

Samba, brasilidade, e a expansão da ‘cidadania popular’ no Rio de Janeiro, 1937-1945

Claudio Daflon¹.

Resumen

Este trabalho investiga como compositores de música popular no Rio de Janeiro dialogaram e negociaram com o projeto do Estado Novo, liderado pelo presidente Getúlio Vargas no Brasil. Naquele contexto, novas tecnologias sonoras e de gravação, somadas à busca de um ideal de ‘brasilidade’ compatível com a ‘revolução’ almejada pelo governo Vargas, abriram um espaço extraordinário (ainda que constantemente monitorado) para a produção e massificação de diferentes expressões da cultura popular, sendo o samba a mais potente entre elas. O artigo pretende analisar sambas que carregam interpretações e reivindicações sobre as profundas transformações que o varguismo impôs à realidade brasileira e ao espaço urbano do Rio de Janeiro. Concentro-me, sobretudo, na dimensão política das canções criadas por sambistas populares, e como estas desafiaram, contestaram ou evidenciaram tensões no modelo civilizatório que as autoridades no Brasil e em sua capital tentavam impor naquele momento.

Palavras-chave: Cidadania – Cultura popular – Rio de Janeiro – Varguismo – Samba – Brasilidade.

“Samba, Brazilianess, and the Expansion of Popular Citizenship in Rio de Janeiro, 1937-1945”

Abstract

This paper investigates how popular music composers in Rio de Janeiro dialogued and negotiated with the so-called Estado Novo, or New State project led by president Getúlio Vargas in Brazil. In that context, new audio and recording technologies, in addition to the pursuit of an ideal ‘Brazilianess’ that could match with the ‘revolution’ envisioned by Vargas government, opened a remarkable (even though monitored) space to an unprecedented production and massification of different popular culture manifestations, being samba the most powerful among them. I intend to look for samba songs that carried interpretations and claims related to the drastic changes promoted by Vargas in Brazil and in Rio de Janeiro urban space. I emphasize, in particular, the political dimension of popular samba artists’

¹ PhD Candidate - University of Connecticut Dirección: 64 Russell Avenue, Watertown MA - 02472, United States Teléfono: +18573660847 Email: claudio.daflon@uconn.edu.

works, and how they challenged or countered, stressing the tensions within the model of civilization that Brazil and Rio's authorities were imposing.

Keywords: Citizenship – Popular culture – Rio de Janeiro – Vargasismo – Samba – Brazilianess

Recibido: 20 de octubre de 2017

Aceptado: 15 de diciembre de 2017

Neste trabalho investigo como sambistas cariocas estiveram conversando com o projeto liderado por Getúlio Vargas no Brasil, mais especificamente no período posterior a 1937, quando uma nova Constituição inaugurou o *Estado Novo*.² Naquele período, Vargas criou e modificou leis que expandiram dramaticamente os direitos dos trabalhadores, embora – como notado por muitos historiadores – a maior parte da população pouco tenha se beneficiado diretamente da nova cidadania do trabalho incentivada pelo *varguismo*. No caso do Rio de Janeiro, a capital nacional, a maioria pobre da população experimentou ganhos escassos, e foi sistematicamente excluída da política, sofrendo com discriminação social, racial, além da segregação espacial evidente na cidade. Apoiado em trabalhos recentes, eu defendo que em contraste com a arena política formal, a arena político-cultural foi crescentemente mais democrática durante a Era Vargas.³ A cultura popular se desenvolvia

² Para os seus ideólogos, o Estado Novo era um plano em direção a uma ‘social-democracia brasileira’, somente passível de ser realizada através de um processo revolucionário verdadeiro. Encorajado pelas ideias de modernização e industrialização, o governo Vargas impôs políticas autoritárias que incluíram censura e violência política visando controle social, ao mesmo promovia uma expansão – ainda que limitada – dos direitos sociais e trabalhistas. O governo criou novas leis trabalhistas já em 1930, seguidas de férias compulsórias, da redução da jornada de trabalho, da criação da carteira de trabalho e da instauração da Justiça do Trabalho. Em 1942, após a implementação do salário mínimo, a legislação foi unificada em um novo sistema e divulgada massivamente sob o nome de Consolidação das Leis do Trabalho. Os diferentes aspectos desse processo histórico são muito bem detalhados por vários autores em Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado (org.), *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

³ Refiro-me a trabalhos como o de Brodwyn Fischer, *A Poverty of Rights: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*, Stanford, Stanford University Press, 2010; e Bryan McCann, *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham, N.C, Duke University Press Books, 2004. Esses autores mostram que excluídos do campo de possibilidades aberto pela cidadania política e social, os pobres e favelados no Rio de Janeiro forçaram sua entrada na arena política reivindicando direitos através de inúmeros exemplos de organização coletivas e negociações cotidianas. Como formula Fischer, o próprio alijamento dos direitos concedidos a parcela minoritária da população que teve acesso ao trabalho formal pode ser considerado um fator

ao mesmo passo em que o governo Vargas tentava nacionalizá-la, o que abriu um espaço para que brasileiros marginalizados pudessem desempenhar um papel central na criação de um mercado de bens culturais.

O samba urbano do Rio de Janeiro, com todo o ambiente cultural que gravitava à sua volta, se solidificava naquele período dos anos 30 e 40 como uma potente invenção popular que já se estabelecia como ‘brasileira’ num momento em que não existia expressões culturais que pudessem ser consideradas ‘nacionais’. Este processo foi acelerado, entre outros fatores, pelo investimento governamental e do conseqüente crescimento do alcance e da audiência de rádios sediadas na capital, sobretudo a Rádio Nacional.

Eu argumento que tanto na tentativa de nacionalização e domesticação do samba e do malandro, quanto no projeto varguista de modernização - que incluía dramáticas intervenções na paisagem urbana da capital - sambistas usaram várias estratégias não só para sobreviver como artistas em meio às transformações culturais do período, mas também para influir diretamente nelas; ainda que muitas vezes utilizando a própria linguagem do varguismo para expressar ideias e valores que geravam tensões com o discurso varguista, isto quando não eram frontalmente opostas ao regime.

Introdução

Neste trabalho, examino algumas das canções criadas no período do Estado Novo varguista, dando atenção especial a dimensão política dos discursos de compositores, que entre vários temas, versaram sobre os limites da mobilidade social, da ausência e fragilidade de direitos, dos problemas e possibilidades da vida urbana em rápida transformação. Escolhi Wilson Batista, Geraldo Pereira e Herivelto Martins porque foram os compositores responsáveis por vários dos maiores sucessos do rádio e dos carnavais daqueles anos, e

para que favelados tenham forjado aspirações em comum e disputado direitos por caminhos constantemente ignorados pelos historiadores.

porque suas canções expressam várias das tensões entre cultura popular e ideologia de estado que se aprofundaram desde o advento do Estado Novo. Mesmo se em diversas entrevistas, depoimentos, e em muitas de suas canções eles tenham repetido e aparentemente apoiado valores da ideologia varguista, eles também compuseram outras que expressaram reações antagônicas a romantização que o regime fazia da vida da classe trabalhadora, do ‘novo Brasil’, do ‘novo brasileiro’ e das novas - e modernas - cidades em transformação.

É claro que o samba nunca ofereceu aos artistas e ao povo um acesso tangível ao poder como o faz a política institucional. No entanto, foi parte fundamental no processo de expansão de fronteiras de um tipo específico de *cidadania* durante o varguismo, uma de caráter *popular*. Conforme propõe Bryan McCann, esse seria um tipo de cidadania que se diferencia justamente por sua porosidade, já que o terreno da cultura popular durante o Estado Novo permaneceu notavelmente democrático e onde “manifestações coletivas de gosto popular ofereceram a brasileiros até então marginalizados um papel central na criação de um mercado de bens culturais”; assim, “lograram alcançar uma forma de cidadania popular, enquanto uma cidadania política completa – o direito ao voto, de estar livre de prisões arbitrárias, de falar abertamente contra o governo – permaneceu bastante limitado, quando não completamente suspensos”. Excluídos de muitas das garantias das cidadania políticas e sociais ofereciam a uma minoria da população do Rio de Janeiro, brasileiros comuns participaram na criação de uma nova cultura popular escrevendo versos de samba e vendendo-os a compositores profissionais, participando de fã-clubes e escolas de samba, frequentando e dando audiência a programas de rádio. Assim, ainda que não tenham necessariamente desfrutado dos benefícios de uma cidadania política completa, a população pobre do Rio de Janeiro nunca esteve “à margem da modernidade, como povo imutável e preso a uma determinada essência”; na verdade, a cultura popular que ajudaram a construir se provou profundamente relevante nas esferas formais tanto da política, quanto da economia, durante e mesmo depois da Era Vargas”⁴.

Os compositores aqui estudados viveram em tempos de grandes transformações no samba. Ainda incipiente e marginal no fim dos anos 1920, o samba se tornava já nos anos

⁴ B. McCann, *Hello, Hello Brazil*, p. 12.

1930 o principal produto cultural de uma emergente mídia de massas e o símbolo cultural essencial de uma noção de *brasilidade* em vias de se consolidar⁵. Isso configura uma espécie de ironia histórica, visto que as fortes raízes africanas do samba não seriam as características a se esperar de serem admiradas por uma sociedade extremamente racista e hierárquica, que em 1888, portanto poucas décadas antes, havia se tornado a última grande nação a abolir a escravidão. Ainda que os sambistas tenham permanecido em uma posição subalterna na hierarquia racial e social brasileira, eles tiveram acesso considerável à arena cultural precisamente ao mesmo passo que o samba se cristalizava como gênero nos anos 1910 e 1920, e quando se transformava nos anos 1930. Naquele mercado cultural de massas que florescia, sambistas buscavam empoderamento através de sua voz, instrumentos, maneiras de se vestir e de suas finanças para serem reconhecidos como ‘intelectuais’, ou seja, para expandir a sua influência, ainda que raramente tenham logrado o mesmo grau de reconhecimento aferido à artistas brancos, acadêmicos, escritores, poetas e dramaturgos⁶.

Novas direções nas ciências sociais estiveram em sintonia com as transformações culturais e tecnológicas que fizeram do ambiente cultural brasileiro propício ao desenvolvimento de uma cultura popular nacional que incorporava elementos da cultura afro-brasileira, ainda que as elites e a burocracia do estado certamente acreditavam-se capazes de domesticar traços que viam como indesejáveis ao longo daquele processo. A obra fundamental de Gilberto Freyre *Casa Grande & Senzala*⁷, publicada em 1933, contribuiu para mudar a forma de se interpretar as relações raciais, sobretudo em relação ao papel desempenhado por cada raça no processo civilizatório⁸. Freyre retratou a miscigenação de

⁵ Outros exemplos foram as *escolas de samba*, criadas a partir dos *blocos de carnaval*, como grupos mais organizados, cujos desfiles foram institucionalizados pelo estado e promovidos como parte de uma nova cultura nacional. De maneira semelhante, o futebol foi sendo paulatinamente transformado de um esporte exclusivo de uma pequena elite, em um esporte nacional, no qual a miscigenação se tornou um componente a ser valorizado.

⁶ Ver Marc A. Hertzman, *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*, Durham, N.C., Duke University Press Books, 2013, p. 7.

⁷ Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, São Paulo, Global, 2006.

⁸ As mudanças nos debates intelectuais brasileiros e suas imbricações com o desenvolvimento da cultura popular no foram discutidas por Hermano Vianna, *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

européus, africanos e indígenas como uma grande vantagem que Brasil dispunha para prosperar em harmonia e o *mulato* como um símbolo do caldeirão cultural que representava a essência da brasilidade por ele idealizada.

Estudiosos têm convergido recentemente com a ideia de que apesar do autoritarismo e violência do regime varguista, houve ali uma expansão do horizonte de possibilidades na luta por direitos⁹ e a abertura a novas instâncias de participação popular, sobretudo no campo da cultura popular¹⁰. Parto da premissa corroborada por esses estudos, de que a historiografia brasileira (bem como a latino-americana de maneira mais ampla), cometeu o erro crasso de se apoiar durante décadas de forma acrítica no conceito de *populismo*¹¹. Tal debilidade teórica ajuda a explicar os inúmeros trabalhos que trataram os setores populares em cidades como o Rio de Janeiro como agentes irrelevantes, vulneráveis a cooptação política; isto em um contexto que seria marcado pela fragilidade dos movimentos políticos populares, ausência de consciência revolucionária, modernização incompleta e apatia política¹².

De fato, conforme afirma a historiadora Brodwyn Fischer “era relativamente raro mesmo para as mais pobres das famílias urbanas permanecer completamente sem direitos,

⁹ Conforme mostra B. Fischer, *A Poverty of Rights* na esfera da luta por moradia.

¹⁰ Trabalhos mais recentes como B. McCann, *Hello, Hello Brazil*, M. Hertzman, *Making Samba*, e Bruno Carvalho, *Porous City: a critical history of Rio de Janeiro*, Liverpool University Press, 2004, têm aprofundado os estudos nessa direção.

¹¹ Entre as obras clássicas que discutiram as possibilidades de uso do conceito ‘populismo’ pelas ciências sociais estão María Moira Mackinnon and Mario Alberto Petrone (org.), *Populismo y Neopopulismo en América Latina: El Problema de La Cenicienta*, Buenos Aires, Eudeba, 1999. O debate também foi bem desenvolvido, com atenção especial ao contexto brasileiro, em Jorge Ferreira (org.), *O Populismo e sua História: debate e crítica*. A crítica mais importante ao entendimento de populismo como categoria política negativa foi feita em Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, Verso Books, 2005.

¹² Angela de Castro Gomes combate o que chama de ‘mitologia da outorga’, ou seja, interpretações que apresentam os novos direitos trabalhistas como ‘dádivas’ concedidas pelo varguismo (Angela de Castro Gomes, *A Invenção do Trabalhismo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005). No mesmo sentido, John French defendeu mais recentemente que a produção intelectual sobre o processo de criação e expansão de direitos promovido durante a Era Vargas foi profundamente marcada pela ideia de ‘consenso corporativo’, já que muitos intelectuais centraram suas análises nas leis sindicais repressivas e centralizadoras do regime e suprimiram a participação dos trabalhadores nesse processo histórico (John French, *The Brazilian Workers' ABC: class conflict and alliances in modern São Paulo*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992).

como estiveram antes dos anos 1930, e provavelmente ainda estariam se tivessem permanecido no campo”; nesse sentido, só em conseguir reivindicar algum grau de permanência urbana, a maior parte das famílias começou a construir uma existência legal, estabelecendo uma base crucial na cidade das leis”¹³. Tal *cidadania limitada*, por um lado, manteve o acesso a direitos econômicos, sociais, culturais e legais quase sempre fechados à maior parte da população; por outro lado, abriu um novo horizonte de possibilidades para que a população urbana ‘esquecida’ por Vargas reivindicasse não apenas a sua existência legal – no processo magistralmente caracterizado por Fischer – mas também a sua *existência cultural*, através de um processo em que cultura popular em geral, e música em particular tiveram um papel crucial.

Nessa mesma direção há ainda o *insight* do historiador Marc Hertzman, sobre como apesar das tentativas de controle por parte do mercado, das elites e do Estado, e de terem permanecido em uma posição subalterna na sólida hierarquia classista e racial do Brasil, sambistas usufruíam de um acesso considerável a arena cultural. Analisando mais profundamente as décadas de 1910 e 1920, Hertzman demonstra como que em um efervescente mercado cultural de massas, “artistas negros usaram voz, instrumento, maneiras de vestir e empoderamento pessoal financeiro para estabelecer relações com indivíduos que trabalhavam e pertenciam a meios mais usualmente reconhecidos como intelectuais”; assim, conseguiam expandir sua influência apesar de que “raramente obtinham o mesmo nível de reconhecibilidade normalmente oferecido a artistas brancos, escritores e dramaturgos”¹⁴.

Levando em conta esta falta de reconhecimento comum que os artistas negros e pobres vivenciavam, duas questões se fazem fundamentais: primeiro, após a emergência de um campo da cultura popular bastante dinâmico, que é aceito e estimulado pelo Estado, sempre em intensa negociação, como a expansão de uma “cidadania cultural” avança no contexto do Estado Novo? Segundo, considerando a emergência de novas tendências no campo intelectual – ou seja, as artes dentro e fora do que estamos considerando como cultura popular

¹³ B. Fischer, *A Poverty of Rights*, p. 7.

¹⁴ M. Hertzman, *Making Samba*, p. 7.

– e nas ciências sociais – por exemplo as ideias de Gilberto Freyre que incluíam o que viria a ser criticado como “mito da democracia racial” – como sambistas entenderam e utilizaram o “nacionalismo institucionalizado” promovido pelo varguismo como plataforma para críticas à políticas do Estado e para reivindicar direitos.

Para começar a responder essas questões, proponho pensar os *malandros cariocas* como personagens-chave para explicar parte da complexidade da interação entre cultura popular e política, já que incorporam boa parte das tensões (de classe, espaciais, culturais e raciais) no contexto das mudanças promovidas por Vargas. Por volta dos anos 1900, a figura do malandro já era bastante presente na cultura brasileira, da literatura aos relatórios policiais; ao menos desde esse momento, o termo tem no Brasil uma semântica muito mais complexa e marcada por nuances do que ocorre em outros países latino-americanos. No Rio de Janeiro anterior ao Estado Novo, o trabalho raramente era glorificado nas expressões culturais produzidas pela população pobre, e a figura do malandro carioca era retratada como aquele que

vivia nas sombras de tudo o que era legal e burguês, sempre capaz de escapar da pobreza através de sua esperteza ao invés de ceder ao castigo que é a rotina do *otário*, a besta de carga que mal sobrevive a dura labuta do trabalho assalariado.¹⁵

É fundamental ressaltar que existe ainda uma dimensão *religiosa* inseparável do paradigma malandro. Certamente o estudo mais importante nesse sentido é o de Zeca Ligièro, que estuda a figura do malandro Zé Pelintra, uma entidade singular e transgressora, surgida no início do século 20 através de uma espécie de *criolização* da tradição iorubá, com a presença de tradições indígenas e da cultura urbana do Rio de Janeiro. Ligièro chama a atenção para “Seu Zé” – que vai estar presente tanto na Umbanda carioca como no Catimbó – como “antigo embaixador das populações marginais, ministro de relações de um Povo da Rua ausente das salas de conferência dos maiores”. A entidade apareceria frequentemente na cultura popular não como uma resistência simplesmente negativa ou de subversão da

¹⁵ B. Fischer, *A Poverty of Rights*, p. 99.

ordem estabelecida, mas sim como “fruto da articulação de um pensamento coerente, fundamentado numa filosofia antiga transmitida oralmente”¹⁶.

A existência de personagens ou grupos transgressores, que “vivem às custas de outros”, se aproveitando de brechas entre o que é formal e informal, ou mesmo entre o legal e o ilegal, não é uma exclusividade do contexto aqui estudado. Mas foi apenas a partir dos anos 1920 que o malandro se tornou uma figura onipresente no Rio, e rapidamente na vida cultural brasileira, ao mesmo tempo em que um novo estilo de samba, que versava sobre temas urbanos, era impulsionado por compositores do bairro do Estácio. Dali surgia a noção de malandro como sinônimo de ‘sambista’, ao mesmo tempo em que aqueles compositores e seus sucessos nas rádios popularizavam definitivamente o malandro carioca como uma espécie de arquétipo nacional através de suas letras¹⁷.

Este trabalho investiga, primeiramente, a evolução do “discurso malandro” em um momento crucial da história brasileira, explorando essa linguagem particular que dominou o samba de seus primeiros registros até o período do Estado Novo varguista. Examino as transformações nesse discurso em relação às políticas de estado que buscavam interferir para forjar uma cultura popular nacional que servisse à uma nova identidade nacional brasileira. Em seguida, analiso as relações entre o dramático remodelamento do espaço urbano do Rio de Janeiro e as reações expressadas pelos sambistas, que através de suas canções expressavam desacordo e reivindicavam participação, mesmo em um espaço político historicamente fechado para os setores populares e particularmente marcado pelo autoritarismo do Estado Novo.

¹⁶ Zeca Ligiero, *Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca*. Rio de Janeiro, Record, Nova Era, 2004, p. 22.

¹⁷ Cláudia Matos, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1982, p. 77.

1. O “discurso malandro” e sua regeneração

Desde as primeiras décadas do século anterior, um novo entendimento sobre o que significaria cultura popular¹⁸ foi marcado pela aceitação gradual de certos elementos musicais afro-brasileiros como parte fundamental da formação de uma identidade cultural para a nação brasileira. Em paralelo a esse processo, ocorria um processo de cristalização do que significava ‘samba’, acompanhado de uma redefinição de seu significado. A palavra ‘samba’ vinha sendo usada desde século 19, mas foi popularizada definitivamente a partir do sucesso da canção Pelo Telefone em 1917.

A década de 1930 marcava o início da Era Vargas e também coincidia com o momento em que Ismael Silva e a *Turma do Estácio* redefiniram o samba, ao desenvolver um ritmo sincopado único, adicionando novos instrumentos de percussão as suas criações. O novo estilo que criaram tem sido considerado um divisor de águas na caracterização do samba urbano moderno como um gênero musical específico, distinto de qualquer padrão rítmico dentre os muitos ligados a diáspora que surgiram e se popularizaram no Brasil e outras partes das Américas¹⁹.

A *Turma do Estácio* foi pioneira em desencadear a produção não apenas de ‘ritmos negros’ que invadiram sistemas musicais brancos/europeus, mas também em introduzir novos discursos culturais e sociais, já que forçaram a entrada de temas, problemas e narrativas vindas de comunidades habitadas por ex-escravos e seus descendentes no mercado de consumo cultural carioca. Essa transformação do samba em um gênero urbano e moderno

¹⁸ Uma boa síntese introdutória deste processo na música brasileira está em Marcos Napolitano, *História & Música*. Bastante útil também para pensar o próprio conceito de 'cultura popular' é a influente discussão que faz Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version”, em *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*. Cambridge, Mass, Belknap Press, 2006, pp. 101-133.

¹⁹ A maior parte dos estudiosos do tema concorda com o argumento apresentado por Carlos Sandroni, *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008. Sandroni não foi o primeiro a trazer a ideia de que “a turma do Estácio” criou um novo estilo de samba; desde os anos 1930 compositores e jornalistas caracterizam o estilo que vinha do Estácio como uma ruptura com estilos e ritmos anteriores; entretanto, Sandroni foi o primeiro a reunir evidências de diversas fontes para mostrar como essas transformações no samba ocorreram.

promovida pelos compositores do bairro do Estácio foi essencial para popularizar definitivamente a associação entre malandro e sambista, fortemente presentes nas letras de compositores como Ismael Silva, Bide e Marçal. Desta forma, o samba e a malandragem se tornaram o alvo mais importante das políticas culturais de controle promovidas pelo estado varguista²⁰.

O *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), como a agência governamental designada para propagar a ideologia do regime, buscou desde a sua sede na capital influenciar e controlar os canais de expressão política e cultural da sociedade civil, lançando mão de símbolos como a bandeira nacional e imagens de Vargas para construir consenso ao redor de uma identidade nacional coletiva²¹. Trabalhos mais recentes têm mostrado que apesar do poder e autoridade conferidos ao DIP pela historiografia no passado, a agência sofreu com uma crônica ausência de recursos, estrutura e pessoal para uma ação que pudesse de fato controlar e manipular a mídia e a cultura popular, ao menos na extensão que historiadores atribuíram²².

Além do DIP, outra tentativa dos burocratas do regime em influenciar diretamente a cultura popular (e igualmente sobrevalorizada no poder de controle pela historiografia) foi o rádio. A ideia de que a Rádio Nacional, a partir de 1940, tenha se tornado “a voz de Vargas”, um instrumento totalmente controlado pelo regime, é produto daquela interpretação. Por um lado, é um dado da realidade a importância do governo em fazer da Rádio Nacional uma rede nacional de informação, e em um vetor crucial na elaboração e disseminação do que seria entendido futuramente como cultural popular brasileira. Porém, hoje sabemos que intrusões

²⁰ Cláudia Matos, *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982, p. 22.

²¹ Maria Helena Capelato, “O Estado Novo: o que trouxe de novo?”, em Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (orgs.), *O Brasil Republicano* (v. 2). pp. 107-144, p. 122. Capelato faz uma análise da propaganda política e da produção cultural do varguismo, demonstrando como a disseminação de símbolos culturais foi minuciosamente planejada pelo regime, começando pelas escolas e se estendendo ao cinema, à música, às artes visuais e à arquitetura.

²² B. McCann, *Hello, Hello Brazil*; mas antes Lia Calabre, “Na sintonia do tempo: Uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica, 1940-1946.” Tese de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1996.

diretas do governo em decisões sobre programação foram mínimas até 1964. Muito mais do que intervenção política e censura, o governo Vargas lançou mão de instrumentos políticos para pressionar por uma visão folclórica do “samba do morro” como a essência da brasilidade que defendia. Nessa batalha cultural, marcada pela negociação, o governo se utilizava de seu poder de investimento para persuadir artistas e produtores sobre qual deveria ser a cultura popular de um novo Brasil que defendiam estar em marcha para um futuro brilhante, moderno e marcado pela democracia racial.

Foi precisamente no contexto do Estado Novo e das disputas e tensões que se abriam com a tentativa do varguismo em moldar a cultura popular que o “discurso malandro” entrou em declínio, e foi em larga medida substituído por dois subgêneros específicos: o *samba-exaltação*²³ e o mais complexo “discurso malandro regenerado”²⁴. A ideologia de estado nunca eliminou a presença dos malandros e dos valores relacionados aquelas figuras das letras de samba. A diferença é que os malandros daqueles novos tempos já não eram mais os heróis que comandavam seus próprios destinos com esperteza e elegância, conforme apareciam nas primeiras canções da *Turma do Estácio*. Passam a ser mais comuns narrativas que colocam os malandros como vítimas do processo histórico, denunciando injustiças sociais e a burguesia como principal vilã. Essa aparente regeneração é traiçoeira, pois o que ocorre é que os sambistas passaram a incorporar uma postura mais crítica e realista, utilizando ainda mais elementos de ironia e ambiguidade em suas letras²⁵.

Os compositores que analiso aqui nunca seguiram estritamente o tom patriótico do discurso varguista sobre a grandeza do Brasil e o suposto caráter harmônico da sociedade brasileira, típicos do gênero samba-exaltação, cuja figura-chave foi o compositor e radialista Ary Barroso. Ao contrário, suas canções são marcadas por constantes ambiguidades e tensões. O que se busca nesse estudo é justamente analisar as críticas e demandas sutis

²³ Gênero marcado por elaborados arranjos orquestrais e letras que expressavam forte fervor patriótico pela grandeza e natureza do Brasil, facilmente identificado na obra do compositor Ary Barroso, como na clássica *Aquarela do Brasil*.

²⁴ C. Matos, *Acertei No Milhar*, p. 107.

²⁵ C. Matos, *Acertei no Milhar*, p. 112.

relacionadas a percepções de raça e classe nesse conjunto de sambas produzidos durante o Estado Novo varguista, e pensar em como esses artistas interagiram com a ideologia do regime. Enquanto Matos identifica os malandros como uma espécie de “proletariado oprimido”, acredito que uma análise que leve em conta outras perspectivas para além do conceito de classe, as críticas dos sambistas com as transformações da cidade, por exemplo, pode revelar aspectos importantes do papel do “discurso malandro” no processo de construção de uma nova cultura popular e de seus efeitos na construção da “cidadania popular”.

Quando o samba já havia se tornado o pilar e o mais popular gênero musical da emergente indústria de mídia de massas brasileira, Wilson Baptista, Geraldo Pereira e Herivelto Martins eram meninos pobres do interior chegando ao Rio de Janeiro sonhando em se tornar artistas e certamente deslumbrados pela cultura boêmia dos malandros. Wilson nasceu em 1913 em Campos dos Goytacazes, e praticamente fugiu para o Rio no fim dos anos 1920, determinado a se tornar um artista, objetivo que logrou mesmo sem nunca ter dominado um instrumento musical para além da caixa de fósforos, que usava em suas gravações caseiras e que nunca abandonou. O fato de que menciona em várias entrevistas que nunca trabalhou contrasta com as informações recolhidas por biógrafos²⁶, uma indicação do alcance do discurso malandro até mesmo nas auto-narrativas desses personagens. O fato é que existem poucas fontes sobre os seus primeiros anos no Rio até as suas primeiras gravações, tempos certamente muito difíceis, ao menos até que suas primeiras canções foram gravadas em 1933; tempos em que Wilson era habitué da Lapa e da Praça Tiradentes, epicentro da boemia carioca, onde malandros, jogadores, prostitutas, artistas do teatro, escritores, músicos e sambistas conviviam.

Geraldo Pereira frequentava as mesmas zonas boêmias. Assim como Wilson, mudou-se jovem para a capital, vindo do interior de Minas Gerais. Viveu na região do Morro da

²⁶ A mais recente delas Rodrigo Alzguir, *Wilson Baptista: O samba foi sua glória*. Casa da Palavra, 2012. Esta obra foi lançada no contexto das comemorações pelo centenário de nascimento de Baptista, que incluiu ainda a produção de um *songbook* dedicado à obra do sambista e um musical sobre sua vida e obra.

Mangueira, e trabalhou como motorista de caminhão de lixo até ter sua breve vida interrompida abruptamente aos trinta e sete anos de idade, depois de uma briga de bar com *Madame Satã*²⁷ – lendário malandro da Lapa.

Mais um que partiu jovem para o Rio de Janeiro, Herivelto Martins chegou ao Rio de Janeiro vindo de Barra do Piraí, cidade do interior do estado. Chegou à capital aos 18 anos, onde trabalhou de palhaço, vendedor, e assistente de contador. Quando já aspirava se tornar um artista, aceitou trabalho numa barbearia no Morro de São Carlos, onde poderia ter contato com os grandes compositores do Estácio²⁸.

Wilson, Geraldo Herivelto foram sambistas que começaram a criar seus sambas já depois das transformações promovidas pela Turma do Estácio. Se as casas e terreiros das “tias baianas” - Tia Ciata²⁹ como a mais célebre entre elas - eram centrais nas reuniões e nas criações coletivas da “geração de Pelo Telefone”, os sambistas do Estácio ajudaram a popularizar os “botequins” como lugar de lazer e trabalho. A importância das casas das tias para a cultura urbana do Rio se explica pelo seu papel no fortalecimento e ressignificação de laços comunitários, cujas raízes se encontravam em noções de ancestralidade e familiaridade

²⁷ João Francisco dos Santos, que construiu enorme fama como drag queen na região da Lapa. O apelido nasceu de uma fantasia de carnaval inspirada no filme norte-americano “*Madame Satan*”. Temido como um grande lutador de capoeira, tornou-se uma espécie de lenda urbana em razão de seus confrontos com policiais para defender personagens da boemia carioca, como prostitutas (um de seus trabalhos durante a vida foi de segurança em boates e bordéis), mendigos e homossexuais.

²⁸ Dicionário Cravo Albin, online, <http://www.dicionariompb.com.br/herivelto-martins/biografia>.

²⁹ Estudiosos e compositores identificaram a casa da Tia Ciata como o principal espaço de criação do samba. Ciata "era citada em todas as reportagens sobre o surgimento do samba no Rio"; o fato de seu marido ser um servidor público e dela própria ser uma confeiteira respeitada, permitiu-a uma condição de vida estável. As festas organizadas em sua casa, junto a Praça Onze, eram conhecidas pela excepcional qualidade da comida e da músicas; na sala da casa, músicos mais velhos executavam choros instrumentais e samba de partido, enquanto do lado de fora, no terreiro os mais jovens dominavam as rodas de batuque. Este foi o tipo de ambiente onde os grandes artistas que viriam a fazer parte da “geração do *Pelo Telefone*”, anterior a geração do Estácio, foram apresentados aos ritmos que viriam formalizar mais tarde como *samba*; personagens como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Sinhô frequentaram as rodas de samba nas casas das tias, onde aprenderam e participaram de processos de criação coletiva, uma prática que ainda é comum entre sambistas contemporâneos. Ver Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995, pp. 101-102.

facilitadas pelo *Candomblé*³⁰. As autoridades religiosas no Candomblé são chamadas de pais-de-santo, sendo a sua função não apenas guiar o culto aos orixás, mas também a manutenção de uma liderança sobre a comunidade e sobre cada indivíduo que frequenta seus terreiros. As tias também exerciam papel semelhante no tecido social das comunidades negras; essas mulheres, quase sempre imigrantes da Bahia, eram bastante respeitadas pela comunidade e consideradas como responsáveis pelas novas gerações, já nascidas *cariocas*³¹. Organizavam a comunidade para a ajuda mútua, seja esta de caráter espiritual ou social. Promoviam reuniões em suas casas em homenagem aos santos e orixás, que sempre acabavam em banquete e música, samba e seus ancestrais como o *choro* e o *lundu*³².

Os botequins passaram a funcionar para a turma do Estácio como as casas das tias funcionou para a geração anterior; o local de sociabilidade por excelência, onde opinava-se e discutia-se sobre o presente, criava-se e executava-se canções, quase sempre compostas em parcerias, já que a criação coletiva foi sempre uma característica do samba. Os bares eram também os espaços onde músicos encontravam seus ‘empregadores’, normalmente brancos já estabelecidos na indústria do rádio, em alguns casos cantores que compravam canções e se tornavam co-autores. Carlos Sandroni aponta que comparados às casas das tias, os botequins eram espaços *ainda mais heterogêneos*, já que eram mais públicos, mais socialmente abertos que a sala de jantar e o quintal de Tia Ciata. Ainda que em ambos os espaços existia a convivência de pessoas separadas pela profissão, classe, religião, cultura e cor da pele, os bares e ruas boêmias aumentaram ainda mais a capacidade de circulação do samba³³.

³⁰ O fluxo migratório da Bahia trouxe um grande número de pretos livres, que logo após encontrarem moradia e um meio de vida estabeleceram fortes laços comunitários. Os “baianos” construíram tais redes especialmente através do candomblé, religião criada no Brasil com a fusão de influências de diferentes povos e etnias africanas. Um sentido de tradições em comum, coesão, e laço de familiaridade que, construído a partir dos laços religiosos, “expande o sentimento e o sentido da relação consangüínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas”. Ibidem, p.85.

³¹ O adjetivo mais comum relativo às pessoas nascidas na cidade Rio de Janeiro.

³² Muniz Sodré, *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998, p. 14-16.

³³ C. Sandroni, *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*, p. 144.

Entre a época da frase “Samba é como passarinho, é de quem pegar primeiro”, atribuída ao sambista Sinhô, e o contexto em que emergia a Turma do Estácio já havia ocorrido também uma mudança drástica no processo de criação; especialmente em função da ideia de ‘autoria’. Marc Hertzman demonstra como que em um processo muito mais complexo do que uma simples espoliação, vários afro-brasileiros “fizeram nome através de gravações, performances, ou composições”, enquanto “outros contribuíram organizando grupos comunitários e carnavalescos”; o autor chama a atenção também para o fato de que “muitos artistas cultivaram relações com jornalistas obtendo resultados importantes”, incluindo “jornalistas negros que escreviam ou executavam músicas ou festejavam e socializavam com os criadores destas”; mais que isso, a sobreposição de religião, música, e jornalismo também coloca músicos, compositores, e líderes espirituais em contato frequente com artistas brancos”³⁴.

A formalização dos direitos de autoria, e o aparato legal mínimo ao qual artistas negros e pobres do Rio de Janeiro passaram a ter acesso não diminuíram a importância do caráter coletivo no processo de criação do samba. Na verdade, o surgimento e a evolução das escolas de samba no fim da década de 1920 é um exemplo fundamental de como a modernização do samba não implicou numa supressão de seu caráter coletivo. Em 1928, Ismael Silva liderou – apoiado por outros compositores e membros da comunidade do Estácio – a criação do que viria a ser considerada como a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*³⁵. As redes de sociabilidade cultivadas ao redor das casas de tias podem ser apontada como precedentes essenciais para agremiações como a Deixa Falar: entre seus fundadores havia muitos que participavam das festas e reuniões na casa de Tia Ciata³⁶.

³⁴ M. Hertzman, *Making Samba*, p. 118.

³⁵ Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, *Samba de enredo: história e arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 14. Os autores consideram que a Deixa Falar guardava muitas semelhanças com os *blocos de carnaval* que já existiam e que seguiram sendo importantes para o carnaval carioca. Entretanto, as escolas de samba já surgiram como organizações mais sofisticadas.

³⁶ Roberto Moura descreve essa relação ao narrar a história do sambista Bucy, que cresceu na região da Pequena África, e posteriormente começou a frequentar áreas mais ao centro da cidade. Para Moura, a história de Bucy é um exemplo do processo pelo qual o samba se espalhou, desde as redes de sociabilidade dos ‘baianos’, para outras partes da cidade. R. Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*.

O contexto em que Baptista, Pereira e Martins criavam os seus primeiros sucessos de rádio já era, portanto, posterior às rupturas de Vargas com o arranjo político da República Velha; às transformações culturais e intelectuais no país; por fim, era posterior à própria transformação profunda no samba como gênero musical moderno, em suas redes de sociabilidade e à cristalização do “discurso malandro”, todos aspectos já introduzidos neste trabalho.

É importante demonstrar como muitas das primeiras gravações desses compositores dos anos que precederam o Estado Novo, eram repletas de referências ao comportamento malandro como um tema onipresente; basta pensarmos, por exemplo, em sucessos como *Lenço no Pescoço* (Wilson Baptista, 1933), uma das mais conhecidas celebrações da *malandragem* com os versos: “Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê / Eu sou vadio / Porque tive inclinação...”. Esses são versos que apresentam uma síntese da figura do malandro carioca, expressando não apenas hábitos de vestimenta, comportamento, como também a rejeição extrema ao mundo do trabalho, que na canção aparece como “miséria”.

Outro exemplo de uma ‘esperteza malandra’ autoconsciente relacionada a rejeição ao trabalho aparece na canção de Batista, *Nasci Cansado* (Wilson Baptista e Henrique Alves, 1952), registrada alguns anos após o fim do Estado Novo: “O meu pai trabalhou tanto / que eu já nasci cansado / Ai patrão... / Eu sou um homem liquidado / No meu barraco chove / meu terno está furado / Ai patrão... / Trabalhar não quero mais / Eu não sou caranguejo que só sabe andar pra trás”. Se a ideologia varguista glorificava o trabalho como elemento fundamental do seu projeto de modernização rumo ao progresso, canções desse tipo na obra de Baptista iam na contramão, desqualificando as promessas de que o trabalho resultaria em dignidade e mobilidade social, e preferindo relacioná-lo ao regresso.

O aumento das tentativas de intervenção do governo durante o Estado Novo não significou de maneira nenhuma o ocaso dos valores associados a malandragem, opostos a

ideologia moralista de valorização do trabalho imposta pelo varguismo. Entretanto, a política cultural varguista estimulou mudanças profundas na forma pela qual os sambistas passariam a usar suas vozes na batalha cultural³⁷ do período.

Um exemplo clássico do tipo de tensão que essas vozes expressam aparece no caso largamente debatido que envolveu a canção *Bonde São Januário* (Wilson Baptista, 1942). O samba narra a rotina diária da população da classe trabalhadora, e do movimento pendular que fazem desde os subúrbios para trabalhar na cidade. A obra foi censurada pelo DIP, que determinou que a letra fosse modificada. A primeira versão continha os versos: “O bonde São Januário / Leva mais um sócio-otário / só eu não vou trabalhar”; enquanto uma segunda versão, modificada após a intervenção do DIP dizia : “O bonde São Januário / leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar”. O episódio ilustra simultaneamente a resiliência de uma resistência ao tipo de ideologia do trabalho que o varguismo buscava promover – já que a primeira versão da letra era claramente dominada pela rejeição malandra ao trabalho – e uma aceitação, ainda que relativa como veremos, de que as regras do jogo haviam mudado consideravelmente, e passariam a demandar atitudes diferentes dos sambistas. Ainda que a primeira vista o emprego da primeira pessoa reforce ainda mais a ideia de que o governo Vargas tenha logrado o seu objetivo, ou seja, uma completa “regeneração do malandro”, a análise de outras canções e de outros aspectos daquele contexto histórico revela, que ao contrário, a relação entre política e cultura popular seria marcada no Estado Novo por uma disputa de valores bastante intensa, ainda que quase sempre sutil.

Tomemos por exemplo o caso de outra canção de Baptista, menos conhecida do que a anterior, porém bastante reveladora do tipo de dinâmica de clara confrontação entre valores

³⁷ Escolho essa expressão por influência da obra de grande circulação de Richard Middleton, na qual ele discute aspectos teóricos e metodológicos no estudo da cultura popular, e comenta sobre a importância de Antonio Gramsci para pensar o tema. Middleton chama a atenção para o entendimento gramsciano da relativa autonomia das práticas culturais (ou superestrutura) sobre as forças econômicas; seguindo este conceito, “relações culturais e transformação cultural não são predeterminadas; em vez disso, são mais o produto da negociação, imposição, resistência, transformação e assim por diante”. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990, p. 8.

tradicionais da cultura popular em reação a ideologia varguista que o Estado tentava impor. Em *Oh! Seu Oscar* (Wilson Baptista, 1939), o sambista conta a história de um homem que chega em casa cansado de um dia exaustivo de trabalho nas docas e descobre que sua mulher o abandonou. Ela deixa uma nota que diz “Não posso mais / Eu quero é viver na orgia”. O narrador então afirma: “Fiz tudo para ter seu bem-estar / Até no cais do porto eu fui parar / Martirizando o meu corpo noite e dia”. Oscar conclui então que sua devoção ao trabalho foi em vão: “Mas tudo em vão / Ela é, é da orgia / É... parei!”. Apesar da canção girar em torno de uma curiosa inversão de papéis de gênero no abandono do lar, tema recorrente na cultura popular do período, o desprezo pelo trabalho também aparece, ainda que de maneira mais sutil se comparado com o discurso malandro do passado, indicando a inconsistência da ideia de que o varguismo teria logrado domesticar/regenerar a “malandragem”.

Semelhante desconfiança sobre a recompensa do trabalho numa sociedade desigual como a brasileira aparece na canção *Acertei no Milhar* (Wilson Baptista e Geraldo Pereira, 1940). Na canção, um homem conta a sua esposa Etelvina que ele ganhou na loteria. Ele então passa a descrever o que faria com o dinheiro, numa clara paródia com os exageros e pompas do padrão de consumo da burguesia carioca. Começando pela típica rejeição ao trabalho - “Não vou mais trabalhar” - o personagem continua prometendo a Etelvina “outra lua-de-mel”, que ela “vai ser madame”, que “vai morar num grande hotel”, que vai “comprar um nome não sei onde / de Marquês Morengueira de Visconde / um professor de francês mon amour / eu vou mudar seu nome pra Madame Pompadour”. Continua parodiando as aspirações da elite carioca, desejando “passear a Europa toda até Paris”, mas também promete pagar as dívidas com o Mané do armazém. Mas no final da canção a paródia se interrompe e ele diz “mas de repente, *derrepengente* / Etelvina me acordou está na hora do batente / mas de repente, *derrepengente* [...] / Foi um sonho, minha gente!”. De fato, somente em um sonho os obstáculos para a ascensão social pareciam ser passíveis de superação, um sinal implícito de que a “cidadania do trabalho” prometida pelo varguismo permaneceu longe da realidade de uma grande massa de excluídos dos benefícios e direitos alcançados pelos poucos que lograram acesso ao ainda restrito mercado formal de trabalho.

As tensões entre a cultura popular - especialmente a resiliência do discurso malandro ainda que modificado - e ideologia varguista buscava impor não se limitaram às críticas sutis dos sambistas à 'cidadania do trabalho' e sua incapacidade de promover uma ampla mobilidade social. A historiografia não explorou ainda como sambistas representaram as relações de gênero e as transformações na forma como, por exemplo, as mulheres são representadas em suas canções. É fato que as mulheres, no mundo do samba, "encontraram poucas oportunidades no início do século 20 para além de cantar e dançar"; mesmo nessas atividades, "mulheres que estrelavam nas indústrias do teatro e fonográfica eram brancas e raramente fizeram fama como compositoras", já que "autoria artística e indústria musical eram sexistas e racializadas de uma forma que impunha limites severos às mulheres, especialmente as afro-brasileiras". Apesar dessas restrições, muitas mulheres, que se tornaram famosas ou não, exerceram influência extraordinária na história do samba. Ainda que poucas tenham logrado a posição de artistas e compositoras profissionais³⁸, muitas foram influentes organizadoras e líderes comunitárias, autoridades religiosas, ou ainda professoras de música³⁹.

A análise de letras de sambas do período aqui estudado revela mais: existiam diferentes - e conflitantes - tipos de representação sobre a mulher dentro da lógica do discurso malandro. Em vários casos a mulher era representada como um elemento frágil, a ser 'conquistado e possuído' pelos homens, enquanto em outros aparece como protagonista ou mesmo a cargo da narrativa da canção, e quem decide o destino dos malandros.

Em *Golpe Errado* (Pereira, Nasser e Alencar, 1946), samba gravado em 1946 por Cyro Monteiro, está a típica representação da mulher como personagem passiva e desprovida de voz. Trata-se de uma clara tentativa de condenar o tradicional estilo de vida malandro, que narra a seguinte cena: "Lá vem ele com seu terno branco engomado / trazendo outra morena a seu lado / E a nega dele na casa da branca se acabando / E ainda leva o jantar embrulhado". O comportamento malandro da traição aparece combinado com a recusa ao trabalho, e é

³⁸ Nesse sentido, o sucesso conquistado pela cantora e compositora negra Clementina de Jesus no fim de sua vida constitui uma exceção que confirma a regra.

³⁹ M. Hertzman, *Making Samba*, pp. 124-125.

condenado através do contraste com o comportamento da esposa que trabalha e serve o marido. Nesse sentido, é possível afirmar que nesta e várias outras canções da época, a exploração a que o malandro submete a sua esposa expressa a combinação de dois elementos constantemente fundidos na ideologia varguista: o discurso moralista e a glorificação do trabalho - sendo ambos elementos que reforçavam, nessas canções, a idealização de uma sociedade em que cada um de seus membros deveriam lugares preestabelecidos, inclusive de gênero.

Entretanto, em outra canção, *Sinhá Rosinha* (Pereira, 1942), também criada durante o Estado Novo, Geraldo Pereira conta a história de uma mulher que abandona o seu *mulato* "só porque sofreu um desacato", trazendo uma dinâmica de gênero bastante diferente em relação à canção analisada anteriormente, e funcionando, portanto, como um desafio à ideia de regeneração do malandro. O homem representado na canção foi um dia "o tal valente, lá no morro da Mangueira / E era um caso encrocado / Dos diabos para se endireitar só pensava em briga", mas "depois veio a regeneração (que transformação) / Perdeu o cartaz / Porque andou procurando evitar, uma questão antiga / E só por isso ela partiu sem briga, de seu barracão (a mim não interessa)". Seguindo a perspectiva do narrador, a perda das características de malandro foi o motivo pelo qual este homem foi abandonado por sua parceira. Ela decidiu "morar com outro / Mulato bamba do lugar / Que sabe honrar seu nome / Que gosta de samba / E chuta muamba na encruzilhada / E que pratica boxe / E joga futebol / E anda em batucada!". Os elementos do comportamento malandro são aqui associados com honra e masculinidade, e a regeneração do malandro implica, neste raciocínio, o enfraquecimento desses valores. De maneira semelhante ao que analisou-se no caso de canções que iam contra a ideologia varguista ao não relacionar - e em vários casos até opor - o trabalho à mobilidade social, aqui o malandro 'perde' sua mulher em função da sua submissão ao seu processo de 'regeneração'. O que parece é que em resposta às ameaças à masculinidade trazida pelo discurso varguista e pela expectativa de regeneração do malandro, esse tipo de canção inverte o pólo da ação, tendo a mulher o protagonismo, enquanto o malandro regenerado, com sua masculinidade ferida, passar a ser representado como o 'otário', que perde a mulher e a dignidade.

2. Resistência ao discurso da ‘civilização’ pelas tradições do samba

Em 1933, *O Globo* noticiava a primeira competição entre escolas de samba, que iria “consagrar os morros”. Para o jornal, a cidade não conhecia ainda “o verdadeiro *samba do morro* - o samba sem cores, sem máscaras” e que aquele desfile seria “um dos espetáculos mais bonitos e curiosos”⁴⁰ do carnaval daquele ano. Durante os anos 1930, o carnaval emergia como símbolo nacional, um processo em que o governo Vargas teve enorme participação, quando por exemplo passou a participar da organização da festa e a exigir que as *escolas de samba* adotassem temas e eventos patrióticos para participar do desfile oficial. Vargas buscava influenciar no sentido de uma “estética nacional”, que promovesse o patriotismo e que fosse capaz de estimular “a gentrificação do carnaval e a criação de um *meio-caminho* popular entre o carnaval da elite e as celebrações espontâneas dos morros e outros espaços públicos como a famosa *Praça Onze*”⁴¹.

Alguns meses antes da implantação do Estado Novo, Herivelto Martins lançou a gravação de *Se o morro não descer* (Herivelto Martins, 1937), reclamando das rígidas regras impostas às escolas de samba pelo governo. Os versos seguem assim: “Se a turma lá do morro / Fizer greve e não descer / A cidade vai ficar triste / Carnaval vai morrer / O tamborim já está de prontidão / Estão de guarda a cuíca e o violão / Em toda a cidade é um grito de socorro / Se a escola não descer / Carnaval vai ser no morro”. Finalizando com uma espécie de alerta as autoridades, Herivelto diz “Todos os morros estão querendo saber / Qual é a ordem que tem que prevalecer / Se as escolas não tiverem liberdade / Carnaval vai ser no morro / Ninguém desce pra cidade”. O uso da ideia de ‘greve’ na letra é notável por incorporar claramente a linguagem do trabalho, mas aqui funciona como um vetor para reivindicações pelo uso de espaços específicos da cidade; o desfile de carnaval era um evento único porque significava o momento em que os setores populares ‘desciam’ dos morros para ocupar uma

⁴⁰ “Carnaval.” *O Globo*, January 13, 1933, 6.

<http://memoria.oglobo.globo.com/institucional/promocoes/o-carnaval-de-1933-9260531>.

⁴¹ Darién J. Davis, *Avoiding the Dark: Race and the Forging of National Culture in Modern Brazil*, Brookfield, USA, Ashgate Pub Ltd, 1999, p. 148.

parte da cidade como protagonistas exatamente no que já se tornava a maior festa de celebração de identidade e pertencimento nacional.

Até a sua demolição em 1941, a *Praça Onze de Junho*⁴² foi o palco dos desfiles das escolas de samba, e além disso, era uma zona ‘multicultural’ apesar de majoritariamente negra que influenciava fortemente a cultura popular do Rio de Janeiro desde fins do século XIX. Quando Herivelto Martins soube dos planos do governo para remover a praça, ele foi convencido por Grande Otelo a compor em co-autoria o samba *Praça Onze* (Herivelto Martins e Grande Otelo, 1941), que lamentava o destino da praça e que lá “não vai haver mais escola de samba não vai / Chora o tamborim / Chora o morro inteiro”. Então, ele faz um apelo às comunidades: “Favela, Salgueiro / Mangueira, Estação Primeira / Guardai os vossos pandeiros, guardai / Porque a escola de samba não sai”. Por fim, conclui “Adeus, minha Praça Onze, adeus / Já sabemos que vais desaparecer / Leva contigo a nossa recordação / Mas ficarás eternamente em nosso coração / E algum dia nova praça nós teremos / E o teu passado cantaremos”. A *Praça Onze* aparece aqui associada ao próprio samba, numa espécie de apelo elementos mais tradicionais da tradição popular contra a força implacável do progresso promovido pelo estado. Tal força parece ser encarada como responsável pela destruição de um espaço simbólico da cidade para os sambistas. Tensões como aquelas relacionadas ao discurso do malandro regenerado aparecem, neste caso, como um discurso de resistência às mudanças no espaço urbano, vistas como ameaças as tradições do samba e da cultura popular.

Essa dinâmicas entre tradição e inovação propostas pelo varguismo, seja pelos valores disseminados via mídia de massa, seja através da modernização do espaço urbano, balizaram a batalha cultural pelo que deveria ser a cultura popular, e conseqüentemente a luta por uma cidadania cultural/popular. Apelando para símbolos ligados a novas tradições como a do samba moderno, esses artistas revelam tensões muito importantes no projeto varguista de um Brasil moderno. Ao reivindicar valores distintos e muitas vezes antagônicos ao moralismo e patriotismo varguista, e ao adotar posições de descontentamento com o curso das

⁴² A data da *Batalha do Riachuelo*, combate naval decisivo em 1865 entre os exércitos do Brasil e do Paraguai, no contexto da Guerra da Tríplice Aliança (1864-70).

transformações no espaço urbano, sambistas buscavam o que muitas pessoas comuns também buscaram perante os limites e possibilidades do varguismo: algum grau de participação política nas decisões sobre o que afeta suas vidas. O interesse dos sambistas na sobrevivência do discurso malandro, ainda que transformado pela interação com o aparato estatal e a indústria cultural, parece ser um dos elementos da tradição ao qual parecia ser importante apelar para resistir às transformações que ameaçavam a sobrevivência de uma arena cultural, já fundamental para a participação na vida pública e para a cidadania.

Quando Wilson Batista escreveu *Se não fosse eu* para o carnaval de 1944, ele também apelou para a tradição e para a legitimidade das classes populares, que aqui personificam o samba: “Se não fosse eu / o Rio de Janeiro não cantava / Se não fosse eu / o povo brasileiro não sambava / Se não fosse eu / vivia tudo triste o ano inteiro / Eu sou o samba / natural lá do Salgueiro / Posso provar a minha idoneidade / Eu tenho até carteira de identidade / Usei navalha, salto alto e lenço no pescoço / mas hoje, hoje eu sou bom moço”. Nesses versos, *malandro* e samba se fundem, e as transformações experimentadas pelo primeiro são as mesmas que afetaram o último. Novamente, elementos do discurso oficial sobre a cidadania do trabalho, como a carteira de identidade, são incorporados pelo compositor para dar mais legitimidade a sua posição. Entretanto, em canções como essa, o discurso oficial é reforçado pela autenticidade emprestada pela tradição dos *malandros* e do samba. O compositor parece estar usando astutamente a linguagem do discurso oficial, que gira em torno de conceitos como modernização, institucionalização, progresso, e civilização, porém adicionando a linguagem da tradição como uma nova dimensão através da qual parece acreditar ganhar voz e legitimidade.

Conclusão

O que fica claro pela análise desse tipo de canção que evoca a tradição do samba é que esses sambistas, como no caso da tentativa da política cultural varguista que visou regenerar ou “domesticar” o malandro, não aceitaram passivamente a ideologia estatal, nem mesmo quando dão deliberadamente a impressão de que estão a fazê-lo.

Ao menos digna de nota, ainda que provavelmente tenha sido criada já em outro contexto histórico, uma outra canção de Baptista, *Louca Alegria* (Wilson Baptista, ano?), esquecida numa fita caseira e gravada apenas recentemente, reforça a autoridade da tradição ao invocar a legitimidade do “sambista de verdade”. Na obra que se ouve nessa fita cassete⁴³, Baptista canta, acompanhado pelo batuque de sua fiel caixa de fósforos, os seguintes versos: “Todo mundo cantou, numa louca alegria / Só eu sei a verdade / Eu conheço a viúva do verdadeiro autor da melodia / Eu conheci Tião, foi um sambista legal / Não teve a sorte de ouvir o seu sucesso / Morreu antes do carnaval”. Aqui, o narrador se auto-define como o único capaz de compreender a dureza de ser um sambista; citando a viúva e a alegria dos que escutaram a canção apenas a tragédia de Tião, que não pode presenciar sua música se tornar um sucesso, a canção de Baptista ilustra duas barreiras: uma que separa os sambistas do mercado cultural formal, e os pobres do mundo de oportunidades abertas para uma pequena parte da população urbana carioca.

O auge da presença e heroísmo dos malandros durante até o início dos anos 1930 foi sucedido por um outro momento, em que vários sambistas passaram a expressar tensões relacionadas aos limites para a mobilidade social de pobres e negros. Diferente de algumas análises sobre o passado que buscaram sistematizar como ‘o povo’ agiu - ou até mesmo como deveria agir - suas canções revelam um reconhecimento das principais transformações pelas quais passava a sociedade brasileira. A expansão de direitos promovida pelo varguismo foi insuficiente e limitada, pois não garantiu que a maior parte da população tivesse acesso ao trabalho formal, e não deu acesso às redes de poder e influência necessárias para muitos se libertarem da extrema pobreza. Ainda assim, um conjunto mínimo de novos direitos, junto a expansão de uma emergente indústria cultural de massas, favoreceu que sambistas e pessoas comuns pudessem aspirar e lutar para ter alguma voz na disputa por direitos e pela cidade, expandindo assim a “cidadania popular”.

⁴³ O seu biógrafo Rodrigo Alzuguir, em conversa informal, afirmou que a fita caseira onde encontrou a canção é da década de 1960, assim como as outras canções contidas ali; porém, não é possível ter certeza absoluta do momento da gravação, e muito menos da criação da canção.

Bibliografia

Fontes primárias

- BATISTA, Wilson. *Lenço no Pescoço*, 1933.
- BATISTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. *Bonde São Januário*, 1940.
- BATISTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. *Oh! Seu Oscar*, 1939.
- BATISTA, Wilson; GERMANO, Augusto. *Inimigo do Batente*, 1939.
- BATISTA, Wilson; LOBO, Haroldo. *Essa vida não é sopa*, 1941.
- BATISTA, Wilson; PEREIRA, Geraldo. *Acertei no milhar*, 1940.
- BATISTA, Wilson; PINTO, Augusto. *Largo da Lapa*, 1942.
- BATISTA, Wilson. *Se não fosse eu*, 1942.
- MARTINS, Herivelto. *Lá em Mangueira*, 1942.
- MARTINS, Herivelto. *Laurindo*, 1942.
- MARTINS, Herivelto. *Se o morro não descer*, 1937.
- MARTINS, Herivelto; LACERDA, Benedito. *Acorda, escola de Samba*, 1936.
- MARTINS, Herivelto; LACERDA, Benedito. *A Lapa*, 1949.
- MARTINS, Herivelto; OTHELO, Grande. *Praça Onze*, 1941.
- MARTINS, Herivelto; RESSUREIÇÃO, Valdemar. *Que Rei Sou Eu*, 1945.
- PEREIRA, Geraldo; NASSER; ALENCAR, *Golpe Errado*, 1946.
- PEREIRA, Geraldo. *Sinhá Rosinha*, 1942.
- ROSA, Noel; VADICO, *Feitiço da Vila*, 1934.
- ROSA, Noel. *Rapaz Folgado*, 1933.
- ROSA, Noel. *Três Apitos*, 1933.
- SILVA, Ismael. *Se você jurar*, 1930.
- SILVA, Ismael. *Tristezas não pagam dívidas*, 1932.
- SILVA, Ismael. *Para me livrar do mal*, 1932.
- SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton. *O que será de mim*, 1931.

Fontes secundárias

- Alzuguir, Rodrigo. *Wilson Baptista: o samba foi sua glória!*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", em *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*, Cambridge, Mass, Belknap Press, 2006, pp. 101-133.

Calabre, Lia. "Na sintonia do tempo: Uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica, 1940-1946." Tese de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1996.

Carvalho, Bruno. *Porous City: a critical history of Rio de Janeiro*, Liverpool University Press, 2004

Davis, Darién J. *Avoiding the Dark: Race and the forging of national culture in modern Brazil*, Brookfield, Ashgate, 1999.

Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

Ferreira, Jorge e Lucilia de Almeida Neves Delgado (orgs.). *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

Fischer, Brodwyn. *A Poverty of Rights: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

French, John D. *The Brazilian Workers' ABC: class conflict and alliances in modern São Paulo*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.

French, John D. *Drowning in Laws: Labor Law and Brazilian Political Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2004.

Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*, São Paulo, Global, 2006.

Gomes, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

Gomes, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

Hertzman, Marc A. *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*, Durham, N.C, Duke University Press Books, 2013.

Laclau, Ernesto Laclau. *On Populist Reason*, Verso Books, 2005.

Ligièro, Zeca. *Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca*, Rio de Janeiro, Record, Nova Era, 2004.

Mackinnon, María Moira e Mario Alberto Petrone (orgs.). *Populismo y Neopopulismo En América Latina: El Problema de La Cenicienta*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Mattos, Claudia. *Acertei No Milhar: Samba e Malandragem No Tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

- McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham, N.C, Duke University Press Books, 2004.
- McCann, Bryan.. “Noel Rosa’s Nationalist Logic”, em *Luso-Brazilian Review*. Vol. 38, no. 1, Summer, 2001, pp. 1-16.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- Mussa, Alberto e Luiz Antonio Simas, *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.
- Napolitano, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
- Oliven, Ruben George. “A Malandragem na Música Popular Brasileira”, em *Latin American Music Review*. Vol. 5, No.1, Spring – Summer, 1984, pp. 66-96.
- Sandroni Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- Sodré, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*, Rio de Janeiro, Mauad Editora, 1998.
- Vianna, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.