

“Aquarela do Brasil”: visualidade musical de Ary Barroso

Marli Rosa¹

A torcida aguarda tranquila. Trinta minutos para o início da partida de futebol masculino. Os jogadores realizam os exercícios de aquecimento e alongamento ao som da música dançante que vem das enormes caixas de som instaladas no campo. Canções pop, em inglês, ao estilo do *Black Eyed Peas*. De repente, versos em português ecoam no campo: “Nossa, nossa, assim você me mata/ Ai se eu te pego/ Ai, ai, se eu te pego”.

A cena descrita poderia ter acontecido em qualquer cidade brasileira - mas não, não estamos no Brasil. Estamos no estado do Alabama, sul dos Estados Unidos. Uma versão remix dá à canção cantada por Michel Teló um ar de “música globalizada”: aproveitando principalmente o refrão em português para caracterizar a sua base, o restante da peça musical fica por conta dos versos cantados em inglês por um artista, provavelmente, estadunidense. Coincidência ou não, o time da universidade conta com dois brasileiros: um jogador (estudante intercambista) e um jovem médico do esporte.

Sete décadas separam o *hit* de Michel Teló daquela que é considerada a obra prima do compositor Ary Barroso, a canção “Aquarela do Brasil” (em inglês conhecida como “Brazil”). E nessas sete décadas, em que a república brasileira foi palco de diferentes acontecimentos históricos, a música sempre esteve presente, tendo desempenhado, em determinados momentos, um papel de destaque no encadeamento dessa história, especialmente no tocante à construção de uma certa “identidade nacional”.

Para o bem e para o mal, a música brasileira tem uma tradição construída no Brasil e também no exterior, uma tradição que se consolidou ao longo do século XX e que, ainda ativa, ajuda a propagar aos quatro cantos do mundo *hits* de grande apelo comercial. Fraseados, *musical patterns*, ritmos,

¹ Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), foi *Visiting Scholar* na *University of Florida* sob supervisão do brasileiro Charles A. Perrone. Atualmente é *Fulbright Scholar-In-Residence* na *University of Montevallo*. Contatos podem ser realizados a partir de busca de currículo e envio de mensagem à pesquisadora através da Plataforma Lattes, na qual seu endereço de email está sempre atualizado: <<http://lattes.cnpq.br/>>.

harmonias, instrumentos musicais, coloridos especiais, passos de danças, gestos, determinados discurso(s) - e até mesmo uma plateia eminentemente feminina e bastante atrativa sexualmente num vídeo clip - podem contribuir para que povos de outras nações identifiquem determinada canção como sendo brasileira.

Santuza Cambraia Naves (2010) destaca a posição hegemônica que a canção enquanto forma musical teve no cenário musical brasileiro em determinados momentos do século XX. Se considerarmos não somente o cenário musical no Brasil, mas também no exterior, veremos que “Aquarela do Brasil” é uma das primeiras canções brasileiras que obtiveram uma grande repercussão mundial e que parte da hegemonia construída em torno da música brasileira, em geral, se deu a partir do olhar do Outro, bem como da atividade de divulgação da música brasileira no exterior através de eventos patrocinados pelo governo brasileiro em diferentes períodos de nossa história, e, aqui, me refiro ao século XX em específico.

A história do sucesso de “Aquarela do Brasil”, de uma perspectiva que nos permite compreender os mecanismos que possibilitaram tal repercussão internacional, nos faz viajar no tempo, para as primeiras décadas do século XX, quando os filmes ainda eram mudos, indo para o final da década de 1930, durante o governo ditatorial do Estado Novo do presidente Getúlio Vargas, e culminando no início da década seguinte, para visitar a Política da Boa Vizinhança (Good Neighbor Policy) e o papel de Walt Disney nessa política de governo dos Estados Unidos como Embaixador da Boa Vontade “à paisana” na América Latina.

Ary Barroso, a tia Ritinha e o cinema

Como nos relata o jornalista Sérgio Cabral (1993), Ary Barroso nasceu em 1903, no estado de Minas Gerais, no município de Ubá. Lá residiu até os dezessete anos, quando se mudou para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, para estudar Direito.

Órfão de pai e mãe desde os sete anos de idade, foi criado pela avó materna, Gabriela Augusta Ribeiro de Rezende, e pela tia Rita Margarida de Resende, mais conhecida na história da música brasileira como tia Ritinha.

Nas palavras de Ary, “fiquei sob a proteção de minha avó materna e de minha tia Ritinha, ambas muito pobres, morando numa casa velha, do sr. Aroeira” (*Ibidem*, p. 17).

Segundo o compositor, a tia era responsável pelas três horas mais temidas do seu dia: a partir dos 10 anos, começou a estudar piano diariamente com a tia, que era professora desse instrumento. A mestra colocava um pires nas costas das mãos do garoto e determinava que ele percorresse a escala musical sem deixar o pires cair. “E se caísse?”, perguntou Sérgio Cabral a Ary Barroso, ao que o compositor respondeu:

— Ela me castigava com a vara de marmelo. Eu odiava aquilo. Nunca imaginei que aquele martírio acabasse me dando os meios para ganhar a vida. (*Ibidem*, p. 18)

Ainda jovem, empregou o conhecimento musical adquirido com tia Ritinha, com quem começou a trabalhar muito cedo, ainda nos tempos de Ubá, fazendo acompanhamento musical de filmes mudos no cinema da cidade, como nos relata seu biógrafo:

“[...] Descobri a música” revelou ele, numa entrevista ao *Diário de Notícias* em abril de 1958, “no momento em que Tia Ritinha me bateu, ao ensinar-me uma página de Hanon. Cheguei a tocar *Pour Elise* e um pouco da sonata *Patética*, de Beethoven.” Conclusão: aos 12 anos já estava em condições de revezar-se com tia Ritinha, no piano do Cine Ideal, onde acompanhavam os filmes mudos. Foi uma atividade muito importante para seu aprendizado de piano, porque **o acompanhante do filme mudo tinha que se manter atento a cada cena, a fim de tocar a música adequada**. Na verdade, eram trechos de música, variando de gênero, de ritmo e de andamento, **sempre de acordo com o que se passava na tela**. (CABRAL, 1993, p. 18. Grifo meu).

Música, cinema e teatro: “Aquarela do Brasil”, uma peça audiovisual

O trabalho de Ary Barroso como acompanhante musical de filmes mudos não se limitou a Ubá. Em 1920 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou o curso de Direito, graças à fortuna herdada de um tio. Porém, em menos de três anos Ary torrou toda a fortuna e se viu na necessidade de

trabalhar para se manter. Seu primeiro emprego no Rio foi, também, como acompanhante musical de filmes mudos.

“[...] Meus primeiros dois anos de estudante correram mais ou menos tranquilos. Até que terminou a ‘grana’. Começou, aí, verdadeiramente, minha luta. Fiz-me pianista profissional. Estreei tocando em cinema, na sala de projeção do Cinema Íris. Depois, fiz parte da orquestra do Sebastião, tocando na sala de espera do antigo Teatro Carlos Gomes [...]. Daí, passei-me para a orquestra de J. Tomás, na sala de espera do Rialto. Comecei então a ser conhecido como pianista-jazz. Do Rialto, transferimo-nos para o Cinema Central, do grande empresário Pinkfild, que nos dava fita e palco. [...]” (*Ibidem*, p.29)

Antes mesmo do final da década de 1920, Ary também daria início à sua experiência em espetáculos musicais do chamado Teatro de Revista. E foi num teatro de revista, chamado “Entra na faixa”, com estreia em 16 de junho de 1939, que, pela primeira vez, “Aquarela do Brasil” foi apresentada ao público brasileiro, na voz da cantora Araci Cortes. Provavelmente por não ter chamado tanto a atenção do público a performance de Araci Cortes, a canção acabou sendo gravada por Francisco Alves, no dia 18 de agosto do mesmo ano (*Ibidem*).

Porém, antes de o “Rei da Voz” realizar a célebre gravação, a canção foi apresentada mais uma vez ao público carioca. Porém, dessa vez em um evento de maior repercussão na sociedade carioca e com uma estrutura cênica mais complexa, contando, inclusive, com cenário especialmente elaborado para a canção e bailado realizado durante a execução da mesma.

***Joujoux e Balangandans* abre as cortinas do futuro para “Aquarela do Brasil”**

Inaugurado em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado do Teatro Colón, na Argentina, era o principal ponto de parada para os artistas internacionais que visitavam a América do Sul. Os principais espetáculos internacionais faziam parte da agenda regular de ambos.

Porém, em 1939, a primeira dama, Darcy Vargas, participou da organização de um evento muito *sui generis* que marcou a elite carioca. De

acordo com divulgação realizada na imprensa, o espetáculo, que contava com direção de Henrique Pongetti, foi idealizado pela primeira dama e tinha natureza filantrópica, uma vez que a renda dos três mil ingressos seria convertida para duas entidades sociais dirigidas pela então primeira dama (*Correio da Manhã*, 28/07/1939, p. 14). Um ponto a ser destacado é a presença constante do governo de Getúlio na organização de eventos culturais, em especial aqueles envolvendo música popular.

Com três horas de duração e apresentado em duas partes, com um intervalo entre elas, *Joujoux e Balangandans* reunia, em diversos números independentes, apresentações de dança, canto, esquetes de humor, encenações de passagens históricas, etc. É interessante destacar que o elemento mais recorrente em todos os números era a música, não apenas brasileira, mas também de outros países.

Porém, o que mais chama a atenção nesse espetáculo e que consistiu um fato inovador para a época foi a formação do elenco: amador, composto por mais de 300 pessoas que eram, em sua maioria, membros da alta sociedade da época. Talvez a única exceção foi os músicos responsáveis pela execução do acompanhamento musical e que, em boa parte, eram de origem popular. Assim, com esse elenco formado por pessoas da *high society*, somente as famílias e os amigos dos atores já seriam suficientes para ter a casa lotada em todos os dias de espetáculo. E assim foi.

Em *Joujoux e Balangandans*, foram apresentadas diversas canções. Uma das que obteve maior destaque, segundo o jornal *Correio da Manhã*, foi “Aquarela do Brasil”. Contando com performance de Candido Botelho, cantor de bel canto, e com um cenário feito especialmente para este número – ao fundo, casas de arquitetura colonial de séculos anteriores - o número contou também com um bailado em que os atores deram vida às personagens históricas registradas nos versos de “Aquarela do Brasil”, o que remonta a uma certa imagem idealizada e harmônica do Brasil colonial, ecoando timbres e fraseados do clássico de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*:

Ôi! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, Brasil

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória a luz da lua
Toda a canção do meu amor
Quero ver a sá dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil.
Pra mim, pra mim

“Aquarela do Brasil”: musicalidade e visualidade perfeitas para o filme de Walt Disney

A participação de Walt Disney como embaixador - secreto - da boa vontade ocorreu a partir de convite realizado por Nelson Rockefeller, que dirigia o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (Escritório do Coordenador das Relações Inter-Americanas) do governo de Roosevelt, órgão descrito por Antonio Pedro Tota (2000) como uma verdadeira “fábrica de ideologias”.

Rockefeller, magnata dono de empresas relacionadas a produtos culturais (como cinemas e estações de rádios), ciente do poder do cinema e da música, escolheu Walt Disney para embarcar rumo à América do Sul. A tarefa de Disney seria a de utilizar de sua imagem como artista e seus produtos culturais para fazer, camufladamente, propaganda política do governo estadunidense, disseminando valores dessa cultura e combatendo, ideologicamente, qualquer ameaça de crescimento da influência do nazismo no continente latino-americano, em especial nos chamados países ABC (Argentina, Brasil e Chile).

Essa estratégia adotada por Rockefeller fazia parte da Política da Boa Vizinhança, criada por Franklin Delano Roosevelt na VII Conferência Interamericana de Montevideú, em 1933, e definida a partir dos princípios do Pan-Americanismo do Século XIX. O resultado foi uma mudança acentuada na

relação política e cultural dos Estados Unidos com determinados países da América Latina, em especial, o Brasil, momento em que a música brasileira contou com uma ampla divulgação no território estadunidense e se tornou objeto de consumo da sociedade estadunidense².

De acordo com jornalista J. B. Kaufman (2009), amigo da família Disney e que teve, portanto, fácil acesso ao arquivo pessoal do criador de Mickey, o acordo firmado com o governo era muito interessante para ambas as partes. Disney viria com sua equipe de artistas – desenhistas, pintores, roteiristas e um músico, totalizando 15 pessoas - para alguns países da América do Sul utilizando como pretexto a divulgação do filme *Fantasia* e se dizendo “em busca de inspiração” para seu próximo filme, que seria sobre os vizinhos do sul. Caso o filme não obtivesse audiência suficiente para compensar o empreendimento, o governo reembolsaria Disney. Dessa forma, o criador de Mickey atuaria, camufladamente, como embaixador da boa vontade “ao sul da fronteira”.

Em agosto de 1941, no Rio de Janeiro, Disney foi recebido no aeroporto pela imprensa e por altos funcionários do governo de Getúlio Vargas. A divisão de turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) organizou uma tarde de audição de canções brasileiras - que Disney pretendia utilizar em seu filme -, executadas com acompanhamento de orquestra. Tal atitude mostra o quanto a repercussão da música brasileira, neste caso, era uma questão de Estado.

Dentre as canções, a que mais chamou a atenção de Walt Disney foi “Aquarela do Brasil” (*CORREIO DA MANHÃ*, 21/08/1941). O filme realizado se chamou *Saludos Amigos* e foi lançado em 1942. Composto por quatro pequenos episódios com histórias envolvendo cinco países (Brasil, Argentina,

² Lembremos que foi no início de 1939 que Carmen Miranda – com o Bando da Lua a tiracolo - seguiu para os Estados Unidos, onde, no ano seguinte, se apresentou na Casa Branca para o presidente Roosevelt. Ainda em 1940, Carmen se recusou a gravar “Brasil pandeiro”, de Assis Valente, utilizando como desculpa que a composição não prestava. Tal atitude humilhante e que impactaria psicologicamente o compositor tem o seu porquê: Carmen Miranda acabou se tornando a artista feminina mais bem paga dos Estados Unidos e, se considerarmos o deboche malandro que marca o tom dessa letra de Assis Valente em relação a esse país, e gravar tal canção seria se comprometer ideologicamente e sair da posição de “Embaixadora da boa vontade”, na qual Carmen se encontrava dentro da Política da Boa Vizinhança.

Chile, e Peru e Bolívia), o filme também apresenta cenas documentadas da viagem e gravações em estúdio, realizadas *a posteriori*.

O episódio visual e musicalmente mais vibrante e que fecha o filme é o denominado *Aquarela do Brasil (Brasil)*, em que o Pato Donald, guiado pelo papagaio malandro José Carioca, visita os principais pontos turísticos do Rio de Janeiro e entra em contato com aspectos escolhidos para representar a suposta cultura local.

O que gostaria de destacar nessa comunicação é que a construção do episódio sobre o Brasil realizado pela equipe de Walt Disney se apoiou sobremaneira em elementos audiovisuais presentes na própria canção de Ary Barroso ou desencadeado por ela.

Da partitura que se abre, no início do episódio, na tela de cinema – e que remete ao gesto do pianista de cinema, que rapidamente escolhe um tema apropriado para acompanhar musicalmente determinada cena - somos levados a uma tela de pintura, em branco, em que a mão do artista – uma alusão à figura de Walt Disney, constante em seus filmes - começa a pintar sua aquarela brasileira. O interessante aqui é que o processo se inverte: desta vez, o músico é que fornece material para o roteiro do filme, e não o contrário.

Na tela, flores e pássaros representando nossa flora e fauna bailam, cantam e dançam, encenando a canção, através da utilização da técnica de *mickeymousing*, em que a ação desenvolvida na tela (o visual) é sincronizada com a música (o áudio). Essa técnica promove, no episódio em questão, uma verdadeira fusão da canção com o filme, numa perfeita junção entre som e vídeo, os quais são, como destaca Ney Carrasco (1993), os dois componentes da narrativa audiovisual instaurada pelo cinema no século XX. O autor destaca também que essa narrativa audiovisual começou antes do advento do cinema falado, com o acompanhamento musical dos filmes mudos, o que poderia ocorrer por meio de um ou mais músicos (às vezes, até mesmo uma orquestra) tocando ao vivo ou através da execução de discos em equipamento à parte do equipamento de projeção da película.

Visualidade musical

Música e cinema foram as duas linguagens mais populares do século XX no Brasil e em outros países ocidentais, como, por exemplo, os Estados Unidos, com suas fábricas de ilusões de alcance mundial, como diria Theodor Adorno.

Defendo, neste espaço, que a experiência musical de Ary Barroso como pianista de cinema – ou acompanhante musical de filmes mudos, atividade iniciada aos 12 anos de idade quando começou a tocar no cinema de sua cidade natal com a tia Ritinha e retomada anos depois nos cinemas do Rio de Janeiro - e seu envolvimento como compositor de canções apresentadas em teatros de revista no Rio de Janeiro foram determinantes para a visualidade que possui “Aquarela do Brasil”.

Esse desejo de romper fronteiras entre as artes já está colocado no próprio título da canção, que remete, primeiramente, a uma técnica de pintura e, em segundo lugar, à visualidade dessa peça musical: trata-se de uma “pintura musical” realizada pelo compositor sobre o Brasil.

A visualidade da canção de Ary Barroso é resultado de uma confluência de linguagens: gravada pela orquestra de Radamés Gnattali e tendo como cantor Francisco Alves, o primeiro registro fonográfico de “Aquarela do Brasil” ocupou os dois lados do disco, devido aos seus quase seis minutos de duração.

Na etiqueta do disco, constava a descrição “Aquarela do Brasil – scena brasileira”, como que um lembrete de que aquela não se tratava apenas de mais uma canção popular, e sim de uma obra com fundo dramático e de natureza audiovisual com o intento do compositor de nos remeter à uma experiência sensorial audiovisual, própria da estética do teatro e do cinema.

O fato de o ouvinte ter que virar o disco para ouvir o “segundo ato” também nos remete a um certo desejo de se libertar do padrão de três minutos - estabelecido pela indústria fonográfica, como explica Zan (1996) -,

extrapolar esse tipo de registro, distanciando a canção desse formato rígido e limitador para o artista, aproximando-a da estética dramática que pode ser encontrada, por exemplo, em uma ópera.

Tenho orgulho do tempo em que fui pianista de cinema. Os filmes eram mudos e ninguém podia suportá-los sem acompanhamento musical: valsas suaves e românticas, nos momentos dos beijos e dos idílios, marchas heróicas, nas cenas de batalhas. Tenho orgulho, porque, para comer, poderia ter furtado, tomado dinheiro emprestado para não pagar ou feito bandalheiras parecidas. Ao contrário disso, fiz do piano a minha enxada. E valeu a pena. [...].” (CABRAL, 1993, p. 34)

“Aquarela do Brasil”, graças primeiramente a seu sucesso no espetáculo *Joujoux e Balangandans*, patrocinado pela esposa de Getúlio Vargas e encenado pela *high society* carioca, e, depois, no filme *Saludos Amigos*, de Walt Disney, ajudou a construir efeitos de sentido para o signficante *Brasil* tanto *por* e *para* aquela elite que se apresentou com tanta pompa no Theatro Municipal, quanto pelo governo dos Estados Unidos durante a Política de Boa Vizinhança, através da atuação secreta de Walt Disney.

Assim, tanto a encenação da canção em *Joujoux e Balangandans* quanto o roteiro do episódio sobre o Brasil no filme da Disney são um retrato idealizado de Brasil, construído a partir de determinadas leituras da visualidade musical que dão o tom colorido de “Aquarela do Brasil”.

O uso de “Aquarela do Brasil” no roteiro de *Saludos Amigos*

Podemos, por fim, lançar uma reflexão sobre o uso que Disney fez de “Aquarela do Brasil” no filme *Saludos Amigos*, o que nos permite, inclusive, compreender o interesse de Walt Disney por esta canção em específico, como destacou o jornal *Correio da Manhã*, em sua cobertura sobre

a audição de canções brasileiras apresentada ao empresário estadunidense, organizada pelo governo brasileiro (CORREIO DA MANHÃ, 21/08/1941).

O trabalho de Alan Febraio Parma (2009) nos dá material para pensar a questão da autoria nos filmes de Walt Disney – e o mesmo tipo de reflexão poderia ser feito em relação aos seus parques temáticos.

Em sua pesquisa, Parma enfatiza que os filmes do estúdio Walt Disney são realizados a partir de adaptações de obras literárias, e não são, portanto, roteiros originais. O autor aponta dois silenciamentos que Disney, o homem, a empresa, realiza no tocante à autoria: o primeiro seria o silenciamento dos autores da obra literária, que acabam perdendo o mérito da autoria da obra, a tal ponto que a maioria do público da Disney acredita que os filmes são roteiros originais da empresa de entretenimento, e, nesse sentido, a Disney coloca os autores das obras literárias no anonimato; e o segundo, um silenciamento dos próprios diretores dos filmes da Disney, devido ao processo de homogeneização que a empresa emprega em seus filmes, de tal maneira que a autoria dos filmes é atribuída à empresa, e não aos diretores, algo *sui generis*, em termos de cinematografia.

Defendo, nesse espaço, que o mesmo processo de silenciamento foi realizado com “Aquarela do Brasil” no episódio homônimo do filme *Saludos Amigos*: o samba exaltação de Ary Barroso foi utilizado pela empresa Walt Disney como material essencial para o roteiro, que consiste, portanto, de um roteiro adaptado, e não original. Isso nos remete ao próprio título da pesquisa de Parma e que descreve o trabalho de Disney: “Walt Disney: um homem, uma empresa que (re)contam histórias”.

Ao recontar as histórias partindo da posição de quem narra com originalidade, e não a partir de adaptações, Walt Disney, outrora, e atualmente o estúdio Disney silenciam o outro e estabelecem um ponto zero para a reconstrução das narrativas do Outro. Trata-se, portanto, de uma cinematografia que cria um mundo a partir do olhar da própria empresa e dos valores da cultura estadunidenses. E assim foi que Disney fez com as culturas e os povos do Brasil e de outros países da América Latina no filme *Saludos Amigos* e em sua sequência, o filme *The Three Caballeros*, tendo obtido, nesta

tarefa mais política do que cultural, grande sucesso como Embaixador da Boa Vontade à paisana, dentro da política do governo dos Estados Unidos conhecido como Política da Boa Vizinhança.

Fonte Consultada

Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Brasil.

Referências Bibliográficas

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

CARRASCO, Ney. **Trilha Musical: música e articulação fílmica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Dissertação (Mestrado em Cinema), 1993.

KAUFMAN, J. B. **South of the border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. New York: Walt Disney Foundation Press, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PARMA, Alan Febraio. A homogeneização de gêneros literários nos filmes de Walt Disney. *Língua, literatura e ensino*, maio/2009, Vol. IV. Disponível em: <www.iel.unicamp.br/revista/index.php/le/article/download/.../564>

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para a História Social da Música Popular Brasileira**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, 1996. (Tese de Doutorado em Sociologia).