

Ary Barroso e o Engajamento da Canção

Ricardo Alexandre de Freitas Lima¹

Resumo: É a partir do reconhecimento da canção enquanto fonte histórica e como lugar a ser ocupado pela ação interessada (dado seu caráter polissêmico de “tipo aberto”) que o trabalho objetivo, sob um olhar situado no estudo da história cultural, entender o processo de engajamento dos sambas-exaltação de Ary Barroso (1939 a 1948) em seu devido lugar histórico.

Palavras-chaves: Samba - História – Política

Abstract: It is from the recognition of the song while historical source and as place to be busy for the interested action (given its multiples meanings of a “open type”) that the objective work, under one to look at situated in the study of cultural history, to understand the process of engagement of Ary Barroso’s sambas (1939 the 1948) in its had historical place.

Keywords: Samba – History - Politics

Breves notas anacrústicas

Pretendo aqui realizar um esforço, a partir de um olhar situado nos estudos da História Cultural, recorrendo a alguns conceitos, tais como o de apropriação, para entender um suposto engajamento das canções de Ary Barroso, mais precisamente seus sambas-exaltação compostos entre 1939 e 1944.

Parto de uma convicção de que a canção deve ser tomada como um objeto privilegiado para entender e acessar o passado; como produto mesmo da ação de homens enculturados e que dialoga com o seu devido lugar histórico. Através da canção é possível desnudar a relação entre os atributos sonoros, textuais e narrativos de um estrato musical e o contexto histórico, político e social com o qual dialoga (Wisnik 1989). Seja através das letras, ou através dos enlaces rítmicos, melódicos e harmônicos, a música, como forma de linguagem, ganha significado no interior de uma dada cultura, transformando o som em um “significante musical”, momento em que se torna símbolo e passa a comportar o elemento valorativo.

É possível deixar mais claro ainda o vínculo entre música e aquilo que é da ordem das coisas políticas explicitando - e, portanto, mostrando uma condição latente - as relações entre canção, imaginário, representações e culturas políticas. Para isso, vamos partir de considerações sobre o componente elementar dessa manifestação expressiva: o som. Vejamos.

¹ Mestrando - Universidade Federal de Minas Gerais / Universidade Cândido Mendes (Cesap)

De antemão é preciso considerar a manifestação sonora como algo que extrapola o fenômeno físico, onde corpos em movimento vibratório nos oferecem uma sensação, que só se efetiva pela decodificação do aparelho auditivo. Este aparato orgânico é responsável por transformar as vibrações em “imagem mental, em imagens acústicas”, que ganham significado e compõem, com as demais, o imaginário do ser social (Sá 1991: 123). É importante frisar, então, que

silêncio e sons devem, pois, ser compreendidos como matérias-primas da expressão sonora, e devem ser analisados já como produtos diretos da cultura que os utiliza e não apenas enquanto fenômenos físicos, referências quase abstratas ou desvinculadas das circunstâncias históricas e sociais de seus usuários. (Sá 1991: 126-127)

Essas considerações são pertinentes uma vez que a canção é constituída de um encadeamento, de uma organização, de uma estruturação e classificação dos sons produzidos conforme parâmetros sociais, conforme representações coletivas, que imputarão significados compartilhados ao signo sonoro transformando-o em símbolo. Se num primeiro momento a imagem acústica provinda do fenômeno sonoro é incorporada ao imaginário com um alto grau de indicialidade, traz consigo a potencialidade simbólica latente de signo que extrapola o referente e, num processo de criação e recriação do real, é capaz de ampliar sua abrangência cognitiva, expressiva, conforme conveniências históricas e construções sócio-culturais. Segundo La Plantine e Trindade, “a vida social é impossível fora de uma rede simbólica” (La Plantine 1996: 21): eis a importância do som como símbolo e, por conseguinte, da canção. Sua importância política se dá uma vez que o símbolo “contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar homens e atuar segundo suas próprias regras normativas” (La Plantine 1996: 13)

Entendida então a canção como um encadeamento de sons, ela carrega consigo a mesma capacidade de ser tomada como um símbolo, de ganhar significado, de ser incorporado, num movimento sintético - pois, numa reunião de cada elemento sonoro particular -, ao imaginário, como imagem, como representação.

No entanto, existem determinadas operações que potencializam essa condição própria, mesmo inerente, da canção. Se esta dialoga com o contexto e com seus atores e é capaz de ser apreendida valorativamente, cumpre espiar as formas e condutas que podem interferir na recepção do signo e, por sua vez, na carga semântica que lhe será atribuída. Vale saber sobre

processos de apropriação ao qual a canção fora (ou não) submetida. Por apropriação, entendo-a segundo as concepções de Certeau e de Chartier. Algo da ordem das interpretações, diria o segundo (Chartier 1988: 13-28). Para Certeau, tomar uma coisa e fazê-la própria (Certeau 1994: 259-273). Ou seja, é uma ação empreendida no campo da recepção dos textos, das mensagens, do processo semiótico.

Alguém poderia dizer que seria inadequado usar esses instrumentos para pensar a canção, já que não se trata propriamente de um texto. Cabe então informar que Certeau propôs uma renomeação do binômio produção-consumo por seu equivalente, escrita-leitura (Certeau 1994: 262-263). Vou adiante, proponho ainda uma outra substituição do referido binômio pelo par emissão-escuta. Trato a canção aqui como um “texto” em seu sentido ampliado. Algo dado a ser “lido” (ou escutado-compreendido-armazenado), que pode também ser tomada como um discurso. Foucault, em seu texto *A Origem do Discurso*, o define como “realidade material de coisa pronunciada ou escrita” (Foucault 2006: 5-8). Se se trata de coisa pronunciada, dada a ler, investida de significação, não vejo motivo para começar o estudo da canção em virtude da utilização de tais ferramentas conceituais.

Como estamos tratando de algo da instância da recepção é importante frisar que assumo uma postura convergente à concepção de Certeau, que vai de encontro à idéia de que receptores seriam corpos inertes prontos a serem submetidos à inoculação - metaforizada pela ação de uma agulha hipodérmica - de mensagens, conteúdos e significados, restando-lhe apenas a reação. Quando confrontado num processo semiótico o receptor aciona todo um repertório, que lhe é próprio, que agirá no momento da negociação da recepção e, por conseguinte, de uma possível apropriação da imagem, do texto, da canção. Um “texto” - ou uma canção, neste caso -, segundo Certeau, só se efetiva como tal “em relação à exterioridade do leitor [, escutador], por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de expectativa combinadas. A que organiza um espaço legível e a que organiza uma démarche necessária para a efetuação da obra” (Certeau 1994: 265-266). A primeira diz respeito ao lugar do emissor. Já a segunda, remete ao escutador. Assim, tomo o lugar da recepção como um lugar autônomo, como espaço de negociação, de ação, de produção mesmo de significados. Segundo Certeau, é o leitor que dá o sentido, porque toda leitura modifica o texto. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a intenção do autor. “Destaca-os de sua origem” (Certeau 1994: 264-265).

Notas de Exaltação

Esse é um bom momento para iniciarmos a conversa a respeito do objeto desta apresentação. Pretendo levantar algumas considerações acerca das composições desse mineiro de Ubá, nascido em 1903, formado em direito, radialista consagrado, chamado Ary Evangelista Barroso.

Desde os anos 20 do século passado, Ary Barroso distribuía suas melodias pelas noites do Rio de Janeiro e de outras tantas cidades do Brasil. Mas foi em 1939 que compôs o seu maior sucesso, uma canção destinada a ser uma espécie de representação, por excelência, da nação no âmbito musical. Estou me referindo a *Aquarela do Brasil*, nosso ponto de partida.

A série de sambas-exaltação compostos por Ary Barroso a partir de 1939, através de um processo, entendo eu, de apropriação, produz uma espécie de sintaxe que expressaria no plano musical a definição do que deveria ser entendido como o “verdadeiramente” nacional. É nesse tempo histórico que pretendo me ater, momento importante, talvez decisivo, à elaboração da tradição nacional, do próprio sentimento de *brasilidade*. Isto de alguma maneira estava sendo desenhado a traços firmes, e, porque não, definido com o auxílio precioso do pandeiro, do samba de Ary Barroso. No entanto, isso se deu menos por uma vontade ou estratégia do emissor do que pelo uso do qual se fizera dessa canção, que apresentava uma nova estética que tomara conta dos arranjos destinados ao samba naquele ínterim².

Esta composição inaugura o gênero chamado samba-exaltação e estabelece, num momento posterior, um “modelo ideal de música popular que interessava ao governo de Getúlio e [que] era estimulado através do DIP” (Soares 1998: 101). O que havia de surpreendente nessa canção era o fato de conciliar, de alguma forma, as pretensões tanto eruditas dos modernistas, privilegiando ao mesmo tempo a percussividade do samba, que se expandia através das ondas do rádio. Ainda que não houvesse a intenção primeira de transformar *Aquarela* em marco do nacionalismo musical - já que não fora feita por encomenda -, a canção trazia consigo os elementos que estimularam a sua apropriação pelas políticas nacionalistas do Estado Novo, tornando-se modelar. Não só apenas pelos elementos poético/verbais que estão colocados em sua letra, tais como o “esplendor” de nossa natureza, a exaltação do mestiço, da mulata, da divinização dessa “terra de nosso senhor”, a exaltação

² Digo de um tipo específico de samba numa época também específica. O lapso temporal ao qual me refiro compreende o final da década de 1930 e a década de 1940.

de um passado que estava coberto por uma “cortina”, enfim desvelada, mas também por uma consagração da forma especificamente musical, que será retomada à exaustão e que veremos adiante.

Importante notar que *Aquarela* não foi, desde sempre, a representação da nação em forma musical, pelo menos aos olhos do Estado Novo. A primeira evidência que se tem disso é que o DIP imediatamente censura um dos versos da canção, que retrata o Brasil como a “terra de samba e pandeiro” (Cabral s.d: 180). O outro é a derrota da canção num certame de nome *Noite de Música Popular*, evento promovido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em 1940 (Cabral s.d: 185-186). Quem liderou a derrubada de *Aquarela* fora Heitor Villa-Lobos, um dos membros do júri. O motivo foi prosaico: tratava-se de um concurso de marchas carnavalescas e *Aquarela* não se enquadrava na categoria. Mas interessante é perceber as argumentações e retrucos do compositor para justificar esses dois momentos. Junto aos censores, Ary Barroso ganhou a batalha ao convencê-los de que não cantava “o Brasil-nação, o Brasil-Estado, o Brasil-Potência e, sim, a um Brasil especialíssimo, um Brasil como eu o senti, num momento de evocações e saudades” (Cabral s.d: 186). Quanto á desclassificação, responde à Heitor Villa-Lobos, que havia boicotado *Aquarela* por entender que “carnaval não é festa para manifestações patrióticas ou de civismo”, com o seguinte argumento: “não sou compositor cívico. Componho marchas e sambas inteiramente despreocupado das complicadas questões de civismo.”(Cabral s.d: 186)

O desenrolar dessa história é uma trama de ações, empreendidas ou mediadas pelo Estado Novo, que ajudaram a alçar a canção ao patamar de monumento nacional. Uma investigação mais acurada talvez consiga esclarecer e identificar pontualmente a reviravolta na condição dessa canção e da indisposição primeira do Estado para com *Aquarela*. Isso foge ao escopo deste trabalho. Mas o que sabemos é que desde *Joujoux e os Balangandans*³, espetáculo promovido por D. Darcy Vargas, eivado de canções de Ary Barroso, até o rebatismo de *Aquarela*, que passa a se chamar *Brazil* em função do filme de Walt Disney “Alô, Amigos”⁴, produto da política de boa vizinhança e do pacto de amizade entre nações americanas, o que se vê é uma apropriação pelo Estado dessa canção. Este passa a incentivar composições e organizar certames com premiações consideráveis ao compositor que se dispuser a compor este tipo de samba encasacado, de fraque e cartola, samba da legitimidade, que deveria suplantam a apologia ao malandro e às suas competências. Samba pronto para

³ Féerie em dois atos, escrito por Henrique Pongetti, apresentado no Teatro Municipal, nos dias 28 e 30 de junho, 4, 11, e 16 de julho de 1939.

⁴ Filme de 1941.

entrar nos lares de todo o Brasil e o revelar. É o mesmo DIP que a censurou o que premia *Aquarela* em um desses concursos.

Alguns argumentos podem nos ajudar a pensar essa mudança na tomada de posição. Vargas e o Estado Novo, mesmo a contrapelo das idéias modernistas, que identificavam na produção artística popular urbana (o popularesco) uma degenerescência do gosto, a partir de um dado momento não se furtou a reconhecer a importância e a capilaridade que a música popular urbana possuía, potencializada então pela força difusora das emissoras de rádio.

A constatação da precariedade do ensino e a persistência do analfabetismo no Brasil insinuavam que a memorização e o entendimento de idéias por parte dos indivíduos deveria ser facilitado através da produção de mensagens simplificadas e redundantes “a fim de adequar seus componentes às condições de seus receptores” (Cunha 2004: 203). Getúlio a um só passo privilegiava o coral orfeônico de Villa-Lobos e o “coro radiofônico” das massas⁵.

É na obra de Ary Barroso que se verá a conciliação entre as duas frentes de ações pedagógicas estético-políticas do Estado Novo, representadas, por um lado, pela ação empreendida por Villa-Lobos e, por outro, pelas ações coordenadas de influência e transformação do samba no paradigma musical nacional.

Se os “Choros”⁶ de Villa-Lobos haviam neutralizado o “cordão sanitário defensivo” (Soares 1998: 100) que delimitavam a ação do músico erudito com a canção popularesca exercendo, assim, o papel de “devassador cultural, atravessando vigorosamente as sinapses que censuram a passagem de significantes carregados de intensidades sensuais, de informações vitais, de história reprimida” (Wisnik 2001: 167) próprios do samba, *Aquarela do Brasil* realiza o caminho vetorialmente oposto; define um *chorus* no povo, na massa; rompe as barreiras estabelecidas ao incorporar a grandiloquência, a monumentalidade das obras nacionalistas eruditas em sua conformação instrumental.

A transformação daquele samba aos moldes dionisíacos consagrado nas vozes de Wilson Batista, Sinhô, Ismael Silva entre outros, em um samba reto, apolíneo, se deu, também, pela relutância de Ary Barroso em gravar *Aquarela*, como costume da época, acompanhado dos famosos regionais da época, além da distinção poética da letra que o acompanhava, é claro. Ary insistiu e garantiu que uma orquestra o registrasse sob a batuta de

⁵ Canto orfeônico faz parte de uma estratégia pedagógico/musical (iniciativa também estatal), encampada por Villa-Lobos, fundamentada na prática coral de hinos e demais gêneros capazes de despertar civismo em seus partícipes. Villa-Lobos chegou a contar com milhares de pessoas, lotando grandes estádios de futebol, para execução coral de hinos. Para saber mais ver Naves 1998.

⁶ Conjunto de composições produzidas por Heitor Villa-Lobos que estabeleciam uma ponte entre a música popular e estética musical erudita. Esses choros – gênero musical tipicamente instrumental oriundo de desdobramentos da polca européia – foram inspirados em figuras que, de alguma forma, poderiam representar o Ser nacional: a saber, o índio, o capadócio entre outros.

Radamés Gnattali, que a pedido do Baterista Luciano Perrone, escreveu a partitura dos metais em ritmo sincopado de tamborins (Cabral s.d: 182). Estava ali a assinatura sonora da nação.

Tal foi o sucesso e a repercussão desse recurso que em várias outras canções posteriores o modelo foi recuperado. Em forma de comentário, de citação, *Brasil Moreno* (1941), *Se Deus quizer* (1940), *Isto aqui o que é* (1942), *Rio de Janeiro – Isto é o meu Brasil* (1944) apresenta-se como uma série de canções que ocupam esse lugar demarcado por *Aquarela*, que é o espaço de consagração da nação em linguagem musical. Quando digo que as demais canções cumpriam uma função de comentar estou pensando em Foucault, uma vez que coloca o comentário como uma espécie de regulador da aparição aleatória do discurso, cerceador do acaso discursivo. Tal como o autor, entendo que 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: 22).

Entendo o comentário, também, como a reaparição daquilo que se comenta; a distinção (ou desnível) entre discurso (texto primeiro) e o seu comentário cumpre um papel que percebo ser passível de observação neste estudo: “o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável (...) tudo isso funda uma possibilidade aberta de fala” (Foucault 2006: 25). Fala esta que se atualiza.

E isso é claramente observável nas canções mencionadas. Quanto ao elemento poético/verbal, apenas *Se Deus Quizer*, aparentemente, não repete ou comenta a fórmula de *Aquarela*. A assinatura sonora está ali, sutilmente exercendo seu papel de comentar. Mas a letra não está conforme a referência primeira. Um olhar mais astucioso, no entanto, poderia perceber que existe algo sendo dito ali e que vai ao encontro do que Foucault nomeia como o segundo papel exercido pelo comentário dado o seu desnível com o texto primeiro. Parece-me que este comentário cumpre o “papel de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (Foucault 2006: 25). A canção apresenta a nação também como um lugar de conflito; discute o que é de foro privado num espaço do que é comum, do que é público:

*Não posso mais/Vou mudar de vida de uma vez (...)/
Já pus abaixo e queimei o meu barracão/Já fui pedindo barato por meu
violão/Tudo, tudo que era meu/Que me lembrava o nosso amor/Já morreu, já
morreu.*

Voltando novamente as atenções para a noção de apropriação, parece-me que existe um problema nessa suposta apropriação de *Aquarela* e dos sambas-exaltação pelo Estado Novo. Para manter a coerência com o que já foi dito aqui, não basta que entendamos que o aparelho estatal se apropriou desse discurso e passou a retransmiti-lo, a exortá-lo, para compreender o sucesso e o alcance dessa politização do código musical. Não basta que o Estado da posição de escutador passe à de emissor para garantir o efeito sobre a recepção. A fórmula e as condições continuam as mesmas. No entanto, é historicamente verificável a monumentalização de *Aquarela*. Ainda hoje canções que se propõem falar da nação comentam de alguma forma o samba de Ary Barroso.

Sigo a hipótese de que a insistência em se falar do mesmo tema, da mesma forma, utilizando os mesmo recursos acaba por forjar um modelo de se tratar, de se dizer sobre, ou de se fazer com. Nessa linha, ao se comentar *Aquarela do Brasil* ocorria uma re (a) apresentação constante dos elementos verbais e musicais, acabando por legitimar uma espécie de gramática para se cantar a nação; legitimando um espaço de construção da própria nação. Segundo Astréia Soares “O fato de determinados elementos serem comumente repetidos, com sentido semelhante, na produção artística de um dado período, faz deles formadores de um sistema de signos que participa da construção da idéia coletiva de nação. (Soares 1998:110)” Os sambas aqui tratados alcançam uma significação mais objetiva através da sua padronização rítmica, timbrística e interpretativa, como também a reiteração de uma plêiade simbólica tratada invariavelmente da mesma maneira. Compete para a eficiência da ação dessa gramática nacionalista musical a socialização desses elementos através de processos educativos complementado por processos comunicativos, entre outros, o do rádio.

Arrematando

Tal como vinha sendo tratado a questão da educação cívica no plano musical por Villa-Lobos, colocado numa posição diametralmente oposta à de Ary Barroso, entendo que podemos conceber suas atividades, tais como a prática de canto orfeônico, como uma conformação de uma sociedade de discurso aos moldes de Foucault. A ação pedagógica de Villa-Lobos talvez se colocasse em um espaço cujo seu antípoda seria o lugar da doutrina, onde se pode verificar com certa facilidade a apropriação de *Aquarela* e dos demais sambas. Os termos *sociedade de discurso* e *doutrina* fazem parte deste esforço de Foucault em se discutir e desnaturalizar algumas categorias e mesmo a noção de discurso (Foucault 2006: 36-

45). As doutrinas, ao contrário das sociedades do discurso, são o seu inverso. A primeira tende a uma limitação do número de indivíduos falantes e

só entre eles o discurso poderia circular e ser transmitido; a doutrina, ao contrário, tende a difundir-se; e é pela partilha de um só e mesmo conjunto de discursos que indivíduos, tão numerosos quanto se queira imaginar, definem sua pertença recíproca (Foucault 2006: 41-42).

Ainda com Foucault, a doutrina “se serve de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. (Foucault 2006: 43)” A partir daí podemos pensar a questão do êxito nacionalista da canção de Ary Barroso.

Enfim, dado a eficácia de *Aquarela* como a representação sonora da nação, pode-se levantar alguns problemas, tal como o da questão da apropriação, pois se existe um esfera de negociação no campo da recepção que é capaz de produzir outros sentidos que não aqueles imputados, desejados, imprimidos pelo emissor, também não quer dizer que a recepção não o receba, não o aceite em hipótese alguma. A intenção do emissor entra no leque de possibilidades de interpretação, de apropriação e pode ser aceita, mas sempre num processo negociado. Outra questão, para finalizar, é que talvez seja considerando o viés doutrinário dessa apropriação que possamos compreender, ao menos parcialmente, a história desses sambas que traçaram em seus compassos a silhueta duradoura da nação brasileira, desse Brasil Moreno, desse Brasil de Iaiá, que canta e é feliz, que não tem medo de fumaça, Brasil Brasileiro, grande como o Céu e o Mar.

Referências Bibliográficas

- CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d;
- CERTEAU, Michel. **Fazer com: usos e táticas**. In: _____. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994;
- _____. **Ler: uma operação de caça**. In: _____. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994;
- CHARTIER, Roger. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais**. In: _____. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988;
- CUNHA, Fabiana Lopes da. **Música para Educar e Exaltar a nação e o trabalho: Capanema, os projetos de Mário de Andrade e Villa-Lobos e o Estado Novo**. In: *Da*

marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004;

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006;

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. *Coleção Primeiros Passos*. São Paulo, Brasiliense, 1996;

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998;

SÁ, Leonardo. **O sentido do som**. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991;

SOARES, Astréia. **Aquarelas Brasileiras: A exaltação nacional na música popular**.

Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas – Ano VI. Nº 10, 1998, p. 95-125;

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense**. In: ESQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 129-191;

_____. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989;

Fontes eletrônicas

www.ims.com.br (Instituto Moreira Sales)