



Política da boa vizinhança e o samba como narrativa da identidade nacional: corpos e vozes moventes e o *American Way of Life*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Denise Barata

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – denisebarata@zoho.com

Resumo: Este artigo apresenta uma pesquisa, em andamento, sobre o impacto da influência cultural norte-americana no samba, no contexto da Política de Boa Vizinhança. A partir da análise de vozes e corpos registrados em filmes produzidos pelos EUA sobre o Rio de Janeiro, procuro entender como o samba passou a ser visto enquanto arte, com a função de apreciação estética, e foi elevado a símbolo da identidade nacional. Por meio de uma análise comparativa, discuto as mudanças feitas por cantores, instrumentistas e arranjadores no intuito de poderem ter suas canções difundidas na indústria cultural brasileira e estadunidense.

Palavras-chave: Política da boa vizinhança. Identidade nacional. Samba. Performance. Música e Cinema.

Good Neighbor Policy and the Samba as a Narrative of National Identity: Moving Bodies and Voices and the American Way of Life

Abstract:

This article presents an ongoing research on the impact of US cultural influence over the samba, in the context of the Good Neighbor Policy. From the analysis of voices and bodies recorded in films produced by the US about Rio de Janeiro, I seek to understand how the samba came to be seen as an art with an aesthetic appreciation function, and how it was elevated to a symbol of a national identity. Through a comparative analysis, I discuss the changes made by singers, instrumentalists and arrangers so that they could have their songs broadcasted by the Brazilian and American cultural industry.

Keywords: Good neighbor. National identity. Samba. Performance. Music and Cinema.

Este texto apresenta uma pesquisa em andamento sobre os impactos da influência cultural dos Estados Unidos na música do Rio de Janeiro, em especial no samba, tendo como contexto a Política da Boa Vizinhança, no período entre 1933 e 1945. Implementada durante a IIª Grande Guerra Mundial pelos Estados Unidos da América (EUA), esta política buscou organizar um grupo coeso de países que os apoiasse na luta contra as forças do eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Utilizando o cinema e o rádio de forma intensa, os EUA difundem o *American Way of Life* na América Latina, ao mesmo tempo que apresentam aos estadunidenses as culturas latino-americanas. Em uma luta pela conquista do mercado de consumo e de entretenimento, os EUA cooptaram a América Latina. Isto resultou em uma expansão

ideológica-cultural daquele país no continente.

Minha pesquisa tem investigado as ações da *Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), presidida na época por Nelson Rockefeller, e seu papel na produção e exibição cinematográficas no Brasil. E, assim, venho analisando filmes, documentários e animações sobre o samba e carnaval, realizados por esta instituição no período mencionado, tendo como objetivo compreender as transformações musicais ocorridas no samba carioca partir da sua incorporação ao projeto de nação e à indústria cultural brasileiras. Vale destacar que no período da II Grande Guerra, os temas dos enredos das escolas de samba tendem a abordar temas nacionalistas: "Carnaval de Guerra"; "Brasil Glorioso"; "Motivos Patrióticos"; "Alvorada do Novo Mundo"; "Honra ao Mérito".

Este estudo tem sido realizado a partir de um olhar problematizador e qualitativo sobre as fontes documentais bibliográficas, visuais e sonoras. Recorre à etnomusicologia, aos estudos fílmicos e à história, em uma perspectiva interdisciplinar. A relação entre a etnologia, a música e a história vem contribuindo para a utilização do método comparativo histórico, por meio da utilização de fontes documentais tradicionais, a exemplo de textos escritos primários, assim como de uma bibliografia secundária abrangendo o tema da pesquisa. Tal articulação de conhecimentos está amparada em uma ampla revisão bibliográfica, na análise fílmica e das estruturas musicais, o que contribui decisivamente para a construção de um referencial teórico que possibilita atingir os objetivos propostos.

Tomar por base o rompimento com concepções arraigadas acerca do que é documento, significou um aprofundamento significativo da sensibilidade para com os mais diversos aspectos da experiência humana e a incorporação de diferentes tarefas metodológicas. Por isso, neste trabalho, venho utilizando as imagens, os sons, as vozes e os corpos que foram registrados nos filmes, animações e documentários produzidos, com o apoio da CIAA, sobre o Rio de Janeiro, enquanto documentos importantes de uma época. Além disso, em função de uma pesquisa anterior, onde coletei depoimentos de sambistas da Escola de Samba Portela, realizo um estudo comparativo entre o samba difundido na indústria cultural e o samba produzido nas escolas de samba do Rio de Janeiro, considerando o mesmo recorte de tempo.

Considerando o fato de que eu também examino a relação do paradigma lógico-ocidental com as práticas musicais e celebratórias das comunidades negras daquele período, na cidade do Rio de Janeiro, recorro à sociologia do conhecimento para estudar as condições sociais de produção do conhecimento musical das populações pertencentes a estas mesmas

comunidades, tendo em vista compreender os conflitos entre o paradigma hegemônico e as formas de construção do conhecimento musical das populações negras. Para tanto, levo em consideração os vazios e silêncios das vozes que não foram registradas pela indústria cultural a partir dos depoimentos já coletados com sambistas do GRES Portela.

O que me interessa é entender por quê, no samba, para ter a voz difundida na mídia, era preciso seguir esse padrão. E também por qual motivo as vozes que nos fazem lembrar o continente africano não foram/são difundidas na mídia, a não ser como folclore ou em algumas raras exceções? (BARATA, 2012: 49).

Vários estudos têm sido realizados sobre as relações Brasil-Estados Unidos e a Política da Boa Vizinhança, abordando questões políticas, econômicas e culturais. Considero, porém, que raros são os estudos que discutem as tentativas de unificação nacional e a busca de criação de uma cultura musical única que fizesse com que nós nos reconheçêssemos como brasileiros.

O mito das três raças formadoras da nação brasileira, apesar de difundir a ideia de uma nação mestiça, coloca em destaque a cultura europeia e seu papel decisivo de “refinar” as culturas negras e indígenas, consideradas inferiores. E com o samba brasileiro, que foi difundido nesse período, nos Estados Unidos, não foi diferente. Teve seus instrumentistas e cantores selecionados em função de sua aproximação com a cultura europeia.

Para não ferir as suscetibilidades de nossas “elites”, eternamente ressentidas pelo apelido de “macaquitos” que os argentinos nos aplicavam então, ou para não desagradar as plateias americanas, o fato é que os estúdios de Disney só puseram em cena baianas e baianos brancos (MOURA, 1984: 40).

Um dos mais destacados trabalhos cinematográficos sobre o Brasil, no período em questão, foi realizado por Walt Disney. Em 1941, com o intuito de recolher materiais audiovisuais que resultariam em futuras produções para cinema, Walt Disney viaja para a América do Sul financiado pela CIAA. Em sua visita ao Rio de Janeiro, Disney e seu grupo se deslocam ao bairro de Oswaldo Cruz para conhecer o GRES Portela, sendo recepcionado por dois grandes sambistas: Paulo da Portela e Cartola. Vários jornais do Rio de Janeiro descreveram a ida da equipe estadunidense até o distante bairro do subúrbio, da mesma forma que comentaram a respeito dos sambas de partido alto que lá foram cantados em homenagem aos convidados.



Imagem 1: Fotografia da visita de Walt Disney ao GRES Portela publicada in: MOURA, 1984: 26.

Após a visita, a equipe de desenhistas de Walt Disney cria o personagem Zé da Carioca, destaque no filme *Alô, Amigos*. A decorrente animação, produzida com apoio do CIAA, é composta por quatro estórias: Lago Titicaca (ambientado no Peru), Pedro (no Chile), O Gaúcho Pateta (na Argentina) e Aquarela do Brasil (no Rio de Janeiro). Nele [nele quem?], Zé Carioca apresenta o samba e a cachaça ao estadunidense Pato Donald. Este último tinha como objetivo conhecer o povo latino-americano e encontrar uma identidade americana. A animação dá destaque à fauna, à flora, a comportamentos e a ritmos musicais considerados exóticos.

A trilha sonora do desenho animado é composta por duas canções brasileiras: o choro Tico-tico no Fubá, de Zequinha de Abreu, em uma versão instrumental, e Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, interpretada por Aloysio de Oliveira. Gravada em 1939, Aquarela do Brasil não obteve muito reconhecimento. Mas, após sua divulgação no filme, obteve sucesso, tendo sido a primeira canção brasileira a ser ouvida nas rádios estadunidenses (KAUFMAN, 2009). Apesar do samba ser considerado um ritmo exótico, ele pode ser “refinado”, na perspectiva de se tornar aprazível aos ouvidos estadunidenses. Em um formato bastante diverso dos sambas que eram cantados nas escolas de samba do Rio de Janeiro, nessa gravação é possível ouvir a voz de um cantor educado dentro dos parâmetros do *bel canto* europeu. A música encampava poucos instrumentos de percussão, sendo o predomínio de instrumentos de cordas e sopro – formato que se torna padrão para as gravações de samba no período.

Se observarmos com atenção as imagens dos filmes da época, os arranjos e as performances vocais dos intérpretes mais famosos, poderíamos nos perguntar: Que samba era aquele? O samba apresentado ali não era o mesmo que o cantado e tocado nos morros e subúrbios cariocas. As vozes de Sílvio Caldas, Francisco Alves e

Orlando Silva sobrepujam-se às de Clementina de Jesus, Paulo da Portela e Xangô da Mangueira, que, nesse mesmo período, não tiveram suas vozes registradas mecanicamente vindo a gravar só muito tempo depois. [...] As vozes atuais que conservam as matrizes dos cantos africanos (como as que citei no início desse texto) continuam não sendo divulgadas pela mídia. Vozes que depreendem sinais vocais fragmentados da descendência africana. A utilização deste padrão de estética vocal relegou ao ostracismo várias vozes que só tempos depois foram registradas, na maioria das vezes, de forma folclórica (BARATA, 2012: 63).

Aqui estão em questão as ideias sobre o que é ser brasileiro, o que deveria ser mantido na memória nacional e difundido no exterior como símbolo da nossa identidade. Assim, entre os anos 30 e 40, com a difusão da indústria cultural, o samba aparece como uma narrativa sonora da identidade nacional.

As décadas de 30 e 40 são consideradas como a Era de Ouro do Samba. O rádio, um dos instrumentos mais importantes na transmissão das ideias de unificação nacional, contribuiu para a difusão das vozes de Sílvio Caldas, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, Ari Barroso, Mário Reis, considerados como os grandes divulgadores do samba brasileiro. Com a instauração da Política da Boa Vizinhança entre a administração estadunidense do presidente Roosevelt e os governos latino-americanos, coube a esses músicos a resignificação do samba para que ele pudesse ser difundido nos meios de comunicação. Apesar de afirmar o papel decisivo do samba nas tentativas de construção da unidade nacional, considero que, nesse período, o samba que se tornou a música "símbolo" do Brasil transformou as regras de identificação do lugar de pertencimento dos sambistas, eliminando o improviso, incorporando o bel-canto europeu, valorizando a suavidade do cantar e do tocar, a forma mais melódica do compor, apagando o som da batucada; relegando a um segundo plano as vozes e os corpos que mantinham vivas as matrizes arcaicas africanas. Esses cantores e cantoras foram resultados de uma ideia de Brasil que precisava ser divulgada no exterior: a ideia de um país mestiço (BARATA, 2012: 64).

Assim, o samba, uma cultura totalizante e ritualizada, passa a ser vista como arte, com função de apreciação estética, para poder ser considerado como um símbolo da identidade nacional. Ele deixa de ser uma prática ritualística para ser difundido na indústria cultural, no Brasil e no exterior.

O que foi necessário ser transformado para que ele pudesse ser difundido na indústria cultural? Como bem disse Siqueira (2012: 235), “Até mais ou menos 1930, é o negro favelado ou periférico que compõe os sambas. Depois daí, são jornalistas, poetas, que fazem as letras, e passa existir uma estrutura comercial.”

Uma ideia generalizada nos estudos sobre samba no Brasil é a de que este ritmo, um símbolo étnico, foi difundido como símbolo nacional. Será que o samba, produzido a partir da diáspora africana no Brasil, se internacionalizou? Importa lembrar o enorme sucesso de Carmem Miranda nos Estados Unidos, em 1939. A artista vestia-se de baiana e cantava sambas com uma voz muito próxima aos padrões do *bel canto* europeu. O som dos instrumentos de percussão que a acompanhava era calibrado em baixo volume, assim como os

músicos de sua “orquestra” eram brancos. Um Brasil homogeneicamente étnico era apresentado. Um Brasil sem negros. Uma auto representação de uma elite que se pensava branca.

Vozes, corpos e ritmos da diáspora Africana no Brasil foram colocados à margem da história. Vozes desterritorializadas que precisaram apagar suas diferenças e que só puderam ser difundidas por serem iguais. Vozes, corpos e sons homogêneos, dos quais o improvisado, a fluidez, a movência e a diferença transformaram-se em lembranças de um tempo perdido ou passaram a fazer parte do folclore. Ações do pensamento hegemônico em sua busca do mesmo: um espelho que descarta as formas de cantar, tocar ou dançar do *Outro*. Dos que estão para além da fronteira construída pela ideia de música do Ocidente. Assim, considero que este trabalho corrobore a compreensão de memórias sobre a nossa música, a partir da qual a identidade brasileira tem sido negociada, construída e transformada no curso da história cultural, musical e artística nacional, incluindo referências acerca da diáspora africana no Rio de Janeiro.

Referências:

- BARATA, Denise. Samba e Partido Alto: Curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- KAUFMAN, J. B. South of the Border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941 -1948. New York: Disney Editions, 2009.
- MOURA, Gerson. Tio Sam chega ao Brasil. A Penetração Cultural Americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SIQUEIRA, Magno B. Samba e Identidade Nacional: Das Origens à Era Vargas. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- THE THREE CABALLEROS & SALUDOS AMIGOS. Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Hamilton Luske, Wilfred Jackson e Harold Young (diretores). DVD, 113m. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2008.
- WALT & EL GRUPO. The untold adventures. Theodore Thomas (direção). DVD, 107 m. Estados Unidos: Walt Disney Family Foundation Films, 2010.