

O samba veste casaca.

O samba de exaltação como *locus* discursivo da brasilidade no Estado Novo¹

Maria Fernanda de França Pereira²

Universidade Federal de Juiz de Fora/MG - Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora

Resumo: Neste artigo pretendemos analisar de que maneira diversos atores sociais contribuíram no processo de nacionalização do samba e na sua transformação em referência identitária da brasilidade. Os intelectuais, o Estado Novo (1937-1945), o rádio e as classes populares participaram ativamente na invenção do samba enquanto tradição da cultura brasileira. Através da ferramenta metodológica Análise do Discurso, destacaremos a materialização ideológica do nacionalismo estadonovista nas composições do samba de exaltação, subgênero que emerge neste contexto, especificamente, para exaltar o país e narrar a brasilidade.

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

Introdução

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.

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.

Deste modo, entendemos que o samba cívico faz uma representação sonora da nação neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira. A

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação e Sociedade, bacharel em Jornalismo e Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: fernandinha_fp@yahoo.com.br.

“comunidade imaginada”³ brasileira passa a ser narrada nestas composições e o samba, como cultura nacional, vai se solidificando enquanto construção discursiva da tradição.

Convergências e conflitos entre samba, rádio e Estado Novo

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. 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 Nacional⁴, que era a principal fonte difusora do discurso da brasilidade que se engendrava naquele momento.

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* estadonovista se apropria de várias manifestações culturais étnicas ou regionais 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, acrescido do interesse e vontade política que facilitariam sua transformação em referência da brasilidade e em estilo musical nacional.

³ Conceito de Benedict Anderson (1989, p.14), segundo diz que 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. 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).

⁴ 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.

Diante deste quadro, o samba sofre uma reconfiguração. Se antes era um produto tipicamente urbano-carioca, com essas mudanças, atinge 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. O samba passa habitar as rádios, o que foi decisivo para sua popularização. 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 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 sua *intelligentisia* para atuar no processo de transformação do samba em referência identitária nacional, bem como na censura e coibição do que que desagradasse ou contradissesse a ideologia do governo. Inúmeras músicas foram censuradas pelo DIP e tiveram que se adaptar as novas aspirações da ditadura.

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. 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”.

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.

O descortinar de Aquarela do Brasil

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, que 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 estadonovista 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, 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 transformá-lo em música nacional, o Estado cria a ilusão de uma igualdade 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.

As operações da *intelligentsia* estadonovista 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: 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).

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. O samba carrega a carga genética da sua matriz preponderantemente negra e inferir a sua ancestralidade africana, assim como sua classe social de origem, a cultura popular 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. Nesta pesquisa, optamos por dar voz ao samba de exaltação, a fim 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.

Ferramenta metodológica de análise

O nosso artigo se encaminha para o ponto de articulação entre os fenômenos linguísticos e os processos ideológicos que consiste no nível discursivo, já que o discurso é a interação entre o linguístico e o extralinguístico, ou seja, entre o sistema estrutural de funcionamento da linguagem e as suas condições sócio-históricas de produção e constituição das próprias significações. Nosso objetivo 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.

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 nosso foco recairá na relação entre discurso e ideologia. 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 se dedica justamente a articulação entre o texto e sua exterioridade, isto é, fatores externos que influenciaram sua produção.

Orlandi (1996, p.110) defende que AD⁵ tem como fonte básica de constituição as condições de produção do discurso. O que a diferenciaria de outras 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.

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. 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. A formação discursiva 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 formações que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais.

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

⁵ Adotaremos a abreviação AD para análise de discurso.

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 brasileira 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 representação sonora da nação nos sambas de exaltação

Antes de iniciarmos nossa análise, é importante lembrarmos 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 Brasil⁶ (1939) de Ary Barroso é pioneira e fundadora do subgênero samba de exaltação, tornando-se modelar 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.

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

⁶ A análise desta canção também integra o desenvolvimento desta pesquisa, porém seus resultados já foram apresentados em outros eventos. Optamos neste artigo a dar vozes para outras canções que também tiveram importância no contexto sócio-histórico estudado.

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 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 interior 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
Guarda 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 Ary 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 ideia 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 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 territorial		“Onde o céu azul é mais azul” “O meu Brasil/Grande e tão feliz” “Que tem junto ao mar 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”	“Também, na beleza deste céu” “Onde o azul é mais azul”
amor à pátria		“Este país/Tão grande assim/	“Já adorei os teus braços”

		Cabe inteirinho/No meu coração”	
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”

Considerações Finais

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 para construção narrativa da identidade nacional. 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 racional 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* estadonovista, as minorias representacionais étnicas sentido-se parte da cultura nacional, não ofereceriam oposição e resistência à integração do país. O que é uma contradição, 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.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro/Brasília: Francisco Alves/INL, 1979.
- FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edson e o seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- KRAUSCHE, Valter. **Música popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORAES, Mário de. **Recordações de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. **Rádio Nacional**. O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.
- 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.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso**. São Paulo: Pontes, 1996.
- 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.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed.UFRJ, 2007.
- Música:**
- 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. 2013.
- NASSER, David e VERMELHO, Alcir Pires. **Canta Brasil**. 1941. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/david-nasser/174192/>. Acesso em: 13 abr. 2013.