica. Nesta ocasião, vivíamos uma disputa pelo apoio do Brasil na Segunda Guerra Mundial entre a Alemanha e os Estados Unidos da América. No intuito de estender as relações econômicas e culturais com a América Latina, em 1941, os EUA envia, ao nosso país, representantes do *Birô Interamericano*, instituição criada pelo presidente estadunidense Franklin Roosevelt, cuja função era “divulgar no Brasil o *american way of life*, ou seja: um estilo de vida compatível com os consumos tipicamente norte-americanos, desde a Coca-cola até as revistas do Pato Donald” (MOREIRA, 1991, p. 24).

Era a Política da Boa Vizinhança e o pan-americanismo que ofereceu bolsa de estudos para brasileiros, transformou Carmem Miranda em referência identitária brasileira no exterior, impulsionou a carreira do Bando da Lua e da “Pequena Notável” em Hollywood. Também

---

<sup>57</sup> Vinculada ao tradicional Jornal do Brasil, o JB, e com aparelhamento moderno, a Rádio Jornal do Brasil surgia com a proposta de ser especialista em conteúdos jornalísticos e valorizar os aspectos literários e musicais da cultura brasileira. Destinada às classes A e B, a presença de intelectuais e cientistas era recorrente. Esta rádio se pautava, desde sua fundação, por um estilo sóbrio e rígido, ou seja, sem apelo popular. O jornalismo era prioritário e os programas musicais valorizam obras eruditas. O samba e sertanejo de origem popular, por exemplo, não tinham espaço na programação.

criou um personagem de Walt Disney, o Zé Carioca, que congregava “um discurso da brasilidade” e o socializava com os outros personagens naturalizados estadunidenses e que enviou ao Brasil Orson Welles para filmar *It's all true* (nunca acabado).

Com a vinda de produtos de empresas como *General Electric*, *Standard Oil*, *RCA Victor* no mercado nacional, chegam com elas as grandes agências de publicidades como a *Standard Propaganda*, *J.W. Thompson* e a *McCann-Erickson*. Isto acaba por acarretar uma dinamização da linguagem publicitária no rádio, como verificamos no quadro traçado por Federico:

A publicidade que até a década anterior era sóbria, formal e com tratamento de “Vossa Excelência” para nomear os ouvintes, sofreu mudanças radicais passando a adotar um estilo mesclado entre o quase coloquial e sério. O estilo trovejante e de pregão adotado, ou sussurrar íntimo, se deveu apenas a algumas iniciativas que depois introduziram os *spots* e intercalados com a música (antecedentes dos *jingles*, em 1933), eram eles constituídos por diálogos às vezes com vários interpretes. O *jingle*, verso cantado (melodia curta com verso), tem mais qualidades estéticas e formais do que a modalidade anterior, mas aquela realmente se constituiu em uma mudança radical na forma e no conteúdo de mensagens publicitárias e foi introduzido no rádio brasileiro por Gilberto Martins. (FEDERICO, 1982, p.60)

A formalidade engessada dos *jingles* é quebrada e, estrategicamente, é estabelecida uma relação de intimidade e proximidade com o ouvinte por meio de descontração e humor, estreitando, desse modo, os laços entre o ouvinte-consumidor e o programa-produto. Do estilo rádios sociedades ou clubes só restaram os nomes, os programas instituem-se como mercadoria e as emissoras como empreendimentos comerciais.

### 5.3.1 Programas de auditório: novo impulso no universo radiofônico

Outra característica deste período foi a criação e desenvolvimento dos programas de auditório, que levavam as camadas populares a participarem da transmissão radiofônica. Um dos pioneiros na produção deste gênero foi Henrique Fôreis Domingues, o Almirante<sup>58</sup>, interagindo com os calouros e a platéia. Com as distribuições de prêmios, concursos e muita

---

<sup>58</sup> Ganhou o apelido de Almirante depois de servir na Marinha. Foi cantor, compositor, escritor, radialista e pioneiro pesquisador de MPB. Em 1929, formou o conjunto Bando de Tangarás ao lado de Noel Rosa, Braguinha e outros. A partir de 1931, seguiu carreira solo, lançando marchinhas de carnaval antológicas, como *Yes, Nós Temos Bananas* e *Touradas em Madri*, sambas como *Faustina* e *Vou Casar no Uruguai*, entre outras, além de atuar em filmes como *Alô, Alô, Brasil*. Nos anos de 1940, largou a carreira de cantor pela de radialista, criando programas mais elaborados do que os que existiam na época. Paralelamente, tratou de criar um grande acervo sobre a música brasileira. O jornalista e biógrafo de Almirante, Sérgio Cabral (2005), o define como o maior radialista de todos os tempos, pioneiro da pesquisa de MPB no país, além de grande cantor e militante da música popular.

música, os programas de auditório conferiam um caráter de festa popular e de espetáculo, atingindo grandes audiências e provocaram a corrida na contratação de artistas capazes de arrebanhar platéias<sup>59</sup>.

Em seu livro *Música Popular – do gramofone ao Rádio e TV*, José Ramos Tinhorão detecta o alcance desse tipo de programa, após a encampação da Rádio Nacional pelo governo federal, para construção e unificação da cultura nacional, “seu centro de interesse é local, mas seus sorteios, concursos, brincadeiras e ruídos chegam aos mais distantes pontos do Brasil, estimulando a imaginação e o interesse das grandes camadas do interior pela vida urbana da então capital do Brasil” (TINHORÃO, 1981, p.66).

Os programas de auditório consistiam em apresentação de cantores, esquetes humorísticas, shows de calouros, brincadeiras de perguntas e respostas e sorteios promocionais. Tinhorão descreve com riqueza de detalhes a dinâmica de funcionamento deste gênero:

Mistura de programa radiofônico, show musical, espetáculo de teatro de variedades, circo e festa de adro (o que não faltavam eram sorteios), esses programas chegaram a alcançar uma dinâmica de apresentação que conseguia manter o público dos auditórios em estado de excitação contínua durante três, quatro e até mais horas. Para isso os animadores dos programas contavam não apenas com a presença de cartazes de sucesso garantido junto ao público, mas ainda com a colaboração de grandes orquestras, conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concursos à base de sorteios e distribuição de amostras de produtos entre o público (TINHORÃO, 1981, p. 70).

Em sua obra *A Moderna Tradição Brasileira* (1988), Renato Ortiz nos oferece um interessante dado de distinção social entre as classes sociais brasileiras no que tange o consumo e o *capital cultural*<sup>60</sup>. Na década de 1940, “é possível perceber no rádio uma nítida diferenciação de legitimidade cultural. O rádio-teatro e o cinema falado se aproximam do pólo

---

<sup>59</sup> Alguns dos mais famosos foi *Caixa de Perguntas*, comandado por Almirante na Rádio Nacional, que também conduzia o *Concurso de gaitas de boca* e *O campeonato de calouros*. O *Trem da Alegria* contava com a apresentação Heber de Bôscoli e a participação de Lamartine Babo, Yara Sales. Heber de Bôscoli também comandou o programa de calouros *A Hora do Pato*, mais tarde denominado *Aí vem o Pato*, na Rádio Nacional. O *Calouros em Desfile*, de Ari Barroso, fez história na Tupi (RJ). Na Rádio Clube (RJ), destacou-se o *Pescando Estrelas*, apresentado por Renato Amaral e o famoso *Buzina do Chacrinha*. Renato Murce deu sua valiosa contribuição nessa fase histórica, o programa liderado por ele chamava-se *Papel Carbono*, iniciado na Rádio Clube (RJ) e depois migrado para a Rádio Nacional, ficou 28 anos no ar, segundo Moreira e Saroldi (1984, p.43). Importante registrar que a Rádio Nacional era hegemônica na produção deste gênero radiofônico.

<sup>60</sup> O sociólogo Pierre Bourdieu (2007) propõe uma leitura da luta de classes através do estilo de vida e da escolha estética dos indivíduos. Para o teórico, os atores da sociedade se diferenciam em suas classes ou grupos sociais devido ao acúmulo de capitais, sobretudo o econômico e o cultural, e o seu uso dentro do campo. Logo a cultura se configura como espaço de luta simbólica e de distinção, uma vez que o gosto legítimo é gestado na classe dominante, e é considerada unidade de medida em relação ao qual se relacionam as práticas estéticas das classes médias e populares.

da modernidade mais culta, ficando os shows de auditório e os programas humorísticos no segundo plano” (ORTIZ, 1988, p. 87). Ou seja, estes últimos ficaram renegados as classes populares.

A teórica Federico (1982) faz uma crítica a essa segmentação de mercado ao introduzir o debate da *kitschização* dos programas radiofônicos, sobretudo em 1940. Para a autora, o *kistch* consiste na padronização da “média dos gostos” e na adoção de fórmulas para a feitura de programas, destarte opta-se por uma repetitividade de conteúdos e exclusão de grupos e traços culturais distintos, de diversas regiões do país.

Quando as produções são divulgadas para as massas, já vêm arrumadinhas de modo a não exigirem esforço algum por parte do receptor; o que este deve pensar ou apreender está prescrito nessas espécies de bulas de remédio, que vem prontas para o uso e ao mesmo tempo já consumidas pela perda de significação. (FEDERICO, 1982, p.61)

Isto gerou certo afastamento dos intelectuais e de uma parcela da elite brasileira do universo radiofônico. Embora fossem empregados esses recursos, temos que considerar a capacidade ativa do receptor na negociação simbólica com as mensagens do processo comunicativo. Se de um lado temos a ação da indústria cultural, da *kitschização* e da intenção de manipulação das massas, por outro, temos o repertório cultural e a criticidade dos receptores, atuando como *filtros mediadores*<sup>61</sup>. Assim, nem os meios de comunicação são onipotentes e nem os receptores passivos. Esta percepção nos aproxima da perspectiva teórica dos Estudos Culturais.

Com os programas de auditório, músicos e cantores alcançaram maior visibilidade, superando a hegemonia até então dos locutores, passando de meros desconhecidos ou simples calouros a verdadeiras celebridades. Ao estudar a cultura de massa e a mitologia, Edgar Morin em *A Cultura de Massa no Século XX* (1981), defende que serão os meios de comunicação de

---

<sup>61</sup> Desenvolvido na América Latina pelos teóricos Jesus Martín Barbero e Guillermo Orozco Gómez, o conceito de mediações tornou-se uma das mais importantes ferramentas de leituras do processo comunicativo em nosso continente, utilizados principalmente nos estudos de recepção, em especial na análise de telejornais e telenovelas. Em sua obra *Dos meios às mediações*, Martín-Barbero define as mediações como “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.292). É a partir dessa perspectiva que o autor desloca o foco de estudos dos meios para as mediações. “O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.258). Ao realizar este deslocamento, os elementos participativos da comunicação reequilibram suas forças: emissor, meio, mensagem e receptor estão tensionados num complexo emaranhado, com o mesmo grau de relevância, destacando o papel do receptor subjugado pelo Funcionalismo Sociológico e pela Escola de Frankfurt. As mediações atuam como filtros entre os sujeitos do processo comunicativo, que se aproxima do conceito de *repertório cultural* e *competência cultural*, centrais para os Estudos Culturais, já que ambos funcionariam como mediadores. Outro ponto de intersecção entre os teóricos latino-americanos e os Estudos Culturais é a inserção da histórica, da política, e, mormente, da cultura no centro das discussões da comunicação, não apenas como agentes externos, mas como intrínsecos ao campo.

massa que forneceram os mitos, deusas e deuses contemporâneos, com os quais os indivíduos se projetam (atribuem a um outro suas pulsões, modos de pensar, intenções e conflitos interiores) e se identificam (deixam-se influenciar). Diferentemente dos EUA, que concentravam seus *olimpianos* no cinema hollywoodiano, no Brasil essa primeira experiência se deu pelo rádio, maiormente pela Rádio Nacional<sup>62</sup>.

A influência de cantores e cantoras nesta época é sintomática e levou Lamartine Babo, João de Barro, o Braguinha e Alberto Ribeiro a comporem uma marchinha de carnaval, gravado em 1936, por Carmem Miranda e sua irmã, Aurora. Um dado implícito da canção é a potencialidade do alcance do rádio evidenciado no verso “Vão reunindo num grande abraço corações de Norte a Sul”. As narradoras, ou seja, “as cantoras do rádio”, se colocam como companheiras assíduas dos ouvintes, para os momentos bons e ruins, a função delas é transmitir alegria.

Nós somos as cantoras do rádio,  
levamos a vida a cantar.  
De noite embalamos teu sono,  
de manhã nós vamos te acordar.  
Nós somos as cantoras do rádio,  
nossas canções  
cruzando o espaço azul  
Vão reunindo num grande abraço  
corações de Norte a Sul

Canto pelos espaços afora  
Vou semeando cantigas  
dando alegria a quem chora  
(bum, bum, bum, bum, bum)

Canto, pois sei que a minha canção  
vai dissipar a tristeza  
que mora no teu coração

Canto para te ver mais contente  
pois a ventura dos outros  
é alegria da gente  
(bum, bum, bum, bum, bum)

Canto e sou feliz só assim  
Agora peço que cantes  
um pouquinho para mim (...)  
(BABO, BARRO, RIBEIRO, 1936)

Na Era de Ouro do Rádio, entre as décadas de 1940 e 1950, todos estes elementos que estamos descrevendo, serão levados a sua máxima potência. Logo, a exploração dos

---

<sup>62</sup> Atualmente, podemos atribuir à telenovela brasileira o lugar produtor de mitos e olimpianos.

*olimpianos* se dará com mais veemência neste período. Os(as) cantores(as) e atores(as) que conseguissem se estabelecer em uma grande emissora, paulista ou carioca, asseguravam o sucesso em todo país, fazendo shows em diversas regiões e com sucesso de público. Também transitavam pela mídia impressa e pelo meio político.

A cantora Carmem Miranda é exemplo de trânsito político, tornou-se a porta-voz do discurso da identidade brasileira que se engendrava sob a tutela da política cultural estadonovista. Embora tenha sido acusada de ter voltado americanizada depois de suas turnês pelos Estados Unidos, ela levou e emplacou o samba em solos estrangeiros, contribuindo para a consolidação do ritmo como elemento da identidade nacional no exterior<sup>63</sup>.

Outro episódio famoso na história do rádio e da música popular brasileira era a disputa do título de Rainha do Rádio, que levavam os fãs devotos à loucura. A cantora Linda Batista imperou por 12 anos e sua sucessora foi sua própria irmã, Dircinha (1948). A partir de 1949, a disputa pela coroa se acirrou entre os tientes de Emilinha Borba e Marlene. Segundo Moreira e Saroldi, “a votação se fazia através de cupons a serem recortados das revistas especializadas – como Radiolândia e, especialmente da Revista do Rádio” (MOREIRA e SAROLDI, 1984, p. 65).

As revistas especializadas na temática rádio divulgavam matérias sobre os programas radiofônicos, alimentavam o culto a celebridades e estimulavam a participação em programas de auditórios. As mais famosas foram a Revista do Rádio, Radiolândia, A Voz do Rádio, Cine Rádio-Jornal e Carioca. Estas mídias instigavam uma suposta rivalidade entre os ídolos, que concretamente era estendia entre os admiradores deles. A Revista do Rádio contava com uma seção denominada Marlene ou Emilinha, que mantinha sempre em pauta a disputa entre as cantoras. Os tientes seguiam seus ídolos em suas aparições públicas, por vezes dormiam em frente à Rádio Nacional, que contava com maior constelação entre as emissoras. Durante os programas de auditório, era difícil controlar o frenesi: gritos histéricos, palmas e vaias se intercalavam.

Ao fazermos este percurso, ficou a sensação de dever não cumprido, pois inúmeras personalidades contribuintes para o desenvolvimento do universo radiofônico e da nossa música popular ficaram de fora, mais cremos também ser esta uma árdua tarefa, de nomear e descrever os fatos históricos do rádio brasileiro, seus pioneiros, empresários, produtores, locutores, músicos, cantores e atores.

---

<sup>63</sup> Veremos no próximo capítulo, com mais riqueza de detalhes, a importância de Carmem Miranda para a consolidação do samba como referência da identidade brasileira.

No entanto, o nosso objetivo neste capítulo é criar uma atmosfera que permita ao nosso leitor visualizar o cenário político e cultural vividos no momento de suturação de um discurso da identidade brasileira e de destacar o papel crucial do rádio, atuando como mídia central para a constituição dessas narrativas identitárias que estavam sendo configuradas. A seguir, nos dedicaremos a especificar com mais precisão a função adquirida pela Rádio Nacional neste contexto, que ao ser encampada pelo governo federal, tornou-se o veículo oficial do Estado-Novo (1937-1945) e agente construtor da brasilidade, por meio de seus programas, de suas personalidades e de suas músicas, como o samba.

#### **5.4 A programação da Rádio Nacional: criando os laços da *comunidade imaginada* Brasil**

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro iniciou suas atividades em 12 de setembro de 1936, ocupando a frequência da antiga Rádio Philips, sob o comando da empresa jornalística *A Noite*. Devido à má administração e ao endividamento, Geraldo Rocha, dono da organização comunicacional, se viu forçado a recorrer ao financiamento de capital estrangeiro da Brazil Railway Company pertencente ao empresário estadunidense Percival Farquhar<sup>64</sup>, que passou a controlar os jornais *A Noite* e *A Manhã* (SP) e as revistas *Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler*, além da estação de rádio.

Antes mesmo de uma intenção política para a emissora, sua estrutura física já revelava o poderio do alcance almejado. Geograficamente, a Rádio Nacional demonstrava estar disposta a ocupar um lugar no topo do setor, os estúdios foram implantados no 19º andar do prédio número 07 da Praça Mauá, no arranha-céu de 22 andares (o mais alto do país) que estava sendo erguido pelo grupo *A Noite*. Com isso, a abrangência do sinal sonoro da estação se configuraria como um dos melhores da capital e, posteriormente, favoreceria o alcance no âmbito nacional.

O Estado Novo, sob alegação da importância estratégica para a nação, incorpora, em 08 de março de 1940, pelo decreto nº 2.073, as empresas do grupo Brazil Railway Company ao Patrimônio da União. Segundo Jambeiro (2003, p. 109), esses empreendimentos “eram considerados relevantes para a utilidade pública e para o interesse do país”. Dessa forma, ao

---

<sup>64</sup> A Brazil Railway Company direcionava seus tentáculos para diversas áreas da economia nacional, principalmente para os serviços concessionários do governo. Além das ferrovias (Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande e Madera-Mamoré), estavam na mira de Farquhar o transporte de bondes, os serviços de gás, luz, telefones, a exploração de minérios e o setor comunicacional.

estatizar esta empresa estrangeira, Getúlio Vargas garantia soberania dos bens nacionais e fortaleceria sua política nacionalista.

Na área comunicacional, o destino do impresso e do rádio foi diametral. Os jornais transformaram-se em uma espécie de diário oficial, excessivamente formal e desinteressante, foram fadados ao abandono de seus antigos leitores. O Estado Novo e sua máquina de propaganda, atentos à importância do rádio para a difusão da sua ideologia e para a construção de sentimentos nacionalistas entre os brasileiros, agiram de modo inverso com a Nacional, fazendo-a cada vez mais atrativa e, conseqüentemente, elevando seus índices de audiência, desbancando a liderança no Rio de Janeiro da Rádio Mayrink Veiga, usufruída desde 1934, e ao longo deste decênio assumiu a ponta em todo Brasil.

Como veremos a seguir, a alteração deste quadro pode ser atribuída a dois fatos. A Rádio Nacional ao ser encampada continuou a receber investimentos dos anunciantes e a vender seu espaço publicitário para empresas privadas. O que na verdade aumentou a renda da emissora, foi a entrada de capital estatal, o que a transformava em uma adversária invencível. Com mais recursos que suas concorrentes, a rádio investiu fortemente na contratação de ídolos e competentes funcionários técnicos, na qualidade e variedade da programação e nas instalações e equipamentos.

Importante destacarmos, que embora acreditemos que o processo de encampação do grupo *A Noite* tenha sido motivada pela política nacionalista do governo Vargas, já que um conglomerado estrangeiro atuando em diversos setores contrariava esses ideais e também devido às divergências entre Farquhar e o presidente da República; a justificativa oficial para que as empresas fossem estatizadas eram as dívidas que o grupo possuía com o Estado. A incorporação da estação foi certa para o governo, pois a emissora já despontava entre as preferidas pelo público e tinha um nome que atendia à política nacionalista estado-novista.

Em o *Almanaque da Rádio Nacional*, Ronaldo Conde Aguiar (2007) também defende que a encampação da Rádio Nacional atendia a certos objetivos políticos governamentais: de integração nacional, de consolidação da identidade brasileira e de projeção de uma imagem positiva no exterior. Ao levar para vários e distantes pontos do país um conjunto de mensagens, o presidente acreditava estar influenciando a formação de uma identidade nacional. Segundo o autor, isto justificaria “o fato de que a emissora estatal procurou, desde logo, tornar-se um veículo de divulgação de autores nacionais e da música popular brasileira para dentro e para fora do país” (AGUIAR, 2007, p.22)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Fator que teria atuado no processo de nacionalização do samba, conforme defendemos neste trabalho.

O presidente Getúlio Vargas utilizou o rádio para se aproximar da população. Como vimos no capítulo anterior, o DIP, sob a chefia de Lourival Fontes, era o órgão responsável pela censura e distribuição da propaganda estatal em todos os meios de comunicação e pela produção do informativo diário *Hora do Brasil*. As outras emissoras do governo tinham o papel ideológico mais definido e a programação mais incisiva para atuar neste sentido. Na Rádio Nacional, a presença do ditador era mais diluída e disfarçada, o que parece ter assegurado o êxito da emissora em relação aos outros veículos oficiais (impresso ou radiofônico). Quanto mais dotada de oficialidade e formalismo, a comunicação com o público não funcionava, fato que ocorreu com a *Hora do Brasil* e o jornal impresso *A Noite*.

De acordo com Ronaldo Conde Aguiar (2007, p.22), Vargas jamais utilizou a Rádio Nacional como veículo de divulgação pessoal e se o tivesse feito, a PRE-8 teria se degradado e não teria chegado ao ponto que chegou. Em *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, a socióloga Miriam Goldfeder, ao analisar os programas de auditório da emissora e a disputa entre as Rainhas do Rádio Emilinha Borba e Marlene sob o viés gramsciano, atribui à rádio o papel de condutora hegemônica das classes populares.

Esta emissora deveria atuar como um mecanismo de CONTROLE SOCIAL, destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo. Este controle se exerceria, no entanto, de forma implícita, parcial e difusa, ao contrário dos mecanismos propriamente políticos, através de uma forma determinada de distribuição de bens e valores de participação e obediência. O que a Rádio Nacional propagava, em última instância, não era a excelência de um modelo político, mas a legitimidade de um tipo de sociedade e de um quadro de valores éticos. (GOLDFEDER, 1980, p.40)

Para Miriam Goldfeder (1980), a Rádio Nacional como prática cultural, com autonomia e atuação específica, agiria no conjunto dos mecanismos de legitimação ideológica acionados direta ou indiretamente pelo sistema de dominação política, objetivando a reiteração do quadro geral dos valores dominantes do período. Ou seja, a Rádio Nacional sem vestir diretamente a “camisa do governo” e com considerável penetração no país, conseguiu mais efetivamente fortalecer o elo com a população e, de forma indireta, propagar os ideais nacionalistas do Estado Novo, dando mais consistência ao discurso identitário e ao sentimento da brasilidade. E para atingir tal objetivo, a Nacional não poupou esforços, contratou os melhores radialistas e os mais famosos músicos e cantores.

O sucesso da Rádio Nacional é atribuído à boa administração de Gilberto Andrade, que assumiu a chefia da emissora logo após a sua encampação. Embora contasse com o capital do governo, Gilberto Andrade buscava seguir uma linha profissional e mercadológica,

guiado por sua capacidade de inovação. Para isso, Gilberto Andrade criou processo seletivo para os profissionais do rádio, os candidatos, em qualquer área de atuação, deveriam fazer testes ou provas práticas de conhecimento, acompanhados e avaliados por uma comissão de alto nível. Dessa forma, o dirigente combatia o famoso “pistolão” e o nepotismo nas contratações da emissora. “Com habilidade e firmeza, Gilberto Andrade soube criar uma barreira na Rádio Nacional, impedindo que as famosas ‘cartas de apresentação’ maculassem os critérios técnicos e de competência que havia estabelecido para os processos de contratação” (AGUIAR, 2007, p.23)<sup>66</sup>.

Outra importante iniciativa foi a criação da Seção de Estatísticas da Nacional, cujo objetivo era mensurar a audiência e a receptividade dos programas da emissora, constituindo-se como verdadeiro termômetro do sucesso. Em *Rádio Nacional - O Brasil em Sintonia*, para Sonia Virginia Moreira e Luiz Carlos Saroldi (1984, p.27) esta era “uma idéia que colocava em gráficos e números os programas e horários a serem oferecidos aos anunciantes”. O preço do espaço publicitário vendido às empresas variava conforme a audiência de determinado programa e sua eficácia comunicativa. Segundo Moreira e Saroldi (1984, p.29), esta prática funcionou e atraiu novos anunciantes que escolhiam mais programas e artistas para patrocinar, assim injetando cada vez mais capital e fortalecendo a hegemonia da rádio.

Gilberto Andrade tratou de montar uma equipe de colaboradores eficiente, contando com nomes como o de José Mauro (diretor artístico e produtor), Almirante (apresentador, produtor e cantor), Vítor Costa (diretor geral e de radioteatro), Paulo Tapajós (cantor e produtor), Radamés Gnattali (maestro), Haroldo Barbosa (diretor, roteirista, compositor e humorista) e Celso Guimarães (ator). Após a encampação a estrutura da Nacional cresceu de forma acentuada, como revela a pesquisadora Gisela Ortriwano:

A gigantesca organização valia-se de dez maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radioatores, 39 radioatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores, 13 repórteres, 24 redatores, quatro secretários de redação e aproximadamente 240 funcionários administrativos. Contava com seis estúdios, um auditório para 500 lugares, conseguindo cobrir todo o território até o exterior com seu sinal que chegava a atingir a América do Norte, a Europa e a África. (ORTRIWANO, 1985, p.18)

Com todos estes aparatos, a emissora não só deveria atuar para gerar coesão e integração nacional, mas também para a divulgação da imagem do nosso país no exterior. Nas próprias palavras de Gilberto Andrade a Rádio Nacional “é a voz do Brasil que vai falar ao mundo, para dizer aos povos civilizados do universo o que aqui se faz em prol dessa civilização. É a música brasileira que será difundida através dos recantos mais distantes do

---

<sup>66</sup> Este modelo de seleção e contratação passou a ser seguido pelas demais emissoras.

globo, exibindo toda a sua beleza e todo seu esplendor” (MOREIRA e SAROLDI, 1984, p.48). Em 31 de dezembro 1942, com antenas<sup>67</sup> apontadas para EUA, Europa e Ásia, a estação passava a transmitir programas diários em quatro idiomas, fazendo a divulgação da música e do folclore brasileiro e propaganda dos principais produtos do país, na época o café, algodão borracha e madeira. Segundo Moreira e Saroldi (1984, p.48), a partir de 1943, a Rádio Nacional começa a receber cartas dos mais longínquos lugares do mundo: Alasca, África do Sul, Suíça, Inglaterra, Índia, Nova Zelândia e Japão.

Logo após o processo de encampamento, a Rádio Nacional, para se adequar à política de construção da nacionalidade brasileira, ganhou sua própria orquestra sob a regência do maestro Radamés Gnattali, com repertório musical telúrico, também adicionou instrumentos nativos como cavaquinho, violão e os percussivos. A intenção da *Orquestra Brasileira* era oferecer à música brasileira o mesmo tratamento e qualidade técnica dado às composições internacionais. A estação também contava com outras orquestras, mas esta, sem dúvida, foi a principal delas.

A contratação de Almirante, um dos mais famosos radialistas da época, foi de significativa contribuição para cumprimento da linha governamental de construção de uma cultura e uma identidade nacional. Além de exímio conhecedor da música brasileira, Almirante foi importante articulador entre a cultura popular e massiva e entre a cultura branca e negra, contribuindo para o processo de nacionalização do samba; “pesquisador das coisas brasileiras, afirmando-se na procura constante do folclore e da cultura popular” (MOREIRA e SAROLDI, 1984, p.35), produziu e apresentou programas com conteúdos nacionais, cujo objetivo era descortinar a diversidade sonora brasileira e, de uma forma geral, cultural<sup>68</sup>.

Outras ações foram instituídas para popularização da Rádio Nacional. O jornalismo da emissora, através do *Repórter Esso*<sup>69</sup>, desenvolveu uma linguagem própria e compatível com

---

<sup>67</sup> Cinco das oito antenas instaladas estavam apontadas para esses países, contando ainda com uma estação de ondas curtas de 50 quilowatts de potência instaladas pela RCA Victor, que também tinha como objetivo a melhoria do serviço radiofônico dentro do território nacional.

<sup>68</sup> Dentro da linha nacionalista, podemos citar os programas *Curiosidades Musicais*, *Aquarela Brasileira*, *Instantâneos Sonoros do Brasil*, *A Canção Antiga* e *A história do Rio pela música*.

<sup>69</sup> Marco na história da radiodifusão, mas também do jornalismo brasileiro, este jornal foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1941 e permaneceu por 27 anos, encerrando seus serviços em 1968. Inicialmente, voltou-se para a cobertura da guerra, baseando-se nos *releases* e notas distribuídas pelas agências de notícias estadunidenses, com o tempo enviou seus próprios correspondentes para o exterior, que retransmitiam as informações via telefone. Cabe ressaltar que em julho de 1942, o *Repórter Esso*, segundo Sonia Virginia Moreira (1991, p. 27), era transmitido por mais quatro emissoras: Rádio Record (SP), Rádio Inconfidência (MG), Rádio Farroupilha (RS) e a Rádio Clube de Pernambuco. Com quatro edições diárias, o informativo entrava ao ar pontualmente às 8:00, 12:55, 19:55 e 22:55 horas, e o slogan “a testemunha ocular da história”, o *Repórter Esso* e o seu locutor mais famoso, Heron Domingues, desenvolveram “uma técnica e um estilo de locução jornalística imitados pelos seus companheiros de profissão em praticamente todas as emissoras brasileiras” (MOREIRA, 1991, p.27). O fazer jornalísticos dentro das rádios também aprimoraram-se com o abandono do sistema “tesoura e cola”,

o universo radiofônico, transformando-se em padrão de qualidade para o radiojornalismo até os dias atuais. Também foram criadas as radionovelas, versão popular e de “mais fácil acesso” que radioteatros que existiam desde os primeiros anos do rádio no país. Com mais recursos financeiros oriundo dos patrocinadores, as radionovelas investiram em diversos atrativos narrativos.

E, por fim, a Nacional realizava concursos musicais e eleições para escolha de melhor(a) cantor(a) do Rádio ou melhor(a) ator/atriz. Promovidos pela estação, com apoio direto do Estado Novo, era o DIP quem fazia a apuração e os resultados eram transmitidos dentro da *Hora do Brasil*, esta iniciativa visava suprir “participação” do povo nas decisões políticas, funcionando como momento de catarse para a necessidade do exercício da democracia.

Estas medidas foram tomadas no sentido de tentar colocar os brasileiros em conexão para a construção do sentimento de pertencimento e de brasilidade. A teórica Yvana Fachine em seu texto *Espaço Urbano, Televisão e Interação* argumenta que a televisão funciona como lugar de interação e experiência urbana, através do contágio de uma transmissão ao vivo ou da instauração de uma intimidade mediada. A partir desta leitura, transferimos seu pensamento para o rádio, pois é este meio de comunicação que inicia o processo de colocar diversas pessoas de locais diferentes em vinculação, construindo desta forma um espaço simbólico. “Trata-se de um espaço que só possui existência no momento mesmo em que se dá a transmissão. Por meio dela, ocorre a conexão que, ao colocar todos os participantes em um mesmo agora, transforma todas as suas distintas posições espaciais físicas em um mesmo aqui” (FECHINE, 2006, p.41).

O rádio permitiu a representação auditiva da comunidade imaginada brasileira, penetrando nas camadas mais populares e analfabetas, em que o impresso não penetrava e o samba permitiu inverter-se como tradição, como veremos mais adiante. Isso foi possível, segundo Fachine (2006, p.42), pelo contágio, ou seja, “a co-presença entre os actantes a partir da qual o estado de um passa ao diretamente ao outro, fazendo-os ser uns em relação aos outros”.

Deste modo, a Rádio Nacional foi pioneira na representação auditiva da *comunidade imaginada* brasileira, ao colocar em conexão grande número da população e dos mais distintos e distantes pontos do país, sempre orientada pela idéia de integração nacional e de valorização da brasilidade. O sociólogo Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*,

---

desenvolvendo-se a linguagem e redação apropriada para o meio. Em 1948, Heron Domingues implanta na Rádio Nacional a Seção de Jornais Falados e Reportagens, uma redação especializada em radiojornalismo.

questiona o poder político e comunicativo da emissora, uma vez que a radiodifusão brasileira seria caracterizada pelo localismo e a programação da Nacional não daria conta da diversidade cultural brasileira.

(...) o sonho do Estado totalitário de construir um sistema radiofônico em nível nacional se desfaz diante da impossibilidade material de realizá-lo. Isso significa que a radiodifusão brasileira não adquire a forma de rede, o que favorece o desenvolvimento da radiofonia local. O que acontecia era que algumas emissoras mais potentes se limitavam a irradiar seus programas a partir de sua base geográfica, mas elas não se constituíam em centro integrador da diversidade nacional. Simplesmente podiam ser captadas de acordo com o padrão de recepção em cada lugar. (ORTIZ, 1988, p.54)

De acordo com Renato Ortiz (1988), a Rádio Nacional praticamente não era escutada na cidade de São Paulo, onde a Rádio Record e a Difusora operavam numa frequência que bloqueava sua penetração. Outro fato curioso é que as emissoras paulistas rerepresentavam as radionovelas cariocas com elenco próprio, valorizando o cromatismo e sotaque local. De fato não acreditamos na onipotência da Rádio Nacional, mas por outro lado não podemos negar seu pioneirismo no engendramento discursivo da identidade brasileira, além da sua programação ter se tornando paradigma do rádio, modelos a serem imitados por outras emissoras. Se por um lado a radiodifusão brasileira carrega como marca o localismo, pelo menos neste período de estudo, este localismo foi passível de ser nacionalizado. Como explicar a transformação de um gênero musical carioca, o samba, em referência da brasilidade? O que dizer sobre os times de futebol carioca que têm torcidas espalhadas por todo Brasil?<sup>70</sup>

Para autores como Moreira e Saroldi (1984), Aguiar (2007) e Ortriwano (1985), a Rádio Nacional desempenhou importante papel na construção da identidade brasileira, ora por seus programas e ora pela música, sempre orientados pelo ideal de integração nacional. Além de ter contribuído decisivamente para o desenvolvimento da linguagem radiofônica brasileira em seus mais variados gêneros e com seu alcance significativo no território nacional, tornou-se modelar para demais emissoras.

Como já mencionamos anteriormente, esta pesquisa restringe-se ao período histórico do Estado Novo (1937-1945) e sua ação política e ideológica para a construção do

---

<sup>70</sup> A Rádio Nacional transmitia jogos do campeonato carioca de futebol para quase todo o Brasil, o que fez com que principalmente nas regiões Norte e Nordeste a população criasse laços sociais e imaginativos com os times do Rio de Janeiro ao invés dos times locais. Até mesmo em Juiz de Fora e no restante da Zona da Mata Mineira este fenômeno pode ser detectado, acrescentando-se também a variável da proximidade local. De acordo com Aguiar (2007, p.129), nos anos dourados, as ondas da Nacional fizeram a integração cultural e política do Brasil, como a emissora era carioca, em matéria de futebol, ensinou ao brasileiro a torcer pelos clubes do Rio de Janeiro. Este fenômeno ainda é alimentado pela Rede Globo, por uma questão de audiência e custos nas transmissões.

nacionalismo e de referências identitárias da brasilidade, por isso não nos prolongaremos na história da Rádio Nacional. Meses após a queda de Getúlio Vargas, Gilberto Andrade, em 16 de março de 1946, pede desligamento do seu cargo na Rádio Nacional. A emissora ainda viveria parte da sua Era de Ouro até o final da década de 1950. Curiosamente, não foi outra estação que desbancou a hegemonia da Rádio Nacional, mas sim um outro meio de comunicação, a televisão, que se fortaleceu no fim dos anos 1950 e início da década de 1960<sup>71</sup>.

Após a fase de superação da improvisação e da inexperiência e com a fabricação de aparelhos televisores no Brasil, que baixava os custos, a televisão passou a atrair astros e estrelas do rádio que migraram de um meio para o outro em busca do melhor *cast* e também diante da possibilidade de mostrar sua imagem. Consequentemente a audiência e os patrocinadores fizeram o mesmo movimento. O rádio foi obrigado a reinventar-se, delegando à televisão a função de veículo eminentemente nacional e incorporando definitivamente o localismo como uma das suas características principais. Com isso, a Rádio Nacional não se adaptou aos novos ditames, perdeu audiência e caiu no ostracismo.

#### 5.4.1 A trilha sonora brasileira

Nesta pesquisa, optamos por tratar apenas dos programas musicais produzidos pela Rádio Nacional a fim de nos debruçarmos mais especificamente sobre nosso objeto: o processo de nacionalização do samba e sua transformação em referência identitária e *locus* discursivo da brasilidade. Acreditamos que os outros gêneros radiofônicos, como o radiojornalismo, radioteatro e radionovela, os programas de auditório, os programas esportivos e humorísticos da Rádio Nacional tenham contribuído para a construção da identidade nacional, sobretudo neste período que analisamos. Contudo, o estudo mais aprofundado sobre estes gêneros já foi desempenhada com muita competência por vários autores utilizados nesta dissertação, o que por hora nos exime desta tarefa<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Segundo Federico (1982, p.79), a Nacional do Rio de Janeiro foi a primeira emissora da América do Sul a realizar experiências com a televisão, em 1946, quando efetivou a transmissão experimental dos seus estúdios com o programa *Rua 42*. Motivado por interesses políticos e econômicos, o então presidente da república Juscelino Kubitschek (1956-1961) que não queria se indispor com barão da comunicação Assis Chateaubriand, com medo de uma propaganda negativa do seu governo, transferiu o projeto da criação da TV Nacional para Brasília, mas a idéia nunca saiu do papel.

<sup>72</sup> O *Almanaque da Rádio Nacional* (2007) de Ronaldo Conde Aguiar trata destes principais gêneros radiofônicos e de seus programas, descrevendo seu funcionamento e seus principais personagens. Este mesmo autor escreveu *As Divas da Rádio Nacional – As vozes eternas da Era de Ouro* (2010). Em *Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia* (1984), Sonia Virginia Moreira e Luis Carlos Saroldi fazem um relato minucioso sobre a

A Rádio Nacional contava com grande acervo de partituras e de discos com gravações feita pela própria emissora de seus programas e de seus artistas, além de uma discoteca com grande variedade musical<sup>73</sup>. Este arquivo era utilizado para a produção de *jingles*, abertura e encerramento de programas e efeitos sonoros para radioteatro e radionovela, que “demandavam pesquisas e escolhas criteriosas das músicas, coerentes com as características e emoções de cada cena” (AGUIAR, 2007, p.40).

A Divisão Musical administrada por Haroldo Barbosa era composta por cantores(as), conjuntos vocais, músicos, maestros e orquestras. De acordo com Aguiar (2007, p.40), a Rádio Nacional tinha como norma utilizar, nos seus programas musicais, apenas apresentações ao vivo. Isto impulsionou a pesquisa e a melhoria da qualidade sonora radiofônica, cuja finalidade era eliminar ruídos e possíveis distorções da mediação eletrônica do sinal. Segundo Federico (1982, p.78), a partir dessas preocupações, surgia uma música essencialmente radiofônica criada em termos laboratoriais e experimentais, para dar forma às abstrações da mediação ou colorir e dar uma medida sonora intencional.

A indústria fonográfica também se beneficiou dos talentos revelados pela emissora que tinha o trabalho de garimpar, “educar” e afinar os “diamantes brutos” dos shows de calouros e transformá-los em verdadeiros astros e estrelas. Com a popularidade da Rádio Nacional, o novo cantor(a) caía nas graças do público, e criava um atalho para a gravação e lançamento em disco de suas canções.

(...) a influência da Rádio Nacional na música brasileira não se limitava ao que era produzido em seus estúdios ou no palco-auditório. Também ali estava o celeiro de novas idéias e sons, de talentos capazes de fornecer alimento à fome da indústria do disco, ou à crescente demanda de um mercado interno para o filme nacional, ainda dependentes das chanchadas da Atlântida. (MOREIRA e SAROLDI, 1984, p.70)

Em 1945, os programas musicais ocupavam 42,3% da programação semanal da Rádio Nacional. Segundo o próprio diretor da emissora Gilberto Andrade (apud MOREIRA e SAROLDI, 1984, p.54), os programas de música variada correspondiam 26,9%, os dedicados somente à música popular brasileira 11% e os programas de música clássica e semiclássica detinham 4,4%. Importante ressaltarmos que com a implementação da política da boa-

---

história da emissora com seus principais atores sociais e sua importância para a memória nacional. Sobre os programas de auditório temos a obra-chave de Miriam Goldfeder, *Por trás das ondas da Rádio Nacional* (1980). *No ar PKR-30* de Paulo Perdigão (2003) faz uma abordagem sobre o programa de humor mais famoso da Era do Rádio, que por anos integrou a programação da Rádio Nacional. Sobre o futebol, encontramos a dissertação de mestrado *A participação da Rádio Nacional na difusão do futebol no Brasil nas décadas de 1930 e 1940* (2009) de Daniel Damasceno Crepaldi.

<sup>73</sup> De acordo com Federico (1982, p.78), a discoteca da Rádio Nacional era um “arsenal” com 27.564 discos sendo: 4.500 com gravações da casa, 5.230 de programas montados de 30 minutos cada, 17.400 programas comerciais, 82 discos raros e 352 LPs.

vizinhança, a partir dos anos 1940, o Brasil começa sofrer pressão e influência musical estadunidense e, em contrapartida, está no auge do nacionalismo estado-novista. Algumas produções musicais consistiram em puro mimetismo, mas como veremos no próximo capítulo, vários diálogos musicais interessantes foram estabelecidos entre o samba e a música do Tio Sam, tanto no nível discursivo como no ritmo/melodia.

O programa *Um milhão de melodias* é o exemplo máximo da presença de produtos comerciais estadunidense na radiofonia brasileira. Estreado em 6 de janeiro de 1943, geralmente apresentava duas músicas atuais, duas antigas e três músicas estrangeiras de grande sucesso. Contudo, o astro principal deste programa não eram os cantores ou a *Orquestra Brasileira*, mas sim seu patrocinador, a Coca-Cola, que estava lançando a marca de refrigerante no mercado nacional. Para Aguiar (2007, p.40), *Um milhão de melodias* foi o mais famoso programa musical brasileiro, fato que revela o poderio do *marketing* desta empresa no país já nos anos de 1940<sup>74</sup>. A Coca-Cola também patrocinava o programa musical *A pausa que refresca*.

A marca de uísque Old Parr, seguindo o modelo de patrocínio da Coca-Cola, tinha o programa *A Revista Old Parr*, que combinava música, humor e um pouco de história do Rio de Janeiro. Outro musical que investia em um repertório internacional era *Dona Música*, este programa tinha um tom didático, através do diálogo entre um repórter e a Dona Música (personagem), eram apresentadas e comentadas músicas de diversas partes do mundo, podendo ter como temas, por exemplo, “A canção italiana” ou “Viena, cidade das canções”. A Rádio Nacional tinha uma trilogia de programas, patrocinada pela companhia aérea *Pan American World Airways*, sendo que dois destes programas eram destinados a música estrangeira: *Aquarelas das Américas*, que trazia canções das três Américas, como o tango argentino, rumba cubana e o jazz estadunidense; *Aquarelas do Mundo* apresentava músicas estrangeiras (exceto das Américas) a partir de temas como “Cidades que cantam”, “Viagem pelas canções do Velho Mundo” ou “Estranhas danças que não dançamos”, que trazia as músicas e as danças orientais, tipo árabe, chinesa ou russa.

Apresentado por Almirante, o terceiro programa a compor a trilogia era *Aquarelas do Brasil*<sup>75</sup>, que veiculava exclusivamente músicas do folclore brasileiro. Temas específicos da cultura popular eram pesquisados e a partir disso montavam-se os programas como “O bumba

---

<sup>74</sup> Em *O Imperialismo Sedutor – A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (2005), o historiador Antonio Pedro Tota relata desde a disputa política entre o americanismo e germanismo no Estado Novo até adoção da Política Boa-Vizinhança, destrinchando os mais diversos mecanismos empregados pelos EUA para a difusão de sua ideologia e cultura no Brasil durante o período da Segunda Guerra Mundial.

<sup>75</sup> Mesmo título do samba de exaltação de Ary Barroso.

meu boi”, “Escolas de samba”, “Frevos e Maracatus”, “Festas de São João”, “Boiadeiros” até mesmo “Velórios e rezas para defuntos”. O programa *Curiosidades Musicais e Instantâneos Sonoros do Brasil*, também apresentados por Almirante, seguiam essa mesma vertente nacionalista, ambos trazendo à cena a cultura dos afrodescendentes com programas dedicados aos negros, a lenda de Chico Rey, quilombos, congadas e a capoeira e a cultura nordestina e nortista abordando temas a seca do nordeste, cantigas de cegos, o engenho ou o desafio nortista.

O programa *Quando Canta o Brasil*, idealizado por Paulo Tapajós, “era um desfile exclusivo de músicas brasileiras, incluindo músicas regionais” (AGUIAR, 2007, p.42). Estes quatro programas mencionados acima foram os principais a comporem o quadro da Rádio Nacional, cuja preocupação central era a divulgação do conhecimento sobre a música e a cultura popular brasileira. Outro programa que atuou neste sentido também, porém com um conteúdo específico, foi o *Alma do Sertão*, programa diário de Renato Murce, que veiculava modas de viola, canções sertanejas, cenas caipiras e poesia caipira.

A listagem dos programas musicais da Rádio Nacional é extensa, aqui mencionamos os quais julgamos os mais contributivos para a divulgação da pluralidade cultural brasileira e para a construção da identidade nacional, uma vez que esses programas colocavam em conexão a população do país e popularizava diversos elementos culturais até então restritos a uma classe social, região ou segmento étnico. Como pudemos verificar, a cultura negra era trabalhada pela Rádio Nacional em vários aspectos. O samba além de transitar entre os programas radiofônicos de cunho folclórico também se fazia presente em outros programas que veiculavam música nacional e estrangeira, como por exemplo, o *Um milhão de melodias*.

A Rádio Nacional, com seu alcance representativo no território brasileiro e com uma construção discursiva sobre a brasilidade, possibilitou a divulgação do samba como música nacional e, conseqüentemente, de inventar-se como tradição. Até este momento, estudamos de que forma distintos atores sociais influíram no processo de nacionalização do samba e na sua transformação em referência identitária e *locus* discursivo da brasilidade. O samba para adentrar ao universo radiofônico perdeu algumas de suas características e incorporou outras. O Estado Novo censurava letras que contrariassem sua ideologia e, ao mesmo tempo, incentivava composições que exaltassem o país, sua beleza exuberante, seu povo e o trabalho. Por outro lado, o samba carrega a carga genética de ser um ritmo predominantemente de matriz africana e da classe popular, o que por si só já se impõem como elemento conflitivo cultural, que ora resiste, negocia e se recria antropofagicamente.

No próximo capítulo, iremos apontar quais foram as mudanças efetuadas neste gênero musical através das negociações simbólicas estabelecidas por estes diferentes atores sociais e como estas ações refletiram no conteúdo das composições. Dessa forma, ritualizando discursivamente e na práxis a miscigenação étnica e cultural, sobretudo entre negros e brancos, elogiada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, que ainda hoje perdura como narrativa cosmogônica da identidade cultural brasileira e como um dos principais traços da brasilidade.

## **6 O processo de nacionalização do samba**

Com a diáspora africana nos solos brasileiros, várias práticas culturais foram se estabelecendo e se reinventando, a partir das negociações com elementos culturais provenientes de outras matrizes. Contudo, precisar e sistematizar essas fronteiras de trocas culturais é uma tarefa árdua, embora necessária. A pesquisa sobre os ritmos, as músicas e as danças afro-brasileiras nos revela essa fragilidade de demarcação desta zona intersticial. Primeiramente pela quantidade e variedade dessas manifestações, e depois pela falta de registro impresso ou sonoro deste material, impossibilitado até o surgimento da indústria fonográfica. A cultura popular, marcada pela tradição oral, espontaneidade, instantaneidade e produção coletiva, dificultava a apreensão de suas expressões<sup>76</sup>. Isto implica em uma segunda problemática, a confusão dos distintos gêneros e subgêneros musicais de matriz afro e popular.

É possível perceber que, desde o final do século XIX, já existiam importantes esforços de valorização e resgate da música popular, acompanhando de perto as polêmicas criações sobre o caráter nacional brasileiro. De acordo com o antropólogo Hermano Vianna (2007, p.33), a música é consagrada a partir das décadas de 30 e 40 por Mário de Andrade e Gilberto Freyre respectivamente como “a criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça” e “arte por excelência brasileira”.

---

<sup>76</sup> Mesmo com o registro das letras, não havia a sistematização das partituras, com isso, o que se consegue hoje é uma aproximação do modo como eram executadas estas canções.

O estudo da música popular brasileira está urdido ao processo de construção discursiva da identidade brasileira, o delineamento da cultura popular e do folclore permite que apropriações sejam feitas pela cultura nacional, no sentido de integrá-las e fazer com que seus membros se imaginem como integrantes da cultura nacional, assim tradições são inventadas.

Podemos citar uma infinidade de expressões musicais afro-brasileira como o batuque, o maxixe, o samba, a capoeira, o maracatu, o ijexá, o afoxé, o coco, o jongo, a congada e o carimbó. Dentro do samba temos uma variedade de subgêneros como samba rural, sambachula, samba raiado, samba urbano, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto, samba-choro, samba-canção, samba de exaltação e samba-enredo. E, conforme o estado e a região do país, existe uma forma social distinta de se fazer samba, podendo, por exemplo, ser o estilo carioca, baiano ou paulista,

Nesta dissertação, nos dedicamos especificamente ao estudo do processo de transformação do samba urbano carioca em referência identitária nacional-popular, sobretudo as produções do chamado samba de meio ano. Este modelo destina-se a alimentar o gênero musical no universo radiofônico e na indústria fonográfica fora do período pré e carnavalesco. Diante deste recorte, nos encaminharemos para a análise do samba de exaltação, no capítulo final.

Antes disso, porém, procuraremos traçar alguns componentes genéticos do samba urbano carioca<sup>77</sup>. Em seguida, destacaremos a formação e consolidação deste gênero musical, bem como seus os elementos diferenciadores. Por fim, estudaremos, efetivamente, como se deu o processo de transformação do samba em símbolo da identidade brasileira e a negociação entre os diversos atores sociais que agiram nesse sentido.

## 6.1 Raízes do samba

Com a chegada dos negros no Brasil, logo difundiram-se suas práticas culturais. O batuque é uma das primeiras expressões culturais africanas, originárias de Angola e do Congo, a serem disseminadas em terras brasileiras, “o Batuque parece ser, das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Sobre ele há informações no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII” (ALVARENGA, 1982, p.148). O batuque<sup>78</sup> consistia na reunião em rodas de negros para dançar e tocar músicas e também fazia parte dos rituais religiosos africanos.

---

<sup>77</sup> Daqui em diante, todas as vezes que mencionarmos o samba, será especificamente a este delimitação que estamos nos referindo: o samba urbano carioca que foi nacionalizado. Quando formos citar outras formas de samba, caracterizaremos suas especificidades.

<sup>78</sup> Entretanto, para o homem branco, todas as manifestações musicais negras eram batuques. Sabemos que dentro desse universo cultural havia inúmeras variações, mas que por falta de registros perderam-se no tempo.

O folclorista Câmara Cascudo (1980, p.114) define o batuque como “dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor”. Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo*, afirma que tanto o batuque como o samba conservam traços do que poderia ser um *mimodrama*:

... gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato que o corpo seja dominante. (SODRÉ, 1998, p.30)

Tanto o samba como a capoeira são descendentes do batuque e até mesmo confundidos entre si. Mas diferentemente do samba urbano, a batucada também era uma prática rural constante na Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e em São Paulo. Basta lembrarmos da forte presença de escravos nessas áreas para o plantio de cana e café. Mas as batucadas não ficaram restritas somente às senzalas, também ocuparam espaços urbanos integrando-se à cultura do branco para serem aceitos socialmente. Isso não ocorreu de maneira passiva, configurou-se como um gesto de devoração antropofágica oswaldiana.

Esse hibridismo<sup>79</sup> ocorre, primeiramente, porque duas culturas distintas entram em contato, e num segundo momento, torna-se uma estratégia de preservação e continuidade de manifestações culturais. Os negros diminuíram a agressividade do batuque para incorporá-lo às festas populares de origem branca, assim como para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas perdiam alguns elementos e adquiriam outros, em função do ambiente social. Assim, a partir da segunda metade do século XIX, esboços da música urbana brasileira, como o lundu, maxixe, modinha e samba, começaram a ser traçados no Rio de Janeiro.

Por ter abrigado a antiga Corte Imperial e ter sido por muitos anos a capital federal do país, “o Rio de Janeiro foi o primeiro grande centro formador e reprodutor da música popular” (KRAUSCHE, 1983, p.21). A cidade permitiu o encontro de artistas e intelectuais de diferentes locais do Brasil. Nesse contexto, surge o lundu, a primeira música negra aceita pela sociedade branca.

O lundu era uma dança que, agregada à música, tornou-se um gênero musical de salão. Ganhou espaço no cenário musical no final do século XVIII, na voz de Domingos Caldas Barbosa, que difundiu o lundu-canção na corte. Das modinhas de origem branco-européia,

---

<sup>79</sup> Ao nos referirmos a formação musical do samba, trabalhamos com o conceito de hibridismo cultural de Néstor García Canclini, a partir de seu livro *Cultura Híbrida* (1998). Para o autor, a formação cultural latino-americana tem como característica principal a coexistência de diversos elementos e até mesmo conflitantes numa mesma cultura. Temos as miscigenações étnicas, a tradição e a modernidade, o subalterno e o hegemônico, bem como a cultura popular, a erudita e a massiva em constante simbiose.

esse gênero extraiu a malícia e a sensualidade, mas diferenciava-se pelo tom humorístico das letras e pelo ritmo sincopado de origem africana, marcado pelo batuque e requebrar dos quadris. Sodré evidencia várias características de matriz afro:

O lundu demonstra claramente como, através da criouliização, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, européia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncopa... A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo, etc.). O próprio violão não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo tempo, ao mesmo processo de execução da dedilhada dos instrumentos de corda negros. (SODRÉ, 1998, p.30-31)

Diante desses apontamentos, detectamos mais traços de hibridismo cultural que associamos ao conceito de criouliização de Muniz Sodré (1998), pois ambos consistem na idéia de fusão de duas ou mais matrizes culturais diferentes. O autor destaca a manutenção rítmica dos africanos, através da síncopa<sup>80</sup> e a mistura instrumental entre os de percussão africanos e os de corda europeus.

Os temas do lundu, em geral, estavam ligados ao amor entre o negro escravo e a sinhá, podendo também ser entre a escrava e o sinhô. Ou seja, a própria temática musical fala de miscigenação, ainda que não se concretize. Embora mal vista por vários seguimentos da sociedade, o lundu conseguiu penetrar na cultura do homem branco europeu<sup>81</sup>. Através do discurso amoroso e ao mesmo tempo subversivo, o lundu retrata a cultura escravocrata ao cantar, de modo alegórico, o amor entre a metrópole portuguesa (branca) e a colônia escrava (negra), desafiando a rigidez dos valores sociais vigentes.

O maxixe é temporalmente o mais próximo do samba, suas primeiras aparições datam do ano de 1860, também na cidade do Rio de Janeiro. Esse gênero foi considerado extremamente sensual e até mesmo indecente, mas, ainda que houvesse preconceitos, caiu no gosto popular e era praticado em salões. Por mais ousada que pareça a temática do lundu, o fato de se dançar muito próximo e encaixado, com fortes movimentos circulares dos quadris é o que fez do maxixe uma dança mal vista socialmente. Carlos Sandroni diferencia a dança do lundu e do maxixe:

No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formavam uma roda e acompanhavam ativamente, com cantos e palmas, a dança propriamente dita, que é feita por par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança: isto é, nem os

<sup>80</sup> Segundo Muniz Sodré (1998, p.25), a síncopa é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas na Europa ela era mais freqüente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica.

<sup>81</sup> Usamos o termo “homem branco” para reforçarmos uma das características da sociedade brasileira, o patriarcalismo, muito acentuado nessa época.

músicos fazem parte da “roda”- que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço chamado “salão de baile”-, nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental. (SANDRONI, 2001, p.64)

O maxixe obteve reconhecimento internacional, sendo praticado, sobretudo, na França. Até o advento do samba, o maxixe representou o gênero dançante mais importante do Rio de Janeiro, e sua forma rítmica influenciou as obras de Sinhô e Donga, pioneiros compositores do samba. Em *Iniciação à Música Popular Brasileira*, Waldenyr Caldas (1985, p.28) destaca outras contribuições musicais na constituição do samba, “trata-se de um sincretismo musical onde originalmente, estão presentes a polca européia, que lhe forneceu os movimentos iniciais, a habanera influenciando o ritmo, o lundu e o batuque, com o sincopado e a coreografia”. Entretanto, esses ritmos foram destacados por terem influenciado o samba, seja pela marcação rítmica da síncopa ou pelo atrelamento entre música e dança.

## **6.2 – O nascimento e a consolidação do samba**

A origem etmológica da palavra samba é controversa. Para a etnógrafa e folclorista Oneyda Alvarenga (1982, p.151-152) a expressão *semba*, de origem angolana e congolense, significa umbigada, que é uma coreografia característica do batuque, um dos gêneros musicais que influenciou o samba. A umbigada é um gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem função de intimar uma outra pessoa para dar continuidade à dança. O uso do termo samba vem desde o século XVII, segundo Baptista Siqueira (1978, p.19), tem o emprego de “local onde as pessoas do povo se reuniam para festejar algum evento social”.

A biógrafa Marília Trindade Barboza, em *Cartola: os tempos idos*, problematiza esta definição, apresentando outras possíveis origens. Para a autora, a palavra samba tem relação com o batuque e a umbigada, mas está fundamentada na religiosidade, “samba, nas línguas bantós, significa reza, invocação, lamento, queixa e outras concepções dessa área semântica” (BARBOZA, 2003, p.75). No Brasil, segundo a pesquisadora, os escravos negros chamavam samba a cerimônia religiosa caracterizado pelo ritmo e pela coreografia do batuque.

Contudo, se a tarefa de precisar a origem etmológica desta palavra é difícil, por outro lado seu estudo é revelador de elementos que caracterizam o samba. Como pudemos verificar, o samba já apresentava ascendências híbridas, que remontam a outros estilos musicais. O samba nasce não apenas como música ou dança, é a convergência de ambas e sua forma social de fazê-las, é uma prática cultural que promove a sociabilidade em um determinado espaço e tempo.

A origem do samba nos remete à casa das “tias baianas”, localizada na Praça Onze<sup>82</sup> e no seu entorno, no Rio de Janeiro. Em busca de melhores condições de vida, muitos negros migraram entre a virada do século XIX e XX para capital federal e através de fortes laços de solidariedade formaram comunidades. As casas das “tias baianas” se constituíram como ponto de encontro e referência cultural para os negros, todos “freqüentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaço de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba” (DINIZ, 2006, p.27). Ao se encontrarem em festas nas casas das “tias baianas”, os negros reviviam suas heranças culturais e reafirmavam seus laços identitários.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias práticas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessavam séculos de escravidão. As festas e reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nessas casas. (SODRÉ, 1998, p.14)

Denominada por Roberto Moura (1983) de “A Pequena África”, esta região, a partir dos anos 1860, passou a concentrar a população negra e a comunidade baiana estabelecida no Rio de Janeiro. De acordo com Nei Lopes (2008), esta zona se entendia da mencionada Praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando até a Prainha (atual Praça Mauá), abarcando as antigas freguesias de Cidade Nova, Santana, Santo Cristo, Saúde e Gamboa, ou seja, boa parte da zona portuária da cidade. “Pólo concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, a ‘Pequena África’ foi o berço onde germinou o samba urbano. Também na região é que se estabeleceram os primeiros candomblés cariocas” (LOPES, 2008, p.46).

Esta visão vai ao encontro do pensamento de Muniz Sodré (1998, p.35), “o samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze)”. O local de surgimento do samba é um espaço propício de trocas identitárias: a praça “lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes” (SODRÉ, 1998, p.17). A Praça Onze, no Rio de Janeiro, foi palco de convergência de diferentes elementos culturais:

Era a fronteira entre a cultura negra e a branca-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas. Apesar de preponderantemente negra, era ali que os elementos afros redefiniam-se para participar da “civilização” da cidade. Assim, o samba não teve uma origem pura; apesar de nascer das mãos e das vozes negras, que vinham do bairro da Saúde, incorporavam traços “estranhos” à “cultura” do

---

<sup>82</sup> A Praça Onze de Junho recebeu este nome em evocação à batalha naval do Riachuelo, episódio da Guerra do Paraguai.

lugar, tornava-se expressão que já endereçava a outros (KRAUSCHE, 1983, p. 29).

A Praça Onze<sup>83</sup> na cidade do Rio de Janeiro é um exemplo do que o teórico Homi Bhabha conceitua de *entre-lugares* em seu livro *O Local da Cultura* (2001). É o lugar do não definido, da troca, do tensionamento, do encontro de diversas culturas, onde elas se estranham e ao mesmo tempo se hibridizam. Para Bhabha (2001, p.20), “esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e constestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”.

O samba nasce nessa zona intersticial, em que ocorre sobreposições e deslocamentos de domínios da diferença entre a matriz cultural negra e a branca. Então ao contrário do que se pensa, o samba não surgiu no morro e sim na planície, como vimos, na praça. Depois ganhou as casas das “tias baianas” também conhecidas como “mães-de-santo” que promoviam festas regadas a músicas. Com a reurbanização<sup>84</sup> do Rio de Janeiro e a perseguição de sambistas, tidos como marginais, foi que o samba subiu o morro da Favela e de São Carlos e se alastrou para bairros mais periféricos como Estácio de Sá, Catumbi e Cidade Nova, por exemplo.

Existem várias discussões sobre a origem do samba, uma delas é a questão da maternidade. O samba é baiano, já que os espaços de socialização eram as casas das “tias baianas” ou carioca, por que é fruto da cultura urbana do Rio de Janeiro? André Diniz resolve o impasse da seguinte forma: “O samba urbano cresce no asfalto carioca com genes de baianidade” (DINIZ, 2006, p.28). Além de hibridizar etnias, esse gênero musical também mistura as particularidades regionais brasileiras. E como veremos mais adiante, essa característica vai ao encontro dos ideais nacionalistas de Getúlio Vargas para o estabelecimento de uma identidade brasileira.

Esse ambiente de troca possibilitou intercâmbio entre a Bahia e o Rio de Janeiro, entre negros e brancos. Funcionava como lugares de memórias, ritos e contágio cultural, no qual os negros reforçavam seus laços culturais, mas também permitia o contato com a cultura branca.

---

<sup>83</sup> Em 1942, nasceria um clássico da música brasileira, o samba *Praça Onze*, de Herivelto Martins e Grande Otelo, tratando da demolição da famosa praça, um dos mais famosos redutos do carnaval carioca e que daria lugar a Avenida Presidente Vargas. “Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais Escola de Samba/ Não vai/ Chora o tamborim/ Chora o morro inteiro/ Favela, Salgueiro/ Mangueira, Estação Primeira/ Guardai os vossos pandeiros, guardai/ Porque a escola de samba não sai”.

<sup>84</sup> Veremos com mais detalhe a seguir.

O samba parece habitar constantemente o *entre-lugares* ou a região intersticial, conforme argumenta Homi Bhabha (2001).

A distribuição musical no espaço físico das casas nos revela um dado interessante: quanto mais africanizado o ritmo, mais era afastado dos cômodos sociais. Em geral, as polcas e lundus, já aceitos pela sociedade, eram executados na sala de visitas. Para o samba de partido-alto era reservado os fundos, como cozinha ou quintal e não foi a toa que prato e faca viraram instrumentos musicais. O batuque só podiam ser tocados nos terreiros, não só pela prática religiosa, mas também por ser um gênero musical mais agressivo, mais enraizado em solos africanos, muitos brancos discriminavam essa prática. Ou seja, o grau de miscigenação da música, determinava sua ocupação geográfica dentro das casas.

O principal reduto da gênese do samba foi à casa de Hilária Batista de Almeida, a *babalaô-mirim* conhecida como Tia Ciata. Além dela, Sandroni (2005, p.26) destaca quatro importantes personagens na criação do samba carioca: os filhos de baiana Ernesto dos Santos, o Donga (1889-1974) e João Machado Guedes, o João da Baiana (1887-1974); e os filhos de cariocas José Barbosa de Silva, o Sinhô (1889-1930) e Alfredo Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973).

Cada um em certa medida contribui para o desenvolvimento do samba. O Donga foi responsável pela gravação do primeiro samba *Pelo Telefone* em 1917. O João da Baiana era um excelente ritmista, enquanto Pixinguinha, embora mais conhecido pelo seu virtuosismo instrumental no choro, fazia arranjos para os sambas. Sinhô foi o compositor mais produtivo da época, seu maior sucesso é a canção *Jura*.

Estudiosos do samba como Caldeira (2007), Sandroni (2001), Sodré (1998) e Vianna (2007), adotaram como marco do nascimento do samba urbano a gravação da música *Pelo Telefone* (1916-1917) feita por Donga. Porém, essa autoria é contestada por outros sambistas, já que surgiu numa roda de samba na casa da Tia Ciata, onde outros compositores também contribuíram para formação da letra. Muitos trechos desta composição na verdade pertenciam à canções folclóricas, ou seja, eram coletivas e de domínio público, sempre sendo alteradas com o decorrer do tempo.

A gravação de *Pelo Telefone* instaura um “divisor de águas” na história da música brasileira. Demarca a diferença entre a música folclórica e a música popular, o samba de roda e o samba gravado e a autoria individual e a coletiva, fomentado o início de uma indústria cultural. Em *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção protesto*, José Ramos Tinhorão pontua a distinção da música folclórica e da música popular. O primeiro estilo é caracterizado pela autoria desconhecida, sem o registro impresso, era transmitido

oralmente de geração para geração. A música popular é composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos ou registros sonoros, “constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diferenciação social” (TINHORÃO, 1978, p.5).

De acordo com Caldeira (2007, p.11), “o samba gravado foi o grande culpado da transformação”, isto porque um novo modo social de se fazer e de se “viver” samba é criado e com o tempo passa a ocupar majoritariamente o estilo musical. O samba pré-gravação era predominantemente percussivo, os versos improvisados, praticado em roda com dançarinos e com elementos coreográficos, como a umbigada, e era comum a presença de um coro respondendo ao solista.

Com a transposição para o suporte material, a letra escrita elimina o improviso, as dificuldades técnicas de gravação minam a presença dos corais e diminuiu a ostensividade dos instrumentos de percussão. Para Caldeira (2007, p. 59), “a simples transcrição para o disco já elimina os elementos coreográficos, religiosos e de convívio social”. E o fato de neste momento a indústria do disco estar concentrada no Rio de Janeiro faz com que as variações regionais diminuam, predominando como modelar. Contudo, o samba urbano carioca está ligado umbilicalmente à matriz do samba do Brasil rural.

Neste ponto inicial e polêmico do samba urbano, já se trava uma das principais discussões acerca deste gênero musical desenvolvida pelos mais diversos estudiosos do tema, a questão da autenticidade, da resistência cultural de um grupo étnico e de uma classe socialmente desfavorecida e do mercado. Adiantando-nos um pouco neste ponto, pois voltaremos a ele no final deste capítulo, defendemos a idéia de que de fato o samba se configura como um elemento de resistência da cultura negra em nível nacional<sup>85</sup>, principalmente no período em que estudamos, mas que para se legitimar enquanto tal precisou se inserir e se adaptar a algumas exigências do mercado cultural. São estas negociações culturais entre as classes hegemônicas e subalternas que permitem que o samba se nacionalize.

O samba gravado não acabou com a prática do samba de roda, que perdura até os dias atuais, mas criou novas relações dentro deste universo simbólico, que de certa forma se sobrepueram às relações anteriores. A célebre frase de Donga para justificar sua apropriação de *Pelo Telefone*, “samba é igual passarinho, é de quem pegar”, é sintomática deste momento de virada, a individualização e registro autoral e o estabelecimento do sambista enquanto

---

<sup>85</sup> As manifestações culturais negras presentes no Brasil se encontram organizadas tanto em nível nacional quanto local, podendo ou não ter a preocupação de se colocar como elemento de luta ou resistência cultural.

profissão. “Coube a ele [Donga] ser o primeiro compositor a individualizar a composição do samba. E foi a partir do seu trabalho individual, apoiado pela indústria fonográfica, que emergiu a figura social do sambista-autor” (CALDAS, 1985, p.36).

Muniz Sodré (1998), um dos autores que defende veemente o samba como símbolo da resistência cultural negra no Brasil, entende que a autoria funcionaria como estratégia de circulação, “a comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção cujo os imperativos ideológicos faziam do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com um campo social” (SODRÉ, 1998, p.53). Com isso, Donga, o primeiro “indivíduo-compositor”, tornava-se porta-voz de um grupo e de um espaço social discriminados na cultura brasileira.

A partir da gravação de *Pelo Telefone*, o samba passa a ocupar diversos espaços sociais, que não mais apenas os redutos negros, e concomitantemente também vai se construindo com vários destes espaços de circulação cultural.

(...) o certo é que o samba, surgido de um apanhado de temas anônimos, acabaria mesmo tornando-se exclusivo do grupo de elementos populares que, após lutar para usar *colarinho em pé*, passava a dominar os meios de divulgação da época: as editoras musicais, as casas de música, as gravadoras de discos, as orquestras de teatro de revista, os conjuntos de casas de chopes (os “chopes berrantes”, por oposição aos cafés-concerto), as orquestras de sala de espera de cinema e, finalmente o rádio. (TINHORÃO, 1978, p.121)

Estes primeiros sambas ainda não tinham as características bem definidas como conhecemos hoje. Sua sonoridade era mais próxima do maxixe, com andamento mais lento e a entonação da voz para a gravação exigia tons operísticos. Em 1927, a substituição do sistema mecânico pelo elétrico e a melhora na qualidade das gravações, liberou os cantores de forçarem suas cordas vocais e os instrumentos percussivos começam adentrar as gravadoras e as rádios. E como já vimos anteriormente, existia uma confusão no emprego da palavra samba e no que integraria e diferenciaria o gênero samba dos demais, uma vez que ele descende de outros ritmos e se confunde com eles inicialmente, como o caso do batuque e do maxixe.

Sendo assim, esses primeiros sambas nascem amaxixados e são uma espécie de colagem das canções de origem folclórica e coletiva. Se o Donga foi o pioneiro na individualização da autoria e no seu registro, Sinhô foi o mais expressivo autor-compositor deste período inicial do samba. Após ganhar um concurso foi intitulado o Rei do Samba, mas este título fixiou-se à sua figura porque foi o compositor reconhecido como o responsável por estabelecer o gênero, em um momento em que ele ainda se confundia com outros ritmos, ao longo dos anos 1920, “mas principalmente porque seu comportamento tornou-se um dos

paradigmas das relações entre o compositor popular e a chamada ‘sociedade’ no período” (CALDEIRA, 2007, p. 44). Sinhô além de ter conquistado o público com seus discos e aparições no primitivo rádio, também conseguiu circular mais efetivamente em festas e outros eventos sociais da cidade, até mesmo no meio político.

No que tange a formação musical do samba, temos como principal matriz a negra africana, seguida da branca européia. “Da Europa herdamos o sistema tonal. (...) Herdamos também o instrumental de cordas usado como base: violão, cavaquinho, viola caipira” (CAZES, 2005, p.10). Da influência africana dois aspectos são muito característicos no samba:

a abundância de instrumentos de percussão e a malícia rítmica. Essa malícia, desenvolve sempre como sentido de provocar a dança, tem como elementos musicais mais usuais as trocas de acentuação, síncope e antecipações do tempo forte. A tradição religiosa do candomblé vai estar intimamente ligada ao nascimento do samba no século XX. (CAZES, 2005, p.10)

Esse é um traço híbrido que merece destaque, pelo exemplo de miscigenação étnica e cultural na música. Ainda que com predominância da africanidade no samba, através do ritmo e da dança, o europeu nos forneceu os instrumentos de corda, que complementam a estrutura melódica do samba. Estes elementos vão ao encontro a apologia da mestiçagem realizada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* e apropriado discursivamente pelo Estado Novo pela política de integração nacional.

É importante registrarmos a mudança de geração de sambistas influenciados por uma nova configuração urbana. Em um primeiro momento, o samba nasce num *espaço liso*, com a reurbanização da cidade do Rio de Janeiro passa a ser controlado pelas instituições do *espaço estriado*. Em *Mil Platôs* (2002), Gilles Deleuze e Félix Guatarri diferenciam o liso e o estriado:

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaços. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que termos sucessivos das oposições não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (DELEUZE e GUATARRI, 2002, p.180)

O *espaço liso* é nômade, amorfo, heterogêneo, está em fluxo, devir e ação livre. É o espaço da intensidade, dos acontecimentos, das qualidades tácteis e sonoras. Podemos pensar a Praça Onze, no período de nascimento do samba, como um *espaço liso*. A praça propiciou

encontros casuais de diversas culturas e diferentes pessoas, o que possibilitou o desenvolvimento deste gênero musical, bem como inúmeras composições.

O processo de reurbanização do Rio de Janeiro iniciou-se durante a presidência de Rodrigues Alves, sob o comando do então prefeito Pereira Passos (1902-1906). Uma reformulação do Rio de Janeiro foi concebida para tornar a cidade semelhante às metrópoles européias e agradável para sua elite. Com isso, começaram alargar avenidas, erradicar as doenças, derrubar os cortiços e, sobretudo empurrar para longe a massa pobre, negra e mestiça da população. As classes populares foram expulsas do centro da cidade e empurradas para a periferia e morros, os cortiços foram destruídos e os sambistas perseguidos. Inspirados nos ideais progressistas estadunidenses, e principalmente, europeus, a recém proclamada capital da República, centro político e econômico do Brasil, transformou-se em modelo brasileiro de cidade moderna. Emidio avalia que:

Através das reformas urbanas e da reorganização espacial da capital da República, as elites ansiavam pela anulação das reminiscências dos modelos coloniais de comportamento e produção, projeto esse que passava, além da remodelação das estruturas físicas da cidade, pela tentativa de definição dos espaços de cada grupamento étnico, cultural e/ou social. (EMIDIO, 2008, p.2)

No entanto, seus reflexos também foram sentidos a longo prazo, a população pobre que não foi atingida de imediato, na década de 1920, teve que subir os morros ou ocupar as periferias, uma vez que o alto custo de vida nas regiões centrais e a especulação imobiliária tornaram insustentáveis sua permanência nas regiões centrais. Em uma nova ambiência, o samba ganhou outros contornos. Era o *espaço estriado* se alastrando aos domínios do samba. O *espaço estriado* é o espaço do controle, do mensurável, do trabalho, do que pode ser apreendido e previsto. É por excelência a dimensão das qualidades visuais e de atuação do aparelho de Estado<sup>86</sup>.

Em seu artigo *Almofadinhas e Malandros*, Naves (2006) diferencia as mudanças entre os sambistas do final das décadas de 1910 e 1920. Os sambistas da primeira geração, músicos das comunidades baianas, tenderiam a adotar um estilo de vida, segundo a autora, “pequeno-burguês”, na medida em que eram orientados por um ideal de respeitabilidade<sup>87</sup>.

Os sambistas do final dos anos 1920, ao contrário, afastavam-se do molde burguês e ligavam-se, sobretudo, a redutos de boemia e ao cotidiano das populações faveladas. Nesse

<sup>86</sup> O que estamos inferindo é que com o rastreamento da urbanização, a população e suas manifestações perdem a espontaneidade do *espaço liso*, ela passa a ser confinada e prevista em uma determinada localidade.

<sup>87</sup> Entendemos por outro lado que esse aburguesamento é em decorrência da luta por inserção social e não apenas a adoção de um estilo de vida.

contexto surge a figura do malandro, com sua indumentária característica: chapéu panamá, terno branco, lenço no pescoço e navalha na mão. A maneira de fazer samba passa a ser mais rudimentar e a temática aparecia focada no cotidiano desses compositores, no amor e em situações de orgia, malandragem e brigas. Podemos citar como exemplo a figura de Alcebíades Barcelos (1902-1975), o Bide, inventor do surdo e conhecido por suas malandragens.

Sandroni também verifica as mudanças entre os dois períodos, embora os contornos sejam muito difusos e os estilos coexistam entre si.

Essa separação do samba em dois tipos, que portanto teria ocorrido no final dos anos 1920, tem sido sublinhada por inúmeros pesquisadores. O tipo mais antigo é associado a Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam suas casas, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha. O tipo mais recente é associado ao bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá (...) e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (1902-1975) e outros. (SANDRONI, 2001, p.131)

A segunda geração de sambista definiu melhor as características do samba, que se desvinculou de certa maneira das tradições baianas como o partido-alto<sup>88</sup> e se espalhou pela cidade do Rio de Janeiro como um todo, perdendo traços folclóricos e ganhando definitivamente *status* de música popular. O grande propulsor de mudanças dentro do samba urbano carioca foi o bairro de Estácio de Sá, que abarcava grande contingente de negros e mestiços. Conhecidos como a Turma do Estácio<sup>89</sup>, estes sambistas fundaram em 1928 a primeira escola de samba do Brasil, a *Deixa Falar*<sup>90</sup>, e efetuaram uma série de mudanças estruturais e rítmicas no samba. Com a descida do morro para desfilar na Praça Onze, este novo modo de fazer samba promoveu grande transformação no Carnaval, que originou o samba-enredo e as escolas atuais.

A Turma do Estácio resgata a percussividade do samba, não mais utilizando tambores rudimentares, eles criam uma série de novos instrumentos musicais de batimentos com distintas sonoridades e o introduzem nos desfiles carnavalescos. Este conjunto instrumental foi chamado de bateria, basicamente composto por surdos, tamborins e cuícas, pandeiros e

<sup>88</sup> De acordo com Paranhos (2003, p.85), o samba do Estácio valorizava a segunda parte da música e letra das composições; a improvisação das rodas de samba de partido-alto — apoiado numa célula-mãe, o estribilho, com base no qual corriam soltos os versos improvisados — passaram a ter seqüências preestabelecidas, com unidade temática e possibilidade de se encaixar tudo no tempo médio das gravações de 78 rpm, que girava ao redor de três minutos

<sup>89</sup> Formada por alguns compositores do bairro do Estácio, entre os quais Alcebíades Barcellos (o Bide), Armando Marçal, Ismael Silva, Nilton Bastos e mais os malandros-sambistas Baiaco, Brancura, Mano Edgar, Mano Rubem, entre outros.

<sup>90</sup> Inicialmente um rancho carnavalesco, posteriormente um bloco carnavalesco e por fim, uma escola de samba, a *Deixa Falar* teria sido a primeiro a desfilar no carnaval carioca ao som de uma orquestra de percussões.

chocalhos. A cadência do samba fica mais marcada e ritmada, o que lhe permite ser marchado ou “desfilado” pelas ruas durante a “festa da carne”. Os sambistas da chamada primeira geração se opunham as novas mudanças, mas fato que o estilo da segunda geração foi cada vez mais se consolidando.

Para alguns, o novo samba urbano em gestação representaria, na verdade, uma deturpação do samba. Sinhô, Donga e outros mais cerravam fileiras contra a modalidade de samba à la Estácio & cia. Figuras proeminentes da primeira geração de fundadores do samba urbano baiano-carioca, eles não se conformavam com o estilo que arrebanhava mais e mais adeptos. Em vez da sua feição amaxixada, emergia um samba que, sem deixar de ser batucado, assumia uma característica de música mais marchada, como decorrência da aceleração rítmica, considerada mais apropriada para os desfiles de carnaval. (PARANHOS, 2003, p. 84-85)

As inovações rítmicas dos sambistas da Estácio de Sá foram assimiladas por blocos carnavalescos em Osvaldo Cruz e também alcançaram os morros da Mangueira, Salgueiro e São Carlos, já que suas rodas de samba eram freqüentadas por compositores dos morros cariocas, que acompanhados por um pandeiro, um tamborim, uma cuíca e um surdo terminariam por influenciar e lapidar as características essenciais desse novo samba carioca urbano<sup>91</sup>.

Para o estabelecimento do samba como gênero musical, foram essenciais as escolas de samba e seu desenvolvimento no carnaval carioca<sup>92</sup>, uma vez que se tornaram as principais divulgadoras deste gênero musical no período pré e carnavalesco. Segundo Santuza Cambraia Naves (2006, p.22), após o estabelecimento da *Deixa Falar*, surgiram a *Estação Primeira de Mangueira*, fundada em 1929 por Cartola e a *Portela*, que em 1931 já disputava campeonatos, mas só mudou de nome em 1934. Antes era conhecida como *Vai quem Pode*. Ari Araújo em seu livro *As Escolas de Samba – um episódio antropofágico* relata o seu surgimento:

As primeiras escolas de samba (...) são, portanto, oriundas de antigos blocos ou união de vários deles, e sua estrutura não muda muito em relação à daqueles, não só no diz respeito à estrutura de poder, calcada no prestígio de seus *responsáveis*, como também em relação ao desfile, realizado originalmente na Praça Onze. (ARAÚJO, 1978, p.55)

Inicialmente, a idéia de escola de samba emerge da necessidade de conferir aos blocos carnavalescos das classes baixas maior respeitabilidade perante a sociedade, que desfrutava

<sup>91</sup> Como Cartola e Gradim (da Mangueira), Canuto (do Salgueiro), Ernani Silva, o Sete (do subúrbio de Ramos), e posteriormente outros futuros bambas como Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça e Geraldo Pereira, Paulo da Portela, Alcides Malandro Histórico, Chico Santana, Molequinho, Aniceto do Império Serrano, entre outros compositores.

<sup>92</sup> Como já havíamos mencionado anteriormente, o interesse desta dissertação recai sobre o chamado “samba de meio”, o debate entre escolas de samba, carnaval e identidade brasileira é extenso e merece um estudo a parte tamanha profundidade. Porém, mencionaremos brevemente suas contribuições para consolidação do samba enquanto gênero musical e símbolo da brasilidade.

do Carnaval em salões ou nos ranchos e cordões de classe média. Data de 1929 o primeiro concurso de sambas, realizado na casa de um tradicional pai de santo da cidade, Zé Espinguela, onde saiu vencedor o conjunto Oswaldo Cruz, e do qual também participaram a *Mangueira* e a *Deixa Falar*. Alguns consideram este como sendo o marco da criação das escolas de samba. Pouco a pouco, as agremiações começam a adquirir essa modelação, tal qual a conhecemos hoje. Para André Diniz (2006, p. 99), foi o jornalista Mário Filho que organizou o que se convencionou chamar de o primeiro desfile das escolas, em 1932, na famosa Praça Onze, em participaram 19 escolas ao todo.

O fundador da *Deixa Falar*, Ismael Silva, inseriu no primeiro desfile da sua escola a ala das baianas, de saias rodadas, turbantes, pulseiras e colares, as baianas carregam a simbologia do elo histórico das origens afro-baianas do samba. Paulo da Portela, em 1934 introduziu o samba-enredo propriamente dito e, em 1935, institucionalizou o uso de alegorias no desfiles. Todavia, será durante o Estado Novo que as escolas de sambas atuarão realmente na construção discursiva da brasilidade, como veremos a seguir.

Pelo fato da segunda geração, a Turma do Estácio, ter dado o “acabamento” nos elementos que constituem o samba, o morro se tornou o *locus* discursivo da ancestralidade da cultura negra carioca de um modo geral e deste gênero musical.

A favela e morro foram, no decorrer do século XX, emblematicamente associados ao universo de surgimento do samba, o local de pureza, da fonte de inspiração dos compositores. É a difusão e solidificação de uma visão mitológica sobre a origem do samba que vai suplantando o pioneirismo da Cidade Nova. Samba e favela (morro) popularizam-se quase como sinônimos socioculturais. (DINIZ, 2006, p.191)

Outro importante grupo social para a consolidação do samba neste momento foram os jovens brancos, filhos da classe média, que moravam em Vila Isabel. Dentre eles se destacaram Almirante, Braguinha (João de Barro) e, especialmente, Noel Rosa, que juntamente com Alvinho e Henrique Brito compunham o conjunto regional Bando de Tangarás. Os três primeiros integrantes muito interessados no samba, começaram a circular entre os centros urbanos levando esta música e ao mesmo tempo subiam os morros para se aproximarem mais do universo dos sambistas, várias parcerias foram estabelecidas como a de Noel Rosa com Ismael Silva, foram produzidas 19 composições. Segundo seus biógrafos Didier e Máximo (1990, p.195), Noel intuía: “são estes negros, humildes, incultos, mas musicais até a alma, que criam sob o teto de zinco de seus barracos o melhor samba carioca. O mais rico harmonicamente, o de estruturas melódicas mais afinadas com seu

temperamento.” Noel não é negro, não vive no morro, não pode dizer que seja pobre. Mas entende essa gente como se fizesse parte dela.

Noel Rosa teve mais destaque nesta empreitada que seus companheiros, de fato o modo de ser e viver do sambista, ligado à boemia, entranhou-se em sua vida. Noel Rosa destinou inúmeras homenagens a Vila Isabel, bairro carioca em que viveu. “Quem nasce lá na Vila, nem sequer vacila, ao abraçar o samba... Lá, em Vila Isabel, quem é bacharel, não tem medo de bamba. São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba” (ROSA, 1936). Ao circular entre os diversos estratos sociais e urbanos do Rio de Janeiro, o flâneur<sup>93</sup> assume o papel de cronista do seu tempo e da sua cidade e traz importantes quadros sobre a realidade e o cotidiano do final da década de 1920 e começo dos anos 1930.

O poeta da Vila tem atualmente 259 composições identificadas como sua, se levarmos em conta o período em que iniciou sua carreira, em 1929 com *Minha Viola e Toada do Céu*, até sua morte em maio de 1937 aos 26 anos, é número assustador que revela seu talento e sua alta produtividade. Em contraposição ao sonho de Sinhô que era ser reconhecido pela elite, “o verdadeiro público de respeito” para ele, o desejo e Noel era ser um autor-cantor reconhecido pelas massas, por um inúmero contingente de pessoas:

Eu [Noel] tinha um objetivo, ou seja, o objetivo de conquistar, de golpe, com uma única melodia, o coração das ruas, a alma da cidade. Queria que meus ritmos dominassem, eletrizassem os músculos, que influíssem decisivamente nos movimentos das multidões. Mas para isso era imprescindível uma música ao sabor de todas as sensibilidades e cujo ritmo integrasse, naturalmente, à construção física do carioca. (RANGEL, 1962, p.79)

Dessa forma, Noel Rosa percebia a necessidade de expansão da sua canção e do samba e tanto a indústria fonográfica como o rádio, em uma fase mais profissional, proporcionavam essa possibilidade. Logo, pensar no público de massa era pensar o rádio como centro de todo o sistema. Além de mediador e articulador entre o morro e o asfalto e entre as classes populares e a média, colocou em negociações e em fluxos essas produções com a cultura de massa.

O poeta da Vila estabelecia contatos entre os compositores negros das favelas e os cantores brancos do rádio, pois freqüentava rodas de samba na Lapa, na sua querida Vila e no morro da Mangueira e Salgueiro e no Estácio. Compôs com moradores do morro como

---

<sup>93</sup> Colocando-se como um flâneur, o músico desempenha o papel de informante e retratista de uma época, ele comunica o cotidiano das classes sociais, bem como da cidade do Rio de Janeiro com seus habitantes. A flâneire consiste no exercício de perambular pelas ruas observando e descrevendo a multidão e a urbe. Em seu texto *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, Walter Benjamin descreve esta atividade ou modo de vida. “O flâneur é um abandonado nas multidões” (BENJAMIN, 1985, p.82) ou “no flâneur, o voyeurismo celebra seu triunfo” (ibidem, p. 94).

Cartola e Heitor dos Prazeres e com gente do rádio como Lamartine Babo e Francisco Alves. Sintomaticamente, Noel parece perceber as potencialidades do samba enquanto representativo da brasilidade, em *Feitio de Oração* (1933), feita em parceria com Vadico:

Batuque é um privilégio  
 Ninguém aprende samba no colégio  
 Sambar é chorar de alegria  
 É sorrir de nostalgia  
 Dentro da melodia (...)

O samba na realidade não vem do morro  
 Nem lá da cidade  
 E quem suportar uma paixão  
 Sentirá que o samba então  
 Nasce do coração.  
 (ROSA, 1933)

Ao dizer que o samba nasce do coração, Noel permite que mesmo quem não seja carioca ou morador do morro possa gostar de samba, pois esta música transcende a qualquer filiação, é uma questão de identificação, de identidade. Ou seja, o samba está dentro de quem se identifica com ele, extrapolando sua origem, etnia e classe social, e com o rádio, mais brasileiros passam a conhecê-lo e consumi-lo, caindo não só no gosto popular, como também no da elite. O samba adentra o seu período de nacionalização.

### **5.3 A nacionalização do samba: o encontro da cultura popular com a elite e o mercado cultural**

Com o fortalecimento da indústria fonográfica e o amadurecimento da estruturação e da programação radiofônica, o rádio já atingia alta popularidade nos mais variados setores da sociedade, em meados da década de 1930. Como vimos nos capítulos anteriores, o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) concatenado com esses avanços, passa a utilizar este veículo como um dos principais instrumentos de propaganda política, seja de forma direta com a criação do Departamento de Radiodifusão que além de administrar as emissoras estatais e produzir conteúdos para as comerciais, como o programa *Hora do Brasil*, também controlava e censurava materiais que contrariasse os ideais da política Vargas; e indiretamente com Rádio Nacional<sup>94</sup>, que era a principal fonte difusora do discurso da brasilidade que se engendrava naquele momento.

---

<sup>94</sup> Como vimos anteriormente, a Rádio Nacional, mesmo sendo estatal, organizava-se de modo diferente das outras emissoras do governo e a atuação da máquina de propaganda era tênue e velado.

Com o golpe e o estabelecimento do Estado Novo (1937-1945), todas essas ações ficam mais incisivas. A política de integração nacional, visando à unidade da pátria, passa a suturar distintos elementos culturais para a construção, discursiva e imagética, da identidade nacional, para desse modo fortalecer os laços da *comunidade imaginada* brasileira. A *intelligentisia* estado-novista se apropria de várias manifestações culturais étnicas ou regionais e no processo de invenção da tradição da brasilidade.

Pelo fato do governo federal estar localizado no Rio de Janeiro e os meios de comunicação também estarem mais concentrados nesta região, a cultura local teve vários dos seus componentes nacionalizados. Para Hermano Vianna (2007, p. 146), “a escolha do Rio é política: não significa que essa cidade se aproxime, mais que as outras, da verdadeira brasilidade, ou das raízes da nacionalidade. A Unidade, o Nacional e o Brasil são inventados todos os dias, são plebiscitos diários”.

O samba urbano carioca tem disponibilizado em sua própria cidade as rádios, as gravadoras e a indústria fonográfica, mais o interesse e a vontade política que facilitariam sua transformação em referência da brasilidade e em estilo musical nacional, além de outros componentes, como veremos mais a frente, permite-nos a identificação dos brasileiros com o gênero. Diante deste quadro, o samba sofre uma reconfiguração. Se antes era um produto tipicamente urbano-carioca, com essas mudanças, atingia outras cidades, estabelecendo-se como gênero musical nacional.

É justamente na década de 1930, marcada pela ascensão de Vargas ao poder e pela afirmação do modernismo, que o samba se transformou em *símbolo* nacional. (...) a inteligência dos anos 1930 optou por concentrar no Rio de Janeiro a escolha dos ingredientes básicos para a construção da identidade nacional, entre os quais o samba se destaca por seu valor emblemático. (NAVES, 2006, p.26)

Nos anos de 1930, o samba faz o movimento inverso, desce o morro e ocupa novamente o asfalto e as rádios. Inicialmente, a mediação entre música e público era feita por um cantor branco, enquanto o negro compositor era descartado desse processo. *Rio Zona Norte* (1957), filme de Nelson Pereira dos Santos, ilustra muito bem essa realidade. Muitos compositores de samba vendiam suas canções, às vezes por uma quantia irrisória, aos “cantores do rádio”. Mas essa realidade foi mudando com o tempo; os compositores e cantores negros conseguiram com seu talento se inserirem no mercado musical.

O caso mais popular de compras e vendas de sambas é o de Francisco Alves, o Rei da Voz, ou simplesmente Chico Viola. Na Era de Ouro do Rádio, certamente foi um dos intérpretes mais profícuos, apesar de algumas vezes realmente participar da feitura de

composições em parceria, outras tantas adquiria as letras e simplesmente assinava como sendo suas também.

Outros cantores como Mário Reis, Orlando Silva e Sílvio Caldas também contribuíram com sua voz e interpretação para a difusão do samba através das ondas do rádio. De acordo com Diniz (2006, p.45), Mário Reis colocou *black tie* no samba, “foi o primeiro a cantar samba com traje a rigor. Foi ele quem retirou do gênero o seu traço folclórico e étnico para trazer aos salões da alta sociedade”. Dentre as mulheres, o destaque fica para as irmãs Carmem e Aurora Miranda; Aracy de Almeida, intérprete favorita de Noel Rosa; Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, entre outras.<sup>95</sup>

Em *Carmem Miranda, uma biografia*, Ruy Castro traça um relevante quadro da música popular brasileira no início da década de 1930, já com a consolidação do rádio e no momento de transformação do samba de ritmo regional em nacional. O autor esclarece também a relação entre o sambista negro do morro e o sambista branco do rádio, bem como a dissolução em o sambista nacional.

No final de 1931, estava pronta uma fabulosa geração de sambistas brasileiros. Seus instrumentos para compor eram o violão, um ou outro instrumento de percussão ou sopro e, por último a caixa de fósforos, “os sambistas preferiam a da marca Olho, mais fácil de afinar, fabricada pela Companhia Fiat Lux, do Rio”. Alguns liam ou escreviam música, mas quem fazia isso por eles eram os músicos dos estúdios das gravadoras.” Alguns dos letristas, mal haviam sido apresentados à cartilha, mas eram capazes de citações até em francês. A maioria tinha um invejável jeito para as palavras, uma veia poética intuitiva ou um olho afiado para a observação romântica ou humorística. Todos, uma ou duas exceções, eram homens de rua e da esquina, bons de café e de botequim. Sua língua comum era o samba, enfim, estabelecido como ritmo nacional, com suas novas e ricas variações: o samba canção, o samba choro, o samba de breque. Mas eles dominavam também outros idiomas como a marchinha, a valsa, o Fox, o tango, a toada, o cateretê, a embolada, a batucada e até a macumba. E, claro, todos, mesmo os nascidos em outros estados, tinham a verve carioca – a alma da Avenida, a malandragem dos morros, a sabedoria dos subúrbios. Em 1932, o país inteiro iria cantar o que saíria de sua inspiração. (CASTRO, 2005, p.75).

O samba passa habitar as rádios, o que foi decisivo para sua popularização. Agora o Brasil realmente tinha um meio de comunicação de massa que atingia boa parte do país, já que o cinema tinha suas restrições. A velocidade, a amplitude, a oralidade e a sensorialidade

---

<sup>95</sup> O biógrafo Ruy Castro (2005, p.95), também destaca neste cenário os nomes de Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha), Almirante, Antônio Nássara, André Filho, Benedito Lacerda, Ismael Silva, Newton Bastos, Alcebíades Barcellos, Armando Marçal, Cartola, Custódio Mesquita, Orestes Barbosa, Luiz Peixoto, a dupla Gadé e Walfrido Silva, Hervê Cordovil, Ataulfo Alves, Frazão, Synval Silva, Assis Valente, Alcyr Pires Vermelho, Oswaldo Santiago, Vicente Paiva, Cristóvão de Alencar, José Maria de Abreu, Mário Travassos de Araújo, Alberto Ribeiro, Wilson Batista, Herivelto Martins e os irmãos Henrique e Marília Batista.

permitiam que o rádio propiciasse a experimentação discursiva da brasilidade por meio da *comunidade imaginada* sonora que se estabelecia e, assim, formatasse a identidade nacional.

Diante deste cenário, o Estado Novo acionou seus *aparelhos ideológicos de Estado*, sobretudo o cultural e o informacional, para atuar no processo de transformação do samba em referência identitária nacional. Os *aparelhos repressivos de Estado* por muitas vezes operavam na censura e coibição do que desagradasse ou contradissesse a ideologia do governo. Inúmeras músicas foram censuradas pelo DIP e tiveram que se adaptar as novas aspirações da ditadura, como é o caso da música *O Bonde de São Januário* de Wilson Batista que ilustra os ideais trabalhistas do Estado Novo, mas teve sua versão inicial aterada, o verso que era composto “leva mais um otário”, foi substituído por “operário”, atendendo assim a ideologia trabalhista de Vargas.

Quem trabalha  
É quem tem razão  
Eu digo  
E não tenho medo  
De errar

O Bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu  
Que vou trabalhar

Antigamente  
Eu não tinha juízo  
Mas hoje  
Eu penso melhor  
No futuro  
Graças a Deus  
Sou feliz  
Vivo muito bem  
A boemia  
Não dá camisa  
A ninguém  
Passe bem!  
(BATISTA, 1941)

Ao subir os morros com as reformas urbanas o samba “amalandrou-se”, mas para ser incorporado neste momento pela sociedade brasileira, teve que diminuir esse traço, contrário aos ideais trabalhistas do Estado Novo. Este processo de “domesticação” do samba à serviço do Estado combateu a figura do malandro, a vadiagem e a orgia. O lenço no pescoço, chapéu panamá, tamanco e navalha costumamente mencionados nas letras foram censurados, agora o sambista só podia ser um trabalhador. Mas antes mesmo da implantação da ditadura Vargas,

Noel Rosa já se opunha ao estereótipo de sambista como malandro. Em 1933, compôs o samba *Rapaz Folgado* combatendo a figura do malandro:

Deixa de arratar o teu tamanco,  
 Pois tamanco nunca foi sandália.  
 Tira do pescoço o lenço branco.  
 Compra sapato e gravata,  
 joga fora essa navalha,  
 que te atrapalha.  
 Com chapéu do lado deste rata,  
 da polícia quero que escapes.  
 (...) Malandro é palavra derrotada,  
 Que serve para tirar todo o valor do sambista.  
 Proponho ao povo civilizado:  
 não te chamar de malandro  
 e sim de rapaz folgado.  
 (ROSA, 1933)

Todavia, até hoje a malandragem é temática de vários compositores, como Bezerra da Silva, e serve como referência ao estilo de vida e figura de sambistas. No contexto do Estado Novo, esta questão é controversa. Em *Acertei no Milhar*, a pesquisadora Cláudia Matos se dedica aos estudos do samba e malandragem nos tempos de Getúlio Vargas. A autora descreve o malandro como uma figura dúbia e deslizando, o que ao mesmo tempo lhe confere admiração por saber sobreviver diante das adversidades, porém sem se vender ao trabalho capitalista. “Nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema” (MATOS, 1982, p. 54). Mas, justamente, por não se curvar ao sistema capitalista, o malandro deveria ser combatido, uma vez que servia de mal exemplo a classe trabalhadora. Com isso, “incentivavam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interdita e censuram os casos e façanhas do malandro” (MATOS, 1982, p. 14).

Contudo para Mário Lago (1976, p. 189-90) e Mônica Velloso (1986, p. 56), o próprio Getúlio Vargas gostava de se ver retratado como malandro no teatro de revista carioca, fato que motivou o auge deste personagem nos palcos cariocas durante o Estado Novo. Ou seja, a política estado-novista “malandramente” agia conforme o que lhe convinha, era interessante para Getúlio Vargas ter sua imagem associada a um herói nacional, em contrapartida, a massa trabalhadora não deveria se identificar com este tipo de meliante. Isto porque a ideologia trabalhista almeja neutralizar os conflitos de classes e transformar a massa trabalhadora em operários da pátria.

Para minimizar a força que as classes subalternas, especialmente o operariado urbano, haviam adquirido na década de 1930, o Estado Novo

atendia a algumas reivindicações da classe, assim como difundia uma série de mensagens elaboradas de molde a ocultar o passado de luta dos operários e obscurecer suas reais condições de existência. Uma das formas de ocultar a capacidade de ação das classes consistia na repetida divulgação do caráter do povo brasileiro, apresentado como portador de “índole tradicionalmente pacífica”, criando assim, a imagem de um caráter nacional incompatível com quaisquer conflitos e lutas. Passa-se a então a formar uma “concepção do trabalho” segundo a qual não se distinguiam atividades manuais das intelectuais e o trabalho passou a ser não apenas um meio de “ganhar a vida”, mas sobretudo de servir à pátria. (CUNHA, s.d, p.12)

De acordo com Caldeira (2007, p.99), “a proibição do tema da malandragem foi a primeira e visível operação direta de uma agência central, no caso governamental, de manipulação do material simbólico”. No que tange a censura do Estado Novo, o sociólogo Waldenyr Caldas traça um quadro crítico da situação, chegando até mesmo a compará-lo com a violência da Ditadura Militar (1964-1985).

A música popular brasileira e a política autoritária do Estado Novo estavam de mão dadas. A repressão policial era implacável. Instalou-se no Brasil um autêntico clima de terror, muito semelhante àquele vivido no final da década 60 e início de 70, com a criação do Ato Institucional nº 5 em 1968. o combate ao homem alijado da produção, ao camelô, à prostituição, ao menor abandonado, era violento. Em nome da “grandeza do Brasil”. Da “austeridade” e da “honra”, os desempregados e subempregados eram reprimidos física e moralmente. (CALDAS, 1985, p. 41)

O governo também passou a controlar o carnaval e o desfile das escolas de samba, incentivando as narrativas nacionalistas nos sambas-enredos. “Em 1937, por decreto, obrigava-se as escolas de samba a imprimir ao seu enredo um caráter didático, patriótico e histórico: cristalizava-se o samba-enredo; entrava-se no Estado Novo” (KRAUSCHE, 1983, p.21). Esta obrigação acabou por torna-se uma característica dos sambas-enredos, é recorrente a narração de eventos históricos e hinos de exaltação as dádivas do país.

Perante as exigências do Estado Novo, coube ao narrador do samba cantar de outra forma a identidade entre a música e o país. O nacionalismo da ditadura Vargas estimulou o aparecimento do samba cívico, também chamado de samba de exaltação, característico por seus temas patrióticos e ufanistas, estética monumental e grandiloquente, essas canções ressaltam as maravilhas do país e tem um acompanhamento orquestral pomposo. O mais famoso samba dessa época é *Aquarela do Brasil*, composto por Ary Barroso. Segundo seu biógrafo:

Ary Barroso queria encerrar, na “Aquarela”, tudo de bom e belo que existe em nosso país. Estava cansado de ouvir músicas que falavam em tragédia, malandragem, sarjeta, morro, cachaça. O Brasil, para Ary Barroso, não era aquilo. Ele via seu país como “Terra de Nosso Senhor”, “criada para o mundo admirar”. (MORAES, 1979, p.71)

Como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, Ary Barroso funda uma tradição discursiva de exaltação no samba de meio de ano; o Brasil, a brasilidade, a miscigenação étnica, a dádiva da natureza e a apologia ao trabalhismo passam a ser os principais assuntos deste subgênero musical. Além das modificações no eixo temático, o samba de exaltação também sofre mudanças estruturais para se adequar ao nacionalismo estado-novista e aos ideais de progresso e civilidade da nação. A utilização da orquestra tornava o samba mais adequado ao rádio e ao civismo idealizado pelo Estado Novo, percebemos que com a nacionalização do samba, também ocorre uma “domesticação” do gênero para que ele possa ser aceito pelas elites e até por outros países como ícone da identidade nacional:

O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios – flauta e cavaquinho e violão – das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas – coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o da esquina e dos terreiros para levá-lo ao Municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou *smoking* da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar como uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. Agora o samba já possuía seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, *gentleman*, rapaz de tratamento. (ANÍSIO apud MOREIRA, 1984, p.49-50)

A modelar Rádio Nacional, com seus *sttaf* de músicos e sob a batuta de Radamés Gnattali, procurava padronizar alguns detalhes e fixar um compasso mais rígido para a orquestração do samba. “O tratamento sinfônico optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo” (FRANCESCHI, 2002, p. 294). Assistimos ao longo da história do samba, a africanização e desafricanização do ritmo, respectivamente com a ostensividade dos instrumentos de percussão e sua diminuição dentro do gênero, como se fosse um movimento cíclico.

Carmen Miranda foi a principal porta voz do samba fora do Brasil, embora tenha sido acusada de ter voltado americanizada depois de suas turnês pelos Estados Unidos. Ela levou e emplacou o ritmo em solos estrangeiros, contribuindo para a consolidação do samba como elemento da identidade nacional no exterior, sempre respaldada pela política cultural estadonovista. Embora não ligados ao regime, como o caso de Ary Barroso e Carmen

Miranda, os compositores Noel Rosa e Assis Valente, cada um ao seu modo, tinham suas obras entrecortadas pela temática da nacionalista.

Outro importante elemento que possibilita o processo de nacionalização de samba é o seu caráter congregatório não só de classes sociais, mas principalmente étnico-cultural. Definitivamente, com a obra *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, a questão da mestiçagem passa a ser tratada como elemento cultural positivo e também foi incorporada como parte da ideologia estadonovista. “A tendência em valorizar a mestiçagem é uma opção pela ‘unidade da pátria’ e pela homogeneização” (VIANNA, 2007, p.71). O Brasil apresentava um grande contingente de negros alijados da sociedade e de imigrantes que não se sentiam brasileiros, logo a miscigenação se mostrava como possível forma de integração dessas pessoas ao país.

O samba propicia a incorporação dos descendentes de escravos à sociedade brasileira, ao apropriar-se de um traço cultural negro, miscigená-lo e transformando-o em música nacional, o Estado cria a ilusão de uma iguadade social e étnica, como se todos realmente fizessem parte do país. O que está por detrás disso, é a necessidade da mão de obra dos negros nos setores industriais, que cresciam aceleradamente. Ao imaginar-se brasileiro, negros e imigrantes poderiam contribuir para o desenvolvimento da nação. A marchinha de carnaval de Lamartine Babo brinca com as diferentes cores de pele do Brasil, assim como outros símbolos nacionais:

Salve a morena  
 A cor morena do Brasil fagueiro  
 Salve o pandeiro  
 Que desce do morro prá fazer a marcação  
 São, são, são  
 São quinhentas mil morenas  
 Loiras, cor de laranja, cem mil  
 Salve, salve  
 Teu carnaval, Brasil  
 Salve a loirinha  
 Dos olhos verdes cor das nossas matas  
 Salve a mulata  
 Cor de café, nossa grande produção  
 São, são, são  
 São quinhentas mil morenas  
 Loiras, cor de laranja, cem mil  
 Salve, salve  
 Teu carnaval, Brasil.  
 (BABO, 1939)

As operações da *intelligentsia* estado-novista contribuíram para a consolidação do samba como símbolo da identidade nacional, o ritmo cai não só no gosto popular, como

também no da elite, que passa a consumir o samba. Mas é importante ressaltarmos que o processo de nacionalização do samba envolveu a ação e movimentação de diversos atores sociais. Ao longo deste trabalho, tentamos decantar a atuação desses grupos, desde os intelectuais e construções discursivas sobre a identidade nacional; a política, a ideologia e a máquina de propaganda do Estado Novo; o rádio e Rádio Nacional e as classes populares, berço do samba e *locus* discursivo dessa gente, de onde falam os pobres, os negros, enfim o povo.

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários e poetas) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitante à sua nacionalização. (VIANNA, 2007, p.151)

Assim o samba transformou-se em produto de consumo do mercado cultural. Muniz Sodré (1998, p.39) afirma que foi através do disco e do rádio, que o samba fez seu ingresso no sistema capitalista. Para o autor, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser fonte geradora de significações nacionalistas. Para o autor, o que ocorria era a “expropriação paulatina de instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)” (SODRÉ, 1998, p.50). Entendemos que isto se torna possível nas palavras de Canclini porque:

O popular não é monopólio dos setores populares... nas sociedades modernas uma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincronica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microssociais e do mass mídia. (CANCLINI, 1998, p.220)

O samba passa a coabitar diversos lugares, ele continua nas casas das “tias baianas” e em praças, também nos morros, barracões das escolas de samba e desfilando pelas avenidas, está nas rádios e mais tarde na televisão<sup>96</sup>. Como símbolo e referência da identidade nacional, tem um “lugarzinho” no coração de muitos brasileiros. Percebemos que a cada nova ambiência, o samba se hibridiza, agregando ou perdendo certas características culturais, mas sempre se reinventando.

---

<sup>96</sup> Neste trabalho abordamos o período de nascimento até a nacionalização do samba, que se deu por meio do rádio. Entretanto, atestamos que a televisão deu continuidade ao processo de construção e a afirmação da identidade nacional. Registramos também que com a transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba, este gênero musical adquire dimensões espetaculares em escala global.

À medida que se nacionaliza, o samba se insere na lógica de mercado, mas sambas fora deste sistema e contra-hegemônicos nunca deixaram de ser produzidos. O samba não perdeu seu caráter narrativo do cotidiano das classes populares, seja de suas mazelas, de sua revolta ou de sua resignação e de seus amores. Com isso, emerge o debate teórico da questão da pureza, da autenticidade, da raiz, da tradição, da resistência desta manifestação cultural.

Logo, definir o que se configura como “raiz” e “autêntico” no samba é uma tarefa imprecisa, uma vez que apreender um gênero musical que está em constante recriação, requer mais um estudo das práticas discursivas que se faz acerca do assunto, do que algo que se possa ocorrer concretamente. O samba sempre vai carregar a carga genética da sua matriz preponderantemente negra e inferir a sua ancestralidade africana, assim como sua classe social de origem, a cultura popular, e isto por si só já se configura como elemento de inserção e resistência dentro da cultura nacional.

O outro fator que defendemos é a plurivocalização do samba, uma vez transformado em nacional-popular e inserido no mercado cultural, este gênero musical, além ter um alcance representativo, também funciona como espaço de fala dos mais diversos segmentos sociais, de seu contexto histórico e de sua ideologia. No capítulo final, optamos por dar voz ao samba de exaltação, afim de evidenciarmos, especificamente, no período do Estado Novo, como se deu a construção discursiva da brasilidade, por meio deste subgênero musical, uma vez que este emergiu da demanda de se narrar a identidade nacional e de glorificar o país, sob a égide da ideologia deste governo.

## 7 O samba como brasão

A *intelligentsia* estado-novista, através da sua máquina de propaganda, faz do rádio seu principal veículo de comunicação com a população brasileira, o programa *Hora do Brasil*. de forma direta, e a Rádio Nacional, indiretamente, suturam a identidade brasileira por meio do conteúdo de seus programas que irradiavam, além de músicas, a literatura, a história e a geografia nacionais, destacando principais personagens para a constituição da memória coletiva e, principalmente colocando em sintonia e conexão milhares de dispersos brasileiros, construindo, dessa forma, a *comunidade imaginada* Brasil.

O samba urbano carioca por localizar-se na capital federal do país e por congregar diversos elementos culturais, como representar a cultura negra, mestiça e a popular e ser uma música miscigenada, o que permitiria o sentimento de pertencimento da cultura branca e da classe média dentro deste gênero musical; foi nacionalizado como referência identitária da brasilidade pelo poderio, de popularidade e alcance do rádio, incentivada pelo Estado Novo. Com a ação de diversos atores sociais, o samba inventou-se como tradição, na acepção de Eric Hobsbawm (1984).

Diante deste contexto, o samba de exaltação emerge como *locus* discursivo da brasilidade e da unidade da pátria e, conseqüentemente, traz consigo traços da materialidade ideológica de seu tempo e de sua condição de produção. Após essa trajetória teórica, o nosso objetivo final é empreender, através da metodologia da análise do discurso, um estudo sobre a produção de sambas de exaltação durante o Estado Novo para apreendermos materialmente o processo de transformação do samba em “brasão” da identidade brasileira.

### 7.1 Análise do Discurso

A linguagem e sociedade coexistem, são interdependentes e indissociáveis. Os estudos de ambas, a lingüística e a sociologia operam no mesmo plano analítico: o dos sistemas e instituições sociais. Em *A Linguagem e seu Funcionamento*, a linguista Eni Puccinelli Orlandi (1996, p.98) argumenta que “um determinado tipo de estrutura social acompanharia um determinado tipo de estrutura lingüística”. Para a teórica isto implicaria em dois condicionamentos recíprocos: o lingüístico da sociedade – a língua cria identidades; e o social da língua – a estrutura da sociedade está “refletida” na estrutura lingüística. Neste momento da nossa pesquisa, estamos mais interessados em percebermos como a linguagem cria identidades culturais.

Este índice ainda se torna mais pertinente para os nossos estudos se levarmos em consideração o fato de que “as línguas só existem na medida em que se acham associadas a grupos humanos, portanto, podemos chegar à concepção de que, na língua, o social e o histórico se coincidem. Trata-se sempre de ação (trabalho) humano” (ORLANDI, 1996, p.99). Para Ferdinand de Saussure (ORLANDI, 1996, p.98) e Mikhail Bakhtin (BRANDÃO, 1998, p.9) a língua é um fato social, este conceito é entendido por estes autores segundo a acepção durkheimiana. A sociologia de Émile Durkheim define fato social como representação coletiva, exterior ao indivíduo, dotada de um poder de coerção capaz de se impor a este indivíduo e tem por substrato a consciência coletiva.

Embora compartilhem da visão da língua ser um fato social, estes teóricos se divergem na caracterização da língua. Para Saussure ela é abstrata, enquanto que para Bakhtin a língua é concreta, abarca uma materialidade e funda-se na necessidade de comunicação humana, conseqüentemente sendo fruto da interação social. Ao articular a língua e o social, Bakhtin resvala para a vinculação entre linguagem e ideologia. De acordo com Brandão (1998, p.10), Bakhtin concebe a linguagem como sistema de significação da realidade e um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa e será justamente nessa distância e nesse interstício entre a coisa e a sua representação sónica que reside o ideológico.

Para Bakhtin, a palavra é signo ideológico, pois retrata as distintas formas de significar a realidade, de acordo com as vozes e os pontos de vista de quem as emprega “Dialógica por natureza, a palavra se transforma em arena de luta de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes” (BRANDÃO, 1998, p.10). Logo, a linguagem é lugar de conflito e confronto ideológico.

Dessa forma, a nossa dissertação se encaminha para o ponto de articulação entre os fenômenos lingüísticos e os processos ideológicos que consiste no nível discursivo, já que o discurso é a interação entre o lingüístico e o extralingüístico, ou seja, entre o sistema

estrutural de funcionamento da linguagem e as suas condições sócio-históricas de produção e constituição das próprias significações.

Como vimos com mais detalhe no primeiro capítulo desta dissertação, o discurso é o cerne para a construção de identidades culturais, que só passam a existir quando verbalizadas ou imagetivamente evidenciadas e compartilhadas por membros em comum. Entendemos que o discurso atua como uma mediação social que se interpõe entre o homem e a realidade, criando sistemas classificatórios, que organizam a vida social e constroem significados, que demarcam a diferença e dão sentido à experiência e àquilo que somos.

As identidades culturais são práticas discursivas fabricadas por meio da marcação da diferença, que, por sua vez, reverberam as relações de poder e os vetores de força a que estão submetidas. A discursividade cria uma relação de poder, pois quem detém a fala é quem terá o poder para forjar as identidades, criar a narrativização do eu e marcar posições e diferenças, o que é normalidade e referência, e, dessa forma, travar lutas e negociações no campo cultural, que estão permeadas pelas disputas ideológicas.

Ao longo deste trabalho, tratamos das disputas discursivas para a construção da identidade brasileira, partindo dos autores do fim do século XIX e início do século XX conhecidos como os darwinistas sociais, passando pelos folcloristas e modernistas, chegando aos analistas com abordagem culturológica, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, na década de 1930. A partir deste decênio, estudamos a relação entre o Estado Novo (1937-1945) e os meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio, para a edificação da identidade nacional e para proliferação e adesão da ideologia estado-novista como o nacionalismo e trabalhismo. Cerceando ainda mais nosso objeto de estudo, o processo de transformação do samba em referência identitária brasileira, aprofundamo-nos no papel do rádio como construtor e difusor de identidades, dando destaque para a Rádio Nacional pelo seu alcance significativo no território nacional e por ser o principal veículo indireto de difusão da propaganda ideológica do Estado Novo.

Por fim, analisamos como estes diversos atores sociais: o discurso vigente sobre a brasilidade, o Estado Novo, o rádio e as classes populares, principal criadora do samba, negociaram, segundo perspectiva gramsciana de hegemonia, material e simbolicamente o processo de nacionalização do samba. Nosso objetivo agora é evidenciar como estas negociações foram absorvidas no plano discursivo das composições de samba, uma vez que este gênero musical comporta capacidade comunicativa e narrativa sobre uma gama variada de assuntos, e a brasilidade durante este período histórico tornou-se um dos principais conteúdos deste gênero musical.

As marcas ideológicas da política nacionalista de Getúlio Vargas podem ser analisadas a partir das composições de samba feitas neste contexto sócio-histórico. Para isso, iremos recorrer à ferramenta metodológica da análise do discurso, buscando orientar este trabalho especificamente para o estudo dos “efeitos ideológicos e políticos do discurso”. A análise de discurso permite abordagens múltiplas e concomitantes, mas o foco desta dissertação recairá na relação entre discurso e ideologia, conforme fomos nos encaminhando durante esta dissertação.

Ao nos debruçarmos pelo interesse das marcas ideológicas do Estado Novo nas composições de samba, nos aproximamos da análise de discurso francesa cujo principal enfoque recai justamente na articulação entre o texto e sua exterioridade, isto é, fatores externos que influenciaram sua produção. Em seu texto *Discurso e Análise do Discurso*, o linguísta Dominique Maingueneau concebe o discurso como a relação do texto com seu contexto, embora afirme que esta concepção seja criticada por gerar comodismo e reducionismo na sua aplicação metodológica. Com isso, o autor busca complexizar este conceito:

No meu entender, o interesse específico que governa a disciplina “análise do discurso” é de apreender o discurso como entrecruzamento de um texto e de um lugar social, quer dizer que seu objeto não é nem a organização textual nem a situação de comunicação, mas aquilo que os une através de um dispositivo de enunciação específico que provém ao mesmo tempo do verbal e do institucional. Aqui, a noção de “lugar social” não deve ser apreendida de maneira imediata: pode se tratar de um posicionamento num campo discursivo. (...) pensar os lugares independentemente das palavras que autorizam (redução sociológica), ou pensar as palavras independentemente dos quais elas são partes beneficiária (redução lingüística), isso seria ficar aquém das exigências que fundam a análise do discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p.143)

O primeiro sistematizador da análise do discurso francesa, Michel Pêcheux, pensa a língua como condição de possibilidade do discurso. O teórico propõe a análise do discurso a partir de um quadro epistemológico que articula três regiões de conhecimento:

- 1) Materialismo histórico como teoria das formações sociais e suas transformações, aí compreendidas a teoria da ideologia.
- 2) A linguística como teoria ao mesmo tempo dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação.
- 3) A teoria do discurso como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. (ORLANDI, 1996, p.108)

Ao se apropriar deste quadro, Orlandi (1996, p.110) defende que AD<sup>97</sup> tem como fonte básica de constituição as *condições de produção* do discurso. O que a diferenciaria de outras

---

<sup>97</sup> Adotaremos a abreviação AD para análise de discurso.

teorias e métodos é que ela procura estabelecer de forma mais imanente, a relação entre a exterioridade, materialidade e contexto histórico-social (as condições de produção) e a linguagem. Estas esferas são igualmente constitutivas do discurso. A AD procura tipificar os discursos das diferentes formações discursivas, almeja apontar constantes no lugar em que o linguístico e o social se articulam (no discurso), trata-se de sistemas de signos que são tomados no jogo das formações discursivas que são reflexos e condições das práticas sociais.

Outros dois importantes conceitos para a AD são *formação ideológica* e *formação discursiva* de matriz foucaultiana:

Se processo discursivo é produção de sentido, discurso passa a ser o espaço em que emergem as significações. E, aqui, o lugar específico da constituição dos sentidos é a formação discursiva. Noção que, juntamente com a de condição de produção e formação ideológica, vai constituir uma tríade básica nas formulações teóricas da análise do discurso. (BRANDÃO, 1998, p.35)

Seguindo as trilhas de Michel Pêcheux, Brandão (1998, p.37) defende o discurso como *locus* da concretização da materialidade ideológica ou ainda como um dos aspectos materiais da ideologia. "Só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos". (PÊCHEUX, 1997, p. 149). Logo o discurso pertenceria ao gênero ideológico. Para autora, "cada *formação ideológica* constitui um conjunto de atitudes e de representações que não são nem 'individuais' e nem 'universais' mas se relacionam mais ou menos diretamente a posição de classe em conflito umas em relação às outras". (BRANDÃO, 1998, p. 38).

A *formação ideológica* é sintomática e característica de um dado momento de uma formação social, ela é fundamentalmente composta por uma ou várias *formações discursivas* interligadas, isto nos leva a crer que os discursos são governados por *formações ideológicas*. Em Pêcheux, a FD<sup>98</sup> está estritamente conectada com a noção de FI, decorrente da apropriação que ele fez do texto *Aparelhos Ideológicos do Estado* de Louis Althusser. Deste modo Pêcheux expõe seu conceito:

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, em uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina "o que pode e o que deve ser dito" (articulado sob a forma de uma alocução, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.). (PÊCHEUX, 1997, p. 160)

A FD não é um espaço estrutural fechado, é instável e heterogênea, constantemente invadida e constituída por elementos que vêm de outro lugar, isto é, de outras FD que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais. Nesse sentido é que

---

<sup>98</sup> Utilizaremos as siglas FD para formação discursiva e FI para formação ideológica.

Pêcheux pôde formular a idéia de que o sujeito é interpelado pela ideologia que o constitui, ou seja, o assujeitamento; mostrando que, ao enunciar, todo sujeito fala a partir de uma FD e, assim, marca uma posição de sujeito. Dessa maneira, esse posicionamento acaba por constituir no sujeito uma identidade enunciativa, que como vimos ao longo dessa dissertação não pode ser estável e cristalizada, assim como a própria FD.

Entendemos que o samba de exaltação é produto do contexto histórico e ideológico em que estava inserido. Este subgênero musical surge especificamente para atender uma demanda: exaltar o Brasil, as virtudes da terra e do povo brasileiro, assim como definir alguns traços da brasilidade; dessa forma atendendo às aspirações da propaganda ideológica do Estado Novo. O arranjo orquestral era pomposo e grandiloquente, o conteúdo das letras era patriótico e ufanista, caracterizado por composições "meta-regionais", o ufanismo observado nas composições exalta por assim dizer a cultura do país e não um folclore específico, apresentando as cores, a aquarela do país ao resto do mundo.

Essas características eram decorrentes do nacionalismo empreendido pela ideologia do Estado Novo. Com isso, as letras de samba de exaltação funcionam como formações discursivas governadas por esta formação ideológica. A seguir, iremos selecionar as composições e aplicar a nossa análise no intuito de evidenciar as marcas ideológicas estado-novista no samba.

## **7.2 Pesquisa e seleção do *corpus* de análise**

Nesta dissertação nos propomos a analisar o processo de nacionalização do samba e a sua transformação em referência identitária brasileira. Defendemos que este processo é concomitante ao Estado Novo (1937-1945) e a Era de Ouro do Rádio brasileiro (década de 1940 e 1950) e que ambos, Estado e rádio, contribuíram decisivamente para essa mudança no quadro cultural nacional. Outros atores sociais também cooperaram, pois se não fosse as classes populares, nascente original do samba, permitir negociações hegemônicas com outros segmentos sociais, talvez esta operação teria falhado e outro gênero musical seria eleito para ter se tornado a música representativa da nação. A mudança discursiva sobre a identidade nacional: da negação à positivação da miscigenação étnica e cultural, efetuada, sobretudo, com *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, também possibilitou que o samba ritualizasse o mito cosmogônico das três raças.

Diante deste quadro, pretendemos examinar as produções musicais imersas neste contexto a fim de evidenciarmos as marcas ideológicas estado-novista nas composições de samba, especificamente do samba de exaltação, que como já mencionamos anteriormente, é fruto desta demanda sócio-histórica. Para isto, optamos por nos restringirmos ao governo de Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo que compreende o período de 1937 a 1945.

O livro *A Canção no Tempo* (1998) dos historiadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello foi a principal base para a seleção das composições a serem estudadas. O primeiro volume desta obra abarca as mais relevantes produções musicais brasileiras de 1901 a 1957, organizadas por ordem cronológica. A pesquisa historiográfica destes autores, além de sistematizar as principais canções e gravações de cada ano, também traz um resumo sobre a história da feitura das composições e sua repercussão e importância social, além de promover um breve quadro dos principais fatos históricos (nacional e mundial) e do sucesso de músicas estrangeiras no Brasil.

A partir deste levantamento executado Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), selecionamos somente as composições de samba e depois fizemos uma triagem dos sambas de exaltação. É importante ressaltarmos que vários sambas escritos neste momento também traziam a brasilidade como temática narrativa. É o caso das composições como *O Samba da Minha Terra* (1940) de Dorival Caymmi e *Brasil Pandeiro* (1941) de Assis Valente. Todavia, estas canções não são classificadas como samba de exaltação, elas são mais lúdicas e a característica da exaltação menos imanente, além de não utilizarem o arranjo orquestral.

Além do nacionalismo ufanista, o samba no período do Estado Novo também é marcado por dois diálogos, com a ideologia trabalhista e o com invasão cultural estrangeira, maiormente a estadunidense. Este último se diferencia do samba de exaltação pois tem a americanização como tema ora referenciado, ora satirizado na cultura brasileira, à moda antropofágica. Segundo Tota (2005, p.169), estas canções eram mais recorrentes durante os anos de 1930 e 1940.

Em um primeiro momento estas letras apresentavam nuances mais críticas e antiimperialistas como *Good Bye, Boy* (1933) de Assis Valente e *Não Tem Tradução* (1933) de Noel Rosa, posteriormente os sambas são mais antropofágicos, ou seja, negociam com alguns elementos culturais estadunidenses e também os escarnecem como *Brasil Pandeiro* (1940) e *Disseram que voltei americanizada* (1940), ambas de Assis Valente e *Samba de Casaca* (1943) de Pedro Caetano e Walfrido Silva e *O Samba Agora Vai* (1946) de Pedro Caetano. Contudo, no momento pós-assimilação da Política cultural da Boa Vizinhança com

os EUA, temos alguns sambas que tratam exatamente deste tema de forma mais pacífica, justamente em um tom amistoso como o desejado pela *intelligentsia* estadunidense e *Boogie-Woogie na Favela* (1945) e *Boogie Woggie do Rato* (1947) de Denis Brean.

O samba produzido durante o Estado Novo também é fortemente caracterizado pelas marcas ideológicas da política trabalhista. Como já vimos anteriormente, o malandro e a vadiagem são combatidos e censurados nas letras de samba pelo DIP, estes temas deveriam ser substituídos pela apologia ao trabalhismo e ao civismo. O “novo homem” deste período necessita trabalhar para contribuir com o desenvolvimento da pátria e constituir família. As composições mais representativas desta época são *É Negocio Casar* (1941) de Ataulfo Alves e Felisberto Martins, *Eu trabalhei* (1941) de Roberto Roberti e Jorge Faraj e *O Bonde de São Januário* (1941) de Wilson Batista e Ataulfo Alves.

Outras narrativas, como o amor, o desafeto e o cotidiano das classes populares, também continuaram a existir durante este período, mas destacamos estas por serem frutos especialmente deste contexto histórico. Após estas pontuações, nos debruçamos especificamente sobre o samba de exaltação. Destacamos como os mais importantes sambas de exaltação sete composições;

- 1) *Aquarela do Brasil* (1939) – Ary Barroso;
- 2) *Brasil* (1939) – Benedito Lacerda e Aldo Cabral;
- 3) *Onde o Céu Azul é Mais Azul* (1941) – João de Barro (o Braguinha), Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro;
- 4) *Canta Brasil* (1941) – Alcir Pires Vermelho e David Nasser;
- 5) *Brasil Moreno* (1941) – Ary Barroso e Luiz Peixoto;
- 6) *Brasil, Usina do Mundo* (1942) - João de Barro (o Braguinha) e Alcir Pires Vermelho;
- 7) *Isto Aqui, O Que é?* (1942) – Ary Barroso.

Para nossa análise, elegemos quatro dessas composições e nos orientamos a fim de contemplarmos diferentes letristas. A composição *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso é a mais emblemática e tornou-se principal referência deste subgênero de samba. *Canta Brasil* de Alcir Pires Vermelho e David Nasser também é bastante conhecida e teve sua popularidade reforçada quando foi tema da abertura de novela *Deus nos Acuda* (1992-1993) gravada na voz de Gal Costa. E, por fim, *Brasil* de Benedito Lacerda e Aldo Cabral e *Onde o Céu Azul é Mais Azul* de Braguinha, Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro foram destacadas por fazerem uma ode à nação. Curiosamente, as quatro canções tiveram como seu primeiro intérprete a gravá-las o cantor Francisco Alves, “O Rei da Voz”, que neste momento tornou-se “A Voz do Regime”.

### 7.3 O samba de exaltação: o samba como narrador da brasilidade no Estado Novo

O samba, assim como outros tipos de canção, são fontes históricas, que nos possibilitam acessar e lançar um olhar sobre o passado e nos esclarecer relações e diálogos entre atributos sonoros, textuais e narrativos com o contexto histórico, político e social. Seja por meio das letras ou pelo ritmo e melodia, a música, enquanto linguagem, ganha significado no interior de uma dada cultura. A canção é constituída de uma conexão, de uma organização, de uma estruturação e classificação de sons produzidos conforme paradigmas sociais e representações coletivas a serem compartilhados dentro de uma significância.

Logo, podemos apreender que o samba realiza um discurso que dá sentido a atos histórico-sociais, pois para a Análise do Discurso os sentidos são constituídos historicamente. O processo da formação discursiva coloca em jogo forças ideológicas antagônicas, materializadas em versos. Assim, os discursos indiciam modos de pensar, de sentir e interpretar fatos histórico-sociais que formam uma memória.

A transmutação do samba de música popular e regional em nacional nasce de uma demanda histórica e de negociações entre diversos atores sociais. A busca pela definição do “genuíno” e “verdadeiramente” nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular. Por isso era necessário transformar elementos culturais das classes populares em nacional-popular em um processo de amalgamação em que distintas culturas se sentissem representadas em uma identidade cultural maior, a nacional.

O samba de exaltação se configurou como *locus* discursivo da brasilidade durante a ditadura do Estado Novo e se tornou emblemático para o sentimento nacionalista dos brasileiros, isto porque em todas as sociedades existem

narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos, ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstância bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. (FOUCAULT, 2006, p.22)

Deste modo, entendemos que o samba cívico faz uma representação sonora da nação neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira e que sua eficácia ainda perdura hodiernamente funcionando como hino e referência da brasilidade.

A *comunidade imaginada* brasileira passa a ser narrada nestas composições e o samba, como cultura nacional, vai se solidificando enquanto construção discursiva da tradição.

### 7.3.1 O descortinar de Aquarela do Brasil

Antes de iniciarmos nossa análise, é importante relembrarmos que na música erudita vivenciávamos o nacionalismo musical encabeçado por Heitor Villa-Lobos e pelas pesquisas folclóricas desenvolvidas Mário de Andrade. Villa-Lobos, através do resgate do espírito da cultura popular, se inspirava para compor peças que descrevessem não só a coloração da brasilidade como também o patriotismo. Nas escolas públicas introduzia-se o ensino do canto orfeônico. Como a cultura popular e a erudita estão em constantes negociações, o samba de exaltação passa a ser o espaço de onde a cultura popular expressa o seu nacionalismo musical.

A canção *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso é pioneira e fundadora do subgênero samba de exaltação, tornando-se modelo para as composições posteriores. Ela nasce espontaneamente como fruto do contexto histórico vivido por seu escritor, não foi feita sob encomenda, mas, por outro lado, por conciliar distintos elementos nacionalistas, permite sua apropriação pelo Estado Novo como ícone narrativo da brasilidade. Esse é um dos pontos do processo de transformação do samba popular em nacional-popular.

As aspirações do Estado Novo também são atendidas em *Aquarela do Brasil* com a utilização da orquestração musical, Ary Barroso abandona os típicos conjuntos regionais com roupagem folclórica e lúdica, e coloca “casaca e cartola” no samba com os arranjos da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, sob a regência de Radamés Gnattali. O samba com violino e outros instrumentos de corda e sopro ganhava mais “seriedade” aos olhos do Estado Novo, ficava menos percussivo, o ritmo ficava menos africanizado, e sonoramente mais apropriado para a veiculação no rádio.

O personagem principal da canção é o Brasil, a música inicia-se este vocativo e ao longo da letra a palavra Brasil aparece 21 vezes<sup>99</sup>. O compositor se utiliza da redundância da expressão “Brasil-brasileiro” para reforçar o nacionalismo de sua música. Em “vou cantar-te nos seus versos” ocorre a anunciação dos símbolos representativos da brasilidade que entraram em cena, suas características serão ressaltadas e glorificadas nos versos deste poema.

---

<sup>99</sup> Em nossa análise, nos ateremos apenas na parte inédita da composição, ou seja, não repetiremos refrão ou qualquer outras estrofe que apareça mais de uma vez, afim de poupar o nosso leitor e concentrar mais estudo na parte textual.

Em depoimento Ary Barroso (apud SEVERIANO e MELLO, 1998, p.177) descreve a mudança de eixo temático dessa composição. “Senti iluminar-me a idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, (...) do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência de nossa terra”. A própria forma como Ary Barroso descreve o processo de feitura deste samba revela a pomposidade e o nacionalismo exacerbados característicos deste subgênero: “Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. Dentro de minh’alma extravasava um samba que há muito desejava. Este samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso” (idem, 1998, p.177).

Na primeira estrofe, a figura do mulato sonso e manhoso é introduzida em um tom de ritualização e festejo, possível, como vimos ao longo deste trabalho, pela posituação da miscigenação étnico-cultural efetuada a partir de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre. O “mulato inzoneiro” também se aproxima do arquétipo do malandro com seu “Bamboleio, que faz gingar”, revelando malemolência e irreverência no jeito típico de caminhar, o que contrariaria a ideologia trabalhista do Estado Novo, mas isto parece ter passado despercebido pelo DIP. Em contrapartida, segundo Sérgio Cabral (sd, p.180), o verso que associa a imagem do Brasil à “terra de samba e pandeiro” foi censurado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, mas Ary Barroso conseguiu contornar a situação.

Outras duas marcas recorrentes nesta letra é a idéia do samba como “coisa nossa”, ou seja, como produto nacional e do país ser uma terra abençoada por Deus, estreitando os laços entre Igreja e pátria. Para Astréia Soares (2002, p.37), “se o ‘Brasil do meu amor’ é ‘terra de Nosso Senhor’, qualquer traição a este amor coloca-me em choque direto com Deus, que aqui é transformado em compatriota”.

Brasil!  
 Meu Brasil brasileiro  
 Meu mulato inzoneiro  
 Vou cantar-te nos meus versos:  
 O Brasil, samba que dá  
 Bamboleio, que faz gingar  
 O Brasil do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim! Pra mim!

As duas estrofes seguintes, através da reverência ao passado, convocam os elementos culturais afros e brancos que fecundaram a pátria para serem exaltados. Ary Barroso não faz referência alguma à cultura indígena. A mulher negra é referida como “mãe preta” e o homem

negro como “rei congo”. A “mãe preta” caracterizada por ser maternal, submissa e conformada, é um arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira, em geral eram escravas negras que assumiam os cuidados dos filhos dos senhores brancos. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, segundo Gilberto Freyre (2001), a influência negra na cultura brasileira pode ser sentida no menor gesto cotidiano, decorrente do convívio privado e intimista na casa grande entre negros cuidadores e educadores e as crianças brancas.

A congada ou o congado também mencionado nesta parte da música refere-se a uma manifestação cultural e religiosa brasileira de influência africana celebrada em algumas regiões do país. Inspirada nos cortejos aos reis Congos africanos, é uma dança que representa a coroação do rei do Congo, acompanhado de um cortejo compassado, cavalgadas e música, é uma expressão de agradecimento do povo aos seus governantes. Com a diáspora africana esta tradição, antropofagicamente, foi recriada no Brasil agregando o catolicismo e o culto aos santos como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. Logo o “rei congo” de Ary Barroso registraria a ancestralidade africana da formação social brasileira.

Ô, abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado  
Bota o rei congo no congado  
Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim!

No que tange a cultura branca européia, o compositor remete ao passado dos trovadores e de seus versos melancólicos. O trovadorismo surgiu no século XII e perdurou até o século XV, em plena Idade Média, período em que Portugal estava no processo de formação nacional, foi a primeira manifestação literária da língua portuguesa que se tem registro. A figura branca feminina pode ser associada a dona que baila pelos salões com seu vestido. A corte real e a nobreza européia, sobretudo no período do Renascimento, praticavam nos salões dos palácios as chamadas danças sociais em festas de confraternização, propiciando o estreitamento de relações sociais de amizade, de romance, de parentesco e outras.

Deixa cantar de novo o trovador  
À merencória à luz da lua  
Toda canção do meu amor.  
Quero ver Sá Dona caminhando  
Pelos salões, arrastando  
O seu vestido rendado.  
Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim!

Deste modo, Ary Barroso ao citar os próprios antepassados afros e lusos, liga as duas matrizes culturais fundadoras da brasilidade e do samba, sintetizando miscigenação étnico-

cultural e a ideologia da unidade da pátria trabalhada pela *intelligentsia* estado-novista. Assim como em *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, em *Aquarela do Brasil* há uma apologia à mestiçagem e fatos como a escravidão e o preconceito racial são relegados a um plano menos importante diante da “confraternização” das raças.

Brasil, terra boa e gostosa  
 Da moreninha sestrosa  
 De olhar indiscreto.  
 O Brasil, verde que dá  
 Para o mundo admirar.  
 O Brasil do meu amor,  
 Terra de Nosso Senhor.  
 Brasil!Brasil!  
 Pra mim! Pra mim!

Além da apologia à mestiçagem e do mito da democracia racial, este samba também narra a natureza exuberante do território brasileiro. O ufanismo da fertilidade iniciada com a carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei D. Manuel sobre a descoberta do Brasil, funda o mito de que aqui “se plantando, tudo dá”.

Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!  
 (CAMINHA, 1500)

Este registro de nascimento do Brasil marca toda uma tradição dentro da literatura brasileira. A exaltação da natureza do nosso país é um dos principais temas da primeira geração do romantismo brasileiro. O poema de Gonçalves Dias *A Canção do Exílio* (1843) exprime o ufanismo da fertilidade, que depois será retomado pelos compositores de samba de exaltação.

Minha terra tem palmeiras,  
 Onde canta o Sabiá;  
 As aves que aqui gorjeiam,  
 Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
 Nossas várzeas têm mais flores,  
 Nossos bosques têm mais vida,  
 Nossa vida mais amores. (...)  
 (DIAS, 1846)

Na letra do Hino Nacional Brasileiro<sup>100</sup> escrita em 1909 por Joaquim Osório Duque Estrada existe uma intertextualidade ou mesmo uma citação do poema *A Canção do Exílio*. Basta compararmos os dois últimos versos acima com o hino: “Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida, no teu seio, mais amores”. Outros poetas, principalmente os modernistas, por meio da intertextualidade e da paródia criaram obras a partir deste texto seminal, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, entre outros. A primeira geração do movimento modernista, mesmo a sua vertente mais satírica, também tem como marca o nacionalismo.

O samba de exaltação se aproxima da primeira geração do romantismo e da primeira geração do modernismo brasileiro: preocupação com a construção discursiva da identidade brasileira, o nacionalismo, o ufanismo e exaltação à pátria e à natureza<sup>101</sup>. As duas últimas estrofes de *Aquarela do Brasil* é um passeio pelas belezas tropicais do país, onde a fartura é reinante. A natureza dá de comer e beber, além de aconchego. E mais uma vez a apologia à mestiçagem é enfatizada, o Brasil é lindo e trigueiro, ou seja, da cor do trigo maduro e da pele morena.

Esse coqueiro que dá coco,  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar.  
Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim!

Ô! Estas fontes murmurantes  
Onde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar.  
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro,  
Terra de samba e pandeiro.  
Brasil! Brasil!  
Pra mim! Pra mim!  
(BARROSO, 1939)

Ao ressaltar essa característica da formação social brasileira e a paisagem física, Ary Barroso faz um elogio à brasilidade e o que temos de “distintivo” em relação a outros povos, por meio da marcação simbólica da diferença. O compositor utiliza todo um arcabouço de referências da cultura nacional para desenhar a *comunidade imaginada* brasileira e o próprio samba aparece como sendo nacional, evidenciando este momento da sua *invenção como*

<sup>100</sup> A música (a parte instrumental) do Hino Nacional foi composta por Francisco Manuel da Silva entre os anos de 1822 e 1823 para a celebração da independência do Brasil, recebeu o nome de *Marcha Triunfal*. Contudo, só recebeu sua letra como a cantamos hoje no ano de 1909.

<sup>101</sup> Em ambos os movimentos literários existe o resgate da figura do indígena como verdadeiro herói nacional. No samba de exaltação o herói nacional já se encontra diluído na representação do mestiço.

*tradição*. Por meio da expressão “Brasil! Brasil!/Pra mim! Pra mim”, repetida várias vezes na canção, temos a evocação de uma identidade que se constrói discursivamente. Esta identidade é necessária para o narrador que tinge de aquarela a brasilidade, ela é constantemente anunciada e reforçada pelo sujeito falante, como se ele falasse para si próprio.

Para facilitar a visualização da análise empreendida nesta dissertação, fizemos uma tabela com categorias discursivas a serem aplicadas em cada canção selecionada. Essas categorias se encontram subdivididas em dois grupos: marcas ideológicas do nacionalismo e elementos da brasilidade, lembrando que seu conteúdo coincide em vários aspectos.

<i>Marcas ideológicas do nacionalismo:</i>	<i>Elementos da brasilidade</i>	<i>Exemplos:</i>
unidade da pátria		“Brasil, meu Brasil brasileiro”
	diversidade/regionalismo	título: Aquarela do Brasil
apologia à mestiçagem		“Meu mulato inzoneiro” “Da moreninha sestrosa” “Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro” Contextual: ao falar da formação social brasileira
	formação social	“Meu mulato inzoneiro” “Tira a mãe preta do cerrado” “Bota o rei congo no congado” “Deixa cantar de novo o trovador” “Quero ver Sá Dona caminhando” “Da moreninha sestrosa”
dádiva da natureza/ riqueza/ grandiosidade territorial		“Brasil, terra boa e gostosa” “O Brasil, verde que dá” “Esse coqueiro que dá coco” “Nas noites claras de luar” “Estas fontes murmurantes” “Onde eu mato minha sede” “E onde a lua vem brincar”
amor à pátria		“O Brasil do meu amor” “Brasil, terra boa e gostosa”
trabalhismo/ progresso		
	cultura popular	
	samba	“O Brasil samba que dá” “Terra de samba e pandeiro”
	malandragem	“Bamboleio, que faz gingar” “De olhar indiferente”
	religiosidade	“Terra de Nosso Senhor”

Sob os auspícios da Política da Boa Vizinhança, *Aquarela do Brasil* atingiu êxito internacional ao iniciar sua carreira em Hollywood em 1943, quando Walt Disney a incluiu na

trilha sonora do filme *Alô Amigos (Saludo Amigos)*<sup>102</sup>, com o título de Brazil e versos em inglês. De acordo com Soares (2002, p.34), “se o rádio e o Estado trazem o samba do morro para a cidade, cabe a Ary Barroso levá-lo ao mundo de ‘casaca e cartola’, pela porta americana dos filmes de Walt Disney”.

Segundo Severiano e Mello (1998, p.178), foi a partir de então, popular no Brasil e no exterior, que esta canção se consagraria como uma espécie de segundo hino da nossa nacionalidade, até sendo confundida com o próprio Hino Nacional em outros países. Atualmente existem cerca de 300 gravações de *Aquarela do Brasil*, em diversos idiomas. Esta música ao fazer uma representação auditiva da *comunidade imaginada* brasileira, tornou-se cânone modelar e temático não só para composições de sambas<sup>103</sup> como também de outros gêneros musicais<sup>104</sup>.

### 7.3.2 – A representação sonora da nação em outros sambas de exaltação

O samba de exaltação *Brasil* (1939) de Benedito Lacerda e Aldo Cabral destoa um pouco das demais composições pelo uso da linguagem extremamente formal, aproximando-se do tom do Hino Nacional. De uma maneira geral, as letras de samba até este momento reproduziam a linguagem coloquial do cotidiano das classes populares de seus compositores e mesmo em alguns sambas cívicos encontramos resquícios desta oralidade. Contudo, o samba de exaltação imprime o civismo do Estado Novo e a formalidade da língua seria um dos modos encontrados para atender a esta demanda.

O discurso central desta canção é a grandiosidade e a generosidade do país com os seus “filhos”, nesta letra o Brasil não é “terra de Nosso Senhor”, mas é “abençoado por

<sup>102</sup> Para fortalecer os laços com países latino-americanos, os EUA implementaram a Política da Boa Vizinha, um dos braços ideológicos era a expansão cultural estadunidenses sobre esses países. Para atuar neste sentido, Walt Disney e sua equipe realizaram uma viagem pela América do Sul para coletar material para a produção de *Alô Amigos* (1943) e outros desenhos com temática similares: de demonstrar a confraternização entre estes países e um pouco da cultura de cada um. É neste filme que surge o emblemático personagem Zé Carioca que sintetiza algumas características e estereótipos da brasilidade como a malandragem, o samba, a cachaça e a animação. O filme é extremamente colorido, apelando para aquarela de cores da fauna e flora brasileira. *Você já foi a Bahia?* (1944) é outro filme de Walt Disney que têm como objetivo apresentar a cultura e a música brasileira tanto para o nosso país quanto para os estadunidenses.

<sup>103</sup> Em 1964, o samba-enredo que conquistou o título de Campeã do Carnaval carioca foi *Aquarela do Brasil*, composto por Silas de Oliveira e apresentado pela agremiação Império Serrano. Este samba é uma referência e homenagem a composição homônima de Ary Barroso e assim como o seu intertexto exalta o país: “Brasil, essa nossas verdes matas/ cachoeiras e cascatas/ de colorido sutil/ e este lindo céu azul de anil/ emolduram aquarela o meu Brasil”.

<sup>104</sup> Chico Buarque e Roberto Menescal em *Bye Bye Brasil* fazem referência a Aquarela de Ary Barroso no verso “Aquela Aquarela mudou”; o grupo Premê (Premetidando o Breque) também faz citação a esta obra na canção *Bem Brasil*: “Aquarela de água benta/aonde o negro e o branco vem mamar”.

Deus”, as dádivas da natureza são abundantes. A temática da miscigenação não é retratada, porém há uma citação da figura do índio, ele não é o indígena canibalizado dos modernistas, é o índio civilizado do romantismo, que se enquadra nos ideais progressistas e no civismo da ditadura Vargas.

Brasil, és no teu berço dourado  
Do índio civilizado, abençoado por Deus  
Brasil, gigante de um continente  
És terra de toda gente, orgulho dos filhos teus

Alguns versos da primeira estrofe, que é o refrão da música, se parecem com algumas frases e expressões do Hino Nacional; o “berço dourado” com “berço esplêndido” da canção oficial da nação, “gigante de um continente” com “Gigante pela própria natureza” e “És terra de toda gente, orgulho dos filhos teus” com “Dos filhos deste solo és mãe gentil”. A canção segue somente fazendo elogios. A segunda estrofe traz grande carga de adjetivação positiva sobre o personagem Brasil.

Tudo em ti nos satisfaz  
Liberdade, amor e paz  
No progresso em que te agitas  
Torrão de viva beleza  
De fartura e de riqueza  
E de mil coisas bonitas

De modo implícito, registra-se os avanços e desenvolvimentos sociais empreendidos pelo Estado Novo, já que o Brasil se encontra “No progressos em que te agitas” em pleno ano de 1939. O texto traz não só a marca da sua *formação ideológica*, como também das suas *condições de produção*. Este era um momento histórico em que pela primeira se experimentava de forma mais incisiva a construção e difusão de um discurso identitário brasileiro, proporcionado pelos meios de comunicação de massa, especialmente pelo rádio, e pela ação da máquina de propaganda ideológica do Estado Novo.

Na educação vivíamos os “tempos de Capanema”; ainda com todo populismo varguista, as leis trabalhistas instituíram o salário mínimo e legalizaram os sindicatos e a indústria fervilhava com a fundação da Companhia Siderúrgica Nacional, da Vale do Rio Doce e do Conselho Nacional do Petróleo. A política de nacionalista do Estado Novo se reflete no samba cívico como marca discursiva da glorificação de tudo o que o país tem bom, o brasileiro não tem do que reclamar, o governo lhe dá tudo que precisa. Um ponto conflituoso desta letra é a afirmação da presença liberdade em nosso país. Porém, neste momento histórico, a ditadura Vargas exercia censura sobre os inimigos políticos do Estado, os meios de comunicação e a produção cultural, várias pessoas foram presas e torturadas.

Na última estrofe o Brasil apresenta-se como um país resignado e humilde e por isso melhor que as demais nações. Em comparação com *Aquarela do Brasil* e com os demais sambas cívicos que analisaremos a seguir, *Brasil* é o mais patriótico, puro louvor e exaltação. O samba não é tanto um *locus* discursivo da brasilidade, mas sim do *pathos*, é uma declaração de amor ao país.

E porque tu tens de tudo  
 Por que te conservas mudo  
 Em tua modéstia imerso  
 Meu Brasil, eu que te amo  
 Neste samba te proclamo  
 Majestade do Universo  
 (CABRAL e LACERDA, 1939)

A partir da tabela abaixo, podemos concluir que não há referência nesta canção a elementos da cultura popular e quase nada é dito sobre a formação social brasileira, a mestiçagem sucumbi ao silêncio. O ufanismo registra-se pela quantidade de expressões que se enquadram na categoria discursiva “dádiva da natureza/ riqueza/ grandiosidade territorial” e “amor à pátria”.

<i>Marcas ideológicas do nacionalismo:</i>	<i>Elementos da brasilidade</i>	<i>Exemplos:</i>
unidade da pátria		“És terra de toda gente”
	diversidade/regionalismo	
apologia à mestiçagem		
	formação social	“Do índio civilizado”
dádiva da natureza/ riqueza/ grandiosidade territorial		“Brasil, és no teu berço dourado” “Brasil, gigante de um continente” “Torrão de viva beleza” “De fartura e de riqueza” “E de mil coisas bonitas”
amor à pátria		“orgulho dos filhos teus” “Tudo em ti nos satisfaz” “Liberdade, amor e paz” “Meu Brasil, eu que te amo” “Majestade do Universo”
trabalhismo/ progresso		“No progresso em que te agitas”
	cultura popular	
	samba	“Neste samba te proclamo”
	malandragem	
	religiosidade	“abençoado por Deus”

O que há de popular neste samba é apenas o gênero musical ao qual pertence, sua linguagem, formal, e sua temática, nacionalista, afasta-se mais incisivamente do padrão até então executado. Se com *Aquarela do Brasil* temos uma ruptura e a instauração de um novo jeito de “fazer samba”, com *Brasil* temos esses caracteres levados ao máximo. A composição

de Ary Barroso ainda carrega a malemolência dos sambistas “tradicionais”, a música Brasil, com bem menos percussividade, é praticamente um hino de exaltação, ao invés de samba.

O samba de exaltação *Onde o Céu Azul é mais Azul* (1941) de João de Barro (Braguinha), Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro também teve sua primeira versão gravada por Francisco Alves. Nesta narrativa existe um interlocutor que conversa com a Iaiá contando-lhe das diferenças culturais do Brasil e das suas riquezas naturais que despertam o amor dos brasileiros por sua pátria. Ele parte de duas perguntas: o seu Brasil o que é que tem? E o seu Brasil onde é que está? E através das suas respostas vai construindo o discurso da diversidade cultural e da integração nacional. Apesar da vastidão territorial e das diferenças regionais, o país é unido e feliz.

Eu já encontrei  
Um dia alguém  
Que me perguntou  
Assim, Iaiá:  
O seu Brasil  
O que é que tem,  
O seu Brasil  
Onde é que está?

Embora toda formalidade característica do samba cívico, esta composição utiliza a expressão coloquial “Iaiá”, de origem negra, era um tratamento muito usado na época da escravidão para se referir às mulheres brancas. Este vocativo se revela como elemento de proximidade entre a casa grande e a senzala e até hoje é utilizado em diferentes composições de samba como referência à ancestralidade afro. A canção se orienta pelas cores da bandeira do Brasil. Primeiramente, o interlocutor ao localizar geograficamente a nação através da constelação do Cruzeiro do Sul, se refere ao azul. O próprio título da música já afirma que aqui o céu é azul é mais azul.

Onde o céu azul é mais azul  
E uma cruz de estrelas  
Mostra o sul  
Aí se encontra o meu país,  
O meu Brasil  
Grande e tão feliz

O verde da nossa flâmula é traduzido na paisagem entre a oposição litoral e sertão, que foi abordada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* para engendrar o discurso sobre a identidade nacional. No litoral temos as palmeiras e no sertão as seringueiras, outro par antagônico é estabelecido, o norte do sertão e das seringueiras e o sul dos verdes pinheirais, mas no samba *Onde o Céu Azul é mais Azul* não existe conflito entre esses pares e sim uma celebração da integração.

Que tem junto ao mar palmeirais  
 No sertão seringais  
 E no sul verdes pinheirais  
 Um jangadeiro que namora o mar,  
 Verde mar, a beijar brancas praias  
 Sem fim, quando paira o ar

A menção ao amarelo da nossa bandeira é subentendido pelo ouro (as estrelas raras pelo chão) e outras riquezas minerais que o garimpeiro busca no chão sertanejo. Outro operador discursivo encontrado em nossa análise é citação de diversas profissões com identidades consolidadas na cultura popular, como o jangadeiro, o garimpeiro e o boiadeiro. Desta forma, este samba também reverbera, sutilmente, os ideais trabalhistas do Estado Novo. Os homens das mais distintas localidades trabalham para o país. No último verso também fica o recado de que é preciso trabalhar primeiro para poder sonhar depois.

Um garimpeiro que lá no sertão  
 Procura estrelas  
 Raras pelo chão  
 E um boiadeiro  
 Que, tangendo os bois,  
 Trabalha muito pra sonhar depois

Estes homens que trabalham para o Brasil são os interioranos. Neste sentido podemos apreender o esforço desta narrativa em integrar as culturas regionais. Os elementos culturais trabalhados pelo Estado Novo para a construção de um discurso da identidade brasileira estavam mais concentrados na região sudeste, maiormente no Rio de Janeiro, como é o próprio caso do samba, sendo assim os compositores buscaram suturar estes retalhos regionais.

O sertanejo, do garimpo ou da boiada, é o herói nacional desta canção: “o titã acobreado e potente” dotado de força e agilidade, do qual falava Euclides da Cunha (1979, p.81), além do fato de sintetizar a figura do mestiço. O céu, a terra e o mar são grandiosos, assim como seu o povo.

E de é grande o céu,  
 A terra  
 E o mar  
 O teu povo bom  
 Não é menor  
 Mas o que faz admirar  
 Eu vou dizer  
 Guarde bem de cor

Quem vê o Brasil que não tem fim  
 Não chega a saber por que razão  
 Este país  
 Tão grande assim

Cabe inteirinho  
Em meu coração  
(BARRO, RIBEIRO, VERMELHO, 1941)

O interlocutor encerra a canção reafirmando a imensidão territorial da “pátria mãe gentil” e declarando, como de praxe nos sambas de exaltação, o seu amor pelo país: mesmo gigante e tão plural o Brasil cabe em seu coração. A *formação discursiva* predominante é da integração nacional e do nacionalismo, a brasilidade é abordada em sua diversidade, ao mesmo tempo em que é unificada pelo sentimento de amor à pátria.

A última letra de nossa análise é *Canta Brasil* (1941) David Nasser e Alcir Pires Vermelho, é a segunda principal referência deste subgênero de samba, após *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso. Antes da música se iniciar existe um prólogo que explica o processo de formação social brasileiro por meio da mestiçagem, desta vez as três raças são contempladas, cada qual contribuindo o Brasil tivesse sua própria canção:

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

O índio não é citado de forma direta, mas subentende-se que os ritmos bárbaros das selvas sejam uma alusão aos nativos, o negro com todo o horror da escravidão colabora com o seu pranto e o branco “em um estágio civilizado mais avançado” traria o lirismo, desta mistura nasceria o Brasil.

Brasil, minha voz enternecida  
Já dourou os teus braços  
Na expressão mais comovida  
Das mais ardentes canções

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

Na terceira estrofe temos duas citações em forma de versos de outros sambas de exaltação, *Onde Céu Azul é mais Azul* do próprio Alcir Pires Vermelho e *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, que o acusou de plágio. O samba está permeado pela idéia de integração nacional, isto pode ser evidenciado pelo fato do narrador anunciar que cantou de norte a sul e também pela oposição sertão e mar que é feita ao longo da canção:

Mas agora o teu cantar  
Meu Brasil quero escutar  
Nas preces da sertaneja  
Nas ondas do rio-mar

Oh! Este rio turbilhão  
 Entre selvas e rojão  
 Continente a caminhar  
 No céu, no mar, na terra!  
 Canta Brasil!  
 (NASSER e VERMELHO, 1941)

Esta letra termina com a máxima do progresso, o Brasil com dimensões continentais continua está em franco desenvolvimento, ele congrega a selva e o rojão, que consiste no ritmo de vida e de trabalho intenso. Em qualquer lugar o Brasil deve cantar a “ordem e o progresso”.

Nas duas canções de 1941, temos um maior equilíbrio textual entre as marcas ideológicas do nacionalismo e os elementos da brasilidade, lembrando que a última também funciona como operador discursivo para reforçar a primeira. Entretanto, nem o samba e nem a malandragem são citados, no intuito de já obedecer às orientações ideológicas do DIP do trabalhismo, é preciso trabalhar para o país avançar, o progresso está em devir.

<i>Marcas ideológicas do nacionalismo:</i>	<i>Elementos da brasilidade</i>	<i>Exemplos:</i>  <i>Onde o Céu Azul é mais Azul:</i>	<i>Canta Brasil:</i>
unidade da pátria		“O meu Brasil/Grande e tão feliz” Contextual: ao falar da diversidade sutura a unidade	“Eu cantei de norte a sul” “No céu, no mar, na terra/Canta Brasil”
	diversidade/ regionalismo	“Que tem junto ao mar palmeirais” No sertão seringais “E no sul verdes pinheirais” “Um jangadeiro que namora o mar” “Um garimpeiro que lá no sertão” ‘E um boiadeiro/Que tangendo os bois”	“Na aquarela do Brasil” “Nas preces da sertaneja”
apologia à mestiçagem		Contextual: ao falar dos distintos tipos sociais: jangadeiro, garimpeiro, boiadeiro e sertanejo	“E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto” Contextual: ao falar da formação social brasileira
	formação social	Contextual: ao falar dos distintos tipos sociais: jangadeiro, garimpeiro, boiadeiro e sertanejo	“As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros” “E os negros trouxeram de longe reservas de pranto” “Os brancos falavam de amor nas suas canções”
dádiva da natureza/ riqueza/ grandiosidade		“Onde o céu azul é mais azul” “O meu Brasil/Grande e tão feliz” “Que tem junto ao mar	“Também, na beleza deste céu” “Onde o azul é mais azul”

territorial		palmeirais” “No sertão seringais” “E no sul verdes pinheirais”  “Verde mar, a beijar brancas praias” “Procura estrelas/Raras pelo chão” “E de é grande o céu/A terra/ E o mar” “Quem vê o Brasil que não tem fim”	
amor à pátria		“Este país/Tão grande assim/ Cabe inteirinho/No meu coração”	“Já adorei os teus braços”
trabalhismo/ progresso		“Trabalha muito pra sonhar depois” Contextual: ao descrever diferentes profissões da cultura popular: jangadeiro, garimpeiro e boiadeiro.	“Entre selvas e rojão” “Continente a caminhar”
	cultura popular	“Assim, Iaiá” “Um jangadeiro que namora o mar” “Um garimpeiro que lá no sertão” “E um boiadeiro/ Que, tangendo os bois” “O teu povo bom/Não é menor”	
	samba		
	malandragem		
	religiosidade		“Nas preces da sertaneja”

Como podemos observar nos sambas de exaltação a diversidade regional é valorativa, não aparece como elemento conflitante da identidade nacional, os brasileiros das mais distantes partes do país se curvam diante da unidade da pátria. A formação social brasileira e a mestiçagem são trabalhadas mais detalhadamente, em *Canta Brasil* o mito das três raças é ritualizado, o samba de Ary Barroso dedica-se a mistura étnica do negro com branco apenas. Em *Onde o Céu Azul é mais Azul* temos tipos regionais, segmentando ainda mais a mestiçagem étnico-cultural do país.

De um modo geral, alguns núcleos temático-discursivos se sobressaíram mais do que outros e permeiam os sambas de exaltação analisados: são eles a unidade da pátria; a formação social brasileira e a miscigenação étnico-cultural, mas sempre orientando o discurso no sentido de integração nacional; a dádiva da natureza e a declaração de amor à pátria. A narrativa da brasilidade é utilizada para reforçar o nacionalismo, isto porque “para que o sujeito identifique-se com uma cultura macro, como quer a perspectiva nacionalista, é preciso

que seja socializado de forma a reconhecer nos símbolos nacionais não apenas seu sentido, mas sinta-se representado neles” (SOARES, 2002, p.41).

Deste modo, o samba contribuiu de duas formas; primeiramente por integrar a cultura popular à cultura nacional, estabelecendo e reforçando os laços sociais entre as classes populares e a nação; negros, mestiços, pobres e outras minorias representacionais tinham um traço cultural reconhecido e nacionalizado. Em contrapartida, diante da diversidade regional do país, outras manifestações culturais foram silenciadas e outras culturas não se viram representadas dentro do projeto que é a nação. E a apropriação da cultura popular pela nacional está entrecortada pelo interesse das classes que detém a hegemonia cultural. Segundo Soares (2002, p.34), “este processo de eleição de símbolos culturais próprios dos grupos culturais dominados como símbolos nacionais oferecem uma dupla “vantagem” de ocultar a dominação racial e social e de dificultar a denúncia desta situação”.

O samba também traz a carga genética da cultura negra: o samba de exaltação ao transmutar os elementos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte o que é originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado”. Para a *intelligentsia* estado-novista, as minorias representacionais étnicas sentindo-se parte da cultura nacional, não ofereceriam oposição e resistência à integração do país. O que é uma contraversão, pois isto funciona em partes. Em certa medida, a apropriação de cultura subalterna pela hegemônica pode despertar o sentimento de pertencimento a uma *comunidade imaginada* nacional, mas no processo de negociações simbólicas entre esses diferentes componentes, a cultura subalterna também se impõe, é um jogo de concessões.

O samba de exaltação é apenas uma das vozes que ecoavam durante o Estado Novo. Outros temas e outras letras foram compostas a fim de dar voz a negritude e aos variados aspectos sociais que o país vivenciava naquele momento. Ou seja, o samba nacional congregava vários componentes da formação social brasileira, porém as produções das classes populares continuavam ativas e críticas dentro deste universo simbólico.

O segundo ponto contributivo do samba para a edificação da identidade nacional é funcionar como *locus* discursivo da brasilidade. A música, entendida como um sistema de linguagem, também cria e difunde identidades culturais. É arena de luta de vozes, quem detiver o poder da fala também forja as identidades. Com isso, entendemos que o samba, assim como outros gêneros musicais, carrega marcas ideológicas e as condições sócio-históricas de seu tempo de produção, o que nos permite interpretar fatos históricos.

A *formação discursiva* do samba cívico é orientada pela *formação ideológica* do Estado Novo, sobretudo pelo nacionalismo, ou seja, este subgênero é lugar da materialização

ideológica em versos do regime ditatorial de Vargas, é a expressão do nacionalismo musical das classes populares. O samba de exaltação esboça discursivamente traços identitários da *comunidade imaginada* brasileira valorizados pelo governo vigente e totalmente apto a integrar o universo radiofônico, tem seu poderio discursivo amplificado, sobretudo com a Rádio Nacional, fazendo a representação sonora da nação para a comunidade auditiva do país. Ao atuar como *locus* discursivo da brasilidade e da unidade da pátria, o samba de exaltação reforça a transformação do samba popular em nacional-popular.

## 7 Conclusão

O debate contemporâneo sobre identidade cultural aponta para o descentramento do papel da nação, do nacionalismo e da identidade nacional como principal ancoragem social do sujeito pós-moderno. A globalização e o localismo deslocaram sua “onipotência” referencial. Atualmente, assistimos uma maior disponibilidade, fragmentação e fluidez identitária. Porém, a identidade nacional ainda permanece como uma das principais fontes de identificações que o sujeito estabelece na construção do seu “eu”.

Pensando o recorte histórico da nossa pesquisa, o Estado Novo (1937-1945), e as especificidades econômicas, políticas e culturais do Brasil neste momento; inferimos que a identidade nacional não só está em processo de franco desenvolvimento, como também começa se configurar como a mais importante seiva constitutiva do sujeito brasileiro. Se a nação não é concreta ou definida por sua territorialidade, mas sim por um sentimento e uma imaginação compartilhados por um número representativo de indivíduos, coube ao Estado a missão de selecionar e determinar a língua, as tradições, os modos de vida e costumes a serem comungados por essa maioria.

A nação é uma ficção e o Estado nacional procura criar e desenvolver artifícios para atribuí-la *status* de materialidade e concretude. Para isso, se apropria de um conjunto de símbolos, crenças, discursos e estilo de vida até então pertencentes a uma determinada classe social, etnia ou região e impulsiona sua transfiguração em nacional, quem já se identifica com essas reproduções se sente representado, mas quem não participava de certa cultura é “levado a crer” que dela faz parte. Assim, a narrativa da nação vai sendo encontrada, engendrada e recontada na literatura nacional, na mídia e na cultura popular.

A tradição, componente estruturante na formação da identidade nacional, em geral, é inventada, baseada em um dado repertório histórico; manifestações culturais, acontecimentos históricos, locais e personagens são eleitos para figurar artificialmente o passado e a memória de uma nação. Durante o Estado Novo, o samba é percebido como passível de ser inventado como tradição.

O processo de nacionalização do samba e sua transformação em referência e *locus* discursivo da identidade brasileira ocorreu por meio da ação de distintos atores sociais, sendo

construído cotidianamente pelas negociações entre as classes hegemônicas e subalternas, mas sempre carregando a carga genética da matriz cultural predominantemente negra e das classes populares. Ao longo desta dissertação, tratamos sob vários aspectos as atuações e as interações entre esses vários segmentos sociais.

Ao ancorarmos nossa pesquisa na perspectiva construtivista do *Interacionismo Simbólico* e dos Estudos Culturais, entendemos que o samba, enquanto referencial identitário, está em permanente construção simbólica e material, mediada pela linguagem e pelo poder, sendo moldadas e negociadas cotidianamente, assim como as identidades culturais de um modo geral. Outra acepção crucial para o desenvolvimento deste trabalho foi o exercício de compreensão das relações identitárias nas suas mais diferentes esferas, considerando que o sujeito é ativo na constituição da sua identidade. Dessa forma, os intelectuais, o Estado, o rádio e as classes populares participaram ativamente na invenção do samba enquanto tradição da cultura brasileira.

Com a releitura gramsciana, apreendemos as relações entre a cultura hegemônica e a subalterna, através de apropriações, renegociações e resistências, o samba “nacional” vai ganhando seus contornos. Para se legitimar enquanto “produto tipicamente brasileiro”, este ritmo estabeleceu um “equilíbrio instável”, “sistema de alianças” e uma “conquista de consentimentos” entre diferentes grupos sociais, não ocorre a vitória absoluta de um lado sobre o outro. A hegemonia possibilita as negociações identitárias entre o popular e o nacional, a transformação do samba-mestiço-popular em nacional.

O primeiro fator que viabiliza e contribui no processo de nacionalização do samba é a mudança discursiva sobre a identidade nacional empreendida pelos pensadores e intelectuais brasileiros. Esta alteração é gradativa, pouco a pouco vai se rompendo com associação da mestiçagem como um elemento retrógrado da nossa cultura. Sob a influência das teorias raciológicas, os primeiros articuladores da brasilidade viviam o impasse das misturas étnicas, que contrariavam os preceitos básicos dessas correntes. Quanto mais miscigenado um povo, sobretudo com componentes negro e indígena, mais estava enfraquecido e condenado a degeneração física, social e moral; fato que colocava o brasileiro em uma situação desprivilegiada.

Este quadro começa a se alterar quando os intelectuais percebem a cultura popular e os hibridismos culturais como um lugar de diferenciação positiva entre as demais nações, embora saibamos que não existe uma nacionalidade que tenha se mantido pura. Mário de Andrade faz a intersecção entre os folcloristas e o movimento modernista na tentativa de valorização das “raízes” da cultura brasileira. Juntamente com Câmara Cascudo, fez o resgate

do folclore brasileiro, mostrando a diversidade e a riqueza cultural do país, o popular é tomado como *ethos* e *locus* da identidade brasileira. Na literatura, com narrativas antropofágicas, Mário e Oswald de Andrade propuseram o contato, a deglutição de outras culturas e produções de novas, sem “peso na consciência” ou sentimento de inferioridade. Seria no canibalismo cultural que residiria a nossa “autenticidade”. Macunaíma (1928) de Mário de Andrade inicia o mito cosmogônico das três raças.

A apologia à mestiçagem efetuada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933) e algumas contribuições intelectuais de Sergio Buarque de Holanda, consagram o mestiço-popular em nacional. Gilberto Freyre se debruça sobre as contribuições íntimas e cotidianas de cada etnia; a indígena, a branca e a negra, para a formação do povo brasileiro, atribuindo valores positivos a todas, porém de forma hierárquica, destacando o branco-português como mais importante. O sociólogo fornece uma interpretação do Brasil que congregava as distantes classes sociais e amalgamava as diversidades culturais em prol do Estado e do mercado, atendendo a nova “demanda social”.

Na economia e na política passávamos por um período de transformações. A monocultura cafeeira vai sendo substituída pela diversificação de produtos do segundo setor, objetivando a independência do mercado externo e o fortalecimento do interno. Com o crescimento, a industrialização e o pluripartidarismo, a divisão e a luta das classes sociais ficam mais demarcadas. Diante dessa conjuntura, o Estado Novo compôs o período em que a coesão das classes dominantes se realizou através de sua abnegação do exercício do poder em favor de um Estado forte e autoritário, que assegurou a submissão das subalternas, para neutralizar os possíveis conflitos de classes.

Sob o manto do nacionalismo, Getúlio Vargas procurava por todos os meios, manter-se no poder e garantir a unidade política e econômica do país. A capacidade aglutinadora do discurso nacionalista convocava todos os brasileiros atuar em prol do desenvolvimento do país, cada qual na sua esfera, mascarando as desigualdades políticas, econômicas, étnicas e culturais. O trabalhismo retratava cada homem como um operário da nação, responsável pela sua construção e seu futuro, trabalhar era um ato patriótico. Ao exaltar o trabalho e combater o ócio procurava-se asseverar que aqui não haveria lacunas para a luta de classes e sim para a cooperação entre capital e trabalho.

Para isso, o Estado Novo utilizou-se dos mais diversos recursos para disseminar a ideologia nacionalista e trabalhista e a política de integração nacional, desde os aparelhos ideológicos de Estado até aos aparelhos repressivos, recorrendo à força e coerção quando julgasse necessário. Pela primeira vez na história do país, assistimos a uma estruturação da

máquina de propaganda do Estado. De inspiração nazi-fascista, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, sob a chefia de Lourival Fontes.

No período do Estado Novo, procurava-se dar um sentido mítico ao Estado, à nação, assim como seu “chefe supremo”, Getúlio Vargas, no sentido de lhe atribuir caráter imutável e essencial. O DIP atuava na edificação do mito do “pai dos pobres”, na construção discursiva da identidade nacional, na difusão do bloco ideológico trabalhado pelo regime e na censura de discursos dissonantes e contrários a ditadura. Os mais diversos meios de comunicação existentes na época foram utilizados, mas o rádio se destacou em relação aos demais, tornando-se o “veículo oficial do governo”.

O DIP contava exclusivamente com a Divisão de Radiodifusão para estreitar os laços entre a máquina pública e a população, suas principais atribuições eram a feitura e distribuição de conteúdos do governo como chamadas institucionais, notícias e programas informativos e culturais como a *Hora do Brasil*; bem como o controle, enquadramento e censura dos programas radiofônicos produzidos pelas emissoras comerciais, segundo a ideologia do Estado.

O Estado Novo (1937-1945) coincide com a Era de Ouro do Rádio brasileiro (décadas de 1940 e 1950), fato que propicia ao regime seu uso intensivo como veículo de propaganda direto e indireto, assim como a articulação e disseminação de narrativas identitárias sobre a brasilidade. As características do rádio permitem que pela primeira vez a população experiencie a sensação de unidade nacional amplificada. O veículo enlaçava os indivíduos, colocava em conexão com outras pessoas e os ligava às massas, estabelecendo vínculos sociais entre cidadãos, viabilizando a integração do país.

A oralidade inclui a população analfabeta no processo comunicativo massivo. A penetração do rádio supera com mais facilidades as barreiras geográficas, podendo alcançar os lugares mais longínquos do território nacional. O imediatismo e a instantaneidade colocam os ouvintes em conexão no “aqui e agora”. E a sensorialidade envolve e estabelece o elo entre emissor e receptor por meio de projeções de diálogos e imagens mentais. Essas características do rádio possibilitam a representação auditiva da *comunidade imaginada* brasileira e possibilita a invenção do samba como tradição.

O Estado Novo afinado com os avanços da linguagem radiofônica utiliza-o com o propósito de integração nacional. Apesar da máquina de propaganda ideológica direta, será o veículo indireto, a Rádio Nacional, que solidificará efetivamente a construção e difusão do discurso identitário nacional. A Rádio Nacional, encampada pelo governo federal em 1940,

apesar de estatal, manteve-se estruturada como uma emissora comercial, acumulando finanças e investindo cada vez mais na qualidade da sua programação e de seus profissionais.

A abrangência e a popularidade da Rádio Nacional são questionáveis, uma vez que o rádio é uma mídia eminentemente regional, contudo o que defendemos neste trabalho é o pioneirismo da experiência da unidade nacional, pois a emissora tinha um alcance territorial representativo, capaz de nacionalizar um gênero musical e times de futebol regionais. Outro fato inegável foi que sua estruturação e programação se tornaram modelo para as demais emissoras.

A Rádio Nacional transmite a trilha sonora brasileira através de sua programação. A música popular gradativamente vai tomando seu espaço. Programas como *Aquarelas do Brasil*, *Curiosidades Musicais*, *Instantâneos Sonoros* e *Quando Canta o Brasil* executavam músicas do folclore brasileiro e da cultura popular, no intuito de desvelar o país e sua diversidade e riquezas culturais para os brasileiros. Samba, congada, capoeira e maracatu e outras manifestações culturais até então restritas a uma classe social, região ou segmento étnico tornam-se conhecidos, e no caso do samba, nacionalizado.

A transformação do samba em referência e *locus* discursivo da identidade brasileira ocorreu pela convergência de possibilidades e interesses do momento. Os intelectuais criaram um discurso sobre a identidade nacional que liberava o brasileiro de qualquer complexo de inferioridade e fazia da mestiçagem nossa virtude. O samba era mestiço. O Estado Novo precisava incorporar a mão de obra negra à indústria e à sociedade brasileira, os imigrantes à nação e a massa operária ao trabalho, sem conflitos de classe. O samba era oriundo das classes populares e congregatório de diversas matrizes étnico-culturais. O mercado cultural, os veículos de comunicação mais desenvolvidos e o governo federal estavam concentrados na cidade do Rio de Janeiro. O samba era carioca. Este gênero adentra ao universo radiofônico, sua transposição de manifestação regional, embora urbana, em nacional, configura-se como um evento midiático, pois só sua transmissão massiva possibilita atingir tal *status*.

O samba transporta as marcas históricas de suas origens até os dias atuais. É uma música de matriz negra e popular, mas só se fez no encontro com a cultura branca, na zona intersticial do encontro na praça. O samba e seu povo sobem os morros “varridos” com a reurbanização, com isso ganha mais instrumentos percussivos e narra o cotidiano das classes excluídas da sociedade. O homem branco sobe o morro atrás daquele “som mágico”, outros homens brancos também sobem, vendo nesta música a possibilidade de ganhar dinheiro. No carnaval ocorria o contrário, era o samba que descia e tomava conta do asfalto. Pouco a

pouco, este gênero musical ocupa as rádios, perdendo um pouco da sua africanidade para ser mais audível, mas se impõe enquanto manifestação cultural negra.

O Estado Novo tematicamente tenta orientar o conteúdo desta música, as classes populares respondem das formas mais criativas, ora atendendo ora impugnando este “pedido”. Diante deste contexto, sambas hegemônicos e contra-hegemônicos são produzidos. Nesta dissertação, nos debruçamos sobre as composições que atendem a demanda do governo nacionalista de Getúlio Vargas de exaltar o país, a integração nacional e de narrar os componentes da brasilidade, trazendo suas marcas ideológicas deste regime.

Através da metodologia da análise do discurso, evidenciamos em algumas composições de samba de exaltação as marcas ideológicas do Estado Novo. Os núcleos temático-discursivos que permeiam essas letras são a unidade da pátria; a formação social brasileira e a miscigenação étnico-cultural, mas sempre orientando o discurso no sentido de integração nacional; a dádiva da natureza e a declaração de amor à pátria.

Neste sentido, o samba contribuiu de duas formas; primeiramente por integrar a cultura popular à cultura nacional, estabelecendo e reforçando os laços sociais entre as classes populares e a nação; negros, mestiços, pobres e outras minorias representacionais tinham um traço cultural reconhecido e nacionalizado. Em contrapartida, diante da diversidade regional do país, outras manifestações culturais foram silenciadas e outras culturas não se viram representadas dentro do projeto que é a nação. O samba de exaltação fixa o gênero samba como *locus* discursivo da identidade nacional, além de contribuir para sua nacionalização, já que sua narrativa era endereçada a nação como um todo.

Embora nesta dissertação nos aprofundamos exclusivamente neste subgênero musical, o samba de exaltação é apenas uma das vozes que ecoavam durante o Estado Novo, outros temas e outras letras foram compostas a fim de dar voz a negritude e outros aspectos sociais que o país experienciava naquele contexto. O samba nacional reunia diversos componentes da formação social brasileira, porém as produções das classes populares continuavam ativas e críticas dentro deste sistema simbólico.

Hoje “podemos” pensar e sentir o “samba da minha terra” como “coisa nossa”, como se fosse enraizado em uma ancestralidade intocável. Mas como desconstruímos neste trabalho, o samba enquanto tradição é uma invenção recente, criado por vários atores sociais. Essa experiência e emoção operam mais no nível discursivo do que em fatos concretos. Se o samba se consagrou como referência da brasilidade, não só para os brasileiros, como também para os estrangeiros, foi porque uma série de negociações identitárias se estabeleceu entre a cultura popular e a cultura nacional. A cada nova ambiência e conjuntura, este ritmo se

reinventada e dialoga com suas (re)criações; depois do samba de exaltação veio a bossa nova, o samba-rock, outros sambas e outros bambas. O samba é mais um artifício e um meio de sentir e de imaginar membro da comunidade brasileira, assim como de despertar paixões.

### Referências:

AGUIAR, Ronaldo Conde Aguiar. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALMEIDA, Maria Cândida. **Só me interessa o que não é meu: antropofagia de Oswald de Andrade**. 2002. Disponível em: [http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear\\_arquivos/someinteressaouenaomeu.pdf](http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/someinteressaouenaomeu.pdf). Acesso em: 22 ago. 2010.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado – notas para uma investigação. In: Slavoj Zizek (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1982.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/Brasília/Itatiaia: Instituto Nacional do Livro/Fundação Pró-Memória, 1984.

ARAÚJO, Ari. **As escolas de samba: um episódio antropofágico**. Rio de Janeiro: Editora Vozes/SEEC, 1978.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. **O autor Câmara Cascudo**. Continente: documento. Recife-PE, Companhia Editora de Pernambuco, Ano IV, n. 48, p. 22-31, ago. 2006. Disponível em: <http://hhermenegildo.50webs.com/O%20escritor%20Camara%20Cascudo.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2010.

ARAÚJO, Samuel. Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento. In: V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004. **Anais eletrônico...** Rio de Janeiro, PUC, 2004. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/SamuelAraujo.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SamuelAraujo.pdf). Acesso em: 12 out. 2009.

BARATA, Mariana Moreira Fernandes Barata; SCHER, Maria Luiza. Manifesto Antropófago e Clan do Jabuti: o discurso identitário brasileiro no modernismo. **Revista Gatilho**. Ano III,

vol. 5, julho 2007. p.1-14. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo05mariana.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2010.

BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional. **Comunicação e Sociedade**. São Bernardo do Campo, v. 27, n. 45, ano 0, p. 99-114, jan./jun.2007.

BARBOZA, Marília Trindade e FILHO, Arthur de Oliveira. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BAUER, Martín W., Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martín W., GASKE, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2004. p.365-389.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELTRÃO, Luiz. Jornalismo pela televisão e pelo rádio: perspectivas. In: **Revista da Escola de Comunicações Culturais**. São Paulo: USP, vol. 1, nº. 1, 1968.

BENJAMIN, Walter. A Paris Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio. **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BENZAQUEN, Ricardo. **Guerra e Paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. São Paulo: Editora 34, 1994.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massa e cultura popular: Leituras de Operárias**. Petrópolis: Vozes, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre (RS): Zouk, 2007.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: Uma história do Rádio e da MPB**. Rio de Janeiro, Ed.Lumiar e Chediak Arte & Comunicação, 2ª edição (revista e ampliada), 2005.

\_\_\_\_\_. **No tempo de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. 1º de maio de 1500. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2011.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia e antipoesia antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CAPARELLI, S. 50 anos depois, só há um discurso: o dos governantes. In: PEROSA. **A hora do clique**. São Paulo: Annablume/Eca-USP, 1995.

CARONE, Edgar. **O Estado Novo**. 1937-1945. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Universidade e Civilização**. Natal: Editora UFRN, 1988.

\_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1980.

\_\_\_\_\_. **Civilização e Cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. **Made in África**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. Sertanejo e Amazônia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte**. V.LXI. Natal: Instituto Histórico e geográfico do Rio Grande do Norte, 1961.

CASTRO, Ruy. **Uma biografia de Carmem Miranda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: DREYFUS, Dominique (Org.). **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005. p.9-13.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Conformismo e resistência, aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CREPALDI, Lílian. América Latina e Comunicação: Apontamentos Teóricos sobre Identidade, representação e Imaginário. In: Intercom, 2007, Santos. **Anais...** Santos, Unisantos, 2007. 1 CD-ROM.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro/Brasília: Francisco Alves/INL, 1979.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Negócio ou ócio?** O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas. S.d. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Lopes.pdf> Acesso em: 10 out. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997, vol.5.

DIAS, Gonçalves. **A Canção do Exílio**. Primeiros Cantos. 1846. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2011.

DIDIER, Carlos; MÁXIMO, João Carlos. **Noel Rosa**, uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Linha Gráfica Editora, 1990.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DALLA COSTA, Rosa Maria Cardoso et al. **Teoria da Comunicação na América Latina: da herança cultural à construção de uma identidade própria**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

EMIDIO, Luiz Felipe Sousa Tavares. **Partituras de concreto: as reformas urbanas no Rio de Janeiro e a institucionalização da música popular em um bem de valor comercial (1904-1937)**. In: Encontro Nacional de História – Anpuh- Rio, 2008, Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212925319\\_ARQUIVO\\_Son\\_sdamodernidade-ModificacoesurbanasemusicapopularnoRiodeJaneiro\(1904-1937\).pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212925319_ARQUIVO_Son_sdamodernidade-ModificacoesurbanasemusicapopularnoRiodeJaneiro(1904-1937).pdf). Acesso em: 5 jan. 2009.

EDUCOM.RÁDIO. Disponível em: <<http://www.usp.br/educomradio>>. Acesso em: 29 de maio de 2006.

ENNE, Ana Lucia S. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Unisinos. vol. 6, n.2, p.101-116, jul/dez 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: n° 9, p. 87-97, dezembro 1998 (semestral). Disponível em: [http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/9/Ana\\_Carolina.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/9/Ana_Carolina.pdf). Acesso em: 8 ago. 2008.

FECHINE, Yvana. Espaço Urbano, Televisão, Interação. In: PRYSTHON, Angela (Org). **Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.37-57.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação**. Rádio e TV no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1982.

FIGUEREIDO, Paulo de. **Aspectos Ideológicos do Estado Novo**. Brasília: Senado Federal, 1983.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edson e o seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sobrados & Mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GARCIA, Nelson Jahr. **O Estado Novo: ideologia e propaganda política**. Versão para ebooks. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/estadonovo.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1990.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

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

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1980.

GUIBERNAU, Monserrat. **Nacionalismos, o estado nacional e o nacionalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice/ Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Identidade e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da (org). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p.103-133.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. Rádio, populismo e cultura: Brasil e Argentina (1930-1955). **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº5, novembro 1996, semestral.

HOBSBAWM, Eric e RANGER Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octávio. **A formação do estado populista na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- JAMBEIRO, Othon. **Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação**. Salvador: Edufba, 2003.
- KRAUSCHE, Valter. **Música popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LAGO, Mário. **Na Rolança do Tempo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LENHARO, Acir. **A Sacralização da Política**. Campinas: Papyrus, 1986.
- LEVINE, Robert M. **O sertão prometido: o massacre de Canudos**. São Paulo: Edusp, 1995.
- LOPES, Nei. **Partido-alto**. Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- LOPES, Saint-Clair. **Comunicação e Radiodifusão Hoje**. Rio de Janeiro: Temário, 1970.
- MAGGIE, Yvonne. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo: vol.20, nº.58, jun. 2005, p.5-25. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092005000200001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200001). Acesso em: 21 jun. 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. Discurso e Análise de Discurso. In: SIGNORINI, Inês (org). **[Re] Discutir: texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Procesos de comunicación y matrices para salir de la razón dualista**. México: FELAFACS, 1987.
- MARTINO, Luis Mauro. **Stuart Hall e os Estudos Culturais**. 2006. Disponível em: <http://www.facasper.com.br/cultura/site/livros.php?tabela=&id=7>. Acesso em: 5 ago. 2008.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELLO, Maria Ignez C. **Música Popular Brasileira e Estudos Culturais**. 1997. Trabalho de Conclusão da Especialização em Estudos Culturais. Departamento de Comunicação,

Universidade Federal de Santa Catarina. 1997. Disponível em: <http://www.musa.ufsc.br/Monografia%20EC.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2008.

MIRANDA, Orlando. A era do rádio. In: **Nosso Século**, Abril Cultural, nº 17. sd.

MORAES, Mário de. **Recordações de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **O Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

\_\_\_\_\_; SAROLDI, Luiz Carlos. **Rádio Nacional**. O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**: o espírito do tempo – 1 Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOTA, Maria Regina. **Introdução à metafísica bárbara**. S.d. Disponível em: [http://www.fafich.ufmg.br/fibra/arq/mota\\_metafisica.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/fibra/arq/mota_metafisica.pdf). Acesso em: 30 março de 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: ano 1, nº 8, p.22-27, fevereiro/março 2006.

OLIVEIRA, Luiz André Ferreira. **Getúlio Vargas e o Desenvolvimento do Rádio no País**: um estudo do rádio de 1930 a 1945. 2006. 209f. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A Informação no Rádio**. Grupos de poder e determinação de conteúdos. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. In: **Revista História**. São Paulo: UNESP, vol. 22, núm. 1, 2003, p. 81-113.

PAULINO, Roseli Fígaro. **Estudo de Recepção**: o mundo do trabalho como mediação da Comunicação. São Paulo: A. Garibaldi, 2001.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

POULBEL, Monnik Lodi . **Só danço samba** - A classe média e a música popular: curiosidade, interesse, esquecimento e resgate. Disponível em: <http://www.bossanova.mus.br/artigos/sodancosamba.htm>. Acesso em: 12 de out. 2009.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro : José Olympio, 1980.

RUDGER, Francisco. A comunicação no saber pós-moderno: crítica, episteme e epistemologia. In: FERREIRA, Jairo (Org.). **Cenários, teorias e epistemologia da comunicação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007. p.25-40.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. Samba Carioca e Identidade Brasileira. In: DREYFUS, Dominique. **Raízes Musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens Líquidas da Era da Mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p.73-102.

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

SIQUEIRA, Baptista. **Origem do termo samba**. São Paulo: Ibrasa, 1978.

SOARES, Astréia. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil**: o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade Nacional e Modernidade Brasileira**. O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SOUZA, Jessé. **A Modernização Seletiva**: Uma reinterpretação do dilema brasileiro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular: Uma Introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular – do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. Da modinha à canção protesto. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**. A americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Estado Novo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

THOMPSON, E.P.. **Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TURNER, Graeme. **British Cultural Studies: An Introduction**. Boston: Unwin Hyman, 1990.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz**. São Paulo: Universidade de Sorocaba e Edições Loyola, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1952>. Acesso em: 24 ago. 2010.

\_\_\_\_\_. A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. **Revista Rio de Janeiro**, nº 4, 1986.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed.UFRJ, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Música popular e produção intelectual nos anos 40**. s.d. p.1-19. Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/66.pdf>. Acesso em: 12 de out. 2009.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p.7-72.

### **Músicas:**

ALVES, Ataulfo, BATISTA, Wilson. **O bonde de São Januário**. 1940. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/wilson-batista/259906/>. Acesso em: 5 nov. 2009.

BABO, Lamartine; BARRO, João de; RIBEIRO, Alberto. **Cantoras do Rádio**. 1936. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/braguinha/260041/>. Acesso em: 17 abr. 2009.

\_\_\_\_\_. **O Hino do Carnaval Brasileiro**. 1938. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/lamartine-babo/715596/>. Acesso em: 5 de nov. 2009.

BARRO, João de; RIBEIRO, Alberto e VERMELHO, Alcir Pires. **Onde o Céu Azul é Mais Azul**. 1941. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/braguinha/259955/>. Acesso em: 13 abr. 2011.

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ary-barroso/163032/>. Acesso em: 5 nov. 2009.

CABRAL, Aldo e LACERDA, Benedito. **Brasil**. 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/francisco-alves/593849/>. Acesso em: 13 abr. 2011.

MARTINS, Herivelto; GRANDE OTELO. **Praça Onze**. 1942. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/herivelto-martins/386766/>. Acesso em: 5 jan. 2009.

NASSER, David e VERMELHO, Alcir Pires. **Canta Brasil**. 1941. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/david-nasser/174192/>. Acesso em: 13 abr. 2011.

ROSA, Noel e VADICO. 1933. **Feitiço da Vila**. 1935. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/81874/>. Acesso em: 13 abr. 2011.

\_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_. **Feitio de Oração**. 1933. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/535516/>. Acesso em: 13 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. **Rapaz Folgado**. 1933. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/noel-rosa-musicas/397357/>. Acesso em: 5 nov. 2009.