

ADALBERTO DE PAULA PARANHOS

**OS DESAFINADOS:
SAMBAS E BAMBAS NO “ESTADO NOVO”**

DOUTORADO – HISTÓRIA

PUC/SP
São Paulo
2005

ADALBERTO DE PAULA PARANHOS

**OS DESAFINADOS:
SAMBAS E BAMBAS NO “ESTADO NOVO”**

Tese apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção
do título de Doutor em História
Social, sob a orientação da Profa.
Dra. Maria Izilda Santos de Matos.

DOUTORADO – HISTÓRIA

PUC/SP
São Paulo
2005

Para Kátia

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos de fotocopiadores ou eletrônicos.

Assinatura: _____

São Paulo, 03 de junho de 2005.

.....

.....

.....

.....

.....

RESUMO

O cerco do silêncio que a ditadura do “Estado Novo” montou em torno das práticas e discursos que pudessem destoar das normas então instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretenso “coro da unanimidade nacional”. Caminhando na contramão dessa corrente, que estende seu alcance aos domínios da música popular, esta tese procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinaram o “coro dos contentes” durante o regime estado-novista. Seu foco são as vozes destoantes do samba produzido à época, apesar da férrea censura dos organismos oficiais (particularmente do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda).

Sitiados pelas forças conservadoras, nem por isso todos os compositores populares se deixaram apanhar na rede do culto ao trabalho propagado pela ideologia do trabalhismo. Falas dissonantes repontaram aqui e ali, evidenciando que, por mais ditatorial ou supostamente totalitário que seja esse ou aquele regime, nunca se consegue calar por inteiro as divergências ou as diferenças. Ao se trabalhar com a canção como documento histórico, alargam-se, portanto, as possibilidades de questionar o olhar predominante lançado pela historiografia sobre a chamada “ditadura Vargas”. Quando não nos prendemos à superfície dos fatos, que inflaciona as aparências, e partimos para a investigação concreta da produção fonográfica do período, a situação muda de figura. Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interesseira de muitos compositores aos valores incensados pelo “Estado Novo”, o que se percebe é que foram as mais variadas as formas de expressão assumidas por aqueles que – de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias – não se afinavam pelo diapásão da ditadura.

Para alcançar tal propósito, este trabalho se inicia com um balanço crítico sobre uma parcela da historiografia que se ocupou do “Estado Novo” e rediscute certas concepções teóricas sobre as quais ela se apoiou. Na sequência, examina o discurso musical dos sambistas que concorreram decisivamente para a invenção do samba como símbolo musical da nacionalidade e destaca os estreitos vínculos tecidos entre o samba e a malandragem. Por fim, ingressa na parte capital desta tese, que envolve as vozes destoantes sob um regime de ordem-unida. A ênfase, então, é posta na produção musical entre 1940 e 1945, quando, sob o império do DIP, o campo da música popular, segundo muitos autores, se teria transformado numa espécie de caixa de ressonância da pregação governamental. Com base na escuta atenta de milhares de gravações que correspondem ao período de constituição do novo samba urbano carioca, foi avaliado um conjunto de elementos, numa análise que, passando pelos arranjos, pela performance dos intérpretes, não ficou refém tão-somente da literalidade da mensagem contida nas letras das canções, por mais importantes que estas sejam.

ABSTRACT

The siege of silence laid by the “*Estado Novo*” dictatorship to practices and discourses that could deviate from established rules led many people to believe, for a long time, in the triumph of a supposed “national unanimity chorus”. Contradicting this standpoint, which extends its reach to the Brazilian popular music domains, this thesis searches to lift part of the curtain that conceals manifestations out of the “*coro dos contentes*” tune during this regime. It focuses on the dissonant voices samba produced at the time despite the strong censorship of the official organizations, particularly the press and propaganda department (Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP).

Even besieged by conservative forces, not all popular music composers were caught in the net of the cult to work spread by the laborism ideology. Dissonant speeches reappeared here and there, showing that divergences and differences can never be totally silenced, however much dictatorial or supposedly totalitarian this or that regime may be. In treating songs as a history document, one widens the possibilities of questioning the predominant historiographic view on the so-called “Vargas’s dictatorship”. When one puts aside the surface of facts – which inflates appearances – and undertakes a concrete investigation of this period’s phonographic production, the situation becomes different. Without refusing the spontaneous, forced and self-seeking adhesion of many songwriters to the “*Estado Novo*” values, it is clear that some of them who were not in tune with the dictatorship assumed varied ways of expressing themselves – more or less subtly, according to the circumstances.

To do so, this work starts from a critical review of part of the historiographic works dealing with the “*Estado Novo*”, in which certain theoretical conceptions that support them are discussed. Next, it both examines the musical discourse of samba composers who decisively contributed to invent it as a national musical symbol and highlights the close bonds between samba and *malandragem*. Finally, it presents the central part of this thesis: the dissonant voices under a united order regime. Emphasis here is put on the music produced between 1940 and 1945, during the DIP empire, when popular music domain, according to many authors, became a soundbox which echoed the government’s discourse. Based on an accurate listening to thousands of records from when the new “Cariocan urban samba” was created, a set of elements such as arrangements and interpreters performance has been evaluated, in an analysis that goes beyond the literal meaning of lyrics – independently of their importance.

**Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã
Escuto a correria da cidade, que arde
E apressa o dia de amanhã**

**De madrugada a gente ainda se ama
E a fábrica começa a buzinar
O trânsito contorna a nossa cama,
reclama
Do nosso eterno espreguiçar**

**No colo da bem-vinda companheira
No corpo do bendito violão
Eu faço samba e amor a noite inteira
Não tenho a quem prestar satisfação
(Chico Buarque, “Samba e amor”)**



29 NOV. 1945 FOLHA DA NOITE

"O sr. Ministro da Fazenda declarou que a situação financeira deixada pelo Estado Novo é calamitosa." (dos jornais)
Mas o "artista" só pintava coisas encantadoras...

Belmonte. *Folha da Noite*, 29/11/1945. Fonte: Carval (org.), *Belmonte: 100 anos*. São Paulo: Ed. Senac SP, 1996, p. 20.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS - PARATODOS	10
INTRODUÇÃO - PALAVRA PRIMA	14
CAP. 1 O CERCO DO SILÊNCIO E A VOZ DO CORO: O “ESTADO NOVO” EM QUESTÃO	26
1. Poder e contrapoder	32
2. Enredos e desenredos	40
CAP. 2 A INVENÇÃO DO BRASIL COMO TERRA DO SAMBA: OS SAMBISTAS E SUA AFIRMAÇÃO SOCIAL	52
1. Salve o prazer!: o samba como produto nacional	57
2. <i>Yes</i> , nós temos samba: o nacionalismo musical	70
3. Essa gente bronzada: o samba e a mestiçagem	84
4. Mulato filho de baiana e gente rica de Copacabana: o samba de todas as classes	97
CAP. 3 SOBRE O FIO DA NAVALHA: VOZES DISSONANTES SOB UM REGIME DE ORDEM-UNIDA	107
1. Tons, entretons e destons	113
2. Entre o batente e a batucada	122
3. Tesoura afiada	132
4. Entre o dito e o interdito	138
5. O “lado B” da história	143
6. Dando as costas ao trabalho	156
7. Mulheres da pá virada	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS - ÚLTIMOS ACORDES	170
BIBLIOGRAFIA	177
DISCOGRAFIA	190
1. Gravações em geral	191
2. Canções de Chico Buarque	198
DEPOIMENTOS	200
ARQUIVOS, ACERVOS, DISCOTECAS E BIBLIOTECAS	203
ABREVIATURAS	205

AGRADECIMENTOS

PARATODOS

Na canção “Paratodos”, Chico Buarque agradece, de a a z, a muitos daqueles que imprimiram marcas decisivas em sua produção artística ou simplesmente foram presença destacada na cena musical de seu tempo ou em sua vida como dublê de compositor e cantor. Do “maestro soberano” Antonio Brasileiro a João Gilberto, ele desfia nomes e afetos em tom de comovido agradecimento.

Nestas linhas iniciais, eu quero, no rastro de Chico, deixar registrada a minha gratidão a todos quantos, de múltiplas formas, contribuíram para que esta tese fosse concluída. Ciente da impossibilidade de não cometer injustiças, ainda assim optei por fazer alusão a algumas poucas entre as muitas pessoas e instituições que colaboraram comigo nessa caminhada, ponto de chegada para novos pontos de partida.

Maria Izilda Santos de Matos, minha orientadora, foi uma fonte permanente de estímulo. A atmosfera de carinho e confiança mútua que cercou nosso relacionamento propiciou o bom andamento do trabalho de pesquisa e assegurou plena liberdade na hora h da preparação dos originais da tese. Sempre solícita, ela compreendeu como ninguém as dificuldades impostas pela necessidade de conciliar, durante boa parte dessa jornada, as aulas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a chefia do Departamento de Ciências Sociais (Decis) e as minhas diversas atividades no campo editorial.

Ao meu amigo e ex-orientador, dos tempos de Mestrado em Ciência Política na Unicamp, Caio Navarro de Toledo, e a Yara Aun Khoury, da PUC-SP, sou grato pela participação na banca do exame de qualificação. Meu muito-obrigado é extensivo igualmente aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da PUC-SP, e à sua secretária, Betinha, invariavelmente gentil no encaminhamento de minhas solicitações.

No âmbito do Decis/UFU, em vários momentos contei com a ajuda de diversos colegas. Mais uma dívida de gratidão foi contraída especialmente com Edilson José Gracioli, amigo de todas as horas. Guardada a distância que há, inevitavelmente, entre um são-paulino como eu e um corinthiano como ele, muitas outras coisas nos aproximam e nos unem. Edilson torceu como um “gavião da Fiel” para que eu liquidasse a fatura desta tese. E mais, desdobrou-se em atos concretos de solidariedade que jamais esquecerei.

Por falar em torcedores, dois torcedores-símbolos foram um amigo desde os idos da PUC de Campinas, Jorge Luiz Custódio Porto (aqui incluída sua “namorada” Ligia Aparecida dos Santos), de quem sequer a distância consegue me separar, e uma colega, Vera Lúcia Puga, atual pró-reitora de Graduação da UFU, que um dia, transbordando de entusiasmo, me apresentou a Maria Izilda e jurou que o nosso encontro daria samba. E não é que deu?

Inúmeros seriam os agradecimentos que deveria destinar àqueles que, anonimamente, me dispensaram a devida atenção nos arquivos, bibliotecas, acervos documentais e discotecas consultados. Sob pena de me pesar a consciência, em meio a tantas colaborações, não vejo como me furtar de citar expressamente ao menos Ema Maria Franzoni e Mário Martins de Lima (Bigode, nome de guerra tão forte que se manteve mesmo quando o dito cujo veio abaixo), do Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp, e Evaldo Piccino, da Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, órgão da Prefeitura Municipal de São Paulo. Todos os demais credores da minha gratidão, resumo-os na lembrança de três pessoas cujas histórias de vida estão indissolúvelmente ligadas à história da canção popular no Brasil.

Ao meu amigo, o pesquisador Abel Cardoso Junior (*in memoriam*) devo o reconhecimento por ter ele escancarado tudo o que havia de mais valioso em seu arquivo particular. Nas minhas várias idas a Sorocaba, onde residia, sempre primou pela gentileza e disponibilidade para encurtar o caminho de um

pesquisador às voltas com a coleta da documentação referente à música popular brasileira. Como *expert* da produção musical da primeira metade do século XX, sua colaboração foi de importância inestimável.

Jairo Severiano, outro pesquisador do campo da música popular produzida no Brasil, prestou também a sua contribuição a este trabalho. Mais de uma vez, recebeu-me em seu apartamento, em Ipanema, no Rio de Janeiro, descontadas algumas conversas ao telefone e a gravação em fitas, a meu pedido, de discos relevantes para a pesquisa.

Tião Neto (*in memoriam*) não pode deixar de ser mencionado. Um belo dia adentrei os salões da Biblioteca Nacional, mais precisamente da sua Divisão de Música e Arquivo Sonoro. Haviam me dito que o que me interessava me conduziria ao “seu” Sebastião, o responsável pelo setor. Quando ele se aproximou de mim, percebi, não sem emoção, que estava diante do contrabaixista Tião Neto, figura lapidar da Bossa Nova, muitos anos de Estados Unidos nas costas (onde fez parte do conjunto do seu conterrâneo de Niterói, Sérgio Mendes), posteriormente repatriado e escolhido a dedo por Tom Jobim para integrar sua Nova Banda. O mesmo Tião Neto a cuja exibição assistira, dias atrás, numa reapresentação do histórico Bossa Três, liderado por Luiz Carlos Vinhas, numa das reaberturas do Little Club, no Beco das Garrafas, encravado no coração de Copacabana. Perdemos-nos em meio a tantas conversas de nos encontrarmos, porém para esta pesquisa resultaram mais algumas facilidades de acesso à documentação sonora.

Entre outros que não podem ser esquecidos, agradeço ao engenheiro Édio José Alves, que sabe conjugar todas as virtudes da linguagem digital. Um ás na informática, ele novamente me forneceu o suporte eletrônico indispensável, com uma inextinguível boa vontade.

No campo dos afetos familiares, contei com a compreensão dos meus filhos Marcelo e Luana. Deles, sem dúvida, foram roubadas muitas horas de programas extras, viagens e conversas do dia-a-dia. Felizmente, ainda é tempo de tentar saldar os débitos que então se acumularam.

Minha mãe, Walkyria (com w, k e y, como ela, com muito orgulho, exigia que seu nome fosse escrito), foi, antes e durante parte desta tese, um porto seguro onde eu fui ter. Ela partiu em 2001, mas dela sobraram as lembranças “que a memória coa”. Meu pai e minha mãe reunidos numa só pessoa, ela, à sua maneira, sempre se desdobrou para oferecer de tudo ao seu filho único.

Acima tudo e de todos, uma pessoa acompanhou, mês a mês, ano a ano, emoção por emoção, os desdobramentos desta pesquisa. Companheira de viagem literalmente de norte a sul (das andanças pela Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, às incursões pela gravadora Revivendo, em Curitiba), Kátia não mediu esforços para oferecer a sua contribuição, regada a muito amor, sob os mais diferentes aspectos. Não é por outra razão que a ela, minha mulher, é dedicada esta tese. O que lhe dizer? Que o Chico de “Futuros amantes” fale por mim:

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você*

INTRODUÇÃO

PALAVRA PRIMA

**O cadáver/ Do indigente
É evidente/ Que morreu
E no entanto/ Ele se move
Como prova/ O Galileu
(Chico Buarque, “O malandro n.º 2”)**

Foi-se o tempo de uma História enclausurada sobre si mesma, às voltas apenas com seus objetos tradicionais. Com a desmontagem de muitos dos andaimes nos quais se apoiava, a cada dia mais e mais se perde a nitidez dos contornos fixos. Um número crescente de historiadores, não mais presos às cadeias narrativas e às temáticas mais ou menos convencionais, lança-se, por vezes até com sofreguidão, em busca de outros territórios a serem mapeados. Ao tatearem caminhos pouco ou nada explorados, alargam as margens do possível e valorizam novos objetos, o que nem de longe deve desestimular a retomada de temas tornados clássicos.

É aí que se inscreve esta tese. Nela música e História se dão as mãos. Até um período relativamente recente, os estudos em torno da canção popular constituíam um objeto marginal, menos, é claro, para os especialistas de seu campo de incidência específico. Já há algum tempo, porém, assiste-se à ampliação de seu raio de alcance. Eles vêm conquistando, aos poucos, o seu espaço na academia. Historiadores e cientistas sociais, em particular, acabaram se beneficiando do diálogo entretido com profissionais de outra procedência, incluídos aqueles de formação estritamente musical.

Este trabalho oferece mais um testemunho vivo da interação e colaboração entre distintos segmentos do mundo universitário e, em especial, entre pesquisadores da canção popular. Vale-se da música, em seu enlace com a vida política e social brasileira, para jogar alguma luz, por mais rala que seja, sobre questões que se mantêm como um desafio àqueles que entrecruzam os caminhos da política e cultura, principalmente no período do “Estado Novo”.

Um tema central atravessa a reflexão aqui apresentada: em uma parcela considerável de escritos sobre a chamada “ditadura Vargas”, os compositores populares são como que rebaixados à condição de câmaras de eco do discurso oficial do trabalhismo. Resistirá essa visão generalizada a uma pesquisa mais

abrangente sobre a produção musical da época? A resposta a esta pergunta se desdobrará pelos três capítulos que compõem esta tese.

No capítulo inicial, a discussão se direcionará para um balanço crítico de determinadas concepções teóricas que estão na base de umas tantas análises da ditadura estado-novista e da extensão do seu poder. Hegemonia, dominação, interação, resistência, apropriação e ressignificação entrarão na ordem do dia nesta tentativa de repensar o impacto produzido pelo “Estado Novo” na área cultural, notadamente no campo da canção popular.

Ao mergulhar de cabeça no discurso musical dos sambistas, procurarei, no capítulo 2, refazer um caminho pouco usual quando se pesquisa a história do samba, gênero que superou a sua condição de artefato cultura marginal e passou a ser incensado como tradução musical da nacionalidade. Tendo como fonte de inspiração “a história vista de baixo”¹, buscarei evidenciar que os sambistas jogaram um papel decisivo, em meio à sua afirmação social, para assegurar a incorporação do samba à galeria de símbolos nacionais. Ao ser encampado como tal pelo Estado, este, no entanto, se esforçou para depurá-lo de algumas de suas marcas de origem, como os estreitos nós que vinculavam o samba urbano-carioca ao culto à malandragem.

Aí já estaremos no terceiro capítulo, no qual o tema prioritário desta tese será desenvolvido mais largamente. As classes dominantes, as elites em geral e o governo Vargas conseguiram silenciar tudo aquilo que, no mundo da música popular, era tido como inconveniente, a ponto de se desatarem campanhas em favor da sua “regeneração temática”? A pregação trabalhista, difundida em doses mastodônticas, teria sido efetivamente absorvida pelos compositores populares,

¹ Expressão utilizada por E. P. Thompson, desde os anos 1960, como uma indicação da reorientação do rumo de certas pesquisas. V. E. P. Thompson, *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001, esp. cap. “A história vista de baixo”. V. também Eric Hobsbawm, *Sobre História: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, cap. “A história de baixo para cima”.

levando-os a colocar por terra o tradicional elogio à malandragem e uma indisfarçável ojeriza ao trabalho regular? A resposta, em conta-gotas, será dada no decorrer do capítulo 3.

Do ponto de vista pessoal, este trabalho significa retomar as pegadas da minha própria caminhada. Recém-graduado em Ciências Sociais, eu publicava, em 1976, meu primeiro artigo, no qual me referia, entre outras coisas, às pesquisas iniciais que desembocariam num texto escrito dois anos mais tarde, e, finalmente, incorporado ao meu primeiro livro. O alvo de meu interesse já se delineava muito claramente: com um olho na ideologia do trabalhismo e outro na literatura de cordel, deparava-me com a problemática da dominação ideológica e da resistência. Criticava as concepções que admitiam a possibilidade de uma dominação absoluta ou total. E, antes de me familiarizar com os estudos de História Social da Cultura, percebia, a partir das minhas investigações, que a dominação ideológica convivia com sua redefinição pelos dominados. Afirmava, taxativamente, que “não há um perfeito canal de transmissão que leve à consciência do receptor precisamente o conteúdo manipulado pelo transmissor”. Constatava também que, “por mais eficaz que possa ser a ideologia dominante, ela nunca é inteiramente assimilada pelas classes dominadas”. E concluía que, no caso da relação entre a ideologia do trabalhismo e as classes populares, “ela passa por *redefinições*”, quando mais não seja porque “coexistem sempre *assimilações e rejeições e/ou redefinições*”².

Hoje, deixando para trás uma longa trajetória que propiciou aprofundamentos e reformulações de determinadas reflexões, faço um acerto de contas com essas pesquisas preliminares, sem abrir mão da tese central na qual se

² Adalberto Paranhos, “Consciência de classe e consciência possível: reflexões para o estudo da consciência operária”, *Revista de Cultura Vozes*, ano 70, n.º 8, Petrópolis, out./1976, p. 28. Essa mesma formulação reaparece em *idem*, *A ideologia do trabalhismo na literatura de cordel*. Campinas: IFCH/Unicamp, 1978 (mimeo), e foi inserida, posteriormente, em *idem*, *Dialética da dominação: dominação ideológica e consciência de classe*. Campinas: Papirus, 1984, p. 92 e 93.

sustentavam. As classes trabalhadoras – assim mesmo, propositalmente no plural, à maneira de Hobsbawm³, para acentuar a diversidade expressa nos seus múltiplos rostos – continuam sendo meu objeto de atenção privilegiado. Entendidas numa acepção ampla, elas englobam, em princípio, não só o proletariado industrial como o conjunto da população assalariada de uma forma geral, e abarcam, além dos que vivem da venda de sua força de trabalho, os trabalhadores por conta própria, os subempregados e os desempregados⁴. Nestes três últimos casos, por sinal, se incluíam muitos dos compositores e artistas da música popular brasileira no período aqui considerado.

Sem que as palavras a seguir soem como uma desculpa para as limitações desta tese, nunca é demais lembrar o caráter fragmentário da história das classes subalternas, intimamente associado às relações de poder que imperam na sociedade capitalista. Em decorrência disso, são comuns as dificuldades para coletar materiais que registrem essa história⁵. Ainda quando disponíveis, sua dispersão e volume freqüentemente são de tal ordem que, a rigor, exigiriam um trabalho em equipe em vez da “velha técnica de artesão pré-industrial”, como diria Hobsbawm⁶.

No meu caso, ao eleger como objeto prioritário de pesquisa a produção fonográfica da música popular, no Rio de Janeiro, a partir dos fins da década de 1920 – com ênfase posta acima de tudo no período de existência do DIP

³ Penso, em particular, em Eric J. Hobsbawm, *Mundos do trabalho*: novos estudos sobre história operária. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. V. igualmente Richard Hoggart, *As utilizações da cultura*: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos. Lisboa: Presença, 1973.

⁴ Diante da complexidade dos mundos do trabalho na atualidade, Ricardo Antunes utiliza a noção de “classe-que-vive-do-trabalho” para falar das classes trabalhadoras num sentido ampliado. V. Ricardo Antunes, *Os sentidos do trabalho*: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 3.^a ed. São Paulo: Boitempo, 2000, cap. VI.

⁵ Esses transtornos não escaparam às observações de Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*, v. 5: O ressurgimento. Notas sobre a história da Itália. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 135 e 136.

⁶ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 98.

(Departamento de Imprensa e Propaganda), entre 1939 e 1945 –, as dificuldades não foram menores. No contraponto que estabelecerei com o discurso oficial e a ação dos aparelhos governamentais, eu me vi privado, em larga medida, do acesso às fontes desse que foi o principal órgão de censura e propaganda da ditadura estado-novista. Criado formalmente em 27 de dezembro de 1939 e tendo entrado em atividade em janeiro de 1940, ele seria extinto, no bojo do processo de “redemocratização”, em 25 de maio de 1945. Nesse meio-tempo, a julgar por certos analistas, ele teria reinado como um organismo todo-poderoso. Seja como for, é lastimável que pouca coisa haja sobrado dos seus arquivos e que se tenham destruído quase todos os registros que forneceriam, com certeza, uma visão mais nítida sobre as proporções assumidas pela resistência às imposições do regime então vigente⁷.

Mas nem tudo virou cinza ou pó. Nesta tentativa de recuperação de parte da história das classes trabalhadoras durante o “Estado Novo”, adentrei arquivos e bibliotecas diversificados que ajudaram a trazer à tona valores e práticas compartilhados por elas.

O arco de questões que inicialmente me propunha abordar era bem mais amplo. O trajeto por mim percorrido me pôs em contato, por um lado, com a imprensa sindical operária. Durante meses a fio debruicei-me sobre os jornais dos sindicatos dos bancários, dos gráficos e dos metalúrgicos, de São Paulo. Algo me sugeria que era por demais simplista a opinião corrente de que eles não foram nada mais do que uma mera correia de transmissão das concepções estado-novistas. Como a coleção da imprensa operária do Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp, se ressentia de muitas lacunas sobre o período do “Estado Novo”, a pesquisa me transportou para os centros de documentação dessas entidades sindicais atreladas ao Estado e, entre outros espaços, para o Centro de Memória

⁷ A destruição de importantes fontes documentais reunidas no DIP é sempre lamentada pelos pesquisadores, a exemplo do que fez, mais recentemente, o brasileiro R. S. Rose, *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e controle social no Brasil/ 1930-1954*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 287.

Sindical. Almejava apreender parte das contradições das relações sindicato/Estado, pela ótica dos jornais sindicais, na cidade que era a expressão maior da decolagem industrial do país.

Por outro lado, num esforço para captar como o trabalhismo e a figura mítica de Getúlio Vargas foram reapropriados pelas classes populares nordestinas, segui outras pistas que, de volta ao começo de meus estudos sobre o tema, me reconduziram à literatura de cordel. Horas incontáveis foram dedicadas a pesquisar os folhetos populares em diferentes pontos do Brasil. No Rio de Janeiro, detive-me na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e, um privilégio sem igual, no acervo particular do escritor e pesquisador Orígenes Lessa, a mim franqueado pela amabilidade fora do comum da viúva Maria Eduarda de Almeida Vianna Lessa. Em São Paulo, vali-me da documentação sobre a literatura popular em versos disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, que foi complementada em Campinas pela investigação no Arquivo Edgard Leuenroth, local do meu “eterno retorno”. Alcei vôo até Recife e lá, na Fundação Joaquim Nabuco, recolhi também mais elementos sobre o tema.

Tudo isso, no entanto, integra uma outra história, que ficará para uma outra vez. Por ora, até por razões de ordem pragmática, meus propósitos são muito mais modestos do que o foram um dia. Restrinjo-me, aqui e agora, em grande parte, ao universo da canção popular, situando-a no tempo e no espaço, e lançando as devidas pontes entre ela e o trabalhismo estado-novista. Mesmo neste caso, o volume das anotações que fiz foram de tamanha amplitude que nesta tese só aproveitei parcialmente o *corpus* documental que tenho em mãos.

O eixo do trabalho – a música popular – se ancorou sobretudo no material fonográfico em 78 rpm. Foi de extrema valia para mim tudo quanto garimpei na Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, da capital paulista. Pude, então, passar dias e dias agradavelmente intermináveis

com fones colados ao ouvido, num momento em que ainda não fora dada a largada para o processo de digitalização do acervo da casa. Quando o prazer se une à busca do saber, por vezes corre-se o risco, que não foi pequeno, de confundir os ossos do ofício com o ócio do ofício, presente, por exemplo, em viagens feitas com destino a Curitiba. Lá, na sede da gravadora Revivendo, levantei e, mais que isso, examinei, disco a disco, de LPs a CDs, a coleção completa de relançamentos que ela colocou no mercado. Todas as gravações desse selo citadas ao longo das páginas que estão por vir integram hoje minha discoteca particular, na qual se contam milhares de fonogramas da época compreendida entre o final dos anos 20 do século passado e meados dos 40 (apenas do período de atuação efetiva do DIP, entre 1940 e 1945, eles somam perto de 900 canções registradas em disco).

Subsidiariamente, recorri à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, à coleção Geraldo Motta Baptista, do Centro de Documentação em História da Universidade Federal de Uberlândia e a alguns outros arquivos mencionados no final deste trabalho. Partituras, em alguns casos, foram checadas, seja no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som (MIS), seja em Campinas, no Fundo Zilco Ribeiro, do Arquivo Edgard Leuenroth).

Revistas de modinhas, nas quais se publicavam letras das canções populares, foram igualmente pesquisadas no MIS-RJ e no acervo de Abel Cardoso Jr., de Sorocaba. Beneficiei-me, em vários momentos, da gentileza e do cabedal de informações desse pesquisador que, sempre em linha direta com a Revivendo, costumava assinar as contracapas de seus LPs e os encartes de seus CDs. Tanto com ele como com outro destacado historiador da nossa música, Jairo Severiano, do Rio de Janeiro, uma entrevista preliminar desembocou em outros contatos que foram se renovando, para minha satisfação, incluindo, neste último caso, a gravação em fitas de fonogramas raros em 78 rpm.

A pesquisa se alimentou também de centenas de discos que compõem diversas coleções de música popular industrializada existentes no Brasil. Destaco as três versões, em décadas distintas, da *História da Música Popular Brasileira* (no formato LPs), da Abril Cultural, bem como *Os grandes sambas da história* (em CDs), da BMG/RCA, parte integrante da coleção *História do samba*, da Editora Globo, e os 100 CDs da coleção *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, realização conjunta do SESC-SP e Fundação Padre Anchieta, que reúne um imenso repertório de interpretações e depoimentos.

Abro aqui um parêntesis para esclarecer que a bibliografia e a discografia listadas nas páginas finais dizem respeito única e exclusivamente ao que foi citado no corpo do trabalho. No caso dos registros fonográficos, a preocupação em fazer referência a relançamentos mais recentes de discos gravados nos anos 20, 30 e 40 do século XX não teve outro objetivo senão o de facilitar a sua audição por quem eventualmente venha a se interessar por eles.

Paralelamente, apelei, uma vez mais, para o material objeto de pesquisa anterior, que deu origem ao livro *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*⁸. Só que optei por utilizá-lo com bastante parcimônia. Primeiro, para não me repetir e voltar a trilhar um caminho já percorrido. Em segundo lugar, porque pretendi realçar as vozes que vêm de baixo, elas que tantas vezes foram soterradas para que imperassem as falas chanceladas pelo Estado e pelas classes dominantes.

Das muitas andanças por este país, menciono ainda o que recolhi do Acervo Agência Nacional, notadamente do Acervo Sonoro do Arquivo Nacional, do Rio de Janeiro, com suas inúmeras gravações em disco de pronunciamentos oficiais da época do “Estado Novo”. No Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp, passei em revista o Fundo IBOPE – que atesta a penetração do rádio,

⁸ Adalberto Paranhos, *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999.

inclusive do programa oficial “Hora do Brasil”, na sociedade brasileira daquele período – e o Fundo IDORT, por alusão ao Instituto de Organização Racional do Trabalho, desaguadouro de concepções reveladoras das posições políticas de frações da burguesia paulista sob a ditadura estado-novista. Embora mencionado de forma muito econômica, todo esse material examinado informa muitas outras passagens desta tese.

Para botar um ponto-final nesta introdução, não posso deixar de explicitar uma declaração de amor que, para quem me conhece de perto, está formulada mais claramente, de cabo a rabo, ao longo deste trabalho. Três paixões musicais da minha vida são aqui reverenciadas, ainda que por vias oblíquas. Elas atendem pelo nome de Francisco, João e Antonio.

O título desta tese já induz a duas delas. “Os desafinados” é um escandaloso decalque de “Desafinado”⁹, obra-prima da Bossa Nova, assinada por Antonio Carlos Jobim (juntamente com Newton Mendonça) e pela performance autoral de João Gilberto. Como quem toma a bênção, *à la* Baden Powell e Vinicius de Moraes, dessas duas figuras maiores da Bossa Nova – seus dois sóis –, a eles rendo minhas homenagens.

Já as canções que servem de moldura para as várias partes deste trabalho representam uma apropriação, por vezes com uma certa liberdade poética, de fragmentos da obra desse compositor ímpar da música popular brasileira que é Chico Buarque. Por aqui e ali, Chico será companhia onipresente durante esta viagem. Quando sua voz despontar, excepcionalmente, no corpo do texto, sem citação expressa, ela aparecerá entre aspas, como uma pequena charada a ser decifrada. Se dos iniciados em Chico não se exigirá maior esforço para operar a colagem entre a citação e a canção a que corresponde, aos demais fica o convite para visitarem a página “Canções de Chico Buarque”.

⁹ “Desafinado” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. LP *Chega de saudade*, Odeon, 1959. Relançamento (Rel.): CD *João Gilberto, o mito*, Emi, 1992.

Definitivamente, como artesão que burila as palavras com o sopro da sua criatividade, Chico mora na casa da palavra e, com seus sons, nos conduz para dentro dela. Nada surpreendente se considerarmos que com suas palavras ele nos pega pela mão. Afinal, como poucos, ele sabe, à perfeição, usar as “palavras como se elas fossem mão”.

CAPÍTULO I

O CERCO DO SILÊNCIO E A VOZ DO CORO: O “ESTADO NOVO” EM QUESTÃO

**Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue**

**Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
(...)**

**Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
(Chico Buarque e Gilberto Gil,
“Cálice”)**

Desde que adquiriu projeção artística, Chico Buarque revelou, aqui e ali, uma forte inclinação para registrar e retrabalhar flagrantes do dia-a-dia daqueles que, varados de sofrimento, se atacam com a luta pela sobrevivência. Como quem ajusta seus passos aos compassos da vida das classes populares, ele muitas vezes tirou das sombras modos de sentir, pensar e agir de setores sociais que suportam sobre seus ombros o pesado fardo de produzir a prosperidade alheia. Tal se dá, por exemplo, quando Chico mexe e remexe numa questão que ocupa lugar central na pauta de reflexões de historiadores e cientistas sociais preocupados com os processos de dominação ideológico-cultural.

Em “A permuta dos santos”, ele evoca um hábito milenar cultivado pela tradição católica e reapropriado, no Brasil, pelos sertanejos nordestinos, as procissões públicas que imploram chuvas (*ad petendam pluviam*). Ao associarem a crença e a graça, esses cortejos, movidos a rezas e cânticos, freqüentemente procediam à troca dos santos como forma de contrariá-los e obrigá-los a satisfazer as rogações dos devotos. No fundo, punha-se em prática uma espécie de chantagem religiosa por meio da qual se estabelecia uma negociação entre o aquém e o além. As imagens dos santos eram transportadas de uma igreja para outra. Ai deles se se mostrassem incapazes ou desinteressados em atender à demanda dos fiéis, a rigor não tão fiéis assim: os santos não voltavam para casa, a menos que, pensando melhor, concedessem a graça desejada.

Daí que, numa dessas, “Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim/ Pra capela de São Carlos Borromeu/ O bom Jesus contrariado/ Deve se lembrar, enfim/ De mandar o tempo de fartura que nos prometeu”. Caso contrário, continua Chico Buarque, o castigo imposto aos santos era implacável: “Mas se a vida mesmo assim não melhorar/ Os beatos vão largar a boa-fé/ E as paróquias com seus santos/ Tudo fora de lugar/ Santo que quiser voltar pra casa/ Só se for a pé”¹.

¹ “A permuta dos santos” (Edu Lobo e Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Chico Buarque*, RCA, 1989, composta a partir de uma referência explícita às pesquisas do folclorista Luís da Câmara Cascudo.

Assiste-se, dessa maneira, a uma manifestação de inconformismo diante da “ordem natural das coisas”. Fica claro que a mão que afaga é, ao mesmo tempo, a mão capaz de executar a sentença de banimento (ainda que eventualmente temporário) do santo de sua devoção.

Sabe-se que a permuta de imagens, na tradição popular nordestina, nem sempre esteve ligada à rogação pelas chuvas. Para não ir longe demais, basta lembrar, como informa Câmara Cascudo, que na Bahia, em abril de 1942, foi feito um rearranjo na disposição dos santos. O Senhor Bom Jesus do Bonfim se viu obrigado a abandonar sua igreja na colina de Itapagipe, sendo deslocado para a igreja de Nossa Senhora da Conceição “para interessar-se pelo fim mais rápido da guerra”².

Tudo isso me leva a ficar com um pé-atrás ante as teses que apontam para a suposta passividade dos setores populares (aqui incluídos, por extensão, os compositores populares) em determinados momentos da história. Ou – virando o lado da moeda – nos adverte dos equívocos da simplificação das coisas ao se imaginar que, sob certas circunstâncias, se poderia atingir um estado de plena adesão (para não falar de domínio absoluto) das massas populares a valores e práticas que impõem e reforçam a dominação social.

² Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*. Reed. Rio de Janeiro-São Paulo: Ediouro, s/d, p. 278. V. o verbete chuva (p. 277-282), do qual se extraíram as informações relativas às procissões públicas por chuvas. Sobre as ambigüidades presentes nas relações entre religiosidade popular e santos e, mais especificamente, a relação entre crença e graça, v. Marilena Chaui, *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 74-85. Fora do contexto brasileiro, Peter Burke, por exemplo, se reporta aos apuros em que se meteu São Pedro quando a população de San Pedro de Usun ameaçou atirar sua imagem no rio caso seus pedidos não fossem ouvidos. Já em Villeneuve-Saint-Georges se percorreu o curto caminho entre intenção e gesto: sob o argumento de que o santo não cuidava direito dos seus vinhedos, o povo jogou São Jorge no Sena em 1735. Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 197.

Quando se inflacionam as aparências, os fatos que se trazem à superfície parecem confirmar as impressões que por muito tempo dominaram as análises sobre a ditadura do “Estado Novo”, objeto de investigação deste trabalho, lado a lado com a música popular industrializada produzida à época da afirmação social do samba como símbolo nacional. Getúlio Vargas, como que convertido em santo profano de uma religião civil³, é tomado como a personificação do Estado. Este, de resto, não seria um Estado qualquer, e sim um ente político provido de recursos de poder material e simbólico que o habilitaram a para reinar de forma soberana e praticamente absoluta.

Esse viés analítico está, obviamente, inserido numa arraigada produção historiográfica com base na qual o ápice do poder estatal teria sido alcançado com o advento do “Estado Novo”. De fato, o Estado brasileiro, em especial no pós-30, roubou a cena, sendo elevado à condição de grande sujeito da nossa história. É como se o foco de luz do pensamento nacional se projetasse em direção a esse protagonista sem igual, condenando os demais atores sociais a se recolher à função de coadjuvantes. Quanto aos trabalhadores e à massa da população, restaria resignarem-se como meros figurantes que engrossariam as fileiras do coro. Não era este o espaço reservado na tragédia grega aos escravos, às mulheres, às crianças, aos velhos, aos mendigos e aos inválidos em geral?⁴

No caso da tradição intelectual brasileira à qual me refiro, o que surpreende, à primeira vista, é que seu leito seja suficientemente amplo para acolher contribuições de procedências as mais diversas, surgidas à direita e à esquerda do espectro político-ideológico nacional. Sob tal ótica, a luminosidade

³ Eu me estendo em maiores considerações sobre a dimensão simultaneamente secular e religiosa da ideologia de Estado e da ideologia do trabalhismo, durante o primeiro governo Vargas, em Adalberto Paranhos, *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, p. 201-203.

⁴ A alusão à tragédia grega como metáfora de uma modalidade de discurso heróico sobre a política é sugerida por José Nun, “A rebelião do coro”, *Desvios*, n.º 2, São Paulo, s/ed., ago./1983, p. 104 e 105.

do Estado ofusca a presença de outros sujeitos sociais. A platéia sobe ao palco – quando sobe – sem rosto próprio ou desfigurada.

Descendo ao que me interessa mais de perto, percebe-se, como regra geral, na bibliografia disponível, um pesado silêncio a respeito das classes populares ao longo de quase toda a ditadura estado-novista. Teima-se em apresentá-las limitadas à condição de câmaras de eco da voz imperativa dos agentes e ideólogos governamentais⁵. Como se fosse impossível a audição de outras palavras que não as da fala do Estado e das classes dominantes, a maior parte dos trabalhos que cobrem esse período silencia sobre as práticas e os discursos divergentes dos trabalhadores (aqui subentendidos também os profissionais que atuam na área da música popular). Entra em cena mais um ato do monólogo do poder estatal. A voz do Estado abafa, quando não elimina inteiramente, a palavra operária, e os trabalhadores são rebaixados ao *status* de “sem-voz”, transfigurados num amontoado de Sancho-Panças que falariam apenas pela boca de D. Quixote.

Como pôr abaixo o cerco do silêncio que se ergueu em torno de certas práticas e discursos das classes populares e de outros segmentos das classes dominadas? A tarefa não é nada fácil, quando mais não seja pela escassez de fontes que nos permitam reconstituir, às claras, as ações e as vozes destoantes da orquestração ideológica estado-novista. O que sobra como alternativa consiste em perseguir pistas e sinais que, por vias oblíquas que sejam, indiquem que, para além do “coro da unanimidade nacional”, a dissonância também compareceu ao encontro marcado com o “Estado Novo”. Afinal, o silenciamento do outro pelo poder estatal somente irá se desfazer quando, não mais cegos pela presença solar do Estado na realidade político-social brasileira, formos capazes de captar igualmente o brilho da contraluz. Para tanto será necessário amplificar a voz

⁵ Exceções à regra já há algum tempo começaram a ganhar força. Elas serão mencionadas na seqüência deste texto.

daqueles que tiveram sua palavra ignorada ou minimizada, reduzidos à inércia da figuração do coro carente de voz própria⁶.

Para que tem ouvidos de ouvir – algo fundamental ao se eleger a canção popular como objeto privilegiado de estudo –, torna-se indispensável inclusive interrogar o aparente mutismo dos dominados, dar ouvidos aos seus silêncios. Como já frisou Benjamin, ao tratar do papel historiador e do materialismo histórico, “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”. Sem contar que é sempre conveniente nos indagarmos: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”⁷.

1. Poder e contrapoder

Com a instauração do “Estado Novo”, acentuou-se a hipertrofia do poder estatal. Em que medida o campo da música popular brasileira teria sido plenamente absorvido pelo Estado? Dito de outro modo, em que medida os compositores e intérpretes da canção popular teriam se deixado “cooptar” pelos agentes do Estado identificados com a defesa de interesses que impulsionavam o capitalismo no país? Esta é uma questão que ocupará lugar central neste trabalho. Partindo de uma questão tentarei chegar a vários questionamentos que explicitarão as tensões vividas sob o regime ditatorial estado-novista num momento de franca difusão da ideologia oficial do trabalhismo.

Antes de mergulhar nas evidências empíricas que, vistas e revistas sob outros prismas, me conduzirão, na contracorrente de muitas análises, a outros

⁶ Retomei aqui, nos dois últimos parágrafos, observações formuladas anteriormente, ao anunciar os desdobramentos futuros das minhas pesquisas sobre o “Estado Novo”. V. Adalberto Paranhos, *op. cit.*, p. 208 e 211.

⁷ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224 e 223.

enfoques sobre as relações entretidas entre o “Estado Novo” e as classes populares, procurarei aclarar algumas concepções teóricas mais gerais que dão base a esta tese.

Até que ponto é admissível supor a existência de um domínio total por parte do Estado? Em situações-limite, como sob o efeito do “totalitarismo” – tanto na versão da ditadura nazista como na da ditadura stalinista –, ele, segundo Hannah Arendt, seria plenamente plausível. Uma meticulosa e eficaz rede de dispositivos de engenharia política garantiria a “completa independência” da ditadura, cuja verdade se imporia, incontestável, a todos os governados. Os expedientes totalitários, na ótica dessa filósofa política, “asseguram não apenas um absoluto monopólio do poder, mas a certeza incomparável de que todas as ordens serão sempre obedecidas”. Seria, porém, nos campos de concentração que o domínio total se materializaria na sua forma mais extremada, como uma resultante da exterminação da espontaneidade e da destruição da individualidade, o que transformaria as pessoas em farrapos humanos, “horríveis marionetes”, tornadas supérfluas⁸.

Embora compartilhe da justa indignação política e moral que está na raiz do libelo humanista de Hannah Arendt contra o teatro de horrores nazi-stalinista, parece-me que enxergar a realidade social pelo ângulo da pretensa dominação total ou totalitária não é uma opção fecunda. Em que pesem todos os méritos da autora, entendo que, sendo a vida social tal qual um novelo de muitas pontas, ela não é passível de ser apreendida a partir de quadros de referência rígidos que procedam à uniformização dos agentes sociais. A superestimação da força do poder estatal deixa fora do raio de visão exatamente aquilo que pretendo

⁸ Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 458 e 506 (sobre “o domínio total”, v. esp. p. 488-511). Duas oportunas críticas à construção teórica da idéia de totalitarismo aparece em J. Chasin, “Sobre o conceito de totalitarismo”, *Temas de Ciências Humanas*, n.º 1, São Paulo, Grijalbo, 1977, e em Domenico Losurdo, “Para uma crítica da categoria de totalitarismo”, *Crítica Marxista*, n.º 17, Rio de Janeiro, Revan, nov./2003.

privilegiar aqui: a apreensão dos conflitos, das contradições, ou melhor, o caráter dialético da dominação.

Qualquer domínio, por mais despótico e ditatorial que venha a ser, se inscreve inevitavelmente num campo de concorrências ou em “campos de lutas”, tema caro a Bourdieu⁹. Mesmo um autor como Foucault, ao investigar a formação de uma “sociedade disciplinar”, faz questão de assinalar que a conversão da sociedade num grande panóptico – por obra e graça de uma tecnologia política especialíssima – não passa, no final das contas, de uma ambição ou de um propósito ideal de um diagrama de poder. Daí que a metáfora da guerra sobressaia em seus estudos sobre o poder, que comporta, sempre, a resistência¹⁰. Ou por outra, para prevenir os riscos de cairmos na armadilha do estabelecimento de dicotomias ou de nos fixarmos numa relação de alteridade com o poder, eu diria que a resistência – longe de ser o outro do poder – é, em si mesma, expressão de poder.

Quando se examinam questões dessa natureza, uma discussão que vem à tona e se presta comumente a mal-entendidos tem a ver com tudo o que envolve o conceito de hegemonia, associado por vezes, indevidamente, a uma suposta dominação/direção ideológico-cultural irresistível.

⁹ Sobre o funcionamento dos campos como campos de lutas e a crítica às “instituições totalitárias” como estados-limite jamais atingidos, v. Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, esp. cap. IV.

¹⁰ Sobre tecnologias disciplinares e o “panoptismo”, v. Michel Foucault, *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1977, terceira parte, esp. cap. 3. Sobre a política como prolongamento da guerra por outros meios, v. *idem*, *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2002. Numa formulação já clássica, Foucault afirma que “onde existe poder, existe resistência”, e arremata: “ela não é anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea.” *Idem*, *Microfísica do poder*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 240 e 241. Uma contribuição da maior importância, sintonizada com preocupações semelhantes à desta tese, é a de Michelle Perrot, ao abordar os sistemas disciplinares fabris na França do séc. XIX e as resistências operárias. V. Michelle Perrot, *Os excluídos da história*: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, primeira parte, esp. cap. 2.

Antes de mais nada, é necessário recuperar aquilo que para mim representa a melhor tradição marxista no trato do problema. Se nos afastarmos de concepções mais simplificadoras, não procuraremos explicações para a dominação social tão-somente no uso, à larga, de mecanismos de manipulação ou inculcação ideológica (sem falar na repressão, é claro). Uma interpretação rigorosamente afinada com as perspectivas do materialismo histórico sugere que o fato de se viver num mundo organizado sob determinadas condições materiais tende a produzir a aceitação dos valores e práticas que o regem. Não é por outro motivo que E. P. Thompson, ao lançar seu olhar penetrante sobre as relações entre o ser social e a consciência social, é taxativo: “o ‘senso comum’ de uma época se faz saturado com uma ensurdecadora propaganda do *status quo*, mas o elemento mais forte dessa propaganda é simplesmente o fato da existência do existente”¹¹. Nessa mesma linha de raciocínio, Raymond Williams, ao revisitar o conceito gramsciano de hegemonia, insiste em vinculá-lo a práticas e expectativas, a um “sistema vivido de significados e valores” que constituem, “no seu sentido mais forte, uma ‘cultura’ ”¹².

Não foi à toa que a temática da hegemonia e da dominação ideológica suscitou acalorados debates nas fileiras do próprio marxismo. Thompson, por

¹¹ E. P. Thompson, *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001, p. 239. Outro expoente do marxismo inglês já sublinhou que “a hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de ‘ideologia’, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como ‘manipulação’ ou ‘doutrinação’”. Raymond Williams, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 113. Sobre o assunto, embora fora do campo específico do marxismo, é relevante a condenação de Castoriadis àqueles que vêem a dominação assentada exclusivamente em elementos exteriores (repressão e manipulação), sem se darem conta de que também existe adesão consciente, emocional, ao modo de vida dominante. Em outros termos, a servidão voluntária não é um despropósito. E nem a adesão e a servidão se resumem a simples passividade. V. Cornelius Castoriadis e Daniel Cohn-Bendit, *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 15 e 16, e Etienne de la Boétie, *Discurso da servidão voluntária*. 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 11-37.

¹² Raymond Williams, *op. cit.*, p. 113. V. *idem*, *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 10-13.

exemplo, bateu duro no elitismo dos marxismos ocidentais. Tendo sob a alça de mira a Escola de Frankfurt e o estruturalismo althusseriano, disparou os seus petardos contra a “acentuada ênfase no peso inelutável dos modos ideológicos de dominação”, que suprimiriam o espaço de iniciativa e de criatividade dos setores populares. Da força avassaladora dessa ação uniformizadora nada escaparia, a não ser uma “minoria esclarecida de intelectuais”, tidos e havidos como seres à parte, muito distintos das massas, concebidas como estúpidas e obtusas¹³.

Essa maneira de encarar a hegemonia a situa, em última instância, à margem das lutas de classe e repõe a possibilidade do exercício de uma dominação total sobre os governados (ou, pelo menos, sobre a quase totalidade deles), hipótese que Thompson, por sinal, rejeita expressamente. Até porque para ele hegemonia não pode ser identificada a mero consenso, como se ela se estruturasse independentemente de um campo de forças¹⁴. Na verdade, como que correndo em círculo, voltamos aqui a Gramsci, que jamais pensou na hegemonia como um fenômeno totalizante, estático, mas sim como algo que se modifica e se renova ao sabor das flutuações das disputas na vida política e nos confrontos ideológicos. Não foi ele que tomou a hegemonia como um “certo equilíbrio de

¹³ E. P. Thompson, *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 205.

¹⁴ V. E. P. Thompson, *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. 3.^a ed. Barcelona: Crítica, 1989, ens. “La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clases sin clases?”. Desse texto importa reter, para os fins deste trabalho, três observações da maior significação na análise realizada sobre o paternalismo presente nas relações entre patrícios e plebeus: (a) a hegemonia não implica aceitação do paternalismo nos próprios termos em que a *gentry* o impõe; (b) os pobres impõem também aos ricos certas obrigações paternalistas; (c) além de “teatro”, a hegemonia dos patrícios se apóia sobre concessões. *Idem, ibidem* (v. esp. p. 58-60). Raymond Williams, por sua vez, enfatiza que “a realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva”. Raymond Williams, *Marxismo e literatura, op. cit.*, p. 116.

compromisso” em que os interesses e os valores das classes subalternas devem, em alguma medida, ser considerados pelos grupos e/ou classes hegemônicos?¹⁵

Ao se concentrar a atenção unilateralmente na análise sincrônica dos componentes hegemônicos de uma época, retirados do campo de forças dentro do qual se constituíram, perde-se de vista ainda que, em maior ou menor proporção, uma dada hegemonia convive, sempre e contraditoriamente, com processos sociais não-hegemônicos. E é do solo em que estes fincam raízes que brotam elementos de uma contra-hegemonia ou de uma hegemonia alternativa¹⁶. Promover o resgate de discursos, práticas e projetos destoantes significa, então, no dizer de Maria Célia Paoli, restituir “o direito ao passado” às classes dominadas, conferindo visibilidade às suas ações de resistência¹⁷.

No tabuleiro político as peças não se distribuem conforme posições prefixadas e imóveis. Em vez de ocuparem compartimentos estanques, os atores sociais – por meio de imposições, negociações, assimilações, rejeições e

¹⁵ Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, v. 3: (Maquiavel: notas sobre o Estado e a política), p. 48. É sob esse ângulo que Thompson fala das “realizações reais” do reformismo britânico. E. P. Thompson, *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*, op. cit., p. 149, ou que Bihr analisa o fenômeno do fetichismo do Estado-Providência e a integração da classe operária europeia à ordem capitalista do pós-Segunda Guerra Mundial. V. Alain Bihr, *Da grande noite à alternativa: o movimento operário europeu em crise*. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 55.

¹⁶ Ao mencionar os conceitos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, Raymond Williams lembra que “a função hegemônica decisiva é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las”, o que desencadeia uma operação de “neutralização, modificação ou incorporação”. Raymond Williams, *Marxismo e literatura*, op. cit., p. 117. Acrescente-se que, como decorrência lógica da admissão do império de uma ideologia monolítica ou totalitária, atira-se à lata do lixo da história precisamente o emergente ou o alternativo. V. Maria Elisa Cevalco, *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 150.

¹⁷ Maria Célia Paoli, “Memória, história e cidadania: o direito ao passado”. In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p. 26.

redefinições – estão permanentemente em interação¹⁸, influenciando uns sobre os outros, apesar de disporem de reservas de poder desiguais. Não se têm, de um lado, os dominantes, impermeáveis às pressões que vêm de baixo, e, de outro, os dominados, que ou só aceitam ou só resistem à dominação imposta de cima para baixo. A realidade, cortada e entrecortada por contradições que a atravessam de ponta a ponta, é algo mais complexo. A tal ponto que mesmo as práticas e concepções hegemônicas são submetidas a reapropriações e ressignificações pelas classes dominadas.

Em primeiro lugar, convém não confundir transmissão com comunicação. Muito menos imaginar que toda emissão é absorvida, sem mais, pelo receptor. Nisso consiste um dos equívocos em que incorrem teóricos dos meios de comunicação de massa, para o qual alertava Raymond Williams, em plenos anos 50 do século passado. Ao se equiparar transmissão a comunicação, atribui-se toda ênfase aos meios e se desprezam as mediações, rebaixando o receptor, explícita ou implicitamente, a caixa de repetição da fala do emissor/locutor¹⁹. E mais, ignora-se, como salientava Lucien Goldmann, num texto seminal, que a consciência receptora opera de modo contraditório: se ela

¹⁸ Noutro contexto, Edward Said ressaltava que a interação está umbilicalmente atada às relações de dominação, a exemplo do que se verifica na “experiência de interação que une imperializadores e imperializados”. Edward Said, *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 248 (v. esp. cap. 3).

¹⁹ V. Raymond Williams, *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969, p. 311. O privilegiamento das tramas das mediações no processo de comunicação indica o deslocamento, inclusive do ponto de vista metodológico, da abordagem dos meios de comunicação de massa. Isso se evidencia no próprio título do livro de Jesús Martín-Barbero, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001 (v. p. 28). Por razões semelhantes, Darnton reconhece que a leitura, mais do que nunca, está hoje no centro da literatura. Robert Darnton, *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (v. p. 165-167).

interioriza determinadas mensagens, modifica outras, alterando-lhes o sentido, e “é opaca a toda uma série de informações”²⁰.

Recolocado no seu devido lugar, o receptor se despe da condição de simples objeto para reassumir igualmente a função de sujeito do processo comunicativo. Libertado da lógica de ferro que o reduzia a voz passiva, emergem as “operações produtoras” dos usuários/dominados ou suas “práticas de significação”, como diria Certeau. Daí a justeza de sua afirmação, atualmente reiterada em muitos estudos na área de História Cultural, segundo a qual “o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*”. Caça que corresponde a uma *poiein* (poética), expressão de origem grega que remete a criação, invenção, o que Certeau associa às “artes de fazer” ou ao emprego de astúcias por vezes insuspeitadas por parte dos consumidores, já aqui convertidos em consumidores-produtores²¹. Engendra-se, assim, a ruptura com a unilinearidade niveladora das massas, e a realidade, enclausurada por esquemas analíticos uniformizadores, pode, enfim, ser percebida na sua dinâmica dialética.

²⁰ Lucien Goldmann, *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p. 8.

²¹ Michel de Certeau, *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 17. *Idem*, *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 38 (v. esp. p. 38-40 e 93-97). Outros autores como Chartier se insurgem contra a separação radical entre produção e consumo, como se numa das pontas da gangorra estivessem a invenção e a consciência, e, na outra, a passividade e a alienação. Em contrapartida, ele prioriza a apropriação como construção de sentidos, aspecto central de sua obra. Roger Chartier, *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro-Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990 (v. p. 25-27 e 58). As implicações criativas desses novos olhares (particularmente de Certeau), na sua conexão com a história operária, são exploradas por Michelle Perrot, “Mil maneiras de caçar”, *Projeto História*, n.º 17, São Paulo, Educ, nov./1998.

2. Enredos e desenredos

No que, mais especificamente, estas considerações teóricas de ordem geral se relacionam com pesquisas voltadas para o “Estado Novo”? Se passarmos em revista, ainda que por alto, as perspectivas em que se ancoram certas análises, constataremos que muita coisa as une.

Para começo de conversa, não são poucos os autores que definem a ditadura estado-novista como totalitária, quando não fascista²². A tentação totalitária como chave explicativa aparece com todas as letras mesmo em textos mais recentes, como na produção de Elizabeth Cancelli, tributária, sob vários aspectos, das contribuições de Hannah Arendt. Louve-se a preocupação dessa historiadora em trazer à luz a face repressora do primeiro governo Vargas, freqüentemente obscurecida em estudos que costumam destacar e/ou exaltar os laços que o prenderam às classes trabalhadoras. Entretanto, ela não pára aí. A autora vai ao ponto de situar a polícia como o organismo que serviria de base ao Estado totalitário. Este seria, em suma, um Estado policial. Mais: ela garante que, por detrás das aparências de divisão dos poderes, “o poder em sua totalidade era exercido por Getúlio Vargas”. Disso resultaria a subordinação de toda a organização policial “exclusivamente a uma vontade”.

Mais ainda: Elizabeth Cancelli chama a atenção para a integração da massa ao artil totalitário. Ao falar do seu alcance, a autora o identifica como hegemônico, ou melhor, como um projeto político com aceitação popular, já que a “população participa do sonho totalitário”. Teríamos, portanto, de um lado, Getúlio Vargas, o Estado e a polícia no exercício de sua “autoridade absoluta”. De outro, a impotência de “toda a sociedade perante o Estado e seu aparato

²² Nisso se enquadra, entre muitos outros, José Albertino Rodrigues, *Sindicato e desenvolvimento no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968 (v., por ex., p. 18, 22 e 91).

policial”. Impotência que encontraria seu estado-limite nas prisões, onde a tortura atuaria como instrumento de extermínio de toda individualidade/civilidade, fazendo os indivíduos regredir à condição essencialmente animal²³.

Simultaneamente à permanência desse tipo de abordagem, os usos e abusos do conceito de totalitarismo – quando o assunto é o “Estado Novo” – vêm sendo reavaliadas e criticadas. Num significativo balanço analítico da produção de cientistas sociais e historiadores, Maria Helena Capelato mostra como engrossou a corrente de rejeição ao enquadramento da ditadura estado-novista nos moldes de uma experiência totalitária ou fascista. Ao integrar-se a esse movimento revisionista, ela própria atenta, em seus estudos sobre propaganda política, para os limites do controle estatal, com o adendo de que nem sequer no interior dos aparelhos do “Estado Novo” se logrou eliminar conflitos em torno da definição das diretrizes oficiais. Mais do que um *locus* de onde emanariam orientações unas e uniformes, o Estado foi, ao mesmo tempo, um palco de disputas que se ressentiu, em diferentes esferas de atuação, da inexistência de uma política homogênea e harmônica²⁴.

Apesar de tudo, continuam prosperando obras que enxergam com lentes de aumento o poder estatal ou o poder pessoal de Getúlio Vargas, a encarnação simbólica do “Estado Novo”. Chega-se por vezes ao paroxismo ao se promover a personalização da história. Como se não bastasse a proliferação acrítica de referências do gênero “era Vargas” que inundam os estudos sobre o período 1930-1954, um brasilianista superou a tudo e a todos ao declarar, no melhor

²³ Elizabeth Cancelli, *O mundo da violência: a Polícia da era Vargas*. Brasília: EdunB, 1993, p. 50, 51, 5, 209 e 211, respectivamente (v. também p. 4 e 193). Uma contundente refutação a essas idéias, a partir da valorização das resistências e escaramuças dos prisioneiros políticos do regime, está em Jorge Ferreira, *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, cap. 4.

²⁴ V. Maria Helena Capelato, “Estado Novo: novas histórias”. In: Marcos Cezar de Freitas (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*. 3.^a ed. São Paulo: Contexto/USF, 2000, esp. p. 197-201; *idem*, *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus/FAPESP, 1998, p. 282.

estilo dos ideólogos do autoritarismo e do trabalhismo, que, “na realidade, podemos dizer que o Brasil nasceu em 1930 e atingiu a maturidade em 24 de agosto de 1954”²⁵.

Não é de se admirar, pois, que Vargas, investido, por suposição, de plenos poderes, fosse o chefe de um Estado que enfeixaria em suas mãos o “pleno controle” do movimento operário²⁶. Os termos da equação política do “Estado Novo” estariam bem claros, a julgar pelo que afirma Nelson Jahr Garcia, autor de uma obra de referência obrigatória a propósito da propaganda política estado-novista. Na boca da cena brilha o Estado, senhor do tempo e da razão, detentor do “mais absoluto controle” da situação. Atiradas a um canto, sobre o qual incide uma luz rala, despontam, amesquinhas, as classes subalternas, ou pior, as “multidões passivas”, “cuja atuação se restringia a aplausos e manifestações de apoio” manipuladas pela propaganda estatal a cargo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

Sob essa ótica, processa-se, avassaladora, como que uma estatização da sociedade civil. Sem desconhecer a função cumprida pela repressão e pelas “concessões econômicas”, o papel-chave do sistema de controle seria retido pelo Estado porque ele “monopolizava todos os meios de produção e difusão de idéias”. Instala-se, assim, acima de manifestações pontuais de descontentamento, o reino da unidimensionalidade: “dessa forma, estavam criadas as condições que impediriam, às classes dominadas, formar quaisquer representações que ultrapassassem os limites dados pela ideologia proclamada oficialmente”. Os agentes sociais, em geral, reverberariam a ideologia hegemônica. As classes

²⁵ Robert M. Levine, *Pai dos pobres?: o Brasil e a era Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15.

²⁶ A expressão, pinçada do livro de Roberto Gambini, *O duplo jogo de Getúlio Vargas: influência americana e alemã no Estado Novo*, São Paulo: Símbolo, 1977, p. 71, reproduz uma idéia mais ou menos generalizada ao se enfocarem as relações entre “Estado Novo” e classes trabalhadoras.

trabalhadoras, em particular, estariam condenadas à “uniformidade” e à “alienação”, em decorrência dessa dominação irrecusável²⁷.

Quando o populismo está no centro das discussões, volta e meia nos debatemos com algumas dessas questões, e às vezes se esquece de uma advertência básica do principal formulador da matriz teórica sobre a qual se assentaram inúmeros estudos a respeito do populismo no Brasil. Weffort já ressaltava, num dos seus textos da década de 1960, que, “em realidade, o populismo é algo mais complicado que a mera manipulação”, exatamente por funcionar, de maneira contraditória, como uma via de mão dupla, abrindo caminho para a expressão das insatisfações populares. De mais a mais, a manipulação populista, como frisa Weffort, se choca com limites concretos impostos pela necessidade de atendimento, em alguma medida, de demandas e aspirações das classes populares²⁸.

Trata-se, noutro registro, de compreender que, muito além de confortáveis linearidades que se mantêm ao abrigo das lutas de classe, as classes dominadas revelam, na sua experiência histórica, a coexistência dialética entre a introjeção da dominação e a resistência à dominação. É o que mostra, numa obra

²⁷ Nelson Jahr Garcia, *Estado Novo: ideologia e propaganda política* (a legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas). São Paulo: Loyola, 1982, p. 6, 7, 98, 126 e 127, respectivamente (v. esp. cap. 5). A problemática da unidimensionalidade, inserida num contexto mais amplo, foi celebrizada por Herbert Marcuse, *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, e inspirou observações críticas de Lucien Goldmann, *Dialéctica e Ciências Humanas*, v. 2. Lisboa: Presença, 1973 (v. ensaios “Considerações acerca do pensamento de Herbert Marcuse” e “Do rigor e da imaginação no pensamento socialista”). V. também Jesus Martín-Barbero, *op. cit.*, parte 1, cap. 3.

²⁸ Francisco C. Weffort, “O populismo na política brasileira”. In: Celso Furtado (org.), *Brasil: tempos modernos*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 51. V. *idem*, “Estado e massas no Brasil”, *Revista Civilização Brasileira*, n.º 7, Rio de Janeiro, maio/1966, p. 153, e *Classes populares e política: contribuição ao estudo do “populismo”*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1968, p. 90. Quaisquer que sejam as críticas que se façam às contribuições de Weffort, estas formulações conservam, a meu ver, sua validade e descartam hipóteses simplistas que associam populismo unicamente a manipulação e a demagogia.

modelar, José Sergio Leite Lopes, que, tendo como ponto de apoio a “cultura fabril” dos operários de uma empresa têxtil, põe em relevo a “conjugação de uma microfísica da resistência com a interiorização da dominação”, inclusive debaixo da atmosfera carregada da repressão estatal/patronal durante o primeiro governo Vargas²⁹.

Por outras palavras, entendo que as classes trabalhadoras devem ser encaradas, a exemplo das demais classes sociais, como sujeitos e objeto de poder ao mesmo tempo. Em vez de classes-fantoches constituídas sob o peso de determinações econômicas e político-sociais externas e inelutáveis – classes transformadas em joguete de circunstâncias alheias à sua vontade –, é preciso levar em conta também sua condição de classes que se constituem a si próprias em meio aos condicionamentos que balizam sua presença na história³⁰. Não é por outra razão que, afinados com a produção que rompia com a “lógica institucional” arraigada no pensamento sociológico brasileiro, Eder Sader e Maria Célia Paoli acentuavam, nos anos 80, que, nas representações instituintes, finalmente “o cotidiano, antes opaco espaço da repetição, passa a ser visto como lugar da luta, onde se produz a dominação e a resistência a ela”³¹.

²⁹ José Sergio Leite Lopes, *A tecelagem dos conflitos de classe na cidade das chaminés*. São Paulo: Marco Zero/Ed. UnB/MCT-CNPq, 1988, p. 81 (v. esp. p. 81-90).

³⁰ V. Adalberto Paranhos, “Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder”. In: Nelson C. Marcellino (org.), *Introdução às Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1987. Num artigo fundamental, que vincula ao surgimento de novos movimentos sociais na virada dos anos 1970/80, uma nova inflexão nos estudos sobre as classes trabalhadoras, salienta-se que “o que para nós definiu uma ruptura com a produção anterior sobre a classe operária foi a noção de *sujeito* que emerge dessa nova produção, isto é, o estatuto conferido às práticas dos trabalhadores, como dotados de sentido, peso político e significado histórico na dinâmica da sociedade.” Maria Célia Paoli, Eder Sader e Vera da Silva Telles, “Pensando a classe operária: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico”, *Revista Brasileira de História*, n.º 6, São Paulo, Marco Zero, set./1983, p. 131 (v. esp. p. 129/143).

³¹ Eder Sader e Maria Célia Paoli, “Sobre ‘classes populares’ no pensamento sociológico brasileiro: notas de leitura sobre acontecimentos recentes”. In: Ruth Cardoso (org.), *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 52 e 53. Sobre as representações instituídas que, ao fim e ao cabo, concebem as classes sociais como criaturas do Estado, v. *idem, ibidem*, p. 41-51.

Avolumou-se, então, o questionamento à vertente dominante, que entronizava na história do Brasil um autêntico Estado demiurgo³². Ao direcionar o foco de análise especialmente para o “Estado Novo”, Maria Célia Paoli sublinhava, uma vez mais, que um denominador comum irmanava quase toda a produção acadêmica, tornando-a refém de concepções forjadas por ideólogos do autoritarismo: “o Estado passa por ser o detentor do sentido do movimento da sociedade, e os grupos e classes sociais, apesar de sua dinâmica própria (que aparece claramente no material da época, imbricados com a intervenção do Estado, mas não com ele confundidos), passam a ser apenas objetos de intervenção do Estado. Ou, melhor dito, sujeitos vazios, formas que se movimentam a partir da impulsão do Estado”³³.

Que não se pense que essa evacuação de sujeitos históricos que se dissolvem na poeira dos tempos afetou tão-somente as classes trabalhadoras. Ainda que em menor proporção, o papel determinante do Estado – esse sujeito com s maiúsculo – terminou por reduzir outras classes, senão à insignificância, a um significado político pouco expressivo, no fundo um reflexo da suposta fragilidade característica da sociedade civil brasileira. Tal é o caso da burguesia industrial, por exemplo, feita prisioneira do mesmo tipo de interpretação marcada pela unilateralidade de uma visão dicotômica/dualista das relações entre Estado e

³² A expressão se notabilizou com a publicação de um ensaio de Marilena Chaui, “Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira”. In: Marilena Chaui e Maria Sylvia Carvalho Franco, *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Cedec, 1978 (v. esp. item 1), no qual ela investe contra a “concepção demiúrgica da história do Brasil” (p. 30).

³³ Maria Célia Paoli, “Os trabalhadores urbanos na fala dos outros. Tempo, espaço e classe na história operária brasileira”. In: José Sergio Leite Lopes (org.), *Cultura & identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora*. São Paulo-Rio de Janeiro: Marco Zero/Ed.da UFRJ, 1987, p. 98 (sobre experiências de classe e “Estado Novo”, v. p. 87-99). Em outro trabalho ela se refere ao “encantamento do Estado” que impregna a historiografia que se ocupa do período estado-novista. Maria Célia Pinheiro Machado Paoli, *Labour, law and the State in Brasil: 1930-1950*. Tese de Doutorado. Londres: University of London, 1988, p. 11 (v. introdução).

sociedade. Nesta perspectiva, à enorme capacidade de manipulação estatal soma-se seu poder descomunal de “cooptação”³⁴.

Nem de longe se pretende, com estas considerações, subestimar a importância do papel do Estado no processo político brasileiro no pós-30. Antes, o que se quer combater é a superestimação de sua força, tendência que alcança seu ponto máximo quando se tem como objeto de estudo o “Estado Novo”, e envolve, direta ou indiretamente, grande parte da produção historiográfica.

É revelador que inclusive uma pesquisadora como Angela de Castro Gomes – preocupada em valorizar a presença histórica de outros sujeitos sociais, como os trabalhadores e a burguesia – se deixe, de certa maneira, prender nessa armadilha. Seu livro *A invenção do trabalhismo* adquiriu, com toda justiça, a estatura de um clássico da literatura política nacional. Nem por isso está isento de uma supervalorização da atuação do Estado durante a ditadura estado-novista. Nele vou me deter aqui mais demoradamente, seja por sua relevância, seja por se tratar de uma obra que comporta estreita relação com o tema desta tese.

Ao focar o processo de formação da classe trabalhadora brasileira como ator político, a autora aponta dois movimentos principais. No primeiro, que, em linhas gerais, corresponde à vigência da Primeira República, a palavra está com lideranças ligadas à classe trabalhadora. Num segundo momento,

³⁴ Uma discussão pioneira sobre as relações entre burguesia industrial e Estado recobre um artigo redigido sob uma “perspectiva integrada”. V. Eli Diniz Cerqueira e Renato Raul Boschi, “Estado e sociedade no Brasil: uma revisão crítica”, *BIB: o que se deve ler em Ciências Sociais no Brasil*, São Paulo, Cortez/Anpocs, 1986 (a publicação original deste texto data de 1977). Ela reaparece em Eli Diniz, *Empresário, Estado e capitalismo no Brasil: 1930-1945*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, cap. 1, em *idem*, “O Estado Novo: estrutura de poder. Relações de classes”. In: Boris Fausto (dir.), *História geral da civilização brasileira – III. O Brasil republicano – 3. Sociedade e política (1930-1964)*. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, e em Renato Raul Boschi, *Elites industriais e democracia: hegemonia burguesa e mudança política no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, cap. 1 e p. 53-73. Outra obra precursora, que destaca a ação organizada da burguesia industrial e comercial no pré-1930 e ao longo dos anos 30, é a de Angela Maria de Castro Gomes, *Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil, 1917-1937*. Rio de Janeiro: Campus, 1979 (v. esp. 2.^a e 3.^a partes).

situado, grosso modo, no pós-30, “a ‘palavra’ não está com os trabalhadores e sim com o Estado”. Nessas circunstâncias, em 1942 se assistiria ao nascimento da ideologia do trabalhismo ou, como queira, do projeto trabalhista, saído das entranhas do Estado: “trata-se de uma proposta de identidade (operária) nitidamente articulada a um projeto político que conta com recursos de poder para difundi-lo, para bloquear a emissão de qualquer outro discurso concorrente e para implementar políticas públicas que o reforcem e legitimem”.

Diga-se, a bem da verdade, que as coisas não são tão simples quanto possam parecer, à primeira vista, a um leitor desavisado. Angela de Castro Gomes procura romper explicitamente com a concepção de um Estado que, munido de superpoderes, manipularia a classe trabalhadora a seu bel-prazer, como se ela fosse um zero à esquerda. Esta, como afirma a autora, não é mero objeto, pois seus valores e tradições construídos ao longo da Primeira República são parcialmente assimilados e reapropriados pelos ideólogos do trabalhismo em outro contexto discursivo. Tal fato, aliado ao atendimento a interesses materiais dos trabalhadores, explicaria “o sucesso do projeto político estatal”. Em suma, a voz operária ressoa, mesmo que reformulada, na fala oficial³⁵.

De toda forma, para Angela de Castro Gomes o que se ouve por intermédio da palavra estatal difundida pelo “Estado Novo” é, em parte, um eco

³⁵ Angela de Castro Gomes, *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro-São Paulo: IUPERJ/Vértice, 1988 (citações das p. 25, 26 e 23, respectivamente; cf., também, p. 24). São muitas, aliás, as aproximações que se podem estabelecer entre as teses expostas neste último parágrafo e as sustentadas em Adalberto Paranhos, *O roubo da fala*, *op. cit.* (esp. introdução), no qual caracterizo a ideologia do trabalhismo como uma fala roubada aos trabalhadores e submetida a uma operação de resignificação. Ressalvo, no entanto, que, por não tomar 1930 como um marco histórico irrefutável – procedimento comum à ideologia de Estado e a muitos cientistas sociais e historiadores –, resisto a fazer dele um ponto de clivagem da história dos trabalhadores no Brasil, o que não significa desconhecer a reorientação parcial da política estatal em relação à “questão social” nos anos 30 e 40. Quanto ao “pleno sucesso” da política trabalhista de Vargas, como diz José Albertino Rodrigues, *op. cit.*, p. 208, sou da opinião de que é sempre conveniente relativizar avaliações desse tipo (para breves apontamentos críticos sobre essa visão, v. Adalberto Paranhos, *idem*, p. 207-213).

da fala dos trabalhadores articulada no pré-30. No decorrer da década de 1930 e, em particular, entre 1942 e 1945, ocorreria como que a evaporação da palavra operária. Esta sairia de cena, em meio à reafirmação continuada da eficácia dos mecanismos de propaganda e de controle postos em prática pelo regime. Apesar da autora mencionar, não mais do que de passagem, algumas denúncias e reações de trabalhadores, o tom que domina *A invenção do trabalhismo* é o da “adesão ao regime” estado-novista³⁶. A um passado de lutas, que carrega as marcas da estridência dos pronunciamentos e protestos dos trabalhadores e/ou de seus líderes, se sobrepõe um novo tempo, no qual estes colecionam silêncios e/ou aderem ao senhor da palavra, o Estado. A polifonia, sob determinado aspecto, dá lugar ao monólogo do poder estatal, ao menos no período anterior ao movimento queremista, em 1945.

Na realidade, os passos dados pela historiadora no desdobramento de sua obra já prenunciavam de algum modo esse desfecho. Nos três capítulos que compõem a primeira parte de seu livro, a fonte básica de investigação são os jornais operários editados no Rio de Janeiro. De maneira sintomática, a palavra operária propriamente dita deixa o palco lá pelos anos 1920/1924, para não mais retornar: a pesquisa da imprensa operária se interrompe mais especificamente em 1923, para não falar em 1920. E o tratamento dispensado às fontes envereda por um percurso metodológico diverso daí para a frente: a palavra operária quase só aparece, nos anos 20 e 30, calcada em depoimentos recentes e/ou em textos de memórias, não mais sendo capturada nos jornais operários. Nessas condições, ao contrário do que sucedera até então, as greves do período 1921/1934, por exemplo (sem mencionar as que aconteceram durante o “Estado Novo”), são praticamente condenadas ao silêncio³⁷. Por essa via, a palavra do Estado, de novo, reina soberana.

³⁶ Angela de Castro Gomes, *A invenção do trabalhismo*, op. cit., p. 245 (v. aí ligeiras alusões a resistências de trabalhadores, apoiadas em pesquisas de outros dois autores).

³⁷ Em parte, a justificativa apresentada para tanto foi a inexistência, à época, de estudos específicos sobre o movimento operário no Rio de Janeiro entre 1931-35. V. *idem*, *ibidem*, p. 203, nota 3.

Nessa linha de análise, desde 1942 sua soberania seria exercida, em larga medida, por meio da ideologia do trabalhismo. A voz operária passaria, por assim dizer, por uma fase de eclipse total. Produto do enlace entre uma lógica material (a legislação trabalhista com seus ganhos econômicos) e uma lógica simbólica (a incorporação de elementos da tradição político-cultural operária), o projeto trabalhista anunciaria, segundo Angela de Castro Gomes, “a necessidade de reorientação nos rumos do Estado Novo”, preparando o terreno para o período democrático que estaria por vir. Pelas mãos do Estado, os trabalhadores seriam, enfim, convertidos em sujeitos políticos centrais da vida nacional. Nos termos da autora, “o processo pelo qual a classe trabalhadora se configurou como ator político foi fruto de um projeto articulado e implementado pelo Estado” a partir de sua elaboração no interior do Ministério do Trabalho (gestão Marcondes Filho)³⁸.

Neste trabalho, a despeito de toda a importância de *A invenção do trabalhismo*, tomarei outra direção em busca de uma história alternativa, ou seja, de uma história que vá muito além do que Thompson denomina de “propaganda

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 192 e 22, respectivamente (cf., também, p. 309 e 27). Ao se propor a identificar o momento de construção do projeto trabalhista, Angela de Castro Gomes, afirma que ele “não foi uma invenção simultânea à orientação política de sancionar e fiscalizar o cumprimento de leis que regulamentavam o mercado de trabalho” (*idem, ibidem*, p. 192). Teria sido, sim, posterior a isso. Embora a historiadora se valha das contribuições de Marshall Sahlins para examinar a articulação entre as lógicas material e simbólica, parece-me que ela não atentou devidamente para uma premissa fundamental do pensamento desse antropólogo. Ao admitir a possibilidade do delineamento de uma lógica material (amparada na legislação social) anterior a uma lógica simbólica (que ganharia corpo no pós-1942), Angela de Castro Gomes entra em conflito com uma formulação básica de Sahlins, para o qual não cabe falar de uma lógica material pré-simbólica (v. Marshall Sahlins, *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, esp. cap. 2 e 3). Para mim a ideologia do trabalhismo é algo que – sem atender a um projeto claro, uno, deliberado, eventualmente forjado no imediato pós-30 – vem se fazendo durante a década 1930 e, o que é diferente, se consolida entre 1942 e 1943 ao assumir uma configuração mais bem definida. Daí que o trabalhismo, se surpreendido em seu estado nascente, vai se constituindo de forma não linear, selando a permanente coexistência entre uma lógica material e uma lógica simbólica, sem que uma anteceda a outra. V. Adalberto Paranhos, *op. cit.*, cap. 2, item 1, esp. p. 93 e 94 (v. ainda p. 131).

dos vencedores”³⁹. Afinal, mesmo contrariando suas intenções manifestas, não foram poucos os acadêmicos que, independentemente de qualquer proselitismo getulista, acabaram se enredando nas tramas do poder estatal e de seus ideólogos.

Sendo ainda mais explícito, nesta tese procurarei oferecer uma contribuição para que se consiga entrever o dissenso em meio ao consenso – absoluto ou relativo, pouco importa no caso – que aparentemente predominou durante o “Estado Novo” em relação aos rumos da “questão operária”. Como lembra Maria Odila da Silva Dias, “existe na historiografia brasileira um excesso de aceitação por parte dos historiadores do que seja a construção do Estado. É como se ele estivesse embutido como eixo principal da história”. Por isso ela nos adverte sobre a necessidade de documentarmos os processos sociais não-hegemônicos: “o ofício do historiador consiste em explorar as possibilidades de traduzir as diferenças e as nuances de sentido que se sucederam no tempo”⁴⁰. Espero que este texto, ao investigar uns tantos meandros das ideologias e das representações ligadas ao mundo do trabalho e da música popular, esteja, minimamente, à altura desse desafio.

Nesse sentido, tentarei cruzar os universos, a rigor indissociáveis, da política e da cultura. Desse cruzamento se fez sentir um sopro de renovação historiográfica com o levantamento de novos problemas, quando não de novos objetos, especialmente dos anos 1980 para cá, que assinalaram o desembarque de um maior número de historiadores no período estado-novista, dominado até então pela produção de cientistas sociais. A temática do poder, concebida como

³⁹ Entrevista com E. P. Thompson, *Tradición, revuelta ...*, op. cit., p. 297.

⁴⁰ Maria Odila Leite da Silva Dias. In: José Geraldo Vinci de Moraes e José Marcio Rego, *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 204 e 200, respectivamente.

um problema que extrapola o Estado, passou a despertar outras análises⁴¹. É do ponto de convergência dessas novas perspectivas que dirigirei meu olhar para a música popular industrializada da época. Tentarei flagrar – para além dos seus encontros – os desencontros entre a produção musical dos sambistas e a pregação estatal do trabalhismo. Nesse caminho, irei me lançar à procura de elementos que me permitam recompor discursos e práticas, falas e comportamentos – e, por que não?, gestos – que possam pelo menos sugerir a existência de vozes que desafinam o “coro dos contentes”. Trata-se, em síntese, de inventariar os desenredos do enredo ideológico estado-novista.

⁴¹ Para uma visão mais abrangente acerca da história da produção de cientistas sociais e historiadores a respeito da ditadura estado-novista, v. Maria Helena Capelato, “Estado Novo: novas histórias”, *op. cit.*, (esp. p. 189-192) na qual se referenciam estas últimas observações. V. ainda René E. Gertz, “Estado Novo: um inventário historiográfico”. In: José Luiz Werneck da Silva (org.), *O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo* (v. 1: O feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

CAPÍTULO II

A INVENÇÃO DO BRASIL COMO TERRA DO SAMBA: OS SAMBISTAS E SUA AFIRMAÇÃO SOCIAL

**Deus é um cara gozador, adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
Na barriga da miséria eu nasci brasileiro (batuqueiro)
Eu sou do Rio de Janeiro**

**Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica
Como é que pôs no mundo esta pouca titica (pobre coisica)
Vou correr o mundo afora, dar uma canjica
Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
E aquele abraço pra quem fica
(...)**

**Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
Deus me deu pernas compridas e muita malícia
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
Um dia ainda sou notícia
(Chico Buarque, “Partido-alto”)**

Num já distante junho de 1980, o jornal inglês *The Guardian* deu a conhecer o resultado de uma pesquisa de opinião pública realizada pelo Departamento de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Essex. Tendo como tema-alvo as particularidades que notabilizariam internacionalmente os países da América Latina, as respostas oferecidas pelos pesquisados continham, à primeira vista, no mínimo uma surpresa. Solicitados a indicar três coisas que poderiam ser associadas ao Brasil, eles vasculharam a memória e, com uma frequência bastante significativa, fizeram com que ressurgisse como símbolo nacional ninguém menos que Carmen Miranda. Como se sabe, a “brazilian bombshell”, como foi chamada nos Estados Unidos, correu mundo, a bordo dos filmes de Hollywood, especialmente nos anos 40, na condição de “embaixadora do samba”. Passados mais de 30 anos, a lembrança dela não se apagara, figurando em nono lugar nas referências do público britânico.

Não por mera coincidência, Rio de Janeiro, samba e carnaval despontaram em quarto, sétimo e oitavo lugares, respectivamente. Alguém questionará a existência de uma estreitíssima relação entre esses três elementos?¹ Somados à fama desfrutada por Carmen Miranda, todos esses fatores remetem, numa palavra, ao processo de invenção social do Brasil como terra do samba, imagem que perdura até os dias de hoje, atravessando os tempos apesar de todos os contratempos no terreno da música popular brasileira.

Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional. Essa história, cujo ponto de partida pode ser recuado até a virada dos séculos XIX e XX, foi toda ela permeada por

¹ Para saciar a curiosidade de uns e outros, informo que em primeiro lugar apareceu o café, em terceiro, o futebol, e, em sexto, Pelé. “British public opinion and Latin America”, *The Guardian*, Londres, 15/jun./1980.

idas e vindas, marchas e contramarchas, descrevendo dialeticamente uma trajetória que desconhece qualquer traçado uniforme ou linear.

Os caminhos trilhados pelo samba – mais especificamente pelo “samba carioca” – se conectaram ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista. Embora me dispense de abordar, aqui, em detalhes as transformações que estavam em andamento, aponto, de passagem, algumas mudanças fundamentais que levaram o samba – mesmo sem perder contato com suas raízes negras – a incorporar outras atitudes e outros tons. Como música popular que se industrializava, sua expansão girou, e nem poderia ser diferente, na órbita do crescimento da indústria de entretenimento ou, como queira, da indústria cultural em formação. Para tanto jogaram um papel decisivo a própria urbanização e a diversificação social experimentada pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Interligada a essas transformações, a música popular, tornada progressivamente produto comercial de consumo de massa, revelará a sua face de mercadoria. Pelo menos quatro fatores básicos, a meu ver, convergiram no sentido de favorecer esse processo que atingiu em cheio o panorama musical brasileiro: a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcançou também o estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais; b) ancorada nos processos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avançou tecnologicamente em grande escala e foi conquistando consumidores de setores médios e de altas rendas; c) o autoproclamado “rádio educativo” cedeu passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquiriu o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e mulatos, passaram

a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.

Não constitui novidade alguma falar sobre a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, inclusive no caso do samba². Uma extensa bibliografia já se ocupou do assunto, e não pretendo repisar, a todo instante, fatos e argumentos ao alcance de todos. O que me proponho fazer neste capítulo consiste simplesmente em destacar apenas mais um ângulo de visão do mesmo tema, por entender que, em geral, ele não foi suficientemente explorado. Por outras palavras, sem pretensões a um trabalho de caráter musicológico, disponho-me a examinar um aspecto particular: o discurso musical de compositores e intérpretes da música popular brasileira industrializada entre o final dos anos 20 e meados dos 40 do século XX, período que cobre desde o surgimento do “samba carioca” até sua consolidação como expressão musical de brasilidade.

Buscarei, por consequência, privilegiar os registros sonoros – a produção fonográfica – como corpo documental. Tomando como referência a audição de gravações da época, trata-se de evidenciar como, no campo de forças que se delineava na área da criação musical, o samba foi sendo inventado como elemento essencial da singularidade cultural brasileira por obra dos próprios sambistas. Obviamente não se deve ignorar a presença em cena de outros sujeitos sociais engajados nesse movimento de fabricação/invenção dessa tradição. No entanto, irei me concentrar no papel desempenhado pelos produtores/divulgadores do samba como protagonistas de uma história cujo enredo não foi ditado tão-somente pela ação das elites e/ou do Estado.

À medida que o Estado entrou em campo para empreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou ressignificação do samba – notadamente a

² V., por exemplo, Peter Fry, “Feijoada e soul food”, *Ensaio de Opinião*, nº 2+2, Rio de Janeiro, Inúbia, 1977, e Ruben George Oliven, “A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira”, *Revista de Antropologia*, nº 26, São Paulo, USP, 1983.

partir do “Estado Novo” –, ele atuou de modo seletivo na perspectiva de aproximar o samba dos seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante em relação ao ideário do governo Vargas. Como veremos ao longo desta tese, o empenho governamental em assimilar o samba e os sambistas aos seus propósitos nem sempre se coroou de sucesso.

Gostaria de enfatizar que a ação estatal – por não ser única nem uniforme – se fez sentir em meio a tensões permanentes que envolveram o processo de legitimação do samba. Tensões presentes quer na trincheira da produção musical brasileira, quer no interior das classes dominantes e elites intelectuais, quer entre integrantes do próprio aparelho de Estado. Tensões, aliás, que se estenderam inclusive às relações entre a música popular e o “Estado Novo”, que alimentou um dia a ilusão da criação do coro da unanimidade nacional.

1. Salve o prazer!: o samba como produto nacional

Nos últimos anos da década de 20, um terremoto de efeito prolongado abalou, de alto a baixo, a música popular brasileira. Seu epicentro foi o bairro de Estácio de Sá, encravado entre o Morro de São Carlos e o Mangue, nas proximidades da zona central do Rio de Janeiro. Reduto de gente pobre, com grande contingente de pretos e mulatos, era um prato cheio para as associações que normalmente se estabelecem entre “classes pobres” e “classes perigosas”³.

Como lembra Tinhorão, “em seus botequins reuniam-se os representantes da massa flutuante da população, que, figurando como excedente de mão-de-obra num quadro econômico-social acanhado, dedicava-se a biscates,

³ A construção histórica do conceito de “classes perigosas”, aplicado à realidade brasileira, e a sua equivalência prática às “classes populares”, como estratégia de dominação de classes, é sumariada por Sidney Chalhoub, *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 19-29.

ao jogo e à exploração de mulheres da região do Mangue”⁴. Daí viverem cercados de especial atenção por parte da polícia. Berço do novo samba urbano, o Estácio não terá, todavia, exclusividade no seu desenvolvimento. Quase simultaneamente, o “samba carioca”, nascido na “cidade”, iria galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como “samba de morro”.

Até impor-se como tal e, mais, como ícone nacional, uma batalha, ora estridente, ora surda, teve que ser travada. Estava-se diante daquilo que Roger Chartier denomina “lutas de representações”⁵. Tornava-se necessário remover resistências até no próprio campo de produção do samba, das gravadoras e dos hábitos musicais dos maestros.

Para alguns, o novo samba urbano em gestação representaria, na verdade, uma deturpação do samba. Sinhô, Donga e outros mais cerravam fileiras contra a modalidade de samba à la Estácio & cia. Figuras proeminentes da primeira geração de “fundadores” do samba urbano baiano-carioca, eles não se conformavam com o estilo que arrebanhava mais e mais adeptos. Em vez da sua feição amaxixada, emergia um samba que, sem deixar de ser batucado, adquiria uma característica de música mais marchada, como decorrência da aceleração rítmica, justificada como mais apropriada para os desfiles de carnaval.

Para quem fora educado na tradição do samba amaxiado – a chula raiada ou samba raiado ou, tanto faz, o samba de partido-alto –, os “modernistas”

⁴ José Ramos Tinhorão, “Com pandeiro, cuíca, surdo e tamborim”, fascículo (fasc.) *Samba de terreiro e de enredo*, História da Música Popular Brasileira (HMPB), São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 5.

⁵ Noutro contexto, esse autor observa que a “investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”. Roger Chartier, *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988, p. 17.

estavam indo longe demais⁶. Em tempos de expansão da indústria fonográfica e da mercadoria disco, outras mudanças se processavam, contribuindo para maior adequação da canção gravada às novas realidades. Com o samba do Estácio ocorria, por exemplo, a valorização da(s) segunda(s) parte(s) da música e da letra das composições. Em lugar da improvisação costumeira das rodas de samba de partido-alto – apoiado numa célula-mãe, o estribilho, com base no qual corriam soltos os versos improvisados – tinham-se agora seqüências preestabelecidas, com unidade temática e possibilidade de se encaixar tudo na duração média das gravações de 78 rpm, que girava ao redor de três minutos.

De início nem as gravadoras nem os maestros conseguiram apreender muito bem o significado dessa ebulição na área do samba. Para provar isto basta um exercício comparativo que ponha frente a frente quatro gravações de sambas típicos da safra do Estácio. De um lado, “Novo amor”⁷, com Mário Reis e acompanhamento da Orquestra Pan-American, regida pelo russo Simon Bountman, de 1929, e “Se você jurar”⁸, com Mário Reis e Orquestra

⁶ Sobre a crítica de Sinhô e Donga aos “modernismos” no samba, v. Sérgio Cabral, “Falando de samba e de bambas”, fasc. *Bide, Marçal & Paulo da Portela*, HMPB, São Paulo, Abril Cultural, 1984. Visões distintas desse fenômeno informavam também as análises de dois jornalistas contemporâneos. V., do lado da tradição, Francisco Guimarães (Vagalume), *Na roda do samba*. 2.^a ed.. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (ed. original de 1933), e, numa posição mais afinada com as mudanças em curso, Orestes Barbosa, *Samba*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (ed. original de 1978). As diferenças entre ambos são comentadas por Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed./Ed. UFRJ, 2001, p. 134-137.

⁷ “Novo amor” (Ismael Silva), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, grav. (gravação):1930, lanç. (lançamento): 1931. Relançamento (Rel.): CD *Gosto que me enrosco*, Revivendo, s/d.

⁸ “Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1931. Rel.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.

Copacabana, de 1930. De outro lado, “Adeus”⁹, com Jonjoca e Castro Barbosa, acompanhados pelo Grupo da Guarda Velha, de 1932, e “Agora é cinza”¹⁰, com Mário Reis e Diabos do Céu, de 1933. No primeiro caso, a combinação rítmico-sonora é marcada por uma orquestração amaxixada, que pouco tinha a ver com a concepção que inspirara os compositores do Estácio. Essa constatação nos adverte quanto aos nexos existentes entre percepção e experiência, ou ainda quanto à historicidade da percepção. Não sendo a partitura um fato em si, dotado de sentido unívoco, o próprio olhar e/ou a própria leitura é interpretação. Por isso, nessa linha de raciocínio, Gombrich ressalta o peso dos “hábitos conceituais” ou de uma *schemata*, em função dos quais “pedir um olhar (ou um ouvir, acrescento eu) inocente é pedir o impossível”¹¹.

Afastando-se dos hábitos musicais que ficavam reféns de uma lógica tradicional, Pixinguinha, regente e orquestrador, líder do Grupo da Guarda Velha e dos Diabos do Céu, ajustava seus passos e seus compassos à situação musical emergente. Não é à toa que acabou por ser enaltecido como o inventor da linguagem orquestral brasileira. Ele que dera um salto que o projetou à frente de si mesmo, como se percebe ao ouvi-lo, anos antes (1929), conduzindo à moda

⁹ “Adeus” (Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves), Jonjoca e Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, 1932. Rel.: caixa (cx.) *Noel pela primeira vez* (CD n.º 4), Funarte/Velas, 2000. Esclareça-se que o cantor Francisco Alves era, sem dúvida, o mais notório “compositor” do mercado, transformando literalmente as criações alheias em moeda corrente. Sobre a “sociedade” montada com Ismael Silva, seu fornecedor de sambas a preço tabelado entre 1927 e 1935, v. depoimento no CD *Ismael Silva*, col. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (MBSAI), São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000. Sobre as triangulações comerciais envolvendo Cartola, Mário Reis e Francisco Alves, v. depoimento no CD *Cartola*, col. MBSAI, São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000.

¹⁰ “Agora é cinza” (Bide e Marçal), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1933. Rel.: cx. *Mário Reis: um cantor moderno* (CD n.º 1), BMG/RCA, 2004.

¹¹ E.H. Gombrich, *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1995, p. 316.

antiga a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, no registro do samba de sua autoria, “Gavião calçado”, interpretado por Patrício Teixeira¹².

Debaixo daquilo que então parecia ser cinza do passado, ainda ardia fogo em plenos anos 30. Caninha, que devia seu apelido à condição de ex-vendedor de roletes de cana, um dos pioneiros do samba, também tinha suas razões para manifestar inconformismo. O autor do famoso samba carnavalesco “Esta nega qué me dá”, de grande sucesso em 1921, se aliava a Visconde de Bicoíba (pseudônimo de Horácio Dantas) para protestar em “É batucada”¹³, pela voz de Moreira da Silva:

Samba de morro
Não é samba
É batucada
É batucada, é batucada, é...

Cá na cidade
A história é diferente
Só tira samba
Malandro que tem patente (...)

Ao insistir em apartar morro e cidade, samba e batucada, essa composição – vencedora, em 1933, do primeiro concurso oficial de músicas

¹² “Gavião calçado” (Pixinguinha), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, 1929. Rel: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d. Muitos vaivéns assinalaram esse período de reviravoltas no mundo do samba. Alternâncias rítmicas eram claramente perceptíveis em distintas gravações dos mesmos artistas, como em Noel Rosa, João de Barro e Almirante (todos integrantes do Bando de Tangarás), sem contar outros intérpretes. É ilustrativa, a esse respeito, a escuta atenta principalmente dos quatro primeiros CDs que compõem a cx. *Noel pela primeira vez*, op. cit. O próprio Noel esteve, nesse momento de trânsito, ora numa ora noutra ponta da gangorra. Ouvir, por exemplo, “Com que roupa?” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Parlophon, 1930, e “Um gago apaixonado” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Colúmbia, 1931, ambos os sambas relançados na cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 1), op. cit. Para uma apreciação aprofundada das implicações dessa transição a caminho da hegemonia do “paradigma do Estácio”, v. Carlos Sandroni, op. cit., parte 2.

¹³ “É batucada” (Caninha e Visconde de Bicoíba), Moreira da Silva. 78 rpm., Colúmbia, 1933. Rel.: coleção (col.) *Os grandes sambas da história (GSH)* (CD n.º 3), Globo/BMG, 1997.

carnavalescas do Rio de Janeiro – tomava rumo oposto à evolução dos acontecimentos.

Vinculados nas suas origens a práticas lúdicas e religiosas de escravos e seus descendentes, o batuque e, mais explicitamente, a batucada já estavam intimamente associados ao samba e à malandragem. Como cantava de novo Moreira da Silva em “Confissão de malandro”¹⁴ (de Gilberto Martins), também de 1933:

O samba, confissão de um malandro
Que neste mundo vive sempre a sonhar
É o eterno companheiro da orgia
Das batucadas e das noites de luar
 (...)
 Samba de morro com batuque de pandeiro
Tu és a alma deste Rio de Janeiro
 Quem te conhece desta vida tudo esquece
És o consolo do malandro que padece.

Quando se pesquisam os registros fonográficos, o que se constata é que o samba – originariamente ligado à idéia de festa regada a música – começou ser designado como gênero específico a partir da primeira metade da década de 10. Após conhecer um incremento substancial nos anos 20, tanto sob o rótulo de “samba” como de “samba carnavalesco”, tornou-se hegemônico na década de 30, no interior da produção musical brasileira. Quanto à denominação de batuque ou batucada, ela aparecerá com alguma frequência durante todo o período pesquisado, especialmente na primeira metade dos anos 40¹⁵. Seja como for, aparadas as arestas, um sentido de equivalência irmanava agora samba e

¹⁴ “Confissão de malandro” (Gilberto Martins), Moreira da Silva. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934. Rel.: LP *Quem é o tal?*, Revivendo, 1989.

¹⁵ Para estas e outras observações dessa natureza, foi extremamente importante a análise do material coligido por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez), em *Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v. 1, 2 e 3.

batucada, como no clássico “Alegria”¹⁶, de Assis Valente e Durval Maia, gravação na qual Pixinguinha, com seus Diabos do Céu, faz com que os instrumentos de sopro se integrem admiravelmente à cozinha rítmica:

*Alegria
Pra cantar a batucada
As morenas vão sambar
Quem canta tem alegria*

*Minha gente
Era triste, amargurada
Inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer!
Salve o prazer! (...)*

Sim, instalados no mesmo campo semântico, samba e batucada andarão de mãos dadas em inúmeras composições. É o que se vê em Noel Rosa, por exemplo, em “Quando o samba acabou”¹⁷, “Quem dá mais”¹⁸ e principalmente em “Feitio de oração”¹⁹ (“batuque é privilégio/ ninguém aprende samba no colégio”), na qual o acompanhamento da Orquestra Copacabana se mostra à altura dessa obra-prima, com particular destaque para a marcação da bateria. É o que acontece igualmente em “Ao voltar do samba”²⁰ (de Sinval Silva) ou na exemplar “Em cima da hora”²¹ (de Russo do Pandeiro e Walfrido Silva), que, flagrando instantâneos comuns naqueles tempos, conjuga mais uma vez samba, batucada, lua e orgia. E, se alguém julgar necessário, o argumento mais

¹⁶ “Alegria” (Assis Valente e Durval Maia), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.

¹⁷ “Quando o samba acabou” (Noel Rosa), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, op. cit.

¹⁸ “Quem dá mais?” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Odeon, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 4), op. cit.

¹⁹ “Feitio de oração” (Vadico e Noel Rosa), Francisco Alves e Castro Barbosa. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 7), op. cit.

²⁰ “Ao voltar do samba” (Sinval Silva), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1998.

²¹ “Em cima da hora” (Russo do Pandeiro e Walfrido Silva), João Petra de Barros. 78 rpm, Victor, grav.: 1939, lanç.: 1940. Rel.: LP *Tenho prazer*, Revivendo, 1989.

categorico pode ser buscado não numa letra de música, mas num discurso desprovido de palavras: no criativo arranjo do maestro Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro), elaborado na década seguinte (1941), para o samba-exaltação “Isto aqui o que é”²² (de Ary Barroso), cantado com o peito estufado por Moraes Neto. Para além das modulações melódico-harmônicas da orquestra – uma marca registrada de Pixinguinha nestes trópicos –, o que se ouve na seção de pancadaria é samba/ batucada da pesada.

Na corrida do samba para afirmar-se como produto nacional, era preciso saltar outros obstáculos dispostos pelo caminho. Para tanto, era indispensável que ele se distendesse seus limites de origem. Isso implicou a incorporação de outros grupos e classes sociais, registrando-se, assim, um deslocamento relativo de suas fronteiras étnicas, sociais e geográficas. Esse avanço em direção a outros territórios encontrou a sua figuração simbólica mais acabada nas relações Estácio-Vila Isabel e na parceria Ismael Silva-Noel Rosa.

Estácio de Sá, centro propulsor do “samba carioca”, do “samba de carnaval” ou do “samba de morro”, era, como já vimos, bairro de gente simples. Nele as práticas musicais das classes populares contavam com pessoas que ganhariam projeção na história da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcelos) e Armando Marçal. Esbanjando engenho e arte, os sambistas confeccionavam freqüentemente seus próprios instrumentos de percussão, uma forma, além do mais, de tentar contornar crônicos problemas financeiros (consta, por sinal, que Bide foi o inventor do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba, que seria feito de couro de cabrito ou de gato que por vezes se comia aqui ou ali...)²³. Ao compor, em 1936, música e letra da

²² “Isto aqui o que é” (Ary Barroso), Moraes Neto. 78 rpm, Odeon, grav.: 1941, lanç.: 1942. Rel.: cx. *Ary Barroso: nossa homenagem, 100 anos* (CD n.º 6), Revivendo, s/d.

²³ Sandroni chama a atenção para o papel que assumirão a cuíca, o surdo e o tamborim como instrumentos básicos ou “signos identitários” do samba de “estilo novo” que tinha a cara do Estácio, enquanto o samba de “estilo antigo” se agarrava ao pandeiro, ao prato-e-faca e ao ganzá. V. Carlos Sandroni, *op. cit.*, p. 178-182.

belíssima “O x do problema”²⁴, Noel Rosa simplesmente se rendia aos encantos do samba do Estácio, que admirava de há muito. E exprimia a atração que parcela ponderável das classes médias sentia pelo novo tipo de samba que viera à tona a partir da segunda metade dos anos 20.

Ainda na passagem das décadas de 20 e 30, componentes do Bando de Tangarás tinham lá seus pudores em mexer com “esse negócio de música” e se meter com “gente do rádio”. Tamanho preconceito de setores significativos das classes médias e das elites, em relação ao samba e a cantores profissionais de rádio, levaria o filho de um executivo de indústria, o tangará Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha), a adotar o pseudônimo de João de Barro ou mesmo de Furnarius Rufus, nome pelo qual é conhecido o pássaro joão-de-barro no jargão científico. Ele se explica: “Naquele tempo, ser compositor, ser sambista era sinônimo quase de cafajeste, de malandro, desocupado”²⁵.

Noel Rosa, no entanto, lançaria uma ponte entre bairros e segmentos sociais diversos, e transitaria muito à vontade entre os bambas do Estácio. “Poeta da Vila”, ele reconhecia como ninguém o “Feitiço da Vila” (Isabel)²⁶ nos versos com os quais deu voz à sofisticada melodia de Vadico:

*Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos do arvoredor
E faz a lua nascer mais cedo
(...)
Eu sei tudo que faço
Sei por onde passo
Paixão não me aniquila*

²⁴ “O x do problema” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 10), *op. cit.*

²⁵ Depoimento no CD *João de Barro*, col. MBSAI, São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000.

²⁶ “Feitiço da Vila” (Vadico e Noel Rosa), João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 8), *op. cit.*

*Mas tenho que dizer:
Modéstia à parte
Meus senhores, eu sou da Vila!*

Não era para menos. A Vila Isabel de fins dos anos 20 e começo dos 30 transpirava musicalidade. Tanto que o compositor e radialista Haroldo Barbosa costumava, muitos anos mais tarde, compará-la à Ipanema da década de 60²⁷. “Point” do agito cultural, a Vila, bairro de classe média, legou à história da música e do rádio no Brasil nomes da envergadura de Almirante, João de Barro, Francisco Alves, Nássara, Cristóvão de Alencar, Orestes Barbosa, Antonio Almeida, Ciro de Sousa, J. Cascata, os irmãos Evaldo Rui e Haroldo Barbosa, Barbosa Jr. etc., mais “agregados” como Lamartine Babo e as amigas “estranhas” de Noel, recrutadas entre “gente do morro”²⁸.

Mas não se pense que a Vila cultivasse pretensões hegemônicas relativas à apropriação do samba, apesar de sua contribuição para o refinamento da canção popular no Brasil²⁹. O que se evidencia nas palavras de Noel Rosa é que o samba carioca não pertence ao Estácio ou à Vila Isabel. Ele é produto do Rio de Janeiro, como está dito, com todas as letras, em “Palpite infeliz”³⁰, com Aracy de

²⁷ Cf. Sérgio Cabral, *No Tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 41.

²⁸ Para um mapeamento musical da Vila Isabel daquela época, v. João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/UnB, 1990, cap. 15.

²⁹ Como frisa Zan, “Noel vai promover a estilização do samba a partir do popular massivo. Assim, contribuiu, a seu modo, para que esse gênero musical passasse a ser aceito e reconhecido como símbolo da brasilidade não só pelos segmentos sociais médios e de elite como também por artistas eruditos e intelectuais.” José Roberto Zan, *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 1996.

³⁰ “Palpite infeliz” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, grav.: 1935, lanç.: 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 9), *op. cit.* “Palpite infeliz” foi a resposta que se seguiu a “Conversa fiada” (Wilson Batista), Roberto Paiva. LP *Polêmica*, Odeon, 1956. Rel.: CD *Polêmica/Orfeu da Conceição*, Emi, 2002. Nessa composição, que permaneceu muito tempo inédita em disco, Wilson Batista batia duro em “Feição da Vila”, *op. cit.*, de Noel. *Polêmica à parte*, sintomaticamente Orestes Barbosa abre seu livro *Samba*, *op. cit.*, com estas duas frases: “O samba é carioca. A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba”.

Almeida, composição que fez parte da polêmica musical travada entre Noel e Wilson Batista:

Quem é você que não sabe o que diz
Meu Deus do céu, que palpita infeliz!
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila não quer abafar ninguém
Só quer mostrar que faz samba também
 (...)
 A Vila é uma cidade independente
Que tira samba mas não quer tirar patente
Pra que ligar a quem não sabe
Aonde tem o seu nariz?
 Quem é você que não sabe o que diz?

Como que pondo fim, musicalmente, a qualquer discussão sobre a oposição morro x cidade, o mesmo Noel, figura central na definição das feições do samba urbano carioca, dissera, de forma categórica, dois anos antes (1933), na já citada “Feitio de oração”, que “o samba na realidade/ não vem do morro nem lá da cidade/ e quem suportar uma paixão/ sentirá que o samba então/ nasce do coração”³¹. Outros compositores de alguma maneira fariam coro com ele. Benedito Lacerda e Herivelto Martins, via interpretação despojada de Alzirinha Camargo, salientavam em “Ritmo do coração”³², que “o samba é paixão/ o samba tem o mesmo/ ritmo do coração”. Ary Barroso, pela voz de Sílvio Caldas, emendaria em “Morena boca de ouro”³³, um primor de combinação percussiva

³¹ É interessante atentar para o fato de que Noel, moço “lá da cidade”, se coloca, aqui, numa posição de distanciamento em relação à “cidade”. Sobre a mística do morro na música popular brasileira, particularmente sobre o morro como “espaço mítico de liberdade” e “a utopia do samba”, v. Muniz Sodré, *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 46.

³² “Ritmo do coração” (Benedito Lacerda e Herivelto Martins), Alzirinha Camargo. 78 rpm, Odeon, Rel.: LP *Nós somos as cantoras do rádio...*, Revivendo, 1990.

³³ “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1941. Rel.: CD *Ary Barroso: o mais brasileiro dos brasileiros*, Revivendo, s/d. Como exemplificação daquilo que caracteriza o “samba-samba”, Tatit realiza um estudo elaborado dessa composição nos planos melódico, lingüístico e rítmico. V. Luiz Tatit, *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 155-167.

entre ritmo, melodia e letra: “meu coração é um pandeiro/ marcando o compasso de um samba feiticeiro”.

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa demonstrava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e entrecruzando mundos distintos, aproximando-os como autêntico “mediador cultural”³⁴. Francisco Alves tinha um faro fora do comum para garimpar novidades e talentos onde quer que eles surgissem, e, em seguida, gravar discos de sucesso. Noel ia muito além: de modo mimético, integrava-se aos “sambistas de morro”, como atestam as suas parcerias com Canuto (do Salgueiro), Cartola e Gradim (da Mangueira), Ernani Silva, o Sete (do subúrbio de Ramos), Bide e Ismael Silva (do Estácio), sem falar no exímio ritmista Puruca, em Antenor Gargalhada e outros mais³⁵. Não é por si só emblemático que o ex-estudante de Medicina e boêmio Noel Rosa tivesse justamente em Ismael Silva o parceiro com quem mais músicas compôs? Justo ele, um negro pouco afeito ao trabalho, que vivia de biscates, trapaças de jogo, e que, imbuído do orgulho de criador artístico de respeito, proclamava em “O que será de mim”³⁶, uma espécie de auto-retrato:

*Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
(...)
Deixa falar quem quiser*

³⁴ Tomo emprestado de Vovelle o conceito de “mediador cultural”, por ele usado ao se referir aos desafios que perpassam as relações entre “cultura de elite” e “cultura popular”. Sobre os “intermediários culturais”, v. Michel Vovelle, *Ideologias e mentalidades*. 2.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 207-224.

³⁵ Sobre sua inusitada experiência vivida, circulando por morros e subúrbios, v. João Máximo e Carlos Didier, *op. cit.*, cap. 16.

³⁶ “O que será de mim” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1931. Rel.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1) *op. cit.*

*Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.*

A vida e a obra de Noel Rosa fornecem um testemunho eloqüente do movimento de transregionalização³⁷ do “samba carioca”. Gerado numa determinada região do Rio de Janeiro, o samba migrou, num processo dinâmico de permanente recriação, para outras áreas da cidade. Simultaneamente, conduzido pelas ondas do rádio, ele se transportou para outros lugares do país, que elevaria o “samba carioca” à condição de “samba nacional”, embora não se excluam outras pronúncias ou outras dicções do samba³⁸.

Esse reconhecimento está presente na linguagem musical dos sambistas. “O samba já foi proclamado/ sinfonia nacional”, enfatizavam, em 1936, por meio de Carmen Miranda, os compositores Custódio Mesquita e Mário Lago, em “Sambista da Cinelândia”³⁹. Enquanto isso, o piano de Custódio Mesquita, com sua habitual elegância, aderiu, em breves passagens, à marcação rítmica da batucada. Aparentemente estavam derrotados os preconceitos mencionados, dois

³⁷ Sobre transregionalização, v. Marcos A. da Silva, “A História e seus limites”, *História & Perspectivas*, nº 6, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, jan.-jun./1992. Preocupado em capturar experiências vividas, o autor trabalha com o conceito de transregional para superar limites tradicionais da História Regional, que a confinam a espaços previamente demarcados com base em divisões de caráter institucional ou político-administrativo.

³⁸ Inflexões diferenciadas transparecem inclusive no “samba carioca”, que não pode ser encarado como uma forma que uniformiza todos os seus produtos. Não admitir isso seria ignorar que o samba comporta várias vertentes.

³⁹ “Sambista da Cinelândia” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1936. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 2), Emi, 1996. As tensões entre “cidade” e morro persistiam, todavia. Em “Sambista da Cinelândia” se conclamava o sambista de morro a descer até a cidade e se anunciava o fim da oposição entre eles. Já em “Cabaré no morro”, de 1937, com a mesma cantora, o compositor branco Herivelto Martins narrava a história de uma personagem nascida no morro, criada na orgia e que rompe com a malandragem ao se dar conta de que “essa gente não tem civilização”. “Cabaré no morro” (Herivelto Martins), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1937. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), Emi, 1996.

anos atrás em “Abandona o preconceito”⁴⁰. Afinal, em 1935, numa gravação em que música, letra e acompanhamento do conjunto regional estão estreitamente ajustados, Carmen Miranda cantava em “Se gostares de batuque”⁴¹, cuja autoria se atribui a Kid Pepe:

*Oi, se gostares de um batuque
Tem batuque que é produto brasileiro
Sobe o morro e vai ao samba
E lá verás que gente bamba
Está sambando no terreiro
Pois tudo aquilo é bem brasileiro (...)*

E isso com direito, no final da gravação, a um provocativo e escrachado *yeah!*

2. Yes, nós temos samba: o nacionalismo musical

Yes, nós temos samba. E o samba seria convertido na principal peça da artilharia musical brasileira na luta desencadeada contra as “más influências” culturais norte-americanas, que, no *front* da música popular, seriam encarnadas acima de tudo pelo *fox-trot*.

Se para uns era perfeitamente aceitável que o sambista e o compositor de fox habitassem uma mesma pessoa, para outros essa dualidade era intragável. Se de ambos os lados se podiam recolher manifestações de afirmação do samba como símbolo musical da identidade nacional, os usos de um ritmo de procedência estrangeira os dividiam, apesar de poderem até atuar como parceiros, como foi o caso de Noel Rosa e Custódio Mesquita.

⁴⁰ “Abandona o preconceito” (Maércio de Azevedo e Francisco Matoso), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, grav.: 1934, lanç.: 1935. Rel.: CD *Samba da minha terra*, Revivendo, s/d.

⁴¹ “Se gostares de batuque” (Kid Pepe), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1935. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), Emi, 1996.

Ao se examinar a discografia brasileira em 78 rpm, verifica-se que há elementos expressivos da penetração do *fox-trot* desde a segunda metade dos anos 1910. A influência de gêneros musicais norte-americanos, com o fox à frente, se acentuou na década de 20. Era a época da constituição de diversas *jazz-bands*, entre as quais a do Batalhão Naval do Rio de Janeiro⁴². Nos anos 30, o *fox-trot* rodava pelo mundo com inegável sucesso, e, no Brasil, sua presença continuou a crescer, notadamente na primeira metade da década, para, depois, voltar a estar em grande evidência até, grosso modo, o término da Segunda Guerra Mundial.

Durante esses aproximadamente 30 anos do *fox-trot* em terras brasileiras, as etiquetas dos discos aqui gravados faziam menção a uma gama imensa de foxes: fox-canção, fox-cançoneta, fox-cowboy, fox-marcha, fox-sertanejo e... fox-samba. E se ouvirão foxes nacionais e estrangeiros, no original ou em versões (em compensação, se gravarão fado-samba, guarânia-samba, mazurca-samba, samba-rumba, samba-tango e... samba-fox, sem contar samba-boogie e samba-swing).

Armado esse cenário, pode-se então compreender por que, já em 1930, num samba amaxiado, Carmen Miranda descarregava a ira do setor nacionalista contra o *fox-trot*, esse intruso, e espalhava aos quatro cantos que “Eu gosto da minha terra”⁴³:

(...) *Sou brasileira, reparem*
No meu olhar, que ele diz
E o meu sabor denuncia
Que eu sou filha deste país
Sou brasileira, tenho feitiço

⁴² Para uma visão mais detalhada sobre o advento da música americana no Brasil, v. José Ramos Tinhorão, *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 195-203.

⁴³ “Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1930. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998.

*Gosto do samba, nasci pra isso
O fox-trot não se compara
Com o nosso samba, que é coisa rara (...)*

E por aí ia esse precursor do “samba-exaltação”, a transbordar de felicidade com as belezas naturais do Brasil. Sem ser dado a compartilhar de qualquer ufanismo tolo – supondo-se, é claro, a possibilidade de existir ufanismo que não seja tolo –, Noel Rosa era um dos que compactuavam, no entanto, com as restrições feitas ao modismo do *fox-trot*. Com frequência ele torcia o nariz diante do que lhe parecesse americanizado, da mesma maneira como achava deplorável ver brasileiros cantando em outras línguas. Por ser, também nessa discussão, uma figura da maior importância na cena musical brasileira, vale a pena me deter um tanto mais nas implicações do seu nacionalismo, algo que recendia a um nacionalismo popular.

Nas palavras dos seus melhores biógrafos, “os estrangeirismos simplesmente não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição”. Sob a ótica de Noel, o Brasil está “aqui perto, na cidade do interior, no morro, no bairro, na esquina. Ou mesmo no botequim, na gafieira, na pensão de mulheres, no carnaval, na roda de jogo, nos lugares enfim onde todos os brasileiros se igualam. Seu nacionalismo tem esse sentido. De gostar das ‘coisas nossas’. De preferir o samba ao *fox-trot*”⁴⁴.

Tudo isso foi sintetizado de forma magistral por Noel Rosa numa composição de 1933, “Não tem tradução”⁴⁵, na qual música e letra se integram à perfeição num corpo só:

*O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação*

⁴⁴ João Máximo e Carlos Didier, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁵ “Não tem tradução” (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Noel pela primeira vez* (CD n.º 7), *op. cit.*

*Dessa gente que sente
Que um barracão
Prende mais que um xadrês
Lá no morro, se eu fizer uma falseta
A Risoleta
Desiste logo do francês e do inglês*

*A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trot
Essa gente hoje em dia
Que tem a mania
Da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia
É brasileiro, já passou de português*

*Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
Esse negócio de “alô”, “alô, boy”
“Alô, Johnny”
Só pode ser conversa de telefone*

Música-plataforma, por assim dizer, “Não tem tradução” entrava em linha de sintonia com Macunaíma, personagem concebido pelo modernista Mário de Andrade, que já percebera e procurava apre(e)nder as “duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”⁴⁶. Como se sabe, Mário de Andrade nutria o desejo de captar a fala que nasce do Brasil popular, do “Brasil brasileiro”, como que a saborear o coco que o coqueiro dá. Nessa perspectiva, a sintaxe é submetida a um processo de abasileiramento em busca de uma língua brasileira. E essa sintaxe, musicalmente falando, para Noel era o samba.

⁴⁶ Mário de Andrade, *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Círculo do Livro, s/d (ed. orig.: 1928), p.115.

Seria, de fato, o cinema falado o vilão execrado por Noel Rosa? Exageros à parte, era indiscutível que, ao desembarcar no Brasil em 1929 – trazendo consigo o idioma inglês e os musicais norte-americanos –, ele contribuiria poderosamente para originar uns tantos modismos. Do cultivo da aparência física ao vestuário, passando pela incorporação de expressões inglesas à linguagem cotidiana, seu raio de influência foi amplo. E Noel estava a postos para satirizar certas situações que precipitavam no ridículo os cultores dessas ondas, como o fez no samba-choro “Tarzan (o filho do alfaiate)”⁴⁷. Aqui seu alvo são os jovens de famílias de “boa cepa”, que, querendo ombrear-se ao musculoso Tarzan do cinema, muitas vezes corriam ao alfaiate para rechear de algodão as ombreiras dos paletós...

Mas o deboche, de certo fundo nacionalista, não era obra apenas de Noel Rosa. Lamartine Babo, autor de classe média, aberto a todo tipo de música, não era, logo se vê, exatamente um nacionalista. Nem por isso, entretanto, deixou de elaborar, em 1931, uma obra-prima do *non-sense*, o fox-charge “Canção pra inglês ver”⁴⁸:

(...) Morguet Five Underwood
I shell
No bonde Silva Manuel
Manuel
Manuel
I love you
To have steven *Via-Catumbi*
Independence *lá do Paraguai*
Studebaker... Jaceguai!

⁴⁷ “Tarzan (o filho do alfaiate)” (Vadico e Noel Rosa), Almirante. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 10), *op. cit.*

⁴⁸ “Canção pra inglês ver” (Lamartine Babo), Lamartine Babo. 78 rpm, Odeon, 1931. Regrav.: Joel e Gaúcho, LP de 1962, rel.: fasc. *Lamartine Babo*, HMPB, São Paulo, Abril Cultural, 1982. Tanto sobre esta composição como sobre “Tarzan”, *op. cit.*, duas análises bastante minuciosas se acham em Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 279-283 e 276-277, respectivamente.

Yes, my glass
Salada de alface
 (...) *Elixir de inhame*
Reclame de andaime
 Mon Paris je t'aime
Sorvete de creme ...
 (...) *Isto parece uma canção do Oeste*
Coisas horríveis lá do Far West (...)

Nacionalista assumido, Assis Valente se insurgia contra esse estado de coisas. Mulato de origem humilde, dividia seu tempo entre a arte de fazer prótese dentária e a arte de compor. Em “*Good-bye*”⁴⁹, uma marcha de 1932, ele aconselhava:

Good-bye, good-bye, boy
Deixe a mania do inglês
Fica tão feio pra você
 Moreno frajola
Que nunca freqüentou
As aulas da escola
 (...) *Não é mais boa-noite, nem bom-dia*
Só se fala good morming, good night
Já se desprezou o lampião a querosene
 Lá no morro só se usa a luz da Light

Aliás, já na sua estréia em disco, com “*Tem francesa no morro*”⁵⁰, ele confiava a Aracy Cortes, estrela cintilante do teatro de revista nas décadas de 20 e 30, a missão de mostrar, com muita graça, que samba e “morrô” (ou seria “*morreau*”?) não rimavam com França: “*vian/ petite francesa/ dancê/ le*

⁴⁹ “*Good-bye*” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998. À semelhança de Noel Rosa, Assis Valente era um nacionalista de extração popular. Sobre o sentido do nacionalismo desse compositor, v. Luiza Mara Braga Martins, *Quem foi que inventou o Brasil?: a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas (1917-1937)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, p. 114-118.

⁵⁰ “*Tem francesa no morro*” (Assis Valente), Aracy Cortes. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Regrav.: Aracy Cortes, LP *Rosa de Ouro* n.º 2, 1967, relanç.: CD Emi, 1993.

classique/ em cima de mesa”. Alguns anos mais tarde, em “*Oui... Oui...*”⁵¹, Floriano Pinho voltaria a bater na mesma tecla:

Bonjour, mon amour
 Comment ça va?
 Bien, merci
 Merci, mon amour
As francesas sambando
Eu fiquei a sorrir
Marcação de bailado
À moda chic de Paris!
 (...)
No Brasil o samba é patenteado
E nós, os brasileiros, somos diplomados (...)

As consequências da chegada do cinema falado ao Brasil não se resumiam, contudo, ao domínio dos costumes. Ela provocou, no começo dos anos 30, desemprego em massa de instrumentistas, até então habitualmente convocados para trabalhar nas salas de projeção ou nas salas de espera dos cinemas. O número de músicos atirados ao “completo abandono” era calculado em cerca de 30.000 por todo o país. Daí uma manifestação de protesto por parte da corporação musical do Rio de Janeiro, que, recebida em palácio, passou às mãos de Getúlio Vargas um documento no qual, entre outras coisas, se reivindicavam: a) “a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões”; b) “obrigatoriedade de conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera ou nos salões de exibição, quando aqueles não existirem”⁵².

Tal iniciativa de cunho protecionista combinava com a proposta de constituição de uma Orquestra Típica Brasileira. Defendida em 1933 por Orestes Barbosa e bancada por Mário Reis, a idéia que os animava era a de fazer frente às

⁵¹ “*Oui... Oui...*” (Floriano Pinho), Sônia Carvalho. 78 rpm, Colúmbia, provavelmente de 1937. Rel.: LP *Jóias da nossa música*, Revivendo, 1988.

⁵² A transcrição, na íntegra, desse documento aparece em Sérgio Cabral, *Pixinguinha: vida e obra*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 138 e 139, de onde foram extraídas as citações acima.

jazz-bands – estrangeiras ou nacionais, formadas sob inspiração do figurino norte-americano – bem como às “orquestras típicas argentinas”. Isso propiciou até uma experiência natimorta, por falta do esperado amparo oficial: sob a liderança de Pixinguinha, ocorreu uma única apresentação da Orquestra Típica Brasileira, cujo precedente tinha sido a formação, em 1928, da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. Por essas e outras, em 1935, Noel Rosa lamentava a inexistência no Brasil de uma “orquestra típica” como as dos Estados Unidos e Argentina.

O panorama musical brasileiro da época era, obviamente, um campo de forças, com suas disputas e concorrências. O samba, hegemônico, não reinava sozinho, como também é óbvio. O levantamento dos gêneros musicais veiculados no mundo dos discos indica, em segundo lugar, a frequência de gravação de marchas (por sinal, era muito comum a dobradinha samba-marcha em cada lado dos discos em 78 rpm, especialmente nos meses que antecediavam o carnaval)⁵³. Gravavam-se em grande quantidade “canções”, valsas (estas, quase exclusivamente de autores nacionais, em escala bem maior que o fox), músicas sertanejas ou regionais (que agrupavam muitos gêneros ou subgêneros). Sem o mesmo peso quantitativo de antes, o choro era outra modalidade sempre presente, inclusive sob a nova denominação de samba-choro. Já o samba-canção, que

⁵³ O samba era líder não só em número de gravações como em aceitação popular. A hegemonia do samba foi confirmada por outros pesquisadores, que o apontam, entre 1931 e 1940, como “o nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas (1225), que, somado ao dos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja, 50,71% do repertório gravado”. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira* – v. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 86. Quanto aos sucessos desse período, v. *idem, ibidem*, 3.^a parte (1929/1945). Por essas razões, carece de fundamento a afirmação de Lenharo, para quem “muito mais massiva, popular, gravada, vendida, tocada era a seresta, entre os diversos gêneros musicais existentes no país”. Alcir Lenharo, *O som da ditadura: revisando as relações entre a música popular brasileira e o Estado Novo*, mimeo., s/d.

despontara como rubrica musical em 1928, ainda contava com um número de registros relativamente reduzido⁵⁴.

O fado, o tango e o *fox-trot* eram, sem dúvida, os gêneros populares estrangeiros mais em voga nos anos 30, no Brasil. Até meados da década o fado tinha aqui considerável ressonância. Orestes Barbosa, misto de jornalista, compositor e boêmio, nacionalista até a medula, nunca escondeu sua particular aversão aos estrangeiros. E crivava de críticas notadamente os portugueses, que a seu ver eram sinônimo de atraso de vida. Ele tapava os ouvidos diante de um fado e partia logo para a esculhambação: “o fado é um arrote! O fado só fala em miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘Minha mãe, minha mãe, minha mãe’. Rimando com *tambãe*”⁵⁵. Sua impressão sobre o tango, com coisas tipo “Por vos yo me rompo todo” (“Por ti eu me rasgo todo”⁵⁶, na versão gravada por Orlando Silva), certamente não era muito diferente.

A maior influência, entretanto, continuava a ser exercida pelos foxes, nacionais ou estrangeiros (incluindo-se versões de João de Barro, Alberto Ribeiro, Lamartine Babo e... Orestes Barbosa, muitas delas de filmes musicais

⁵⁴ É preciso ressaltar, no entanto, que os registros encontrados nas etiquetas dos discos acabam, de alguma forma, por subestimar o peso do samba-canção no conjunto da produção fonográfica nacional. Em primeiro lugar, porque são por vezes bastante tênues as linhas divisórias entre o samba e o samba-canção; este, na realidade, configura uma das vertentes do samba (lembremo-nos de que, ainda sem o andamento mais lento de gravações posteriores que a transformaram em samba-canção, “Feitio de oração”, *op. cit.*, é, originalmente, classificada como samba). Em segundo lugar, porque havia uma certa tendência em rotular como samba até aquilo que era mais propriamente samba-canção (basta ouvir, entre muitos exemplos disponíveis, “Juramento falso”: da composição à interpretação de Orlando Silva e ao acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira, dirigida por Radamés Gnattali, tudo sugere o seu enquadramento como samba-canção. Do disco, porém, consta a identificação como samba). “Juramento falso” (J. Cascata e Leonel Azevedo), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 1), *op. cit.*

⁵⁵ Orestes Barbosa, *op. cit.*, p. 80 e 81.

⁵⁶ “Por ti eu me rasgo todo” (Francisco Canaro, versão: Osvaldo Santiago), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1939.

norte-americanos). O versionista-mor do momento era Osvaldo Santiago, posto ocupado por Haroldo Barbosa na década de 40⁵⁷. Até o encarnizado nacionalista Orestes Barbosa se tornou co-autor de fox-canções e de *fox-trots*, em parceria com o maestro J. Tomás. Iriam ao ponto de compor um “fox-samba”, “Flor do asfalto”⁵⁸, em 1931. Nesse estilo, todavia, ninguém excedeu musicalmente em qualidade Custódio Mesquita, com impecáveis composições em que dava mostras da assimilação criativa de procedimentos musicais norte-americanos, tal como em “Nada além”⁵⁹ (dele e de Mário Lago) e “Mulher”⁶⁰ (dele e de Sadi Cabral).

Nesse cenário, de novo se pode recorrer a Noel Rosa como uma espécie de tipo-ideal weberiano da trincheira do samba. O exame da sua obra é um atestado disso. Desço aos detalhes, aqui. Num esforço de recuperação meticuloso, João Máximo e Carlos Didier arrolaram 259 canções de Noel, entre as que foram gravadas (em vida ou postumamente), não gravadas e/ou das quais

⁵⁷ Na primeira metade dos anos 40 a brasileira Leny Eversong (nascida Hilda Campos Soares da Silva) começaria a gravar como *crooner* de Anthony Sergi (Totó) e sua Orquestra Colúmbia ou em discos-solo, e se sucederão igualmente as gravações de The Midnighters, grupo instrumental liderado por Zacarias, cujo *crooner* era Nilo Sérgio, que desenvolveria sua carreira-solo em disco a partir de 1945. Ambos cantavam em inglês, fosse “*fox-trot*” ou simplesmente “fox”. Data dessa época ainda a gravação do que se poderia chamar de “fox-símiles”, caso de canções musicalmente bem trabalhadas de José Maria de Abreu, como o fox-canção “Brigamos outra vez” (com acompanhamento de Fon-Fon e sua orquestra, criando uma sonoridade à la EUA, ao promover o feliz casamento entre o naipe de instrumentos de sopro e de cordas) e o fox “Eu, você e mais ninguém” (com acompanhamento ao piano de Carolina Cardoso de Menezes e seu quarteto, numa demonstração de pleno domínio da linguagem musical norte-americana). “Brigamos outra vez” (José Maria de Abreu e Jair Amorin), Orlando Silva. 78 rpm, Odeon, 1945. Rel.: LP *Poema imortal*. Revivendo, 1989. “Eu, você e mais ninguém” (José Maria de Abreu e Saint-Clair Sena), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1942. Rel.: LP *Quando a saudade vier*, Revivendo, 1990.

⁵⁸ “Flor do asfalto” (J. Tomás e Orestes Barbosa), Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, 1931.

⁵⁹ “Nada além” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1938. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), *op. cit.*

⁶⁰ “Mulher” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: fasc. *Custódio Mesquita*, Nova História da Música Popular Brasileira (NHMPB), São Paulo, Abril Cultural, 1977.

se teve conhecimento (mesmo quando melodia e/ou letra se perderam) por informações várias. Limitei-me ao trabalho de quantificá-las para que o perfil musical do autor pudesse emergir mais claramente.

A imensa maioria de suas composições é constituída por sambas, 164 ao todo, dos quais, na prática, se se considerar a existência de diversas parcerias fictícias, cerca de metade é tão-somente dele (música e letra). Bem mais abaixo aparecem as marchas, 31 no total, 23 delas em regime de parceria. Todos os demais gêneros são pouco significativos no conjunto da produção de Noel⁶¹. Sozinho ele compôs a sério não mais do que uma valsa e uma “canção”, entre as 7 valsas e as 6 “canções” que integram seu repertório, sendo 4 valsas e 4 “canções” meras paródias, além de uma valsa e uma “canção” feitas nos moldes de opereta ou com fim humorístico. A pouca ou quase nenhuma importância desses dois gêneros para Noel vale como um indicador do seu entranhado e moderno anti-romantismo.

4 emboladas, 3 marchas-rancho, 3 sambas-canções⁶², 3 sambas-choros, 2 choros, 2 canções sertanejas e uma toada completam sua obra, ao lado de 20 peças não identificadas e 3 musicadas postumamente. E quanto aos gêneros “estrangeiros”? Tango, rumba e *fox-trot* têm também o seu lugar, mas um lugar gritantemente menor na obra desse parodista notável que jamais compôs sozinho

⁶¹ É também significativo que um dos maiores cartazes da história do rádio e do disco no Brasil, Francisco Alves, tenha gravado sobretudo sambas, a despeito do ecletismo de seu repertório. Em sua discografia, que se alonga entre 1920 a 1952, contam-se 383 sambas (39,08%). 166 marchas (16,93%), 124 valsas (12,65%), 104 foxes (19,61%), 96 “canções” (9,79%), além de outros gêneros com menor número de registros. Cf. Abel Cardoso Junior, *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Revivendo, 1998, p. 33.

⁶² Mais uma vez, há aqui uma subestimação do samba-canção pelas razões já expostas. A propósito, mantive-me fiel ao quadro de canções de Noel Rosa que João Máximo e Carlos Didier apresentam nas p. 497-516 de seu livro. Passei deliberadamente por cima de pequenas incorreções (estatisticamente insignificantes), tais como o enquadramento de “Último desejo” no gênero samba, quando o que se lê no selo do disco original é samba-canção, por sinal classificação mais de acordo com o estilo dessa composição. “Último desejo” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 11), *op. cit.*

qualquer *fox-trot*, rumba ou tango. Os dois tangos em que Noel aparece como co-autor são paródias; a única rumba se reveste de feição nitidamente teatral, para os devidos fins. Dos 7 *fox-trots* a que associou seu nome, 3 assumem a forma de paródia, um é parte de uma opereta e outro atende a finalidades teatrais. O nacionalismo musical de Noel fala, portanto, por intermédio da sua produção.

Em sua curta vida, interrompida por complicações pulmonares aos 26 anos, nada mais do que um *fox-trot* com letra sua (música do irmão Hélio Rosa, aliás, coisa de irmão para irmão) chegou ao disco: “Você só... mente”⁶³. “Estátua da Paciência”⁶⁴, com música do regente de orquestra de teatro de revista Jerônimo Cabral, teria que amargar mais de 50 anos de esquecimento até ser gravada pela primeira vez.

Gozador de marca maior, Noel foi autor de operetas, óperas bufas cariocas ou revistas radiofônicas. Parodista implacável, parodiou a si próprio com a mesma facilidade com que seus traços o caricaturizaram, ele que, “sem queixo”, fazia a alegria dos caricaturistas. Num período em que a febre dos musicais norte-americanos arrastava multidões aos cinemas, ele não respeitou sequer Irving Berlin. “Cheek to cheek”, música ao som da qual Fred Astaire e Ginger Rogers contracenavam em *Picolino*, virou nada mais nada menos do que um rele “Vagolino de cassino”⁶⁵.

O procedimento parodístico sublinha a diferença, quando não institui a inversão. Afasta-se radicalmente da paráfrase, que atua como recurso argumentativo de reforço e de celebração da identidade. No caso a ação de Noel novamente o aproximava de um dos elementos críticos utilizados pelos poetas

⁶³ “Você só... mente” (Hélio Rosa e Noel Rosa), Francisco Alves e Aurora Miranda. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Noel pela primeira vez* (CD n.º 7), *op. cit.*

⁶⁴ “Estátua da paciência” (Jerônimo Cabral e Noel Rosa), Conjunto Coisas Nossas. LP, Eldorado, 1983. Rel.: CD *Noel inédito e desconhecido*, Eldorado, s/d.

⁶⁵ “Vagolino de cassino” (Noel Rosa). Desta composição conhece-se uma versão de Carlos Didier feita num programa da Rádio Cultura AM, de São Paulo, e inserida no CD *Noel inédito e desconhecido*, *op. cit.*

modernistas, o poema-piada, em meio à reavaliação que fizeram, na década de 1920, da cultura brasileira. Como salienta Affonso Romano de Sant’Anna,

*da mesma maneira que é possível estabelecer um paralelo entre a paródia – como efeito cáustico e crítico em Noel Rosa – e a paródia em Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, talvez seja possível aproximar a paráfrase – como endosso e cópia – tal como aparece através do ufanismo de poetas como Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, e o ufanismo de Ari Barroso na década de 30 e 40 sob os auspícios da ditadura de Getúlio Vargas*⁶⁶.

O nacionalismo popular de Noel não se permitia arrebatamentos ou derramamentos grandiloqüentes. O Brasil lhe deu régua e compasso para desenhar o “Brasil de tanga”, o Brasil da “prontidão”, já que “o samba, a prontidão/ e outras bossas/ são nossas coisas/ são coisas nossas”. De olhos voltados para o corpo-a-corpo do dia-a-dia, seu mundo era povoado pela mulher, pelo pandeiro, batuque, violão, prestamista e vigarista, como em “Coisas nossas”⁶⁷, que ele canta com sua voz pequena e em tom coloquial:

(...) *Malandro que não bebe
Que não come
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome
(...)
E o bonde que parece uma carroça/
Coisa nossa, muito nossa!*

Noel Rosa, Ari Barroso, João de Barro, Alberto Ribeiro e muitos outros tinham em comum traços nacionalistas mais ou menos pronunciados, quaisquer

⁶⁶ V. Affonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986, esp. itens “As origens do samba, Noel Rosa e o modernismo” e “Ufanismo de Ari Barroso e o verde-amarelismo de Cassiano Ricardo” (citação da p. 179).

⁶⁷ “Coisas nossas” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 3), *op. cit.*

que fossem as diferenças que os separassem, e elegiam o samba como produto nacional. Com a marchinha “Yes! Nós temos bananas...”⁶⁸, êxito carnavalesco de 1938 em diante, João de Barro e Alberto Ribeiro faziam uma réplica a um *fox-trot* que deu volta ao mundo, “Yes! We have no bananas”, de Frank Silver e Irving Cohn. Isso se equiparava a um brado nacionalista de quem se sabia subdesenvolvido, sim, mas achava, ainda assim, razões para se orgulhar de seu país: “Yes! Nós temos banana/ banana pra dar e vender/ banana, menina/ tem vitamina/ banana engorda e faz crescer”. E, musicalmente, quem ia para o trono, no Brasil, era, de fato, o samba, como cantava Almirante em “Touradas em Madri”⁶⁹, da mesma dupla que se celebizou com suas marchas:

(...) Eu conheci uma espanhola
Natural da Catalunha
Queria que eu tocasse castanhola
E pegasse o touro à unha

Caramba
Caracoles
Sou do samba
Não me amoles
Pro Brasil eu vou fugir
Isso é conversa mole
*Para boi dormir*⁷⁰.

⁶⁸ “Yes, nós temos bananas” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Regrav.: Caetano Veloso, compacto simples Philips, 1968, rel.: fasc. *João de Barro e Alberto Ribeiro*, HMPB, São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁶⁹ “Touradas em Madri” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: fasc. *João de Barro e Alberto Ribeiro*, *op. cit.*

⁷⁰ A primeira parte da composição evoca, sintomaticamente, Peri e Ceci, personagens saídos da literatura romântica do século passado, que exaltava os índios como fatores essenciais de sensibilização patriótica: “Eu fui às touradas em Madri/ pa-ra-ra-tchim-bum-bum-bum/ pa-ra-ra-tchim-bum-bum/ e quase não volto mais aqui-i-i/ pra ver Peri-i-i/ beijar Ceci”.

3. Essa gente bronzada: o samba e a mestiçagem

A escalada do samba para obter seu lugar ao sol na galeria dos símbolos nacionais o levou a percorrer territórios minados. Sofrendo nos primeiros tempos com as investidas policiais, que não poupavam a malandragem e a capoeiragem, ele foi achincalhado como “coisa de negros e de vadios”. O violão, companheiro das horas certas e incertas, foi desqualificado como “instrumento de capadócios”⁷¹.

O reconhecimento de que o samba era negro de nascença provinha inclusive de compositores e intérpretes brancos que não viam nisso, necessariamente, algo de negativo. Como no amaxiado “O nego no samba”⁷² (de Ari Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto), com Carmen Miranda, que zombava, em 1929, da falta de jeito dos brancos ao caírem no remelexo do samba:

Samba de nego
Quebra os quadri
Samba de nego
Tem parati

⁷¹ Sensível a essas questões, Lima Barreto não se furtou de registrar literariamente os preconceitos que rondavam o violão. Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick, 1997 (eds. origs. de 1911 e 1915), cap. “A lição de violão”. Orestes Barbosa se referiu igualmente aos obstáculos que o violão se viu na contingência de contornar até ter franqueado seu ingresso a locais ditos respeitosos. Orestes Barbosa, *Bambambã!* 2.^a ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993 (ed. orig. de 1923), p. 97 e 98. Importa destacar que, lado a lado com a repressão, havia também a valorização e/ou assimilação de manifestações culturais das classes populares por uma parcela de membros das elites intelectuais e das classes dominantes. Este é, por sinal, o fio condutor do livro no qual Hermano Vianna mostra por que “a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”. Hermano Vianna, *O mistério do samba*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed./UFRJ, 1995, p. 34.

⁷² “O nego no samba” (Ary Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, grav.: 1929, lanç.: 1930. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998.

(...)
Num samba, branco se escangaia
Num samba, nego bom de saia
Num samba, branco não tem jeito, meu bem
Num samba, nego nasce feito.

Coisa de nego que envolve negaça (sedução, provocação, requebro) e parati (cachaça) para festejar o momento lúdico, eis, em suma, o retrato falado do samba. Poucos anos depois, porém, já não seria esta a imagem que outros compositores fariam dele.

Na realidade, o samba – no seu fazer-se e refazer-se permanente – ia incorporando outra tez e outro tom, quer dizer, outras dicções e tonalidades, imerso num processo simultâneo de relativo embranquecimento e empretecimento dos grupos e classes sociais que lidavam com ele. Sua prática o conduzia rumo a direções opostas e complementares, tecendo a dialética da unidade dos contrários, tão bem expressa nas contraditórias trocas culturais realizadas entre as classes populares e as classes médias. Pavimentava-se o caminho para a entronização do samba como ícone cultural de toda a nação, e não apenas desse ou daquele segmento étnico ou social. Testemunha ocular e ativo participante dessa história da nacionalização do samba, Orestes Barbosa prestava, em 1932, o seu depoimento em “Verde e amarelo”⁷³, calcado em música de J. Tomás. Anunciavam-se sinais de um novo tempo:

Vocês quando falam em samba
Trazem a mulata na frente
Mas há muito branco e bamba
Que no samba é renitente
Não me falem mal do samba
Pois a verdade eu revelo
O samba não é preto

⁷³ “Verde e amarelo” (J. Tomás e Orestes Barbosa), Aracy Cortes. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Rel.: LP *Grandes cantoras*, Revivendo, s/d.

*O samba não é branco
O samba é brasileiro
É verde e amarelo (...)*

Para acentuar o clima nacionalista, a gravação é entrecortada por acordes do hino nacional. E mais: nos versos seguintes (“nesta terra de palmeiras/ onde canta o sabiá/ as almas das brasileiras/ são da flor do resedá”) há uma citação de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, poeta romântico repetidamente parodiado pelos modernistas. Nada aí é casual: o arremate remete à coloração amarela da flor do resedá.

O Brasil parecia se encher de cores, a julgar ainda pela denominação de algumas formações musicais. Entre fins dos anos 20 e princípio dos 30, estava em ação o Grupo Verde e Amarelo, liderado pelo compositor e cantor Paraguassu, cujo interesse se direcionava para as “coisas brasileiras”. Temperando o café com leite, entre março de 1934 e dezembro de 1939, a Dupla Preto e Branco (respectivamente, Francisco Sena, depois Nilo Chagas, e Herivelto Martins) emplacou diversos sucessos. Para culminar, de 1937 em diante, a Dupla Verde e Amarelo (com Wilson Batista e Erasmo Silva) colocou no mercado seus primeiros discos. Tudo isso devia ser sintoma de alguma coisa.

Sintoma da mestiçagem que passou a ser cantada e decantada como nunca se viu por estas terras. Sua trilogia pode ser buscada, por exemplo, na sequência das marchas compostas por um dos maiores nomes dos carnavais brasileiros, o branco Lamartine Babo, originário da classe média. Em “O teu cabelo não nega”⁷⁴ (dele e dos Irmãos Valença), de 1931, a mulata é reverenciada. No ano seguinte ela cede seu lugar à “Linda morena”⁷⁵. Em 1933

⁷⁴ “O teu cabelo não nega” (Irmãos Valença e Lamartine Babo), Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, grav.: 1931, lanç.: 1932. Rel.: fasc. *Lamartine Babo*, HMPB, São Paulo, Abril Cultural, 1970.

⁷⁵ “Linda morena” (Lamartine Babo), Mário Reis e Lamartine Babo. 78 rpm, Victor, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: CD *O carnaval de Lamartine Babo: sua história, sua glória*, Revivendo, s/d.

ele cantará “Dá cá o pé... loura”⁷⁶ (dele e de Alcir Pires Vermelho). Numa palavra, o que se tematizava musicalmente não era senão o caráter “misto”, “multirracial” da sociedade brasileira. A miscigenação, ora execrada, ora exaltada, permanecia no centro de debates intelectuais que punham à mostra como o problema da identidade nacional se ligava umbilicalmente à temática racial. O antropólogo Gilberto Freyre louvaria nesse momento a miscigenação brasileira como a simbiose de negros, índios e brancos com final supostamente feliz na história do Brasil⁷⁷.

Simbiose que seria retratada em mais uma marcha de Lamartine Babo, “Hino do carnaval brasileiro”⁷⁸, na qual ele resume, de certa forma, suas três composições anteriores e joga com outros símbolos nacionais:

Salve a morena!
A cor morena do Brasil fagueiro
 (...)
 Salve a lourinha!
Dos olhos verdes, cor das nossas matas
 Salve a mulata!
Cor do café, a nossa grande produção (...)

⁷⁶ “Dá cá o pé... loura” (Lamartine Babo e Alcir Pires Vermelho), Lamartine Babo. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934. Rel.: CD *O carnaval de Lamartine Babo*, op. cit.

⁷⁷ V. Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*. 42.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2001 (ed. orig.: 1933). Ao passar em revista o debate sobre a miscigenação, Lilia Schwarcz ressalta que no Brasil, “sobretudo a partir do final dos anos 20, os modelos raciais de análise começam a passar por uma severa crítica, à semelhança do que já acontecera em outros contextos intelectuais”. E lembra o importante papel desempenhado pela escola culturalista norte-americana, principalmente por Franz Boas, na implosão dos equívocos do determinismo racial. Lilia Katri Moritz Schwarcz, “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, São Paulo, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, out./1995, p. 54.

⁷⁸ “Hino do carnaval brasileiro” (Lamartine Babo), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1938, lanç.: 1939. Rel.: fasc. *Lamartine Babo*, HMPB, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

No seu modo de ser faceiro, o Bando da Lua levaria ao disco outra marchinha, “A hora é boa”⁷⁹, na qual se exalta o nosso carnaval multicolor:

(...) *No meu cordão tem muita loura*
E moreninha
E tem tanta mulatinha
Que é um horror
Pois todas elas gostam muito
Da folia
Quando se fala em orgia
Elas são do amor

Outros compositores consagrariam indistintamente as loiras e as morenas, como Jaime Brito e Manezinho Araújo em “Lalá e Lelé”⁸⁰, com Luiz Barbosa. Cantor cheio de bossa, criador do samba de breque, Luiz Barbosa batuca na copa de seu chapéu de palha – “instrumento de percussão” patenteado por ele – para homenagear alegremente a loira Lalá e a morena Lelé, “duas garotas do desacato”, que “quando caem no samba/ (...) provocam até cenas de pugilato”.

O leque da miscigenação na música popular se abre por inteiro, todavia, na marcha “É do barulho”⁸¹ (de Assis Valente e Zequinha Reis). Nela se encontram referências explícitas às morenas, loiras, mulatas e crioulas. E se afirma, em alto e bom som: “sou pacificador/ não quero brigar/ por causa de cor/ (...) todas elas são rainhas/ de igual valor”. O Bando da Lua interpreta essa canção harmonizando vozes da mesma maneira como idealmente se harmonizariam cores e raças no Brasil.

Esse policromatismo, base sobre a qual se erigiu o mito da democracia racial brasileira, consistia num dos pontos de partida de reflexões político-sociais

⁷⁹ “A hora é boa” (Mazinho e Aloísio de Oliveira), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934.

⁸⁰ “Lalá e Lelé” (Jaime Brito e Manezinho Araújo), Luiz Barbosa. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: CD *Gosto que me enrosco*, op. cit.

⁸¹ “É do barulho” (Assis Valente e Zequinha Reis), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, 1935. Rel.: LP *Cadê vira-mundo*, Revivendo, 1989.

de pensadores ideologicamente comprometidos com a ditadura estado-novista. Cassiano Ricardo não se cansava de enaltecer o “berreiro cromático” ou o “escândalo” de cores chamado Brasil. Nacionalista de corte autoritário, à moda dos ideólogos de Estado⁸², ele, ao reescrever a história do Brasil, enfatizava, entre outras coisas: “parece que Deus derramou tinta por tudo”. Da exaltação à natureza à exaltação da fábula das três raças (índios, negros e brancos) era um passo: “todas as cores raciais na paisagem humana”⁸³.

Mas nem tudo era consonância quando a questão dizia respeito à raça e ao samba. Vozes dissonantes também se faziam ouvir, rompendo a aparência de plena harmonia. No palco de disputas montado em torno dos destinos da música popular não faltaram ataques de fundo racista. O samba do morro, por exemplo, ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa “coisa de negros”. Um deles, Almeida Azevedo, pegava pesado contra esse tipo de samba ao escrever, em março de 1935, na revista *A Voz do Rádio*. Qualificava-o de “maltrapilho, sujo, malcheiroso”, incriminando-o como o “irmão vagabundo” do samba “que não quer limpar-se nem a cacete”. Daí conclamar os responsáveis pelas emissoras de rádio: “o rádio pode, se o quiser, higienizar o que por aí anda com o rótulo de *coisas nossas* a desmoralizar a nossa cultura e bom gosto”⁸⁴.

Isso representaria, aos olhos desses críticos “refinados”, um desacato aos nossos padrões de civilidade. Desacatar, aliás, era um verbo muito conjugado por sambistas ao fazerem alusão a mulatas do desacato, a sambas que desacatavam, no sentido de “botar pra quebrar”. Nessas circunstâncias é que, na esteira do sucesso que Carmen Miranda começava a alcançar nos Estados Unidos, foi

⁸² Para uma análise sobre a ideologia de Estado em movimento, à época do “Estado Novo”, v. Adalberto Paranhos, “O coro da unanimidade nacional: o culto ao ‘Estado Novo’”, *Revista de Sociologia e Política*, n.º 9, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1997.

⁸³ Cassiano Ricardo, *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 501 e 500, respectivamente.

⁸⁴ *Apud* Sérgio Cabral, *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 55.

detonada, em meados de 1939 – por intermédio de *A Noite* e *O Jornal* –, uma polêmica que tinha como contendores Pedro Calmon e José Lins do Rego. Um, historiador, outro, romancista, ambos preocupados com o samba.

José Lins não deixava por menos ao desferir suas críticas àquele filho diletto das classes dominantes baianas: “O sr. Pedro é contra o samba. (...) quer que se extinga de nossa vida essa coisa vil e negra que é a música brasileira”. Pedro Calmon se defendia, deixando vir à tona seus pressupostos racistas: “Denunciei não o samba, porém o batuque e onomatopéias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala”. Nada poderia haver de pior para a imagem do país: “lá fora nos tomarão como pretos da Guiné ou hotentotes de camisa listrada. (...) Em vez de parecer o que chegamos a ser – um povo de culta e ambiciosa civilização (...)”⁸⁵.

Tal debate se vinculava, pelo menos em parte, a outra discussão que, volta e meia, sacudia a música popular ao longo dos anos 30. Entrava em pauta a “higienização” ou o “saneamento” do samba. Vale relembrar, de passagem, o episódio sobre a composição “Lenço no pescoço”⁸⁶, de 1933, cantada malandramente por Sílvio Caldas. Seu autor, o mulato Wilson Batista, dava os primeiros passos como compositor, ele que seria aclamado como dos mais destacados personagens da história do samba. Wilson, semi-alfabetizado e nada íntimo do mundo do trabalho, se referia nesse samba a um determinado tipo de malandro, em tom de glorificação:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 71. Essa polêmica é reproduzida nas p. 70-72.

⁸⁶ “Lenço no pescoço” (Wilson Batista), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1933. Rel.: col. *GSH* (CD n.º 10), *op. cit.*

*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
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
(Comigo não
Eu quero ver quem tem razão)*

A reação foi imediata. Orestes Barbosa, na sua pioneira coluna de rádio no jornal *A Hora*, estrilou: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão”⁸⁷. E tanto não teve perdão entre os guardiães dos bons costumes que a comissão de censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão vetou sua irradiação.

Até Noel Rosa irritou-se com “Lenço no pescoço”, compondo e divulgando em programas de rádio a réplica “Rapaz folgado”⁸⁸, ainda em 1933. No que foi apoiado por Almirante, que via na sua atitude a procura da “regeneração dos temas poéticos da música popular”⁸⁹. Esta interpretação fez escola, sendo repetida por estudiosos da música popular, que parecem ter descoberto, de uma hora para outra – em aberta contradição com toda a obra

⁸⁷ Apud Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante*, op. cit., p. 118.

⁸⁸ “Rapaz folgado” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1938. Rel.: Noel pela primeira vez (CD n.º 11), op. cit.

⁸⁹ Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 146. Sobre os desdobramentos da polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, v. João Máximo e Carlos Didier, op. cit., p. 291-292, 371-372 e 421-422, ou ainda Sérgio Cabral, *A MPB na era do rádio*, op. cit., p. 42-46.

anterior e posterior do poeta da Vila – um Noel Rosa subitamente travestido de agente moralizador/civilizador do samba⁹⁰.

Seria esse, de fato, o significado dos versos de Noel? Em “Rapaz folgado”, ele recomenda:

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha
Que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção
Eu já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado

Independentemente dos problemas pessoais/afetivos que permeavam as relações entre Wilson Batista e Noel (eles foram assinalados por João Máximo e Carlos Didier), o que “Rapaz folgado” põe em questão, a meu ver, é a falta de malandragem do alegado malandro. Ao escancarar a sua condição de “malandro”, ele seria presa fácil dos homens da lei, com seu “faro de *dobermann*”, esquecido do ensinamento elementar contido no ditado popular

⁹⁰ V., por exemplo, José Roberto Zan, *op. cit.*, p. 59, um analista refinado que envereda por esse caminho. Para a crítica a essas interpretações, bem como a versão pessoal de João Máximo e Carlos Didier sobre a inesperada reação de Noel, v. *op. cit.*, p. 291 e 292.

“o bom cabrito não berra”⁹¹. Ora, para quem é escolado nas manhas da malandragem, o negócio é dissimular. Coisa que, de resto, Noel sabia muito bem, como fica evidente tanto em “Escola de malandro”⁹², de 1932 (“a escola do malandro/ é fingir que sabe amar/... fingindo é que se leva vantagem/ isso, sim, é que é malandragem/ quá, quá, quá, quá ...”), quanto em “Se a sorte me ajudar”⁹³, de 1934:

Se a sorte me ajudar
 Eu vou te abandonar
 Vou mudar de profissão
 Porque a palavra malandragem
 Só nos trouxe desvantagem
 E você não vai dizer que não

Quem faz seus versos
 E no morro faz visagem
 Leva sempre desvantagem
 Dorme sempre no distrito
 Entretanto quem é rico
 E faz samba na avenida
 Quando abusa da bebida
 Todo mundo acha bonito (...)

Noel, aqui como em “Rapaz folgado” se fixa, portanto, na inconveniência da “palavra malandragem”, porque, como sublinha nos versos

⁹¹ Em certos casos, para dançar à vontade, era preciso também dançar conforme a música. Recordo, a propósito, que o bloco Deixa Falar, do Estácio, se transformou formalmente em escola de samba, em 1928, para, com sua legalização, gozar de uns tantos direitos e tentar afastar do caminho dos sambistas a perseguição policial. Do mesmo modo, Paulo da Portela (um hábil negociador) e outros mais foram constrangidos, em 1934, a aceitar a “sugestão” policial para a alteração do nome da Escola de Samba Vai como Pode, que passou a denominar-se, pomposamente, Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. V. Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 41 e 95.

⁹² “Escola de malandro” (Noel Rosa, Ismael Silva e Orlando Luiz Machado), Noel Rosa e Ismael Silva. 78 rpm, Odeon, 1932. Rel.: *Noel pela primeira vez* (CD n.º 5), *op. cit.* Nesta gravação, ao som dos Batutas do Estácio, ouve-se o samba do Estácio em “estado puro”. E, à moda dos bambas do Estácio, se proclama: “Oi, enquanto existir o samba/ não quero mais trabalhar”.

⁹³ “Se a sorte me ajudar” (Noel Rosa e Germano Augusto), Aurora Miranda e João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934. Rel.: *cx. Noel pela primeira vez* (CD n.º 8), *op. cit.*

finais de “Se a sorte me ajudar”, “hoje em dia por despeito/ ele (o malandro) é sempre perseguido/ e é mal compreendido/ pela própria parte fraca”⁹⁴. A isso se soma um importante adendo de Sandroni, que, recorrendo a declarações de Noel e cruzando-as com a sua obra, evidencia que ele “percebeu os limites da condição malandra, e (...) estimulou os (músicos) que a viviam a transformar-se em compositores profissionais”⁹⁵, como uma tentativa de driblar as dificuldades e as carências com que se defrontavam.

Polêmica Wilson Batista x Noel Rosa à parte, o debate musical sobre as raízes negras do samba e suas projeções prosseguia. Outro defensor do saneamento musical do Brasil era Joubert de Carvalho. Filho de fazendeiro, médico, socialmente muito bem relacionado, ele apreciava músicas eruditas. Sem ser dado a compor samba, seu forte eram as composições românticas, “músicas para uso interno”. Numa década de inequívoco domínio do samba como gênero musical, Joubert de Carvalho propunha um deslocamento do eixo sobre o qual se apoiava a música popular brasileira e, em descompasso com os adeptos da miscigenação, clamava pela valorização da raça branca. Em “Sai da toca, Brasil!”⁹⁶, de 1938, afirmava que senzala, macumba, bater o pé no chão, tudo isso pertencia ao passado: “a dança agora é no salão”. Para elevar o Brasil ao foro de civilidade, urgia trocar a favela pelo arranha-céu. E proclamava: “Brasil das avenidas/ da praia de Copacabana e do asfalto/ a tua gente branca e forte/ ninguém cantou ainda bem alto”. Em tempo: “Sai da toca, Brasil!” era uma rumba...

⁹⁴ Vão nesse mesmo sentido, pelo menos em parte, as considerações de Carlos Sandroni, *op. cit.*, p. 177.

⁹⁵ V. *idem*, *ibidem*, esp. p. 176-178 e 182-185 (citação da p. 185). Como salienta esse autor, “é justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como compositores” (p. 177). Além de “Rapaz folgado”, uma outra canção, “Fetiço da Vila”, *op. cit.*, se presta igualmente a mal-entendidos a respeito do pretenso elitismo de Noel. Uma fina análise desse samba, também conhecido como “Feitiço sem farofa”, é feita ainda por Carlos Sandroni, *op. cit.*, p. 170-176.

⁹⁶ “Sai da toca, Brasil!” (Joubert de Carvalho), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1938. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 4), Emi, 1986.

A resposta não se fez por esperar. Vestindo a carapuça, Nelson Petersen, integrante do Bando Carioca, replicou num diapasão francamente nacionalista. Em “Quem condena a batucada”⁹⁷ ele punha o dedo na ferida:

Quem condena a batucada
Dessa gente bronzada
Não é brasileiro
E nada mais bonito é
Que um corpo de mulher
A sambar no terreiro (...)

Era uma quimera, no seu entender, alguém pensar em acabar com o samba do morro e a malandragem. O samba que, frisava Nelson Petersen, “nasceu num cruel barracão” e “foi educado sambando no chão/ com a gente de cor”⁹⁸.

Por um tempo as resistências ainda iam estalar aqui ou ali. Todas elas, no entanto, seriam insuficientes para barrar a consagração do samba como símbolo nacional e ícone musical da mestiçagem. Com tudo o que Carmen Miranda pudesse ter de expressão caricatural, com seu “exotismo apimentado” (basta mencionar a salada de frutas tropicais que transportava sobre a cabeça, a sua imagem mais difundida no exterior), ela não deixou de personificar o “paradigma mestiço”. Como sublinha Hermano Vianna, “branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa ‘típica’ das

⁹⁷ “Quem condena a batucada” (Nelson Petersen), Carmem Miranda, *idem, ibidem*.

⁹⁸ Embora composta, ao que tudo indica, um ano antes, “A vida é um samba” (de Ivani Ribeiro e Sônia Carvalho) já criticava os que continuavam presos a velhos preconceitos: “samba, tu és um grito de orgulho de uma raça/ (...) lá na cidade/ a sociedade por vaidade/ não samba o samba/ com vergonha de sambar/ e dança a rumba/ que é produto estrangeiro/ mas o samba é brasileiro/ e o povo deve sambar”. “A vida é um samba” (Ivani Ribeiro e Sônia Carvalho), Sônia Carvalho. 78 rpm, Colúmbia, lanç.: provavelmente 1937. Rel.: LP *Jóias da nossa música*, Revivendo, 1988.

negras da Bahia), ou em cantar ou dançar samba (música de origem negro-africana)”⁹⁹.

Nesse contexto, enfim, “chegou a hora/ dessa gente bronzeada/ mostrar seu valor”, como reivindicou Assis Valente na esfuziante “Brasil Pandeiro”¹⁰⁰. Os ganhos advindos da nacionalização do samba não foram, porém, divididos na sua justa proporção. Os cantores brancos de classe média com certeza estavam entre os que mais tiraram proveito do fato do samba atingir a crista do sucesso. Multiplicavam-se as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso às gravadoras, que acumularam lucros e mais lucros com a exploração do trabalho alheio. Criadores do nível de Bide e Marçal, de origem negra, se profissionalizaram, quer em rádios quer em gravadoras, figurando como simples acompanhantes. Eles, os bambas, relegados a pano de fundo como ritmistas¹⁰¹. Por sua vez, os proprietários das emissoras de rádio lançaram mão até de *lockout* a fim de conservar no mais baixo patamar possível a remuneração por conta de direitos autorais¹⁰². Nada de novo sob o sol. Afinal, na sociedade capitalista a acumulação do capital se dá, em regra, exatamente assim.

⁹⁹ Hermano Vianna, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰ “Brasil pandeiro” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Rel.: CD *Samba da minha terra*, *op. cit.*

¹⁰¹ Sobre a insatisfação de compositores populares – muitos deles negros ou mulatos – com as minguadas quantias que recebiam a título de direitos autorais, bem como com as panelinhas que se formavam nas emissoras de rádio, nas gravadoras e nos meios de comunicação em geral, v. o revelador estudo a respeito da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), de Orlando de Barros, *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte, Eduerj, 2000, 1.^a parte do cap. 5, esp. p. 281, 292 e 305.

¹⁰² Sobre a greve que tirou do ar, em julho de 1933, as cinco emissoras cariocas, v. Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante*, *op. cit.*, p. 115 e 116.

4. Mulato filho de baiana e gente rica de Copacabana:

O samba de todas as classes

Mesmo com a desigualdade que imperava na hora da distribuição dos ganhos gerados pela rede de negócios montada em torno da mercadoria samba, este se converteria em ponto de atração e de encontro das mais diferentes classes sociais. Um Brasil, digamos, pluriclassista se reuniria e se conciliaria em volta do samba. Moda que se espalhava, sua mobilidade social abarcava amplos segmentos, como já documentava Josué de Barros numa composição de 1929, o choro “Se o samba é moda”¹⁰³ (lado B do disco de estréia de Carmen Miranda):

O samba era
Original dança dos pobres
E, no entanto, hoje
Vive nos salões mais nobres
 (...) *Ainda há quem diga*
Que o samba não tem valor
Mas lá se encontra
O deputado e o senador (...)

Novos cenários acolhiam o samba entre fins dos anos 20 e princípio da década de 30. E eles não passaram despercebidos a observadores atentos da cena musical, como Pixinguinha e Cícero de Almeida (Baiano). Na interpretação despojada de Patrício Teixeira, o partido-alto “Samba de fato”¹⁰⁴ (que era, de fato, um samba-choro), de 1932, registrava:

Samba do partido-alto
Só vai cabrocha
Que samba de fato (estribilho)

¹⁰³ “Se o samba é moda” (Josué de Barros), Carmen Miranda. 78 rpm, Brunswick, grav.: 1929, lanç.: 1930. Rel.: LP *Cartão de visitas*, Revivendo, s/d.

¹⁰⁴ “Samba de fato” (Pixinguinha e Cícero de Almeida), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, 1932. Rel.: col. *GSH* (CD n.º 6), *op. cit.*

*Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Dotô formado de ané de oro
Branca cheirosa de cabelo louro, olé (...)*

Apesar de reconhecer que “no samba nego tem patente” e, mais, que no samba sem cachaça “a boca fica com um gosto mau/ de cabo velho de colher de pau”, celebrava-se o conagraçamento social promovido por esse ritmo que se nacionalizava. É como se, do subúrbio à “cidade”, ninguém conseguisse permanecer alheio à sua pulsação, desfrutando o “Sabor do samba”¹⁰⁵, que dá nome a uma composição, de 1935, assinada por Kid Pepe e Germano Augusto:

*(...) Peço licença pra dizer
Que hoje em dia
O samba lá no morro
Também tem sua valia
Eu fui a um samba
Na alta sociedade
Vendo sambista de smoking
Eu me senti à vontade.*

Se nesses exemplos de conciliação social via samba os sambistas comemoram, em última análise, o reconhecimento por outras camadas sociais da importância da sua criação, haverá casos, no campo da produção musical, em que se procurará deliberadamente, de forma programática, a harmonização das classes sociais. É o caso do compositor e regente da área erudita Heitor Villa-Lobos, empenhado em puxar o coro da unidade nacional.

Villa-Lobos integrou-se à coorte de músicos modernistas que saía em defesa de uma proposta musical nacionalista sob o guarda-chuva do Estado. Ele identificava o canto orfeônico como arma a ser esgrimida contra o individualismo. Se, de acordo com Villa-Lobos, a música deveria jogar a favor do conagraçamento das classes sociais, nada melhor que incentivar a prática do

¹⁰⁵ “Sabor do samba” (Kid Pepe e Germano Augusto), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, grav.: 1934, lanç.: 1935. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, op. cit.

canto coral. Irmanadas, as pessoas exprimiriam o louvor à disciplina e ao civismo, num ato de enlevo patriótico. Sem isso – quer dizer, sem o trabalho disciplinado e sem um regime que fosse fiador da ordem – o que seria do Brasil e das suas perspectivas de progresso?¹⁰⁶.

A aposta na colaboração de classes sob a batuta do Estado não era fruto de meia dúzia de cabeças iluminadas. As idéias que a embasavam se vinculavam a um movimento de grandes proporções que trazia à superfície a crise internacional do liberalismo, sob um clima de acirramento das lutas de classe, nos quadros da emergente “sociedade de massas”. Vislumbrado como antídoto eficaz, o corporativismo nacionalista ganhava seguidores mundo afora, quaisquer que fossem os seus matizes ideológicos. Estava na ordem do dia o combate sem tréguas à luta de classes como meio de impedir o avanço da “barbárie comunista”. E para tanto, como garantia, num discurso de 1937, o futuro ministro da Justiça estado-novista Francisco Campos, sabia-se a que recorrer, pois só “o corporativismo interrompe o processo de decomposição do mundo capitalista previsto por Marx como resultante da anarquia liberal”¹⁰⁷.

Enquanto isso, sem maiores preocupações com os problemas políticos conjunturais que agitavam o planeta, os sambistas iam, na prática, ao som da batucada, aproximando as classes sociais. Até no plano estritamente sonoro tal fato podia ser percebido, por exemplo, nos rearranjos feitos ao longo do tempo na composição da família instrumental do samba. Ao se referir ao conjunto Gente do Morro – um grupo regional cujas gravações se estenderam de 1930 a 1934 e cujo nome, a julgar pela procedência de seus componentes fixos, era mais uma

¹⁰⁶ V. José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: Enio Squeff e José Miguel Wisnik, *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, esp. p. 178-190, e Arnaldo Daraya Contier, *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 1988, esp. cap. III.

¹⁰⁷ Francisco Campos, *O Estado Nacional: sua estrutura – seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 62.

espécie de fachada comercial –, Tinhorão chama a atenção para a simbiose musical que ele representava:

O que o conjunto Gente do Morro fazia – e isso era de fato novidade – era realizar a fusão dos velhos grupos de choro à base de flauta, violão e cavaquinho com a percussão dos sambas populares herdeiros dos improvisos das rodas de batucada, com base em estribilhos marcados por palmas. Sob o nome logo popularizado de conjunto regional, o que tais grupos vinham a realizar (o próprio líder do Gente do Morro à frente, com seu depois famoso Conjunto de Benedito Lacerda) era o casamento da tradição do choro da pequena classe média com o samba das classes baixas¹⁰⁸.

A adesão da classe média ao samba, em meio à sua recriação incessante, contou com exemplos notáveis. Sem falar novamente de Noel Rosa e de muitos outros mais, lembro aqui os bacharéis em Direito Ary Barroso, Mário Lago e Hervé Cordovil, o médico homeopata Alberto Ribeiro, além de Custódio Mesquita, moço de “boa família”, regente diplomado pela Escola Nacional de Música. No nível estilístico, uma outra evidência se corporificou na aparição, em 1928, de um gênero ou subgênero musical – o samba-canção – que buscava maior apuro melódico e que teve como marco “Ai, ioiô”¹⁰⁹, de Henrique Vogeler. Lançada com sucesso, a partir de 1929, sob quatro títulos diferentes e, na falta de uma, ostentando três letras, sua versão definitiva – intitulada “Iaiá” – surgiria em março desse ano, com uma dicção interpretativa um tanto quanto operística de Aracy Cortes, amparada por um acompanhamento da Orquestra Parlophon com acento rítmico amaxiado.

¹⁰⁸ José Ramos Tinhorão, *História Social da Música Popular Brasileira*, op. cit., p. 234. O flautista Benedito Lacerda e Gente do Morro estão reunidos no CD *Minha flauta de prata*, Revivendo, s/d, que relançou gravações feitas entre 1930 e 1934.

¹⁰⁹ “Ai, ioiô (Iaiá)” (Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto), Aracy Cortes. 78 rpm, Parlophon, 1929. Rel.: cx. *Apoteose do samba* (v. 1, CD n.º 1), Emi, 1997. Sobre as operações classificatórias que distinguem o samba do samba-canção, v. Cláudia Neiva de Matos, “Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção”, *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez./2004.

O samba-canção – estilo particularmente adequado ao período de entrecarnavais, e que fazia parte do conjunto das então denominadas músicas de-meio-de-ano – de início deslancharia junto a compositores que sabiam ler música (como Ari Barroso), alguns inclusive com formação erudita¹¹⁰. Posteriormente, num movimento de sentido contrário ao do samba, *stricto sensu*, ele expandiria seu alcance em direção às classes populares. Historicamente, Cartola e Nelson Cavaquinho são exemplos marcantes desses intercâmbios culturais, testemunhados por Roberto Martins e Waldemar Silva em “Favela”¹¹¹, de 1936, ao cantarem a “favela dos sonhos de amor/ e do samba-canção”.

As relações entretidas entre a classe média e a “gente do povo” estão flagradas em diversas composições. Não foram Vadico e Noel Rosa, dois compositores provenientes das camadas médias da sociedade, que, em “Feitiço da Vila”¹¹², afirmavam que “lá em Vila Isabel/ quem é bacharel/ não tem medo de bamba”? Três anos depois, em 1937, com sua veia satírica saltada, Assis Valente escreveria mais uma de suas criativas crônicas/críticas musicais de costumes. Na berlinda um acontecimento ligado à vida cotidiana: a escapada de doutores de classe média, fantasiados de malandros, que se entregavam ao reinado da folia nos dias de carnaval. “Camisa Listada”¹¹³, apesar da rejeição que sofreu da parte de diretores de gravadoras, acabou sendo gravada por Carmen Miranda ante a insistência de Assis Valente, e obteria enorme sucesso. Mais ainda: com esse samba-choro se perpetuou uma das mais memoráveis interpretações da “pequena notável”, encarnando, aí, a graça em pessoa:

¹¹⁰ O trânsito entre o popular e o erudito na música produzida no Brasil é tema bem explorado por José Miguel Wisnik, *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, ens. “Machado maxixe: o caso Pestana”.

¹¹¹ “Favela” (Roberto Martins e Waldemar Silva), Francisco Alves. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *O rei da voz* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1997.

¹¹² “Feitiço da Vila”, *op. cit.*

¹¹³ “Camisa listada” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), Emi, 1996.

*Vestiu uma camisa listada
E saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada
Ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto
E um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia
Sossega leão! Sossega leão!*

*Tirou o seu anel de doutor
Para não dar o que falar
E saiu dizendo
Eu quero mamar!
Mamãe, eu quero mamar! (...)*

Esse estado de coisas, é lógico, só jogava a favor da nacionalização do samba, na medida em que apagava as linhas demarcatórias que pudessem subsistir, dificultando o livre tráfego do samba pela sociedade. E sem isso dificilmente o samba exibiria suas credenciais de “coisa nossa”. Afinal, como demonstrou Hermano Vianna, múltiplos sujeitos sociais intervieram nesse processo, entre os quais se deve mencionar “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas”. Vem daí que “o samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico”. Da mesma forma, complementa esse antropólogo, “nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização”¹¹⁴.

Nada disso, porém, significa que tivesse se evaporado, como que por efeito de um passe de mágica, todo e qualquer ressentimento de classe ou a percepção da discriminação social/racial. As contradições inerentes a uma sociedade assentada nas desigualdades compunham, evidentemente, o dia-a-dia dos sambistas. E Assis Valente, por exemplo, não engolia aquilo que afetava, em

¹¹⁴ Hermano Vianna, *op. cit.*, p. 151.

especial, as pessoas simples. Assim, em “Isso não se atura”¹¹⁵, de 1935, depois de, sintomaticamente, atirar farpas visando ao pessoal do Café Nice, ele atacava a questão da desigualdade social ou do tratamento diferenciado dispensado pela polícia. Determinados comportamentos dos sambistas populares, “a polícia não consente/ aparece o tintureiro (carro de polícia, camburão)/ e seu guarda leva a gente”, denunciava o autor. Por outro lado, completava, “eu já fui numa macumba/ que no fim o pau comeu/ mas foi entre gente fina/ e a polícia não prendeu”.

Apesar da nacionalização do samba em marcha, ainda se guardava, nos setores populares, uma certa distância dos “penetras” de outras classes. Vestígios disto são captados em “Você nasceu pra ser grã-fina”¹¹⁶. Nesta composição Laurindo de Almeida zomba de uma madame que teimava aprender samba, sem voz, sem ritmo, nem nada que a credenciasse a tanto: “se compenetre/ que o samba é alta bossa/ e é pra nego de choça/ que não fala o inglês”. Na mesma linha, na outra face desse disco de 1939, o mesmo autor retratava um “Mulato antimetropolitano”¹¹⁷:

Sei de um mulato
Que não gosta da cidade
Prefere o morro
Dispensa o cinema
E neres (nada) de fox-trot
É do samba-canção
 (...)
E hoje ele vive no morro
Onde há samba pra cachorro
 E o povo é mais igual

¹¹⁵ “Isso não se atura” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1935. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), Emi, 1996. Relembro que Noel Rosa atentara para isso em “Se a sorte me ajudar”, *op. cit.*

¹¹⁶ “Você nasceu pra ser grã-fina” (Laurindo de Almeida), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 5), Emi, 1996.

¹¹⁷ “Mulato antimetropolitano” (Laurindo de Almeida), Carmen Miranda, *idem, ibidem.*

Embora esses exemplos deixem claro que o discurso musical dos sambistas não atingira um grau de uniformidade plena, não há como descartar que o tom preponderante apontava para uma relativa comunhão de classes em torno do samba. Quanto a isto, torno a insistir num ponto que me parece crucial. O samba, ao extrapolar os territórios e os grupos sociais de onde se originara, era motivo de orgulho para os sambistas. Ele atuava como fator de afirmação social e identificação sociocultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação dos bens simbólicos. Os sambistas assistiam, com justa satisfação, à transformação, seja lá como for, da obra brotada do seu talento em símbolo de brasilidade.

Custódio Mesquita soube interpretar como poucos esse sentimento que tomava conta dos construtores do samba em geral, aqui incluída a parcela das classes médias que ele próprio integrava. Sua canção “Doutor em samba”¹¹⁸ é por si só eloqüente, não fora ainda a performance do mestre do canto-falado, Mário Reis, bem como a participação primorosa dos Diabos do Céu no acompanhamento:

Sou doutor em samba
Quero ter o meu anel
Tenho esse direito
Como qualquer bacharel

Vou cantar a vida inteira
Para meu samba vencer
É a causa brasileira
Que eu quero defender

Só o samba me interessa
E me traz animação
Quero o meu anel depressa
Pra seguir a profissão

¹¹⁸ “Doutor em samba” (Custódio Mesquita), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1993. Rel.: cx. *Mário Reis* (CD n.º 1), *op. cit.*

O protético Assis Valente, outro doutor não-doutor, manifestava o sentimento de superioridade dos sambistas na arte de criar música popular. Os termos eram praticamente equivalentes. No clássico “Minha embaixada chegou”¹¹⁹, ele recordava que “não tem doutores na favela/ mas na favela tem doutores/ o professor se chama bamba/ medicina na macumba/ cirurgia lá é samba”¹²⁰.

Paralelamente, do próprio solo do samba floresceriam mediadores políticos e culturais. Entre eles Paulo da Portela talvez seja o mais emblemático. Homem de fácil acesso à imprensa, constantemente em contato com as autoridades, cumpriu a função traço de aproximar grupos e classes sociais distintos, contribuindo, à sua maneira, para a maior aceitação do samba. Como frisa Sérgio Cabral, “a sua luta consistia em tirar as escolas (de samba) da marginalidade e que não fossem mais olhadas como antro de malandros e desordeiros”¹²¹. Nesse particular certamente haveria um amplo campo de entendimento entre o mundo do samba e o *grand-monde*. E o Estado brasileiro não tinha por que não aplaudir iniciativas do gênero.

Do mesmo modo, soavam, em mais de um sentido, como música, aos ouvidos das classes dominantes e dos governantes, palavras como as do ex-capoeirista Heitor dos Prazeres em favor da regeneração do malandro. É “doloroso”, “vergonhoso”, “não é negócio ser malandro”, pregava ele em “Vou ver se posso...”¹²², enquanto expressava a confiança de que, com trabalho, tudo mudaria. Como quem se demite da malandragem, anunciava em 1934: “eu vou deixar esta vida de vadio/ ser malandro hoje é malhar em ferro frio”. E ainda

¹¹⁹ “Minha embaixada chegou” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1998.

¹²⁰ Nos belos versos dessa música, o craque Assis Valente retomava o sentido lúdico da prática do samba/batucada: “vem vadiar no meu cordão/ cai na folia, meu amor/ vem esquecer tua tristeza/ mentindo a natureza/ sorrindo a tua dor”.

¹²¹ Sérgio Cabral, “Falando de samba e de bambas”, *op. cit.*, p. 2.

¹²² “Vou ver se posso...” (Heitor dos Prazeres), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Mário Reis* (CD n.º 2), *op. cit.*

estávamos um tanto quanto longe da cruzada antimalandragem patrocinada pelo “Estado Novo”, quando, em nome da unidade nacional, todos foram convocados, para dizer o mínimo, a engrossar as fileiras do exército da produção em prol do “progresso nacional”.

CAPÍTULO III

SOBRE O FIO DA NAVALHA:

**VOZES DISSONANTES SOB UM REGIME DE ORDEM-
UNIDA**

**Se a guerra for declarada
Em pleno domingo de carnaval
Verás que um filho não foge à luta
Brasil recruta
O teu pessoal**

**Se a terra anda ameaçada
De se acabar numa explosão de sal
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar o nosso carnaval**

**Vai ter batalha de bombardino
A colombina da Cruz Vermelha
Vai ter centelha na batucada
Rajada de tamborim
A melindrosa mandando bala
O mestre-sala curvando a Europa
A tropa do general do banda
Dançando o samba em Berlim**

**Se a guerra for declarada
A rapaziada ganha na moral
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar o nosso carnaval
(Chico Buarque, “Rio 42”)**

— Fique de olho naquela nega. Ela é de boate de lona e nunca foi chegada a uma água pintada. Cuidado, ela é chave-de-cadeia. Tá sempre na duringana, mas só quer viver na base do agrião, pegando o gordurame do bom e do melhor. Dia desses, armou a maior marola, pegou o grande-otelo, chamou a Jungusta, e hoje o nego dela está por conta da Justa.

Para muita gente, essa linguagem, aparentemente indecifrável, talvez soe como sânscrito. Para quem, nos anos 30 e 40 do século passado, estava aclimatado ao ambiente da malandragem, nada mais familiar. Se eu tentasse ajustar as pedras desse quebra-cabeça verbal, adequando-as a uma forma de expressão mais digerível ao paladar convencional, sairia algo mais ou menos assim:

— Fique de olho naquela mulher. Ela é de circo e nunca foi chegada a leite. Cuidado, só atrai problema e aborrecimento. Está sempre sem dinheiro, mas só quer viver à base da sombra e água fresca, comendo do bom e do melhor. Dia desses, armou a maior confusão, pegou o telefone, chamou a polícia e hoje o companheiro dela está por conta da Justiça¹.

O dialeto da malandragem, encarado como subpadrão, ou melhor, como não-padrão do idioma português, certamente provocava calafrios nos agentes e nas instituições investidos da função de polícia da língua. Esses policiais de plantão não tinham papas na língua ao abominarem o uso dessas expressões chãs e chulas, vistas como próprias da ralé ou da arraia-miúda. Coisa de capadócios, diriam eles, que enxergavam nisso uma espécie de conspiração dos cretinos contra a pureza do vernáculo. O atentado contra a linguagem séria e austera, sempre presente nos pronunciamentos oficiais, seria considerado ainda mais

¹ Tomei como referência para compor essa fala hipotética o “Glossário da malandragem” contido em Alexandre Augusto, *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1996. Outro glossário do mesmo gênero se acha em Márcia Regina Ciscati, *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

insultuoso se eles soubessem que, na era da ideologia do trabalhismo, trabalhador, no dialeto malandro, era identificado a ladrão. “Fazer um trabalho” era sinônimo de roubar...

Por essas e por muitas outras, durante o “Estado Novo”, piscaram os sinais de alerta para os malandros e todos quantos cultuavam a malandragem. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)², em 27 de dezembro de 1939, a censura às vozes destoantes da ideologia do regime foi exercida com redobrado vigor. A mão de ferro da ditadura intensificou a repressão à vadiagem, e ganhou corpo a perseguição a quem exaltasse o não-trabalho. Nada de anormal, enfim, se considerarmos que a Constituição imposta ao país em 10 de novembro de 1937 equiparava a ociosidade a crime, ao estabelecer, no seu artigo 136, que “o trabalho é um dever social”³. Para pôr de lado qualquer dúvida, basta lembrar a pregação do ditador-presidente, já com a Segunda Guerra Mundial em andamento. Em função da “batalha da produção”, ele reafirmava aquilo que se tornou um lugar-comum naqueles dias: “hoje mais do que nunca, a ociosidade deve ser considerada crime contra o interesse coletivo”⁴.

Vargas acolhia até com simpatia sua identificação popular como “bom malandro”, no fundo um reconhecimento de sua inteligência e esperteza política. Porém, na propaganda estado-novista, ele era reverenciado como o “trabalhador

² A constituição, estrutura, objetivos e atuação do DIP são examinados, entre outros, por Silvana Goulart, *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990. Sobre o mais famoso diretor do DIP, v. Sonia de Castro Lopes, *Lourival Fontes: as duas faces do poder*. Rio de Janeiro: Litteris, 1999, cap. 3.

³ “Constituição dos Estados Unidos do Brasil”, art. 136, reproduzida em Monte Arrais, *O Estado Novo e suas diretrizes: estudos políticos e constitucionais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938 (citação da p. 285).

⁴ Getúlio Vargas, durante manifestação trabalhista de 1.º de maio. Reproduzida no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (BMTIC)*, n.º 105. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, maio/1943, s/n.

número um do Brasil”⁵, ou, nas palavras do ministro do Trabalho, “o maior trabalhador, o trabalhador-modelo, que dedica dezoito horas por dia ao serviço da coletividade!”⁶. Por aí já se vê que, objetivamente, ele encarnava o papel de antimalandro.

Greves, ociosidade ou malandragem não podiam mesmo ser toleradas pelo governo Vargas, empenhado em colocar em movimento a roda do desenvolvimento capitalista em terras brasileiras. Tudo o que colidisse com esse “ideal patriótico” ficava sob a alça de mira do DIP e da polícia. A capitulação da greve, na Constituição de 1937, como “recurso anti-social” (art. 139) tinha a sua lógica particular⁷. A suspensão do trabalho foi enquadrada como ato delituoso para o qual o art. 165 do Código Penal cominava pena de 3 a 18 meses, mais as penas acessórias aplicáveis a casos específicos. Acontece que, ideologicamente, os doutrinadores do regime assemelhavam a greve à ociosidade. E ócio, dizia um deles, era irmão siamês da “boêmia improdutiva”, essa “perversão” do “instinto da ordem”⁸.

Nesse contexto, os compositores populares, em especial os sambistas, passaram a ser estrita e estreitamente vigiados. Paralelamente, buscava-se atrair

⁵ Declaração do presidente do Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro, Manoel Antonio da Fonseca, noticiada no *BMTIC*, n.º 108, *op. cit.*, ago./1943, p. 322, por ocasião da inauguração do terceiro restaurante do SAPS (Serviço de Alimentação da Previdência Social) no Rio de Janeiro.

⁶ Marcondes Filho, *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária, 1943, p. 17, palestra “Na ‘Hora do Brasil’”, com a qual inaugurou, em 1942, seus pronunciamentos semanais em cadeia de rádio obrigatória para todo o país, prática que se manteria até 1945. Eram comuns manifestações do gênero. Hemetério Caminha, ao discursar, em nome dos trabalhadores do Amazonas, no aniversário de Getúlio Vargas, sublinhava ser ele “o maior dos brasileiros vivos” (disco gravado pelo DIP, Arquivo Nacional, FC 104, em 19 de abril de 1943).

⁷ Sobre esta e outras questões que revelam afinidades eletivas entre as normas jurídicas estado-novistas e a *Carta del Lavoro* da Itália sob o fascismo mussolinista, v. Evaristo de Moraes Filho, *O problema do sindicato único no Brasil: seus fundamentos sociológicos*. 2.^a ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978, p. 243-273.

⁸ Azevedo Amaral, *Getúlio Vargas*, estadista. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941, p. 50 e 86.

os artistas para a área de influência governamental: usando a moeda de troca dos favores oficiais, tentava-se capturá-los na rede do culto ao trabalho.

Até que ponto isso reverteu em resultados positivos, a ponto de calar a tradição de exaltação à malandragem que se constituiu no campo do samba, é o que me proponho examinar nesta parte da tese. Para tanto, abrirei espaço acima de tudo às vozes destoantes do grande coral que, no que dependesse dos desígnios do regime, entoaria em uníssono suas loas ao “Estado Novo” e à disciplina no mundo do trabalho, esta, em particular, tema bastantee caro à burguesia.

Neste capítulo, antes de chegar a esse ponto e trazer à tona evidências submersas na maioria das análises sobre o período, destacarei, muito por alto, alguns movimentos dos governantes com o objetivo de incorporar o samba à galeria dos símbolos nacionais. Ainda como que introdutoriamente, farei breves menções à permanência de uma certa cultura da malandragem na música popular brasileira e à ação da censura. Por fim, entrarei em cheio no aspecto central desta tese, ao buscar captar vozes dissonantes sob aquele regime de ordem-unida, em plena fase do reinado do DIP (1940-1945), vozes que se revelam inclusive nos entrechoques que aparecem na representação musical das relações de gênero. Em meio a isso será indispensável passar em revista umas tantas posições que encontraram guarida na produção historiográfica e, por força da inércia e da repetição mais ou menos acrítica, acabaram se consagrando como verdades estabelecidas.

1. Tons, entretons e destons

O Brasil, num certo sentido, foi inventado sob o estigma da preguiça. A páginas tantas da nossa história, quase se confundindo com o ato de seu batismo, já se faziam ouvir as expressões de desdém de franceses e portugueses que se horrorizavam com a ociosidade dos chamados selvagens. Guiados por seu olhar, formatado segundo os valores que empurravam mar afora a civilização européia em um momento marcado pela aceleração das conquistas comerciais, eles não atinavam com o que encontraram por estas bandas. Afinal, os índios, com sua economia de subsistência, podiam desfrutar de um cardápio variado, gozar de saúde, preservar uma boa aparência, tudo isso sem se lançarem sofregamente à busca de alimentos. Portugueses e franceses, salienta o antropólogo Pierre Clastres, ficavam, de fato, embasbacados: “Grande era a sua reprovação ao constatarem que latagões cheios de saúde preferiam se empetecar, como mulheres, de pinturas e plumas em vez de regarem com suor as suas áreas cultivadas”⁹.

Em muitos momentos da história do Brasil, deparamo-nos com o estigma da preguiça. Entre o final do império e os primórdios da vida republicana, não eram, obviamente, os índios o motivo de preocupação de autoridades e dos membros das classes dominantes. Como ressalta Sidney Chalhoub, com a desorganização do modo de produção fundado no trabalho escravo, os detentores do capital e seu braço político vão criar condições para a emergência de uma ideologia do trabalho. Tratava-se de condenar a ociosidade e favorecer, por todos os meios possíveis, a consolidação de um mercado de trabalho assalariado no período pós-escravidão. A repressão à ociosidade figurou, então, como item prioritário da pauta dos debates parlamentares de 1888. Era inadiável converter o

⁹ Pierre Clastres, *A sociedade contra o Estado*. (4.^a ed.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 211 (sobre o assunto, v. cap. 11).

liberto, dono de sua força de trabalho, em trabalhador. Articulavam-se, dessa maneira, a valoração positiva do trabalho e as noções de ordem, progresso e civilização¹⁰.

A vadiagem, estigmatizada nos relatórios policiais como “viveiro natural da delinquência”¹¹, era contraposta ao trabalho disciplinado sob as ordens do capital. Na sua campanha de valorização do trabalho, o “Estado Novo” se nutria, portanto, dessa tradição. E, na sua ânsia para erigir uma sociedade disciplinar, não poderia admitir que se continuasse, a torto e a direito, a promover o enaltecimento da malandragem. Era preciso cortar o nó pela raiz, o que implicava, entre outras medidas, interromper a íntima relação que, no processo de formação da música popular brasileira, acabara por unir o samba à malandragem¹².

Desde o princípio dos anos 30, setores da sociedade civil, como jornais cariocas, começariam a emitir claros sinais de aproximação com a área da música popular, no que seriam seguidos por representantes do Estado, principalmente a partir de meados da década. Sem querer refazer aqui o que já está documentado

¹⁰ Sobre trabalhadores e vadios, v. Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986, esp. p. 39-58.

¹¹ Boris Fausto, *Crime e cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 35. Sobre a vadiagem no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre o início da República e a Primeira Guerra Mundial, v. p. 33-45. V. ainda Marcelo Badaró Mattos, *Vadios, jogadores, mendigos e bêbados na cidade do Rio de Janeiro no início do século*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1991, esp. cap. 2.

¹² V. Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr., “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: Boris Fausto (dir.). *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano (1930-1964)*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, e Maria Ângela Borges Salvadori, *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1990, esp. cap. III.

por outros autores¹³, lembro, de passagem, que se casavam o reconhecimento do significado da festa carnavalesca e a exploração do potencial turístico do evento. A oficialização do desfile de carnaval, em 1935, pela Prefeitura do Distrito Federal é um indicador disso.

Com a instauração do “Estado Novo”, Getúlio Vargas, em pessoa, passou a manter, de tempos em tempos, contato direto com os cartazes da música popular brasileira. Realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos muito badalados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. O Teatro Municipal, na presença do alto escalão do governo federal, abriu suas portas ao samba. Cantores renomados chegaram a integrar a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, levando, é claro, o samba na bagagem.

Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como produto genuinamente brasileiro, a outros pontos do planeta. Um desses programas chegou ao requinte de ser irradiado para a Alemanha nazista diretamente do terreiro da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Por outro lado, entre o final dos anos 1930 e início dos anos 40 estava em curso a todo vapor a ardilosa política da boa vizinhança do governo norte-americano¹⁴, que favorecia, até certo ponto, as trocas culturais entre as nações latino-americanas e o “grande irmão do Norte”, o que, de uma forma ou de outra,

¹³ V., entre outros, Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Lumiar, 1966, cap. 6-8, Nelson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001, cap. 3 e 4, e Rachel Soihet, *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, cap. 5.

¹⁴ Sobre a política da boa vizinha *made in USA*, como parte integrante da política de afirmação de sua hegemonia continental, v. Gerson Moura, *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984, esp. os três primeiros tópicos, e Antonio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, esp. cap. 2 e 3.

resultou em alguma abertura de mercado para o samba e um punhado de sambistas.

— Se você misturar duas palavras, *música e Brasil*, e mexer bem, obterá o samba. E, se misturar vários brasileiros, você terá a dança do samba.

Esta era a receita sintética que ninguém menos do que o cineasta Orson Welles fornecia aos ouvintes dos Estados Unidos que quisessem se iniciar no conhecimento do Brasil e de seu ritmo característico. O local de onde ele falava era, sintomaticamente, o Rio de Janeiro, mais especificamente o Cassino da Urca, durante uma transmissão para a América do Norte de um programa de rádio especial da Blue Network¹⁵.

O rumo que tomavam as coisas no Brasil deixava muitas pessoas de cabelo em pé. Observador inclemente da cena estado-novista, o escritor Marques Rebelo assistia, consternado, a esse estreitamento de contatos entre o poder institucionalizado e os artistas populares. Anos antes, em janeiro de 1939, na abertura da Exposição Nacional do Estado Novo, ele acusava a presença de “muito povo encomendado. E as escolas de samba encaminhadas para lá, cabritos que se engabelam com o chacoalhante bernal da subvenção (...) todas desfilaram, inaugurando também um outro astuto veio de popularização do chefe”¹⁶.

Esses novos capítulos do processo de entronização do samba como símbolo musical da nação repercutiam favoravelmente junto aos sambistas em geral. Mas tinham também a sua contrapartida. Os inquilinos do Palácio do Catete cobravam essa fatura. Se, para muitos artistas, pagar esse preço era visto

¹⁵ *Apud* Antonio Pedro Tota, *op. cit.*, p. 123 (a descrição, em minúcias, desse programa se acha nas p. 120-126). Tal programa de rádio, que foi ao ar em 18 de abril de 1942, se integrava ao rol de homenagens que se rendiam a Getúlio Vargas pela passagem de mais um aniversário no dia seguinte.

¹⁶ Marques Rebelo, *A mudança*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 11. Esse diário-romance, cujas anotações iniciais datam de 1.º de janeiro de 1939 e vão até 31 de dezembro de 1941, está coalhado de críticas ao ditador, à ditadura e aos “engodos dipianos”, sem falar das cáusticas observações sobre o cotidiano da época.

como compensador, o compositor comunista Mário Lago não via com muito bons olhos certos desdobramentos da situação a que fora alçado o samba:

Começavam as subvenções para aqui, para ali. As grandes sociedades não precisavam mais ficar correndo o livro de ouro para fazer seus préstitos. Eram pagas para alegrar o povo. Mas isso tinha um preço. Os carros de crítica – talvez os mais esperados, pois extravasavam toda a irreverência contra os abusos e mete-a-mão das autoridades – foram minguando, desaparecendo dos desfiles.¹⁷

O samba, que já chegara aos cassinos e às telas de cinema, viveria dias de esplendor sob o “Estado Novo”. Despido, pelo menos na versão oficial, dos pecados de origem que o mantiveram afastado de lugares respeitáveis, ele ganhava terreno. Não por acaso, esse seria o período de florescimento de uma grande safra de sambas cívicos, os sambas-exaltação, dentre os quais sobressairia *Aquarela do Brasil*¹⁸, de Ary Barroso, como exemplo mais bem acabado. Esta composição, saturada de nacionalismo, exalava o espírito oficial da época, mesmo sem conter qualquer referência ao regime estado-novista¹⁹.

Com um ar grandiloquente, essa fornada de sambas-exaltação, lambuzados de clichês do ufanismo tupiniquim, muitas vezes faria o elogio

¹⁷ Mário Lago, *Na rolança do tempo*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 148. Seja como for, não procede, como esclarece Sérgio Cabral, a informação, tantas vezes veiculada, de que a obrigatoriedade das escolas de samba apresentarem enredos com “motivos nacionais” tenha sido uma imposição do “Estado Novo”. Ela consta, isso sim, dos estatutos da União das Escolas de Samba, aprovado em setembro de 1934, com a intenção expressa de facilitar o entendimento “com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que possam reverter em benefício de suas filiadas” (art. 1.^o). *Apud* Sérgio Cabral, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸ “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1939. Relançamento (Rel.): caixa (cx.) *Apoteose do samba* (v. 1, CD n.^o 2), Emi, 1997.

¹⁹ Por essa mesma época, também se saudava, no campo da produção musical erudita, “o decidido propósito” de Getúlio Vargas e do “Estado Novo” de estimularem toda música que expressasse “profunda brasilidade”, base sobre a qual se assentaria o “lema tríptico disciplina, civismo, nacionalismo”. Pronunciamento do músico Oscar Lorenzo Fernandes, registrado em disco pelo DIP, Arquivo Nacional, FC 103, na passagem do 10.^o aniversário da “revolução de 1930”.

rasgado do “Estado Novo”. Da exaltação à natureza se passaria, sem nenhuma dificuldade aparente, à exaltação mais ou menos explícita do regime político vigente. É o caso de *Brasil!*²⁰. Ou ainda de *Brasil, usina do mundo*²¹, samba que nos coloca diante de trabalhadores cantando felizes, cúmplices ou, mais do que isso, parceiros dos novos tempos simbolizados pelo “Estado Novo”. Nada mais conveniente à ditadura, se se levar em conta que os trabalhadores figuravam nos cálculos governamentais como peças da estratégia que objetivava reduzir o impacto da luta de classes e subordiná-los aos projetos de desenvolvimento capitalista em vigor.

Por essa razão, Marilena Chaui frisou que, se pusermos frente a frente o verde-amarelismo, que então grassava em terras brasileiras, e manifestações como o nativismo romântico do século XIX, bem como o ufanismo que aqui se instalou em princípio do século XX, “notaremos que, antes, a ênfase recaía sobre a Natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da Natureza e sim de introduzir na cena política uma nova personagem: o povo brasileiro”²².

O nacionalismo espontâneo originário de compositores de extração popular e/ou de classe média, que se orgulhavam da sua condição de criadores do samba, era, portanto, ressignificado, em sintonia com a política cultural estadonovista. Ao mesmo tempo, os temas da mestiçagem e da conciliação de classes

²⁰ “Brasil!” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral), Francisco Alves e Dalva de Oliveira. 78 rpm, Colúmbia, 1939. Rel.: LP *Os rouxinóis*, Revivendo, s/d. É interessante observar que esta composição foi gravada e lançada antes de “Aquarela do Brasil”.

²¹ “Brasil, usina do mundo” (João de Barro e Alcir Pires Vermelho), Déo. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Regravação (Regrav.): Rogério Duprat, LP *Brasil com “S”*, Emi, 1974.

²² Marilena Chaui, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 37 e 38. Nas palavras de outro estudioso do período, “a poética da brasilidade, mesmo considerando a riqueza da terra como dádiva de Deus, não podia descuidar da importância da obra humana; assim, o aparentemente possível conflito entre natureza e cultura resolver-se-ia pelo trabalho”. João Ernani Furtado Filho, *Um Brasil brasileiro: música, política, brasilidade, 1930-1945*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004, p. 288 (sobre o samba-exaltação, v. cap. 6).

eram retrabalhados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da “democracia racial” e da “democracia social” supostamente existentes no país.

É a partir de todas essas mudanças no cenário político-musical brasileiro que se pode compreender o alcance da iniciativa oficial de encampação do samba como ícone musical da nacionalidade. Tornava-se necessário, no entanto, aparar algumas arestas, expurgar certas tradições para que, bem comportado, ele desempenhasse a contento o seu papel. E aqui nos deparamos, uma vez mais, com o legado histórico do culto à malandragem.

Ao assimilar o samba e, no mesmo movimento, procurar “depurá-lo”, setores das elites e do governo Vargas teriam contas a ajustar com seu “passado negro”. Tal qual a unha adere à carne, o novo samba urbano carioca soldara o sambista ao malandro. Desatar esse nó era tarefa tida como urgente e inadiável²³. Para alcançar esse objetivo, valia tudo, até tentar apropriar-se da imagem de malandro. Foi o que se deu com Getúlio Vargas.

Marques Rebelo, no registro que lança em seu diário-romance em 26 de janeiro de 1940, se dava conta de que o ditador se divertia à larga com o anedotário popular envolvendo seus golpes de esperteza²⁴. Era como se toda manhã, ao despertar, ele se mirasse no espelho e se perguntasse: “espelho, espelho meu, existirá no mundo alguém mais esperto do que eu?”. Já Mário Lago, em suas memórias, dispara um comentário certo a propósito das proezas políticas de Vargas, que serão vistas como expressão da mais fina malandragem: “acariocaram a imagem de Getúlio, e ele passou a ser apresentado como o grande

²³ Nesse contexto, como assinala Alessandra Kerber, a entronização da baiana, à Carmen Miranda, como símbolo da nação, era muito mais conveniente ao regime que a incômoda associação entre samba e malandragem. Alessandra Kerber, “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. *ArtCultura*, n.º 10, Uberlândia, Edufu, jan.-jun./2005 (no prelo).

²⁴ Marques Rebelo, *op. cit.*, p. 192.

malandro, o que ia passando todo mundo pra trás, o que sempre tinha um golpe escondido no bolso do colete, para derrotar a inimigalhada”²⁵.

Daí não se segue, como conclui apressadamente Tiago de Melo Gomes, que, se o ditador gostava de ser enaltecido como malandro, esse procedimento “desqualifica totalmente a tese de que este teria sido um inimigo da malandragem”²⁶. Malandro do bem, guiado, pretensamente, pelos mais elevados desígnios políticos, associados ao bem comum, Vargas, as instituições estatais e as “pessoas de bem” certamente deveriam mover um combate incessante à malandragem tradicional.

Isso não ficou restrito ao plano das intenções. Dos propósitos à ação, tudo se passou sem perda de tempo. Como não bastasse a pregação da boas-novas anunciando que o céu se inclinara em direção à terra, com a era de justiça social que teria sido inaugurada com a “revolução de 1930” e, mais particularmente, com a instalação do “Estado Novo”, a repressão abateu sobre os redutos da malandragem carioca. Seu símbolo-mor, a Lapa, foi alvo preferencial da polícia estado-novista e dos rearranjos urbanos que redundaram na reabertura da temporada de desapropriações em massa para dar passagem à “modernidade” e à “civilização”.

Na Lapa, que, a rigor, transbordava seus limites territoriais e abraçava outras regiões da circunvizinhança “todos os vícios estavam representados: o jogo, a droga, a trapaça, a prostituição, a sodomia”²⁷. O escritor João Antonio, ao traçar o retrato falado dos tempos dourados da Lapa, definiu-a, entre outros

²⁵ Mário Lago, *op. cit.*, p. 189. Sobre a construção da imagem de Getúlio Vargas como bom malandro e as referências à sua esperteza no teatro de revista, v. Mônica Velloso, *Mário Lago: boemia e política*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 89-90 e 97-98.

²⁶ Tiago de Melo Gomes, “Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório”, *História: Questões & Debates*, n.º 31, Curitiba, Ed. UFPR, jul.-dez./1999, p. 97.

²⁷ Isabel Lustosa (org.), *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 12.

atributos, como uma zona “famosa pela sua boêmia, vida livre, rosário de cabarés, clubes de jogo, *blitzen* policiais, império, reinado e república da malandragem carioca, paraíso dos sabidos e calvário dos otários, mostruário de mulheres famosas, centro da vida política do País em certa faixa da idade republicana”²⁸.

Encarada pelas autoridades como um cancro social, um evangelho em louvor ao desvario, as armas do Estado foram apontadas para a Lapa. Longe de poupá-la das intervenções urbanas em curso, a administração de Henrique Dodsworth (1937-1945) a atingiu em pleno coração. O cerco se fechou igualmente sobre malandros, boêmios, gigolôs, prostitutas. Prostíbulos e cabarés foram fechados aos montes, numa política de arrasa-quarteirão justificada pelo chefe de polícia, coronel Alcides Etchegoyen (sucessor do célebre Filinto Müller) em nome dos bons costumes e da moral pública. A ideologia do regime, num certo sentido, se materializava nessas medidas drásticas²⁹. Como já nos ensinou Gramsci, o que ele designa como “material ideológico” compreende “até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas”³⁰.

Tais personagens da Lapa e de todas as lapas do Rio estavam predestinados a receber um tratamento de choque. Se recuássemos bastante no tempo, deixando-nos conduzir aos idos da Idade Média, poderíamos até localizar o lugar que lhes cabia. Quando o florentino Dante, acompanhado de seu guia, Virgílio, também poeta, transpôs o Rio Aquेरonte e adentrou o Inferno, eles se defrontaram com uma nova realidade. Nesse mundo reservado aos pecadores, eles dão de encontro, na primeira vala do oitavo círculo, com os rufiões e os

²⁸ João Antonio, “A Lapa acordada para morrer”. In: Isabel Lustosa, *op. cit.*, p. 140.

²⁹ Sobre a “política de terra arrasada” posta em prática na Lapa e arredores, v. Alcir Lenharo, *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney, Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995, p. 17 e 18, e Muza Clara Chaves Velasques, *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1994, esp. cap. 2 e 4.

³⁰ Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*, v. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 78.

sedutores. Para os fins deste trabalho, eles podem, perfeitamente, ser assemelhados aos malandros.

Em compensação – e isso é digno de nota –, a segunda vala é toda ela ocupada pelos adúladores. E a concepção dantesca dos adúladores (que, evidentemente, não se afina com a estreiteza dos valores estado-novistas) lhes destina um lugar especialíssimo: viver submersos no esterco. A eles, quem sabe, poderiam somar-se ainda os hipócritas, habitantes da sexta vala, que se locomoviam a passos de cágado, vergados sob o peso de suas capas de chumbo douradas³¹.

2. Entre o batente e a batucada

A oposição entre o batente e a batucada não se apresentava aos sambistas de forma linear, como dois pólos ou dois horizontes de vida que não se tocam. O espelho no qual se enxergavam os criadores do samba urbano carioca refletia imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não podiam dar-se ao luxo de viverem simplesmente a seu bel-prazer³². Às voltas com uma queda-de-braço permanente com as necessidades do dia-a-dia, vistos como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas “responsáveis” da sociedade

³¹ V. Dante Alighieri, *A divina comédia*: Inferno. São Paulo: Ed. 34, 2001, v. cantos XVIII e XII.

³² Malandro, por sinal, nunca teve um sentido unívoco. Pelo contrário, é possível registrar, em diferentes momentos históricos e numa mesma época, variadas e contraditórias acepções do que era ser malandro. Quanto a isso, v., por exemplo, José Ramos Tinhorão, *Música popular – do gramafone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981, p. 128-134, Cláudia Matos, *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, esp. cap. 3 e 8, Ruben George Oliven, *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982, *op. cit.*, esp. p. 189-192, Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., “A malandragem e a formação da música brasileira”. In: Boris Fausto (dir.). *História geral da civilização brasileira – III – O Brasil republicano (Economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984, esp. p. 511-514 e 520-523, João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/UnB, 1990, esp. p. 289-295, e Maria Ângela Borges Salvadori, *op. cit.*, esp. p. 189-192.

procuravam recuperar para o mundo do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia³³ e do chamado ao batente se entrecruzassem com a exaltação da malandragem.

Logo se vê, por isso mesmo, que a temática do malandro regenerado não é obra do “Estado Novo”. Se este iria investir muita saliva e cassetete em seu esforço de convencimento pró-trabalho, no próprio campo da música popular brasileira, como já frisei em outras passagens desta tese, se detectavam sinais de que, mais ou menos contraditoriamente, conviviam as duas tendências mencionadas.

Num país em que, apesar da industrialização emergente e dos avanços da urbanização, o desemprego, o subemprego ou o emprego ocasional compunham o cotidiano de muitos trabalhadores (quantos deles em estado potencial...), essa situação representava um reforço nada desprezível àqueles que se valiam dos mais diversificados expedientes para fazer frente à luta pela sobrevivência. O culto ao samba, à batucada e à malandragem nutriu-se, como não poderia deixar de ser, dessa realidade. É de dentro dela que brota, como diz Muniz Sodré, o “discurso *transitivo*” dos sambistas: “em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência”³⁴, transformando a matéria-prima das experiências vividas em samba.

Esse movimento pendular entre o batente e a batucada (ou, no limite, entre o prazer e o sacrifício, entre o amor ao samba e o martírio) como elementos que não se excluem pode ser percebido em muitas composições. Vou me concentrar aqui em alguns exemplos, antes de tornar a situar a discussão no período do “Estado Novo”.

³³ Atirar-se à orgia, naquela época, era, acima de tudo, sinônimo de festa, samba, batucada, boemia e coisas que tais.

³⁴ Muniz Sodré, *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 34.

Jornalista e boêmio inveterado, Orestes Barbosa testemunhava um certo desequilíbrio de forças: “os que combatem o trabalho(...) são em maioria”³⁵, afirmava ele sem pestanejar. “O que será de mim”, “Lenço no pescoço”, citadas no capítulo anterior, e inúmeras outras canções se inscrevem nesse bloco. A elas se soma, por exemplo, “Nem é bom falar”³⁶, um dos sucessos que embalsamaram o carnaval de 1931. Nele o sujeito do samba pressente seu fim ante a perspectiva do término da orgia, ao mesmo tempo em que se alegra quando sua companheira bate asas e voa para longe: “Nem tudo que se diz se faz/ eu digo e serei capaz/ de não resistir/ nem é bom falar/ se a orgia se acabar”.

Embora muitos compositores da música popular brasileira vivessem na pindaíba, pés-rapados que eram, isso por si só freqüentemente não servia de estímulo para “entrarem nos eixos”. Ao insinuar, em “Com que roupa?”³⁷, a existência de um Brasil cuja população, na sua maior parte, vivia com as calças na mão, Noel retratava, indiretamente, a situação de muitos sambistas que ofereciam resistência à assimilação das normas disciplinares burguesas. “Mesmo eu sendo um cara trapaceiro/ não consigo ter nem pra gastar”, falava o personagem desse samba. Mais revelador, entretanto, era o que, à margem da gravação disponível em disco, Noel cantava em suas apresentações ao vivo e em programas de rádio nos quais divulgava essa canção que arrebatou o Rio de Janeiro:

*Eu nunca sinto falta de trabalho
Desde pirralho
Que eu embrulho o paspalhão
Minha boa sorte é o baralho*

³⁵ Orestes Barbosa, *Samba*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 81.

³⁶ “Nem é bom falar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, gravação (grav.): 1930, lançamento (lanç.): 1931. Regravação (Regrav.): LP *Mário Reis*, Odeon, 1971, relanç.: CD *Mário Reis*, Emi, 1993.

³⁷ “Com que roupa?” (Noel Rosa) Noel Rosa. 78 rpm, Parlophon, 1930. Rel.: caixa (cx.) *Noel pela primeira vez* (CD n.º 1), Funarte/Velas, 2000.

*Mas minha desgraça é o barracão
Dinheiro fácil não se poupa
Mas agora com que roupa?*³⁸

No ano anterior, um outro samba tinha ido para os ares. Seu tema, a “Vadiagem”³⁹. Seu autor, ao que consta, seria Francisco Alves. Vale a pena transcrever sua letra na íntegra porque ela condensa elementos presentes em um grande número de sambas que abordam a regeneração dos malandros.

*A vadiagem eu deixei
Não quero mais saber
Arranjei outra vida
Porque deste modo
Não se pode mais viver
Eu deixei a vadiagem
Quando eu digo, ninguém crê
Quem já foi vadio um dia
É vadio até morrer
Mas pouco me importa
Digam tudo que disser
Eu deixei a vadiagem
Por causa de uma mulher*

Junto com o elogio à malandragem, um espectro rondava os sambas produzidos pelos bambas do Estácio e de outros pontos do Rio de Janeiro. Esse fantasma era justamente o final da malandragem, que alguns queriam espantar para bem longe, enquanto outros viam aproximar-se com o passar dos dias. Se malandrear era um símbolo da “definição identitária” da geração de sambistas formados segundo os padrões do samba praticado no Estácio, nem por isso, dialeticamente, sua afirmação deixava de segregar sua negação em uns tantos sambas. Como observou Sandroni, “neles, ora é o homem ora a mulher que são desprezados pelo seu par, por ser da orgia, isto é, por não ter deixado a malandragem, como parece ser a exigência dos tempos de ‘hoje em dia’”. Daí, segundo o mesmo autor, “a importância da temática da malandragem no estilo

³⁸ *Apud* João Máximo e Carlos Didier, *op. cit.*, p. 157.

³⁹ “Vadiagem” (Francisco Alves), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1929.

novo e o caráter problemático dessa temática, que é ao mesmo tempo a do abandono da malandragem”⁴⁰.

Mas esse terreno, com seus aclives e declives, é visivelmente acidentado. Quantas vezes a deserção da malandragem não foi decantada de maneira ambígua, como que a sugerir a possibilidade de um eterno retorno à orgia. O peso da instituição familiar, as promessas de uma nova vida como decorrência do ato de entrega às responsabilidades sociais, a perspectiva de afastar de sobre si os sobressaltos próprios de quem vive na tênue fronteira entre o lícito e o ilícito, tudo isso contava... até certo ponto.

A dubiedade contamina, por exemplo, “A malandragem”⁴¹, samba bem acolhido no carnaval carioca de 1928. Desertar dela parece ser a porta de acesso a outra modalidade da vida malandra, com todos os seus caminhos tortuosos. Senão vejamos:

*A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem-querer
Esta vida não tem mais valia*

*Mulher igual para a gente é uma beleza
Não se olha a cara dela
Porque isso é uma defesa
Arranjei uma mulher
Que me dá toda vantagem*

⁴⁰ Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed./Ed. UFRJ, p. 168, 164 e 165, respectivamente.

⁴¹ “A malandragem” (Bide e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1928. Rel.: fascículo (fasc.) *Bide, Marçal e o Estácio*, Nova História da Música Popular Brasileira (NHMPB), São Paulo, Abril Cultural, 1979.

*Vou virar almofadinha
Vou tentar⁴² a malandragem (...)*

Para dizer o mínimo, a figura em questão não parece ter sido recuperada para as labutas do trabalho. De mais a mais, na estrofe seguinte, o samba escarnece do otário, cuja “mulher lhe dá o suíte”, e reconhece que “malandro é seu Abóbora/ que manobra com as mulhé”.

Outra composição contagiada pela ambigüidade é um clássico do carnaval, “Se você jurar”⁴³, também da lavra do Estácio. O canto de seu protagonista não soa como se ele estivesse plenamente convencido das vantagens da vida regenerada. Tanto que ele ensaia seu retorno à orgia no exato momento em que anuncia a disposição de abandoná-la:

*Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar
(...)
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar (...)*

Esses vaivéns reaparecem inclusive numa das mais veementes defesas de quem decide pegar no batente. No samba “Vou ver se posso...”⁴⁴, já mencionado

⁴² Apesar de, à primeira audição, parecer fazer mais sentido, aqui, o verbo deixar, em vez de tentar, o que Francisco Alves canta é, de fato, tentar, ao contrário do que aparece na transcrição da letra de “A malandragem” em Abel Cardoso Junior, *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Revivendo, 1998, p. 90, e em Edigar de Alencar, *O carnaval carioca através da música*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p. 183. Convém lembrar que uma das acepções de tentar é provocar, o que restabeleceria a coerência da mensagem veiculada.

⁴³ “Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, grav.: 1930, lanç.: 1931. Rel.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.

⁴⁴ “Vou ver se posso...” (Heitor dos Prazeres), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Mário Reis: um cantor moderno* (CD n.º 2), BMG/RCA, 2004.

no capítulo II, Heitor dos Prazeres coloca no boca de um malandro o discurso da regeneração via trabalho. Por mais enfático que ele seja, uma dúvida existencial quase implode o que transparece na superfície da letra. O malandro, na verdade, promete se esforçar para tentar suportar a faina do trabalhador: “vou ver se posso/ conseguir a trabalhar”...

E por aí as coisas seguiam até chegarmos, mais uma vez, ao ‘Estado Novo’. Se agora já está claro que a safra de sambas que tratam da regeneração dos malandros não foi obra patenteada pelo regime estado-novista, teriam eles dominado inteiramente a cena musical brasileira entre 1937 e 1945? Ou isso somente teria ocorrido sob o reinado do DIP, que, na prática, se prolongou de 1940 a 1945?

Em alguns casos, os cortes temporais que figuram em determinados trabalhos parecem supor que, com a instauração do “Estado Novo”, tudo se modificou. O tom preponderante, nesses casos, indica o abafamento, o silenciamento de vozes discordantes da política estatal, bem como a sua assimilação aos propósitos da ditadura, que, ao se apropriar do samba como símbolo nacional, o teria despojado de seu conteúdo crítico⁴⁵.

Ao se analisarem as gravações que se sucedem entre 1937 e 1939, antes, portanto, da entrada em ação do DIP – o que, obviamente, não significa desconhecer a existência de uma censura ditatorial pré-dezembro de 1939 –, torna-se evidente que o trabalho continuava a sofrer, em vários sambas, uma crítica ardida. Uma trabalhadora, na pele da “fuzarqueira” Aracy de Almeida, não tinha por que se orgulhar de sua condição. Sua esperança parecia projetar-se em

⁴⁵ V., por exemplo, Luiza Mara Braga Martins, *Quem foi que inventou o Brasil?: a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas – 1917/1937*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, esp. p. 2, 13, 145 e 146. Para a autora, com o advento do “Estado Novo” a polifonia/dialogia cederia lugar ao monólogo.

direção ao além. Sua vida, um rosário de ais, ela ia desfiando em “Tenha pena de mim”⁴⁶ como se fora a encarnação de uma maria-das-dores:

*Ai, ai, meu Deus
Tenha pena de mim!
Todos vivem muito bem
Só eu que vivo assim
Trabalho, não tenho nada
Não saio do miserê
Ai, ai, meu Deus
Isso é pra lá de sofrer
Sem nunca ter
Nem conhecer felicidade
Sem um afeto
Um carinho ou amizade
Eu vivo tão tristonha
Fingindo-me contente
Tenho feito força
Pra viver honestamente
O dia inteiro
Eu trabalho com afinco
E à noite volto
Pro meu barracão de zinco
E pra matar o tempo
E não falar sozinho
Amarro essa tristeza
Com as cordas do meu pinho*

“Tenha pena de mim” tem muito de revelador a respeito da já aludida “transitividade” do samba. Feito a quatro mãos, entre um compositor da Vila Isabel, Ciro de Souza, e o então desconhecido Babaú (Valdomiro José da Rocha), a quem coube dar o ponta-pé inicial da composição, a recepção popular foi consagradora, como recorda Edigar de Alencar ao se referir ao “samba que seria o vitorioso do ano”⁴⁷ no primeiro carnaval sob o “Estado Novo”. Aracy de

⁴⁶ “Tenha pena de mim” (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: CD *Sambistas de fato*, Revivendo, s/d.

⁴⁷ Edigar de Alencar, *op. cit.*, p. 265. A confirmação desse êxito está também em Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* – v. 1: 1901-1957. 2.^a ed. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 169, que presta maiores informações sobre o surgimento dessa canção.

Almeida, por sua vez, admite que “Tenha pena de mim” foi o primeiro sucesso que a elevou ao *status* de uma cantora de grande popularidade⁴⁸.

Quem era o crioulo de morro que atendia pelo apelido de Babaú? Ninguém mais que um humilde empregado de uma birosca fincada no alto da Mangueira, que um dia se encheu de coragem e resolveu mostrar a Ciro de Souza um samba que começara a esboçar. Detalhe: o nome original da composição foi alterado, pois a censura costumava vetar o emprego da palavra Deus nos títulos das músicas. Com Deus ou sem Deus, porém, “Tenha pena de mim” seguiu sua trilha em direção ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia com a massa da população trabalhadora/sofredora, e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados.

Orlando Silva emplacou outro destaque do carnaval de 1938, o samba “Abre a janela”⁴⁹. Sem desfazer do seu amor pela bem-amada, o eu lírico reconhecia que a sedução exercida pela orgia era irresistível:

*Abre a janela, formosa mulher
E vem dizer adeus a quem te adora
Apesar de te amar como sempre amei
Na hora da orgia em vou embora
Vou partir e tu tens que me dar perdão
Porque fica contigo meu coração
Podes crer que acabando a orgia
Voltarei para a tua companhia*

Para incômodo de uns e outros, a orgia, associada à população, continuava, pois, a freqüentar o repertório das composições da época. Duas lendas do Estácio, Bide e Marçal, retomavam o tema em “Ando na orgia”⁵⁰,

⁴⁸ V. depoimento no CD *Aracy de Almeida*, col. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (MBSAI), São Paulo, Sesc-São Paulo, 2001.

⁴⁹ “Abre a janela” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.

⁵⁰ “Ando na orgia” (Bide e Marçal), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938.

nesse mesmo ano. Mas a composição mais emblemática de que, apesar da função tutelar assumida pelo Estado Novo na sua “proteção” aos pobres, muita coisa prosseguia malparada, é “O trabalho me deu o bolo”⁵¹, cantada por um dos ícones da malandragem, Moreira da Silva. Gravada, originalmente, em 1937, era seria regravada em 1939, de olho no carnaval de 1940. O repúdio ao trabalho, aqui, anda de par com a glorificação da orgia por um trabalhador escaldado pela experiência do batente:

*Enquanto eu viver na orgia
Não quero mais trabalhar
Trabalho não é pra mim
Ora, deixa quem quiser falar
Eu fui trabalhar
O trabalho estava cruel
Eu disse ao patrão:
Senhor, me dá o meu chapéu
Eu não quero trabalhar
Trabalho vá pro inferno
Se não fosse a minha nega
Nunca que eu botava um terno*

Posto na encruzilhada, entre o batente e a batucada, a escolha recaía sobre a batucada. Era ela, em 1939, que definia o gênero dessa composição. E o arranjo para a Orquestra Odeon, concebido, com toques de sofisticação, pelo maestro Simon Bountman, não abafava, antes deixava fluir, o ronco da batucada, como que a sacramentar musicalmente a letra de “O trabalho me deu o bolo”.

⁵¹ “O trabalho me deu o bolo” (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: col. *Carnaval, sua história, sua glória* (CD n.º 30), Revivendo, s/d.

3. Tesoura afiada

Esse estado de coisas desgostava muita gente. Os empresários logicamente são as últimas pessoas na face da terra a aceitarem, de bom grado, o repúdio ao trabalho regular e metódico⁵². Os governantes, preocupados em polir a imagem de um Brasil como uma nação constituída por trabalhadores de todas as classes, estavam muito longe de assistir, sem esboçar qualquer reação, ao culto ao não-trabalho, às declarações de amor à orgia e à celebração da malandragem. Intelectuais comprometidos com o regime também se incomodavam com a perpetuação dessa situação que parecia uma ofensa lesa-pátria aos nossos foros de civilização. Urgiam providências para debelar essa onda que parecia sem fim.

E é aí que o DIP foi acionado para tentar pôr um paradeiro nisso tudo. Imprensados entre a ideologia do trabalhismo, as medidas legislativas promulgadas pelo governo Vargas pretensamente em benefício dos trabalhadores, e tendo sobre si a mão pesada da repressão, teriam, finalmente, os compositores e intérpretes da música popular, senão aderido à nova ordem, pelo menos calado o que sua voz trazia de inconveniente aos novos tempos?

O ar político sob o qual se vivia era turvo e tenso. Marques Rebelo anotaria que “o clima que se respirava (...) é o do medo, da delação, da espionagem”, quando mais não seja porque “as paredes são de papel”⁵³. Qualquer observador insuspeito se depararia com mil motivos para atestar que o autoritarismo estatal recrudesceu ao longo da segunda metade dos anos 30. Sem falar nas intervenções nos sindicatos de trabalhadores, nas perseguições aos

⁵² Organização racional do trabalho e disciplina eram lemas constantes do empresariado paulista nucleado em torno do IDORT (Instituto de Organização Racional do Trabalho). V., por exemplo, editorial da *Revista de Organização Científica*, n.º 127, São Paulo, IDORT, jul./1942.

⁵³ Marques Rebelo, *op. cit.*, p. 117 e 51, respectivamente.

opositores do regime, no cortejo de prisões arbitrárias, torturas e mortes, nem sequer *Tarzan, o invencível* escapava da sanha ditatorial do “Estado Novo”⁵⁴.

A tesoura da censura, com sua lâmina de corte afiada, operava com desenvoltura. Num certo sentido, para além da simpatia que sua ação granjeava, ela respondia também a apelos de determinados setores da sociedade brasileira. No caso específico da música popular, sabe-se que Villa-Lobos, ao lado de outros músicos eruditos e intelectuais identificados com o modernismo nacionalista, chegou a incentivar e aplaudir iniciativas dessa natureza⁵⁵. Como ressalta Arnaldo Contier, o exercício da censura era tido um meio válido para coibir a proliferação de certas vulgaridades, num momento em que a expansão, sem freios, do rádio e do disco minava as expectativas que eles haviam alimentado, no plano estético, ao se colocarem sob o abrigo do Estado⁵⁶.

Nessas circunstâncias, davam-se novos apertos no parafuso. Júlio Barata, diretor do Departamento de Radiodifusão do DIP, entre 1940 e 1941, tinha clareza de que, pelo seu largo alcance, a censura ao rádio e à música popular – particularmente aquelas destinadas a animar os foliões – requeriam atenção especialíssima⁵⁷. Seja como for, uma coisa é constatar as pressões e os cerceamentos que tolhiam a liberdade dos sambistas, outra, bastante diferente, é endossar a tese corrente sobre o silenciamento das vozes destoantes do catecismo

⁵⁴ Enquanto se realizavam autos-de-fé ou espetáculos públicos de “purificação” das idéias, com a incineração de livros em diversos pontos do Brasil, no Rio de Janeiro uma batida policial em livrarias resultaria na apreensão, entre outros, de *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e de *Tarzan, o invencível*, este incriminado pelo fato desse herói de histórias em quadrinhos usar a expressão camarada, coisa considerada típica de comunistas. Cf. Maria Luiza Tucci Carneiro, “O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional”. In: Dulce Pandolfi (org.), *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999, p. 330 e 331.

⁵⁵ Valorizava-se, em contrapartida, o canto orfeônico. Uma das apresentações de canto coral, sob a regência de Villa-Lobos se acha na fita cassete n. 5 (lado 1), 000-460, disponível no CPDoc (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil), FGV, Rio de Janeiro.

⁵⁶ V. Arnaldo Contier, *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de Livre-docência. São Paulo: USP, 1988, p. 321, 324 e 325.

⁵⁷ V. Mônica Velloso, *op. cit.*, p. 121.

oficial, quer por força da repressão, quer por força da propagação da ideologia estado-novista⁵⁸.

Embora comumente se fale sobre centenas e centenas de músicas censuradas durante a ditadura⁵⁹, pouco ou nada se tem de registros qualitativos confiáveis a esse respeito. É sabido que não se dispõe de um arquivo sequer no Brasil onde pudesse ter sido recolhido o precioso material documental do DIP. O que restou, para os objetivos mais específicos desta tese, é de escassa utilidade. A esse quadro se soma, agravando-o, a pulverização da documentação. Assim, por exemplo, no Arquivo Nacional, é possível encontrar material de divulgação, em forma de discos, contendo propagandas governamentais, discursos das autoridades estado-novistas que eram distribuídos às emissoras de rádio e coisas do gênero. Mas não há sequer rastros que possam nos conduzir à recuperação do que foi retido ou cortado pela tesoura censória. Indicações sobre o rigor e tendências da censura acabam, em grande medida, ficando por conta de depoimentos esparsos de pessoas envolvidas nas malhas do DIP.

Mário Lago costumava contar casos que ilustram o caráter mais imediatamente político de determinadas investidas dos censores. O autodenominado Estado Nacional alardeava como seu grande feito haver promovido o conagraçamento geral e o estancamento da luta de classes. Nada que sugerisse o condenável “dissídio de classes” poderia ser tolerado. Quando o

⁵⁸ A mesma autora sublinha: “No Estado Novo, a repressão recaiu sobretudo sobre o sambista que se identificava com a temática da malandragem. E aí não teve jeito. Eles foram obrigados a mudar bruscamente de repertório”. *Idem, ibidem*, p. 113. Na mesma linha de análise, que aponta, no caso, para o endosso da ideologia do trabalhismo e para a apologia do regime, v. *idem*, “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (orgs.). *O Brasil republicano*, v. 2: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 164-166.

⁵⁹ É o que mostram relatórios do DIP, de expressão meramente quantitativa, citados, entre outros, por Alberto Moby, *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 81.

lutador de box e compositor Rubens Soares fez a versão original de “Poleiro de pato é no chão”, a censura estrilou na hora h, ou seja, na hora da gravação da música, que já tinha sido levada à tela no “filmusical” *Céu azul*. Os versos “Ai, ai, ai/ a vida do pobre é penar/ ai, ai, ai, a vida do rico é gozar” não caíram bem nos ouvidos dos censores e foram sumariamente vetados⁶⁰.

Roberto Martins, dublê de compositor e guarda-civil/investigador policial, também comentava seus problemas com a censura, que ele, certo ou errado, atribuía à marcação que teria sofrido de Lourival Fontes, diretor do DIP (“Cordão dos puxa-saco”⁶¹, uma das suas obras mencionadas, data de um período bem posterior à passagem desse jornalista pela direção do DIP). Com seu histórico bordão “e o cordão dos puxa-saco/cada vez aumenta mais”, essa marcha, que estourou no carnaval de 1946, necessitou de um pistolão todo especial – o próprio Getúlio Vargas – para desembaraçar-se dos obstáculos levantados pela censura e vir a ser gravada em setembro de 1945, quando o DIP já não mais existia⁶².

Numa outra ocasião, que Roberto Martins não precisa quando foi nem exatamente de que música se tratava, ele se viu constrangido a efetuar uma pequena intervenção num dos seus sambas (e, de novo, ele responsabiliza Lourival Fontes por isso): onde se ouvia “eu vou mandar fazer um *smoking* da

⁶⁰ Para maiores detalhes sobre o que se passou, v. Mário Lago, *op. cit.*, p. 142, e Mônica Velloso, *Mário Lago, op. cit.*, p. 110-112. O depoimento, de viva voz, daquele que viria a dividir a autoria da composição com Rubens Soares, figura no CD *Mário Lago*, col. MBSAI, São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000. “Poleiro de pato é no chão” (Rubens Soares e Mário Lago), Francisco Alves. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Reapresentada no programada MPB Especial, da TV Cultura, em 1/8/1973, e inserida no CD *Mário Lago, op. cit.*, na interpretação do próprio co-autor.

⁶¹ “Cordão dos puxa-saco” (Roberto Martins e Eratóstenes Frazão), Anjos do Inferno. 78 rpm, Victor, 1945. Rel.: CD *Os grandes sucessos dos Anjos do Inferno*, RCA/BMG, 2001. V. seu depoimento no CD *Roberto Martins*, col. MBSAI, São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000.

⁶² Segundo o crítico musical Tárík de Souza, que assina a apresentação do disco de Roberto Martins, ele teve que recorrer a Alzira Vargas, filha do ditador, para ela fazer a ponte entre seu pai e a censura com a finalidade de obter a liberação de sua composição. V. CD *Roberto Martins, op. cit.*

moda/ camisa de seda e uma gravata bordô/ eu vou, eu vou, eu vou/ ao baile de gala com você em Moscou”, passou-se a ouvir, prudentemente, mesmo com um certo desapego pela correção da linguagem, “...eu vou, eu vou, eu vou/ ao baile de gala que o Tio Sam convidou”...⁶³

Por pouco, como relatava Ary Barroso, até “Aquarela do Brasil”⁶⁴ não fora mutilada, pois um censor houve por bem entender que a caracterização do Brasil como “terra do samba e do pandeiro” poderia ter uma conotação depreciativa, como se aqui se vivesse em permanente estado de festa, com o pandeiro na mão, e a vida escoasse feliz à margem do trabalho exigido para a grandeza da pátria⁶⁵.

Com “seus olhos de raio-x”, a censura cumpria sua função com desvelo e ia fazendo estragos generalizados. Os motivos que justificavam seus cortes e vetos eram os mais variados. Pode-se supor que, em muitos casos, provavelmente a maioria, as razões alegadas eram de ordem moral⁶⁶. Seria o caso de palavras tidas e havidas como chulas, de duplo sentido e assim por diante. Por muito menos, Geraldo Pereira esteve às voltas com o moralismo que imperava à época, porque os censores não engoliam a referência à nudez feminina nos versos

*Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nega
Isso não é direito
Bater numa mulher que não é sua
Deixou a nega quase nua
No meia da rua (...)*

⁶³ V. depoimento no CD *Roberto Martins*, *op. cit.*

⁶⁴ “Aquarela do Brasil”, *op. cit.*

⁶⁵ Sobre esse episódio, v. Sérgio Cabral, *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d, p. 180.

⁶⁶ Aqui cabe, possivelmente, um paralelo com a censura da ditadura militar pós-64, que, ao contrário do muitos imaginam, não se ateve única e exclusivamente a compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré e outros mais, cujas canções contavam com alusões ou metáforas políticas, no sentido estrito ou convencional da palavra. Até os artistas chamados de cafonas enfrentaram dissabores com os censores do regime. V. Paulo César de Araújo, *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2002, cap. 3-8.

Essa quase-nudez, mencionada nesse clássico da samba da malandragem⁶⁷ (que permaneceu inédito do final dos anos 30 até 1952, quando reentrou em cena, após uma transação comercial envolvendo seu verdadeiro autor e Moreira da Silva, seu pai adotivo) foi o bastante para que os censores da ditadura se irritassem. Somente com muita conversa e muita lábia, o mangueirense Geraldo Pereira conseguiu permissão para apresentá-la na Escola de Samba Unidos de Mangueira, numa peça de sua autoria para a qual fora inicialmente destinada, e na qual, coincidentemente, ele fazia as vezes de malandro nada afeito ao trabalho⁶⁸.

Mas as implicações da censura se alimentavam também de razões à primeira vista insuspeitadas. Já vimos que mencionar Deus no título de uma composição era impensável. Deveria equivaler a usar o seu santo nome em vão. Mesmo no caso do comum dos mortais, qualquer referência a nomes próprios era proibida. Foi o que sucedeu com uma composição de Pedro Caetano. Seu sambachoro “Botões de laranjeira”⁶⁹, com uma carreira bem-sucedida em 1942, teve sua gravação brecada no momento de Ciro Monteiro ir para o estúdio. Por quê? Composto por encomenda, ele atendia uma solicitação de uma menina, Maria Madalena de Assunção Pereira. Por isso se iniciava assim: “Maria Madalena de Assunção Pereira/ teu beijo tem aroma de botões de laranjeira/ Mas a pretoria não é brincadeira/ Maria Madalena de Assunção Pereira”. Surpreso diante do veto, não restou a Pedro Caetano outra alternativa senão modificar o texto – por sugestão do radialista César Ladeira – para “Maria Madalena dos Anzóis Pereira”⁷⁰. Diante dessa sugestão, estava selada a paz e era restabelecida a ordem.

⁶⁷ “Na subida do morro” (Ribeiro Cunha e Moreira da Silva), Moreira da Silva. 78 rpm, Continental, 1952. Regrav.: LP *O último malandro*, Odeon, 1958, relanç.: CD *O último malandro*, Odeon/Emi, 2003.

⁶⁸ Esta história é narrada por Alexandre Augusto, *Moreira da Silva, op. cit.*, p. 116-118 e 120.

⁶⁹ “Botões de laranjeira” (Pedro Caetano), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1942. Rel.: col. *Os grandes sambas da história (GSB)* (CD n.º 12), BMG/RCA, 1997.

⁷⁰ V. depoimento no CD *Pedro Caetano*, col. MBSAI, São Paulo, Sesc-São Paulo, 2000.

Munido de todos os seus poderes legais e/ou discricionários, o DIP atuava, aparentemente, como se fosse todo-poderoso. E o era? Aqui nos reencontramos com uma questão absolutamente central nesta tese, e que a toda hora se recoloca. É chegado o momento, nos desdobramentos deste capítulo, de encará-la de frente, não sem antes fazer uma incursão mais específica por análises que têm balizado o trabalho de boa parte da historiografia que se ocupou das relações entre política e cultura ou entre Estado e música popular durante a ditadura estado-novista.

4. Entre o dito e o interdito

Para um dos mais importantes pesquisadores da história da música popular no Brasil, o jornalista Sérgio Cabral, não há maiores dúvidas quanto aos superpoderes ostentados pelo Estado, em especial pelo DIP, no controle exercido sobre produção musical e no estímulo à exaltação do trabalho. Sem meias-palavras, ele assegura que, a partir de 10 de novembro de 1937, o regime “tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada”, para, em seguida, acrescentar que jogava a seu favor a política deliberada de cultivar boas relações com artistas de peso da área da canção popular. De acordo com Sérgio Cabral, “as brechas contra a censura do DIP só iriam surgir com a entrada do Brasil na guerra, quando, a pretexto de espinafrar os nazistas, os compositores arranjavam um jeito de exaltar a democracia. Mas outros compositores preferiam exaltar o próprio Getúlio”⁷¹.

Texto que se tornou célebre nos meios acadêmicos, onde continua ecoando até hoje, “Getúlio Vargas e a música popular brasileira” passou a ser

⁷¹ Sérgio Cabral, “Getúlio Vargas e a música popular brasileira”, *Ensaio de Opinião*, 2 + 1, Rio de Janeiro, Inúbia, 1975, p. 40 e 41.

uma referência obrigatória nos trabalhos voltados para essa questão, quando não para a discussão mais geral sobre o “Estado Novo” e sua ação político-cultural. Tais trabalhos, ao cristalizarem uma visão unívoca sobre o assunto, deram origem ou simplesmente reforçaram alguns mal-entendidos que cercam o assunto. E, na medida em que contribuíam para superestimar o poder estatal, acabavam por reproduzir, consciente ou inconscientemente, mesmo que por vias oblíquas, o próprio discurso oficial sobre o caráter uno do Estado, que teria logrado alcançar um grau de plena identificação entre ele e a nação, ao atuar como o tradutor de seus anseios mais profundos.

Não era Azevedo Amaral, um dos mais notáveis ideólogos do “Estado Novo”, que acentuava que “o que caracteriza este regime de modo inconfundível, distinguindo-o de outras modalidades de organização política, é a identificação da Sociedade e do Estado”? Mais, não era ele, entre outros teóricos da ditadura estado-novista, que apregoava a “identificação absoluta do Estado com a Nação”⁷²?

Ora, ainda quando se tenha uma visão crítica à ditadura, criticá-la por haver posto em prática uma política de controle absoluto significa, no fundo, absolutizar o seu poder, e, a meu ver, poder algum ou hegemonia alguma se exercem de forma absoluta. De toda maneira, segundo muitas análises, parece que isso teria acontecido, no mínimo, no campo da música popular brasileira, inteiramente submissa, de um modo de ou outro, à política governamental.

No rastro das observações de Sérgio Cabral, uma das mais destacadas estudiosas do período, Angela de Castro Gomes, chega ao ponto de afirmar que “o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava à música

⁷² Azevedo Amaral, *O Estado Autoritário e a realidade nacional*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 181 e 186.

popular”⁷³. Esse tipo de concepção fez escola na academia, freqüentando artigos e livros que insistiam em exaltar, ainda que às avessas, o poder tentacular e incontrastável da ditadura e, em particular, do DIP.

Mas o trabalho sobre esse tema que mais ressoou na academia datava de dois anos antes, 1980⁷⁴. Sua repercussão pode ser aferida pelo fato de que ainda hoje ele é constantemente citado, independentemente de maiores questionamentos. Seu autor, o historiador Antonio Pedro (Tota) foi, é bom que se diga, um pioneiro nessa área, numa época em que muitos acadêmicos consideravam que a História com h maiúsculo deveria se encarregar de coisas mais relevantes em vez de acolher irresponsavelmente esses novos e estranhos (para não dizer pouco sérios) objetos.

Méritos pelo pioneirismo à parte, quais são algumas das teses centrais presentes no estudo de Tota? Ele parte da constatação de que o “Estado Autoritário” se utilizou de alguns gêneros da canção popular (notadamente samba e marcha,) como veículo da ideologia do trabalhismo, com vistas a cooptar os trabalhadores e legitimar-se junto a eles. Em seguida, põe em destaque a penetração, nas classes subalternas, de “ideologias ‘estranhas’” e a manipulação das massas pela propaganda oficial, “sem (que estas oferecessem) resistência apreciável”. Nesse ritmo, o trabalho avança até concluir que a ideologia do trabalhismo “impregnava quase todas as manifestações da área cultural, em especial a produção da canção popular”.

Para os que apenas se contentam com números, Tota não os frustra. Nos seus cálculos, “aproximadamente 60% delas possuíam, de uma forma ou de outra, um chamamento ideológico apontado na direção da Ideologia do

⁷³ Angela Maria de Castro Gomes, “A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro”. In: Lúcia Lipp Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Angela Maria de Castro Gomes, *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 159.

⁷⁴ Antonio Pedro (Tota), *Samba da legitimidade*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1980.

Trabalhismo”. Embora se refira, sem gastar muita tinta com isso, a “sinais de resistência à ideologia oficialista”, as canções com esse teor são tomadas como “quantitativamente inexpressivas”, ou melhor, são “poucas e de pequeno significado”⁷⁵.

Em primeiro lugar, é preciso conceder um desconto ao monumental exagero contido nas estatísticas do autor. A audição de sambas e marchas do período revela, sem a menor dúvida, que a imensa maioria das composições remetia aos jogos amorosos, nada tendo a ver com a apologia ou a resistência ao ideário trabalhista ou com o ufanismo estado-novista. Em segundo lugar, deslocando o debate para o plano teórico, o que se nota é que Antonio Pedro Tota aceita, sob vários aspectos, a “teoria do rebaixamento” a que se refere Peter Burke⁷⁶. Os conteúdos manipulados pelo agente transmissor, no caso o Estado/DIP, teriam sido interiorizados sem mais pelos receptores. Em síntese, retomando uma questão abordada no capítulo I, o receptor é praticamente reduzido a locutor da fala alheia, ao ser rebaixado à função de “locutor-papagaio”.

Hegemonia, repito, não se confunde com dominação ou imposição absoluta, muito menos com uniformização. Isso se aplica a todos os campos, inclusive ao cultural. Como já salientou Thompson, “na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes

⁷⁵ Os vários passos de sua análise aqui descritos ou citados podem ser encontrados, respectivamente, em *idem, ibidem*, p. 8, 12, 19, 148 e 104. Uma obra posterior, que comporta diferenças em relação à anterior, mas que enfatiza basicamente o endosso da ideologia do regime por parte dos compositores populares, é a de Alberto Moby, *op. cit.* (v. esp. p. 105/127).

⁷⁶ Com a “teoria do rebaixamento”, o que se perde de vista é o processo de interação entre os sujeitos, quaisquer que sejam eles. V. Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 84-90.

dentro do conjunto”⁷⁷. E essas fraturas, como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, não deixaram de se manifestar sob o “Estado Novo”, por mais que este buscasse soldá-las.

O cerco do silêncio que se montou em torno das práticas e discursos que destoavam das normas instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretenso “coro da unanimidade nacional” sob aquele regime de ordem-unida. No limite, seria como se a sociedade brasileira não passasse de simples câmara de eco da fala estatal, que, para impor-se, contou com o uso de um sem-número de meios de coerção e de produção de consenso.

Ao romper com essa visão e puxar a discussão para o campo da música popular brasileira, esta tese procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinaram o “coro dos contentes” durante o “Estado Novo”. Escorada na atuação do DIP, a ditadura estado-novista buscou a instauração de um certo tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um determinado perfil identitário do trabalhador brasileiro dócil à dominação capitalista. A procura do consenso, via ideologia do trabalhismo, esteve longe, porém, de alcançar a unanimidade pretendida.

Quando nos lançamos à investigação concreta da produção fonográfica dessa época, é possível recolher novas evidências para informar outras análises. Apesar da férrea censura do DIP, adquirem importância as “lutas de representações” que giram ao redor do trabalho e do trabalhador.

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e a valorização do trabalho⁷⁸, de

⁷⁷ E. P. Thompson, *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17.

⁷⁸ Tota apresenta um “Apêndice: letras de sambas e marchas” para ilustrar sua dissertação. V. Antonio Pedro (Tota), *op. cit.*, p. 105-144. Outro pesquisador também se reporta às letras de canções gravadas entre 1937 e 1945: v. Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983, cap. 6.

outro despontaram, como uma espécie de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à “palavra estatal”. Neste caso, pelo menos até 1943/1944, não nos deparamos, é óbvio, com a contestação aberta aos princípios ideológicos oficiais. Nem por isso deixaram de circular socialmente imagens e concepções que puseram em movimento outros valores. Essa constatação equivale a um atestado de que, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico. A partir daí, como veremos, ficam, no mínimo, abaladas umas tantas crenças generalizadas que ainda perduram acerca das relações Estado/música popular sob o “Estado Novo”.

Afasto-me, portanto, do campo dos consensos idealizados para pisar o chão que é próprio do mundo capitalista, marcado por conflitos que o atingem de ponta a ponta. Além do mais, busco assimilar produtivamente uma observação de Darnton, que considero da maior pertinência: “sempre é possível fazer perguntas novas ao material antigo”⁷⁹.

5. O “lado B” da história

Já foi destacado que a cruzada antimalandragem, desfechada pelo DIP de 1940 em diante, objetivou liquidar de vez a relação visceral que unira historicamente o samba à malandragem. Essa ofensiva, como vimos, se conectava a reações existentes no próprio *front* da música popular brasileira ao longo dos anos 30. Nele se faziam ouvir vários defensores da “higienização poética do samba” ou do “saneamento e regeneração temática” das composições populares.

⁷⁹ Robert Darnton, *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. XIV.

Com o surgimento do DIP apertaram-se os nós da camisa-de-força imposta aos compositores. Estes foram, por assim dizer, sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas: seja prodigalizando favores, seja por intermédio da repressão e/ou da censura, tentou-se, a qualquer custo, atraí-los para o terreno do oficialismo. Adentramos os domínios da paráfrase, que se distingue, de forma radical, da paródia.

Aparentemente, o esforço governamental foi bem-sucedido. Muitos músicos populares moderam a isca. Mas teriam, de fato, sido bloqueados todos os espaços por onde pudesse se insinuar um contradiscurso ou simplesmente um discurso alternativo? Depois de uma escuta atenta de centenas e centenas de fonogramas originais de discos 78 rpm gravados e/ou lançados entre 1940/1945, concluí que as afirmações taxativas sobre o monopólio do poder estatal precisam ser revistas. Trata-se de dar ouvidos ao “lado B” da história do “Estado Novo”. Embora os compositores tivessem a obrigação de encaminhar suas obras aos censores do DIP (os selos dos discos traziam, em regra, o número de registro junto a esse órgão), não foram poucas as gravações que extrapolaram os limites admitidos.

Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena estado-novista, o que se percebe em dezenas de registros fonográficos, é que, apesar dos pesares estado-novistas, o coro dos diferentes jamais deixou de se expressar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias.

Sutileza é o que não falta, por exemplo, na gravação de “Onde o céu azul é mais azul”⁸⁰, um samba-exaltação rasgado, cujos versos louvam o Brasil e os

⁸⁰ “Onde o céu azul é mais azul” (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: *O ciclo de Vargas: uma visão através da música popular* (LP n.º 1), Sesc-São Paulo/Fundação Roberto Marinho, 1983, e CD *A velha guarda*, Warner/BMG, s/d (1998).

elos da cadeia da felicidade representados pelas suas belezas/riquezas naturais e o povo trabalhador que move este país de dimensões continentais:

*Eu já encontrei um dia alguém
Que me perguntou assim, iaia
O seu Brasil, o que é que tem?
O seu Brasil, onde é que está?
Onde o céu azul é mais azul
E uma cruz de estrelas mostra o sul
Aí se encontra o meu país
O meu Brasil grande e tão feliz*

*Que tem junto ao mar palmeirais
No sertão seringais
E no sul verdes pinheirais
Um jangadeiro que namora o mar
Verde mar, a beijar brancas praias sem fim
Quando faz luar
Um garimpeiro que lá no sertão
Procura estrelas raras pelo chão
E um boiadeiro que tangendo os bois
Trabalha muito pra sonhar depois*

*E se é grande o céu, a terra e o mar
O seu povo bom não é menor
Mas o que faz admirar
Eu vou dizer, guarde bem de cor
Quem vê o Brasil que não tem fim
Não chega a saber por que razão
Este país é tão grande assim
Cabe inteirinho em meu coração!*

Até aí nada de mais. O que impressiona acima de tudo na gravação de “Onde o céu azul é mais azul” é a possibilidade da utilização da linguagem sonora como metalinguagem. Sem que eu queira esgotar aqui toda a gama de significados do arranjo do maestro Radamés Gnattali, interessa-me realçar aquilo que parece desenhar um notável contraponto crítico ao teor nacionalista/ufanista da mensagem literal da composição. A introdução, na conjugação de metais, contrabaixo e bateria, soa às *big-bands* norte-americanas. E por aí vai o arranjo cuja sonoridade, com a harmonização à base de um naipe de metais, nos

transporta, em outros momentos, para um contexto rítmico-timbrístico de além-Brasil, principalmente no final da execução, configurando como que um *approach* pré-tropicalista.

Por essas e outras, no trabalho com registros musicais é necessário não nos tornarmos prisioneiros da literalidade da canção. O que eu desejo frisar é que, a meu ver, não basta nos atermos às letras das músicas. Antes, é indispensável nos darmos conta de que elas não têm existência autônoma na criação musical. Tanto que é preciso atentar para o discurso musical pronunciado de maneira não-literal, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição⁸¹.

Uma escuta fina da produção fonográfica da época do “Estado Novo” com certeza nos revelará algumas surpresas, desde que, ao contrário do que é comum a muitos pesquisadores que enveredam pelos labirintos da criação musical, se parta de um princípio elementar, nem sempre levado a sério: trabalhar com música requer que se ouçam as canções analisadas. Que nos sirva de exemplo a gravação de “O amor regenera o malandro”⁸². Neste samba, como em muitos outros desse período, se afirma:

*Dizem que o amor
Regenera o malandro
Sou de opinião
De que todo malandro
Tem que se regenerar
Se compenetrar (breque: e ainda mais)
Que todo mundo deve ter
O seu trabalho para o amor merecer*

⁸¹ Algumas reflexões de caráter metodológico sobre a relação entre música e história são desenvolvidas por Adalberto Paranhos, “Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos”, *Projeto História*, n.º 20, São Paulo, Educ/FAPESP/FINEP, abr./2000, e *idem*, “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”, *ArtCultura*, n.º 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez./2004.

⁸² “O amor regenera o malandro” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: LP *Foi uma pedra que rolou*, Revivendo, s/d.

A primeira impressão, entretanto, se desfaz ao acompanharmos a performance dos intérpretes, Joel e Gaúcho, no fecho da segunda estrofe:

Regenerado
Ele pensa no amor
Mas pra merecer carinho
Tem que ser trabalhador (breque: que horror!)

O uso do breque a duas vozes – breque que, geralmente, é anunciador de distanciamento crítico – coloca por terra todo o blablablá estado-novista que parecia haver contagiado a gravação.

Mais uma vez, abro um parêntesis para um aparte de natureza metodológica. É conveniente ficar alerta para o fato de que uma composição não existe simplesmente no plano abstrato. Importa é o seu *fazer-se*, a formatação que recebe ao ser interpretada/reinterpretada. Nessa perspectiva, entendo que interpretar é também compor, porque quem interpreta decompõe e recompõe uma composição, podendo investi-la de sentidos não imaginados ou mesmo deliberadamente não pretendidos pelo autor. Disso decorre que não é suficiente tomar abstratamente uma canção, reduzida à peça fria da letra ou da partitura. Sua realização sonora, do arranjo à interpretação, tudo é portador de sentidos⁸³.

É o que se verifica em “O amor regenera o malandro”. Quem tomá-la ao pé da letra, ou melhor, quem se der apenas ao trabalho de pesquisar as revistas de modinhas da época, nas quais eram publicadas letras das canções populares, se fixará no acessório e não apreenderá o principal de sua gravação. Restringir a análise de uma música tão-somente à sua letra implica reduzir a canção – por definição, uma obra musical revestida de letra – a mero documento escrito,

⁸³ Paul Zumthor salienta que é preciso atentar para “a riqueza expressiva da voz e aos valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza”, e conclui que “o intérprete (...) significa”. Paul Zumthor, *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 134 e 228.

amesquinhando seu campo de significações⁸⁴, o que pode nos levar a passar ao largo de suas apropriações e reapropriações. Não basta inclusive o acesso à partitura. Neste caso específico, ela nada mais faz do que estampar a letra da composição, sem os breques que lhe foram posteriormente incorporados⁸⁵. Obviamente, o último verso (aí incluído o breque) não constava da letra submetida ao crivo dos censores.

Em sua interpretação, toda ela sincopada, Joel e Gaúcho se comportam malandramente. Eles quebram a aparente harmonia estabelecida na letra e subvertem seu conteúdo original. A desconstrução é processada com o auxílio de duas singelas palavras. Comportamento, por sinal, tipicamente malandro, como sublinham Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr.: há a aparente aceitação das regras estabelecidas como mera estratégia de sobrevivência. Dentro dos códigos da malandragem, a arte da dissimulação é ponto de honra⁸⁶, daí não ser sinal de inteligência oferecer-se como caça ao caçador.

O verbo malandrar era conjugado em atos por muitos outros personagens da música popular brasileira. Alguns deles povoavam o mundo de Assis Valente. “Recenseamento”⁸⁷ ilustra, à perfeição, os dribles aplicados na censura.

⁸⁴ Ginzburg é um severo crítico do excessivo apego dos historiadores às fontes escritas como documento, com todas as suas implicações metodológicas. V. Carlo Ginzburg: *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17 e 18. A redução da canção à condição de documento escrito, esvaziado de sonoridade, é uma marca do trabalho de Antonio Pedro (Tota), *op. cit.*, assim como de grande parte da obra de Berenice Cavalcante, Heloisa Starling, José Eisenberg (orgs.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (3 v.). Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/ FAPERJ/ Fundação Perseu Abramo, 2004.

⁸⁵ A partitura, que me foi cedida pelo pesquisador Abel Cardoso Junior, teve edição de A Melodia, Rio de Janeiro, s/d. Mesmo a um autor preocupado com a audição da canção e a apreciação de seus elementos musicais, isso passou despercebido, a ponto dele agrupar a gravação de “O amor regenera o malandro” entre os sambas que engrossavam a corrente estado-novista. V. João Ernani Furtado Filho, *op. cit.*, p. 239.

⁸⁶ Gilberto Vasconcellos e Matinas Sukuzi Jr., *op. cit.*, p. 520.

⁸⁷ “Recenseamento” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1940. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 5), Emi, 1996.

Cronista musical do cotidiano, o mulato Assis Valente se aproveitou de um assunto que figurava na ordem do dia, o censo de 1940. Narra a subida ao morro do bisbilhoteiro agente recenseador que quer tirar a limpo toda a vida de um casal não-casado. Diante de sua interpelação, a mulher vai logo se apresentando como uma fiel cumpridora da lei...

*Em 1940
Lá no morro
Começaram o recenseamento
E o agente recenseador
Esmiuçou a minha vida
Que foi um horror!
E quanto viu a minha mão sem aliança
Encarou para a criança
Que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente
E se era do batente
Ou era da folia*

*Obediente eu sou a tudo que é da lei
Fiquei logo sossegada
E falei então
-- O meu moreno é brasileiro
É fuzileiro
E é quem sai com a bandeira
Do seu batalhão...
A nossa casa não tem nada de grandeza
Mas vivemos na pobreza⁸⁸
Sem dever tostão
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim
Um reco-reco, um cavaquinho
E um violão*

*Fiquei pensando
E comecei a descrever
Tudo, tudo de valor
Que meu Brasil me deu...
Um céu azul,*

⁸⁸ Ou “nós vivemos na fartura”, como canta Ademilde Fonseca, para acentuar o efeito de ironia contido em “Recenseamento”, no LP *À la Miranda*, Odeon, 1958. Rel.: fasc. *Assis Valente*, História da Música Popular Brasileira (HMPB), São Paulo, Abril, 1982.

*Um Pão de Açúcar sem farelo
Um pano verde-amarelo
Tudo isso é meu!
Tem feriado que pra mim vale fortuna...
A Retirada de Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem rival!*

Eis uma obra que, parecendo reproduzir o discurso dominante do “Brasil grande e trabalhador” dos apologistas do “Estado Novo”, desmonta com perspicácia os argumentos oficiais, salpicando de ironia a fala da mulher que responde ao funcionário que a entrevista. Seu “moreno”, como tudo leva a crer, nem de longe poderia ser catalogado no exército regular de trabalhadores do Brasil, ele que seria porta-bandeira (ou melhor, mestre-sala) de escola de samba. No barraco em que moravam, faltava tudo – imagem que contrasta com a do “Brasil novo” vomitada pela propaganda governamental. Tudo, em termos: só não faltavam os apetrechos reclamados pelo samba. Afinal de contas, o que o “Estado Novo” lhes deu? O azul do céu, um cartão postal (o Pão de Açúcar), uma bandeira (apequenada aqui na menção a um reles pano verde-amarelo). Além do mais, a louvação aos feriados entra em contradição aberta com a idealização do trabalho que ganhava força naqueles dias.

Assis Valente mostra, com habilidade, como discurso e contradiscurso podem se entrecruzar, extraindo dessa canção um resultado que se choca com a pregação do governo Vargas. Afinal, a ironia, examinada sob uma perspectiva bakhtiniana, é um exemplo típico de discurso bivocal. Detalhe que não é destituído de significado: “Recenseamento” é um samba-choro, e o acompanhamento recria uma atmosfera musical típica das gafieiras...⁸⁹

⁸⁹ Por isso tudo, não concordo com as interpretações de quem identifica em “Recenseamento” mais um “samba-exaltação” e/ou uma manifestação patriótica, sem se aperceber do fato de que o nacionalismo popular explícito de Assis Valente não se sintonizava com o nacionalismo à moda estado-novista. Tais interpretações estão presentes em Orlando de Barros, *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UERJ, 2001, p. 363, 364 e

Houve, porém, quem foi direto e reto ao mundo das agruras do trabalhador. Sem maquiar o seu dia-a-dia, Ciro de Souza, descreve a “Vida apertada”⁹⁰ de um estivador:

*Meu Deus, que vida apertada
Trabalho, não tenho nada
Vivo num martírio sem igual
A vida não tem encanto
Para quem padece tanto
Desse jeito eu acabo mal*

*Ser pobre não é defeito
Mas é infelicidade
Nem sequer tenho direito
De gozar a mocidade
Saio tarde do trabalho
Chego em casa semimorto
Pois enfrento uma estiva
Todo dia lá no 2
No cais do porto
(breque: tadinho de mim)*

Estamos aqui, como em outras composições da época, bastante distantes da assimilação dos princípios trabalhistas de enaltecimento do trabalho⁹¹. Tudo se opõe à visão do reino dos céus que teria baixado à terra pelas mãos de Getúlio Vargas. Nada remete à grandeza e à grandiloquência que o regime exalava. Até dos aspectos estritamente musicais é possível depreender isso. O acompanhamento, ao contrário dos adornos orquestrais que vestiam os sambas-exaltação, é confiado a um conjunto regional. Ele é todo balanceado, entrecortado por breques, desde o seu início, com um breque ao piano. O tom mais coloquial

383; João Ernani Furtado Filho, *op. cit.*, p. 291; Eneida Maria de Souza, “Carmen Miranda: do *kisch* ao *cult*”. In: Berenice Cavalcante *et al.*, *op. cit.*, v. 2 : Retrato em branco e preto da nação brasileira, p. 84; Helena Bomeny, “Os dezessete e setecentos”, *idem, ibidem*, p. 142 e 143.

⁹⁰ “Vida apertada” (Ciro de Souza), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: CD *A bossa de sempre*, RCA/BMG, 2001.

⁹¹ Eu procuro sistematizar os princípios fundamentais do trabalhismo, no período 1930-1945, em Adalberto Paranhos, *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999, esp. cap. A sinfonia do trabalho.

do cantor Ciro Monteiro se diferencia claramente do estilo de interpretação mais empostado de um Francisco Alves, como, por exemplo, em “Onde o céu azul é mais azul”⁹².

Sob esse prisma, como já assinalou Santuza Cambraia Naves, modernismo e música popular se davam as mãos, mesmo que por vias transversas. Nela impera, intuitivamente, a “estética da simplicidade” – que a aproxima do modernismo literário de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira –, em contraposição à “estética da monumentalidade” que recheia o projeto musical modernista de um Villa-Lobos⁹³.

Mais ainda: se, na esteira da Semana da Arte Moderna, vincularmos o modernismo, entre outras características, ao “esforço por tematizar aspectos da vida moderna”, implicando a “valorização do prosaico da vida e da descrição do cotidiano real”⁹⁴, estreitam-se sem dúvida as suas relações com a música popular brasileira. E, realisticamente, “Vida apertada” elabora uma rima de pé quebrado: trabalho, nessa canção, rima com martírio e miserê⁹⁵.

Compreende-se por que Marx salientou que o trabalho, em termos gerais, não corresponde a um ato voluntário, sendo, antes de mais nada, um trabalho forçado ou obrigatório na sociedade capitalista. Do seu estranhamento resulta que

⁹² “Onde o céu azul é mais azul”, *op. cit.*

⁹³ V. Santuza Cambraia Naves, *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, esp. p. 66-141.

⁹⁴ Affonso Romano de Sant’Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 131.

⁹⁵ Sintoma da “vida apertada” dos trabalhadores pode ser detectada até em publicações empresariais. A *Revista de Organização Científica* noticiava, em 1941, a realização, no ano anterior, da Jornada sobre a Alimentação. Nela se divulgaram os resultados de pesquisa que acusava que “80% das famílias e dos adultos equivalentes consomem quantidades deficitárias de carne, feijão, legumes, leite, laticínios, raízes e tubérculos”. *Revista de Organização Científica*, n.º 116-120, São Paulo, ago.-dez./1941, p. 49. Sobre o assunto, v. também José Rogério Silva, *Condição de vida da classe trabalhadora na cidade de São Paulo, durante o Estado Novo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 1992, cap. 2 e 3, e Adriano Luiz Duarte, *Cidadania e exclusão: Brasil, 1937-1945*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999, cap. 1.

“tão logo inexistia coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste”⁹⁶. Sem ser marxista, uma trabalhadora não muito convicta parece exprimir bem tal realidade em “Passei no domingo”⁹⁷:

*Passei no domingo
Acordei na segunda
Com o corpo cansado
De tanto sambar
Assim mesmo eu fui trabalhar
Terça-feira, não
Quarta, também não
Mas na quinta novamente
Eu tornei a me cansar
Sexta-feira descansei
Pra no sábado continuar*

*Há muita gente que trabalha tanto
Que não samba
Que não dança
E vive se matando
Trabalhando o dia inteiro
Sem sambar de noite
Acabando a mocidade
Que não dá prazer
Por isso é que eu sambo
Me deixa sambar
Sei lá se hoje mesmo eu posso morrer*

De quebra, “Passei no domingo” é um samba contagiante, interpretado com muito balanço por Dircinha Batista, com destaque para um solo de clarineta e para a reconstituição do ambiente musical de gafieira.

Realismo e sonho caminham juntos, por outro lado, no samba-de-breque “Acertei no milhar”⁹⁸, de Wilson Batista, um mulato que jamais se expôs aos

⁹⁶ Karl Marx, *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 83.

⁹⁷ “Passei no domingo” (Ari Monteiro), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

⁹⁸ “Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1940. Rel.: CD *Testamento dos sambistas*, Revivendo, s/d. Sabidamente, Geraldo Pereira apenas emprestou seu nome à composição, toda ela de autoria de seu “parceiro”. V. Bruno Ferreira Gomes, *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 26.

riscos de um trabalho regular, habitante dos cabarés da Lapa, preso diversas vezes, e que andava constantemente às voltas com “más companhias”. Qual o primeiro pensamento que ocorre ao personagem dessa canção quando ele tira a sorte grande no jogo do bicho? Abandonar definitivamente o trabalho, tornar-se, como diria Moreira da Silva, um “vagolino” bem-afortunado. A partir daí ele começa a fazer planos mirabolantes para revidar os revezes da vida. Deixando de lado os breques introduzidos por Morengueira, eis o que diz esse samba:

*Etelvina, minha filha
Acertei no milhar!
Ganhei quinhentos contos
Não vou mais trabalhar
Você dê toda a roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar*

*Etelvina
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome, não sei onde
De marquês Morengueira, de visconde
E um professor de francês, mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra madame Pompadour*

*Até que enfim agora sou feliz
Vou passear a Europa toda, até Paris
E os nossos filhos, ó que inferno
Eu vou pô-los no colégio interno
Telefongone pra Mane do armazém
Porque eu não quero ficar
Devendo nada a ninguém
E vou comprar um avião azul
Para percorrer a América do Sul*

*Mas de repente, mas de repente
Etelvina me chamou:
Está na hora do batente
Mas de repente*

*Etelvina me chamou
Foi um sonho minha gente*⁹⁹

O chamado de Etelvina o traz de volta às asperezas do dia-a-dia. A moral da história atropela as formulações habituais que justificam a dominação social e as desigualdades de classe: como regra geral, a ascensão social pela via do trabalho não passa de uma quimera. A ideologia do regime, em tempos de trabalhismo getulista, insistia na afirmação do círculo virtuoso da prosperidade: quanto mais afincado no trabalho, mais ganhos para o capital, os quais, num efeito *boomerang*, se reverteriam em melhoria das condições de vida do trabalhador. A questão trabalhista, como explanaria o ministro do Trabalho Marcondes Filho, na cerimônia de sua posse, em janeiro de 1942, havia encontrado uma solução providencial sob o governo Vargas. Graças à legislação trabalhista, soaram os sinos anunciando as bem-aventuranças do “Estado Novo”:

*Para beneficiar o capital é necessário tornar eficiente o trabalho, e esta eficiência só se obtém melhorando todas as condições do trabalhador. Elevar o nível do empregado, portanto, é um pensamento pelo capital. Mas para beneficiar o trabalhador, é preciso que prosperem a indústria e comércio, o que depende, em grande parte do capital. Evitar os inúteis sacrifícios deste, portanto, é um pensamento pelo trabalhador*¹⁰⁰

Ao menos uma parcela dos trabalhadores parecia dar de ombros ante discursos como este. À semelhança do que acontecia com o protagonista de “Acertei no milhar”, falas desse tipo provavelmente entrassem por um ouvido e saíssem pelo outro. Sua experiência lhe ensinava talvez que, parodiando a letra de um samba, o trabalho não dá camisa ao trabalhador.

⁹⁹ Para uma análise pormenorizada e sagaz dessa composição, v. Cláudia Matos, *op. cit.*, p. 114-118.

¹⁰⁰ Marcondes Filho, *op. cit.*, p. 6.

6. Dando as costas ao trabalho

Uma enxurrada de críticas à malandragem atingia em cheio os redutos da música popular brasileira durante a ditadura estado-novista. Mesmo assim, de maneira enviesada que fossem, em pleno império do DIP tipos que viviam mais ou menos à margem do trabalho continuavam a dar as caras em muitas composições. Nelas, volta e meia a questão do trabalho reaparecia de modo um tanto quanto ambíguo.

É impressionante o número de canções que viram muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas e com a sua condição de muros de arrimo da família. Normalmente compostas por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, apesar da dubiedade que possam comportar, não deixavam de retratar a sobrevivência de figuras masculinas que voltavam as costas ao trabalho.

Em “Sete e meia da manhã”¹⁰¹, Dircinha Batista, cheia de bossa, narra a via-crúcis de uma operária na luta pelo pão-nosso-de-cada-dia. Berra o despertador, seu companheiro a acorda, vira para o lado, puxa a coberta, torna a dormir, e lá vai ela, a contragosto, trabalhar:

*(...) Estou atrasada
E se não for para o batente
Ele vai me dar pancada
Estou tão cansada
De ouvir todo dia
A mesma toada
O apito da fábrica a me chamar
Levanta da cama e vem trabalhar
Mas que viver desesperado*

¹⁰¹ “Sete e meia da manhã” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

Neste ponto o samba se recolhe, a melodia se deixa guiar pelo ritmo dolente da seresta, e ela conclui, em tom de lamento: “se Deus um dia olhasse a terra/ e visse o meu estado”. E, de novo, soa o despertador, esse tormento para os trabalhadores em geral, comumente visto como um “amigo urso”.

Mais uma vez, trabalho aqui é a face palpável do sacrifício, o que, de novo, vai de encontro a determinadas análises elaboradas por historiadores e cientistas sociais que insistem em se referir quase exclusivamente à assimilação da mensagem trabalhista pelos compositores populares. Marcondes Filho, no programa radiofônico “Hora do Brasil”¹⁰², ressaltava, a todo momento, o caráter humanizante e regenerador do trabalho. “Sete e meia da manhã”, ao contrário, o vê nele uma fonte permanente de sacrifícios.

Em “Não admito”¹⁰³, enfezada, a personagem feminina não estava para muita prosa. Ela vocifera contra o boa-vida que mora com ela. Nesse samba-choro, uma espécie de peça de acusação, ela chega às raias da indignação. Diz, logo de início, que “(...) não acredito/ que você/ tenha coragem/ de usar malandragem/ pra meu dinheiro tomar”. Em seguida, ela bate duro:

*Se quiser vá trabalhar, oi
Vá pedir emprego na pedreira
Que eu não estou disposta
A viver dessa maneira
Você quer levar a vida
Tocando viola de papo pro ar
E eu me mato no trabalho
Pra você gozar*

¹⁰² Saliente-se, de passagem, que a “Hora do Brasil”, ao contrário das afirmações que se lêem frequentemente em muitos livros, contava com ampla audiência. Para não ir longe demais, pesquisas do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) revelavam, por exemplo, que numa cidade como Poços de Caldas a grande maioria das pessoas consultadas tinha aparelho de rádio em casa, e 89,7% dos ouvintes sintonizavam a “Hora do Brasil”. Cf. pesquisa n.º 20, de 8 de julho de 1944, Fundo IBOPE, Arquivo Edgard Leuenroth.

¹⁰³ “Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Rel.: col. GSH (CD n.º 14), *op. cit.*

“Hildebrando”¹⁰⁴ é outro indivíduo que parece ter alergia ao trabalho. Esse samba de Wilson Batista e Haroldo Lobo, dramatiza o paradoxo de uma família cercada de necessidades crônicas por todos os lados, enquanto o suposto chefe de família se entrega ao ócio, como quem nasceu cansado: “sempre descansando”, “perambulando na rua”, ele, decididamente, “não quer procurar o que fazer”.

Na pele de Dircinha Batista, mais uma trabalhadora martela a mesma tecla em “Inimigo do batente”¹⁰⁵. Antes de mais nada, ressalte-se que seus dois autores são emblemáticos. Um, Wilson Batista, assíduo freqüentador das rodas da malandragem. Outro, Germano Augusto, era um malandro que se notabilizou, entre outras coisas, por suas façanhas de se apoderar, com golpes de astúcia ou na marra, de composições alheias, além de figurar em parcerias fictícias. Ambos assinam esse samba que retrata as queixas de uma mulher triturada na roda-viva do “lesco-lesco” da vida de lavadeira. Seu companheiro, um “artista” (certamente por ser chegado às artes & manhas), foge do trabalho como, segundo dizem mas não provam, o diabo foge da cruz. Enquanto isso, ela coleciona frustrações.

*Eu já não posso mais
A minha vida não é brincadeira
É, estou me desmilingüindo
Igual a sabão na mão da lavadeira
Se ele ficasse em casa
Ouvia a vizinhança toda falando
Só por me ver lá no tanque
Lesco-lesco, lesco-lesco, me acabando*

*Se eu lhe arranjo trabalho
Ele vai de manhã, de tarde pede a conta
Eu já estou cansada de dar
Murro em faca de ponta*

¹⁰⁴ “Hildebrando” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1941.

¹⁰⁵ “Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, grav.: 1939, lanç.: 1940. Rel.: LP *Cantoras da época de ouro*, Revivendo, 1988.

*Ele disse pra mim
Que está esperando ser presidente
Tira patente do sindicato
Dos inimigos do batente*

*Ele dá muita sorte
É um moreno forte
Ele é mesmo um atleta
Mas tem um grande defeito
Ele diz que é poeta
Ele tem muita bossa
E compôs um samba e quer abafar (breque: é de amargar)
Não posso mais, em nome da forra
Vou desguiar*

Para além daquilo que, nesse samba, quase fala por si só, há um aspecto que não pode passar despercebido. Apela-se para o uso de gírias, nascidas do linguajar da gente simples, o que atesta a proximidade de certos gêneros de música popular com o “brasileiro falado”. É como se estivéssemos anos-luz distantes de composições contemporâneas, como os sambas-exaltação, com seu carro-chefe, “Aquarela do Brasil”¹⁰⁶, dominado pelo tom oficioso, grandiloqüente e pelo culto a expressões empoladas, ao celebrar o “mulato inzoneiro” e a “merencória luz da lua”.

O emprego de gírias na música popular, particularmente no samba, não passava em branco. A ferocidade da crítica contra esse “linguajar vulgar” está fartamente documentada. Os defensores do vernáculo se arvoravam em guardiões da ordem lingüística e contavam com apoio oficial à sua empreitada. Desfechou-se um encarniçado ataque à “gíria corruptora da língua nacional”¹⁰⁷. Nada de

¹⁰⁶ “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Silvío Caldas. 78 rpm, Victor, 1942 (cito aqui a segunda gravação desta canção). Rel.: cx. *Ary Barroso: nossa homenagem – 100 anos* (CD n.º 5), Revivendo, s/d. No total, foram 5 as gravações nacionais de “Aquarela do Brasil no período do “Estado Novo”.

¹⁰⁷ V. matérias que constavam das seções de música e radiodifusão da revista *Cultura Política*, publicada pelo DIP entre 1941 e 1945. As palavras citadas são de Martins Castelo, *Cultura Política*, n.º 6, ago./1941, p. 331. O mesmo articulista investia contra a “degradação” representada pela “baixa linguagem” em *idem*, n.º 11, jan./1942, p. 300. Manifestações dessa natureza, de acordo com Marques Rebelo,

muito novo se considerarmos que, no século XIX, por exemplo, Victor Hugo já mencionava a gritaria de escritores respeitáveis contra a linguagem do *bas-fond* e o uso da gíria em textos literários na França¹⁰⁸. Sob o “Estado Novo”, a preservação das formas cultas do idioma pátrio era vista como questão de sobrevivência nacional: “para os doutrinadores do regime, a língua se constitui em patrimônio nacional, no sentido de que preserva a segurança e unidade do país”¹⁰⁹.

Questões vernáculas à parte, outras canções entravam em linha de sintonia com “Inimigo do batente”. Os sambas “No lesco-lesco”¹¹⁰ e “Vai trabalhar”¹¹¹ recolocavam em cena a queda-de-braço travada pelas lavadeiras com os dramas da subsistência. No primeiro, a lida da mulher se opõe bem-bom em que vive seu marido:

*Meu marido não faz nada
Só leva a vida gozando
Eu já estou com dor nas costas
O tanque está me acabando
No lesco-lesco
No lesco-lesco
No lesco-lesco*

eram típicas de “zeladores de gramatiquices” e de “perseguidores de letristas da música popular”. Marques Rebelo, *op. cit.*, p. 179

¹⁰⁸ V. Victor Hugo, *Os miseráveis* (v. 2). São Paulo-Rio de Janeiro: Cosac & Naiffy/Casa da Palavra, 2002, esp. p. 361-374.

¹⁰⁹ Mônica Velloso, “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁰ “No lesco-lesco” (Hanibal Cruz), Carmen Costa. 78 rpm, Victor, 1945. Aliás, é oportuno atentar para o trânsito lingüístico de expressões como lesco-lesco, miserê e outras que tais. Assim como, analogamente, uns tantos elementos das ideologias das classes trabalhadoras são incorporados e/ou ressignificados pelas ideologias das classes dominantes, muitas expressões originárias da linguagem cotidiana de setores populares acabam sendo dicionarizadas. Foi o que aconteceu com lesco-lesco e miserê. V. Aurélio, *século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1203 e 1344, e *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1745 e 1933.

¹¹¹ “Vai trabalhar” (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942.

*As mulheres estão por baixo
O homem é que determina
Traz da rua a roupa suja
A mulher que vá pra tina
No lesco-lesco
No lesco-lesco
No lesco-lesco*

“Vai trabalhar” ilumina ainda mais o contraste entre a mulher tragada pela rotina, dedicada ao trabalho penoso, e o homem que leva a vida na flauta, permitindo-se usufruir os pequenos prazeres que o mundo lhe reserva:

*Isso não me convém
E não fica bem
Eu no lesco-lesco
Na beira do tanque
Pra ganhar dinheiro
E você no samba o dia inteiro*

*Você compreende
E faz que não entende
Que tudo depende de boa vontade
Pra nossa vida endireitar
Você deve cooperar
É forte, pode ajudar
Procure emprego
Deixa o samba
E vai trabalhar*

As lavadeiras, personagens miúdas desses dramas do cotidiano que normalmente são empurrados para as zonas de sombra da História convencional, não primavam exatamente pelo conformismo, como se pode deduzir desses sambas. Nem suportavam seu calvário por força de qualquer predestinação. À sua maneira, resistiam ante uma situação nada confortável. E tal fato não constituía uma novidade. Ao se reportar às funções de “lavar e amamentar”, Maria Izilda Santos de Matos retira do esquecimento as lavadeiras de São Paulo do início do século XX. Ressalta, então, que delas restou a imagem de mulheres dispostas ao trabalho, muitas das quais se tornaram chefes de família. Além

disso, “eram tidas como ‘quem não leva desaforo para casa’, pois cotidianamente envolviam-se em brigas e acabavam parando na polícia”¹¹². Essas representações, uma mescla de realidade e imaginário, persistiram, como se nota, pelo menos até o “Estado Novo”.

Seria possível multiplicar à vontade esses exemplos de malandros e de bambas que ressurgem, aqui e ali, em sambas gravados e/ou lançados entre 1940 e 1945, na era do DIP. “Já que está deixa ficar”¹¹³, “Não vou pra casa”¹¹⁴, “Quem gostar de mim”¹¹⁵, “Batatas fritas”¹¹⁶ e “Fez bobagem”¹¹⁷ são apenas mais alguns. Mas é interessante atacar agora a questão pelo lado do avesso.

7. Mulheres da pá virada

Os papéis sociais assumidos no espaço urbano por um número crescente de mulheres – num momento em que a industrialização ganhava impulso em certas áreas do Brasil – embaralhou o jogo de cartas representado pela tradicional divisão social do trabalho. Ainda na década de 1940, Wilson Batista e Haroldo Lobo compuseram “Emília”¹¹⁸, um candente elogio à mulher de mil e uma

¹¹² Maria Izilda Santos de Matos, *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc, 2002, p. 144 e 146.

¹¹³ “Já que está deixa ficar” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Rel.: LP *Um turbilhão de alegria*, Revivendo, s/d.

¹¹⁴ “Não vou pra casa” (Antonio Almeida e Roberto Ribeiro), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: LP *Foi uma pedra que rolou*, *op. cit.*

¹¹⁵ “Quem gostar de mim” (Dunga), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: CD *A bossa de sempre*, *op. cit.*

¹¹⁶ “Batata frita” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: col. *GSH* (CD n.º 11), *op. cit.*

¹¹⁷ “Fez bobagem” (Assis Valente), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942. Rel.: col. *GSH* (CD n.º 5), *op. cit.*

¹¹⁸ “Emília” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Rel.: CD *Vassourinha*, Warner, 2002.

utilidades domésticas. Nesse samba se chora a ausência da personagem-título, cuja memória era resgatada:

*Quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar
Que de manhã cedo
Me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma
E sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília
Eu não posso mais (...)*

Que não se pense, contudo, que o presente sepultara de vez o passado. Este se atualizava sob diversos aspectos e se insinuava em muitos discursos, práticas e normais legais. Não se cortam de uma hora para outra os laços que nos prendem à tradição e a traços culturais marcantes partilhados por diferentes grupos e classes sociais.

Ao tomar como objeto de estudo a Inglaterra na virada dos séculos XIX e XX, Hobsbawm já explicou o que levava a classe e o movimento operários a não verem com bons olhos o trabalho da mulher fora de casa¹¹⁹. Independentemente disso, o que se tem de concreto é que “a industrialização do século XIX (em oposição à industrialização do século XX) tendeu a fazer do casamento e da família a carreira principal da mulher da classe trabalhadora que não fosse forçada pela total pobreza a assumir outra atividade”¹²⁰. No Brasil estigmas sexistas semelhantes se corporificariam ao longo da história do movimento operário. Sob uma estrutura familiar patriarcal, as mulheres estavam condenadas a arcar, de forma prioritária, com o trabalho doméstico e reprodutivo, por maior que fosse sua participação na composição da força de trabalho assalariada na Primeira República¹²¹.

¹¹⁹ V. Eric J. Hobsbawm, *Mundos do trabalho: novos estudos sobre a história operária*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, esp. cap. 6.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 135.

¹²¹ Isso foi mostrado, entre outras, por Maria Valéria Junho Pena, *Mulheres e trabalhadoras: presença feminina na constituição do sistema fabril*. Rio de Janeiro:

À época do “Estado Novo”, concepções tradicionalistas ainda persistiam, como se observou, entre o final dos anos 30 e início dos 40, durante o debate que se instalou e estalou nos próprios meios governamentais a propósito do Estatuto da Família¹²². No contrafluxo das novas realidades que vinham se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto, que, em prol da grandeza do país, ressaltava a necessidade de promover o aumento da população e de oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto propunha, entre outras coisas, a “progressiva restrição da admissão das mulheres nos empregos públicos e privados”¹²³. Tratava-se reforçar o direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua natureza, o que significava reafirmar seu enraizamento na vida doméstica.

Virando o lado da moeda, no caso do homem era exaltado o dever a cumprir como chefe de família, trabalhador/provedor¹²⁴, que, nas palavras de Gustavo Capanema, “deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas”¹²⁵. Enquanto os homens estariam respaldados pela retaguarda doméstica que lhes propiciariam as mulheres, estas encarnariam a

Paz e Terra, 1982, p. 192-204, e Margareth Rago, “Relações de gênero e classe operária no Brasil, 1890-1930”, *Caderno Espaço Feminino*, n.º 1, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, jan.-jun./1994.

¹²² V. Simon Schwartzman, Helen Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, *Tempos de Capanema*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Ed. FGV, 2000, p. 123-139, e Sueann Caulfield, *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000, p. 337-339.

¹²³ *Apud* Schwartzman *et. al.*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁴ Ao abordar as relações entre “Alcoolismo, trabalho, mulher e família”, Maria Izilda Santos de Matos evidenciou como o discurso médico emergente nas primeiras décadas do século XX procurava associar a condição do homem trabalhador a padrão de masculinidade e a atributos de virilidade. V. Maria Izilda Santos de Matos, *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, cap. 2.

¹²⁵ *Apud* Schwartzman *et al.*, *op. cit.*, p. 123.

autoridade que simbolizaria o poder do Estado, num contexto em que, como frisa Sueann Caulfield, a família brasileira era a “metáfora central da ordem social”¹²⁶.

Resta indagar aqui em que medida essa ordem familiar patriarcal idealizada se materializou sob o regime disciplinar ditatorial do “Estado Novo”. Também neste ponto, é possível captar determinadas práticas discursivas que configuram discursos cruzados no universo das relações de gênero e que apontam para a existência de vozes destoantes das falas oficiais. Já analisamos, no tópico anterior, as falas colocadas na boca de personagens femininas que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. Agora vamos examinar o canto de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais. Mais uma vez uma certa ambivalência se incorpora não só a essas composições como igualmente às interpretações registradas em disco. De toda forma, nelas certas figuras que habitavam as canções populares em muitos casos fugiam aos códigos comportamentais recomendados pela “boa sociedade”.

Já se disse que a música popular se revelou um solo fértil para o desabrochar das “dores de corno” sentidas pelos homens¹²⁷. Quantas não são as composições que expõem aos nossos olhos a fragilidade do “sexo forte” a se dissolver em lamúrias ao ser passado para trás. “Oh! Seu Oscar”¹²⁸, que obteve enorme sucesso no carnaval de 1940, flagra mais uma situação na qual alguma coisa está fora da ordem habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, descreve seu melodrama:

¹²⁶ Sueann Caulfield, *op. cit.*, p. 332 e 333.

¹²⁷ V. Ruben George Oliven, “A mulher faz (e desfaz) o homem”, *Ciência Hoje*, n.º 376, Rio de Janeiro, SPBC, 1987.

¹²⁸ “Oh! Seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939. Rel.: CD *A bossa de sempre*, *op. cit.*

*Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou
Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia hora
Que tua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia!*

*Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia (breque: É, parei.)*

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por ela uma pesada carga de sacrifícios. O trabalho, de novo, é vinculado aqui a martírio, a mortificação do corpo, em completo descompasso com a ladainha trabalhista. O trabalhador, aliás, é indiretamente convertido em otário, dando o duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher corre para a orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição, que chegou a despertar reações moralistas¹²⁹, era “Ela é da orgia”, que, convém repetir, não tinha naquela época o sentido de bacanal que adquiriu mais recentemente.

Não deixa de ser igualmente significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de “Oh! Seu Oscar”. Ela aparece não menos do que nove vezes. Seus versos-chave (“Não posso mais/eu quero é viver na orgia!”) se repetem sete vezes. Inclusive no final do disco, levando a canção a passar por uma relativa ressignificação. Se, graças à dubiedade da sua letra, “Oh! Seu Oscar” pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro ou com as aventuras da

¹²⁹ Marques Rebelo lembra que a vingança popular contra o moralismo se expressou na consagração desse samba durante os festejos carnavalescos. V. Marques Rebelo, *op. cit.*, p. 179.

mulher pândega, aqueles que pulavam mais um carnaval sob o “Estado Novo” não devem ter tido maiores dificuldades em fazer sua opção.

Novamente se cavava uma distância considerável entre a fala governamental e os comportamentos referidos nas canções populares. De um lado, artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (BMTIC)* realimentavam uma determinada tradição, ao enaltecer a mulher e situá-la no seu “devido lugar” como braço auxiliar do chefe de família¹³⁰ Nesses termos, o ministro Marcondes Filho derramava copiosos elogios sobre a “senhora do lar proletário” e evocava imagens historicamente ligadas à mulher dona-de-casa: maternidade, prole, berços.¹³¹ Lar, mulher, esposa, mãe e doçura formariam um composto especial que resultaria na “divina fraqueza das mulheres”¹³².

De outro lado, em “Oh! Seu Oscar” as relações de gêneros escapam da ótica da vitimização da mulheres. Ao invés de vítimas indefesas de uma sociedade machista, rebaixadas a pobres-coitadas, elas despontam como pessoas capazes de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos. E não se trata de um caso isolado: muitas outras mulheres são mencionadas em diversas composições por trocarem as prendas domésticas pela gandaia. Isso, em algumas situações, precipitava no ridículo a figura do malandro regenerado ou, como queira, do trabalhador traído. Em “Madalena”¹³³, o chefe da família parece ter perdido as rédeas:

*Madalena, você foi ao samba
Sem me avisar
Parece incrível, mulher*

¹³⁰ V. Adalberto Paranhos, *O roubo da fala*, op. cit., p. 160-161.

¹³¹ V. a palestra “A senhora do lar proletário”, irradiada em 1942 na “Hora do Brasil”. Marcondes Filho, op. cit., p. 51-55.

¹³² Fala de Marcondes Filho, em 2/10/1942, na solenidade de fundação da Legião Brasileira de Assistência, transcrita no *BMTIC*, n.º 98, out./1942, s/n.

¹³³ “Madalena” (Bide e Marçal), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Rel.: col. *GSH* (CD n.º 17), BMG/RCA, 1998.

*Você não tem pensar
Veja se isso é hora
O sol já está de fora
Vou para o trabalho
E você no samba até agora (...)*

Essas mulheres “do barulho” ou “do balacobaco” infelicitavam a vida de seus parceiros e os irritavam a mais não poder, como se nota em “Acabou a sopa”¹³⁴. Condenadas por seus companheiros como “Louca(s) pela boemia”¹³⁵, nem por isso eles se enquadravam nos moldes do figurino estado-novista: “louca pela boemia, me abandonou/ e meu castelo dourado se desmoronou”.

No mesmo estilo e no mesmo tom, Arnaldo Paes canta em “Samba de 42”¹³⁶, ao som de uma batucada de carnaval:

*(...) Emília já não quer fazer mais nada
Diz que vai pra batucada
(...)
Emília diz que não é mais aquela
Que não lava mais panela
Diz que vai viver sambando
Ih! Ih! Emília enlouqueceu
Saiu gritando:
Quem não pode mais sou eu!*

Em tempo: “Samba de 42” se contrapunha, deliberadamente, a “Emília”, mencionada páginas atrás. Nessa sua reencarnação, ela ajustava as contas com o passado e caía na folia.

Disso tudo sobra a conclusão de que o círculo de ferro que o regime estado-novista tentou impor a fim de modelar diferencialmente os comportamentos masculinos e femininos freqüentemente não foi bem-sucedido. Neste caso específico, apesar das “políticas intervencionistas do Estado Novo

¹³⁴ “Acabou a sopa (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940.

¹³⁵ “Louca pela boemia (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.

¹³⁶ “Samba de 42” (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Paes. 78 rpm, Colúmbia, 1942.

(que) reforçavam a dependência das mulheres em relação aos homens”¹³⁷ e dos protestos de compositores populares e malandros renitentes, outros mundos se agitavam sob a aparente calma. O espaço público do prazer/lazer, tido e havido como essencialmente masculino, era também progressivamente invadido por mulheres que, de um jeito ou de outro, se recusavam a resignar-se diante de seu papel de simples objeto/adorno doméstico¹³⁸.

Fica evidente que a realidade social, com toda a sua teia de relações complexas, muitas delas indesejáveis, escapava, sob vários aspectos, por entre os dedos dos governantes e dos mais diferentes grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de modelos de relações de gênero tradicionalistas. Nesse jogo de poderes e contrapoderes, nenhuma vontade se impôs de maneira absoluta, e os próprios vencedores tiveram que fazer concessões e amargar algumas derrotas, aqui ou ali.

¹³⁷ Sueann Caulfield, *op. cit.*, p. 337.

¹³⁸ A presença feminina no carnaval carioca é indissociável das transformações pelas quais ele passou. As mulheres como sujeitos históricos marcantes nesse processo aparecem de corpo inteiro no trabalho de Rachel Soihet, *op. cit.*, esp. cap. 6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ÚLTIMOS ACORDES

**Quem canta comigo
Canta o meu refrão
Meu melhor amigo
É meu violão**

**O refrão que eu faço
É pra você saber
Que eu não vou dar braço
Pra ninguém torcer
Deixa de feitiço
Que eu não mudo, não
Pois eu sou sem compromisso
Sem relógio e sem patrão**

**Eu nasci sem sorte
Moro num barraco
Mas meu santo é forte
E o samba é meu fraco
(Chico Buarque, “Meu refrão”)**

Habitualmente, ao final de uma tese, passam-se em revista as principais conclusões que foram se acumulando durante o percurso da escrita. A tese, que muitas vezes se inicia em estilo pianíssimo, como quem se insinua timidamente por um terreno inóspito, avança em *staccato* para, no momento da apoteose, viver o seu *gran finale*. Como creio que as principais contribuições deste trabalho já foram suficientemente repisadas ao longo deste texto, limito-me a recorrer a três composições. Um denominador comum as irmana: mesmo diante da torrencial pregação trabalhista do governo Vargas, continuava-se a ouvir, antes, durante e depois do “Estado Novo”, vozes que teimavam em seguir na contracorrente.

No primeiro caso, o boêmio inveterado Lupicínio Rodrigues invoca o testemunho de vida de Adão e, mais ainda, de Jesus em favor de um vagabundo¹:

*Ah, por que me chamam assim de vagabundo?
Trinta e três anos Cristo andou neste mundo
Todo esse tempo trabalhou um mês
Querem saber o que ele fez?
Foi ser carpinteiro pra agradar os pais
Achou pesado e não quis mais
Depois nunca mais teve outra profissão
Senão pregar a religião*

*Adão foi nesta terra o primeiro varão
Nunca pensou em trabalhar
Viveu no paraíso
No meio das frutas
Pra comer sem cozinhar
E ainda pediu uma a dona Eva pra lhe ajudar
Nem roupa usou pra não sujar*

¹ Música sem título, censurada pelo DIP e não gravada, cuja letra aparece em Maria Izilda S. de Matos e Fernando A. Faria, *Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, p. 149. Informação extraída de entrevista concedida pelo autor ao jornal *A Manhã*, 2/9/1946, p. 5.

Mal findara o “Estado Novo”, com a deposição de Getúlio Vargas, o carnaval de 1946 como que faria, metaforicamente, um acerto de contas com a ideologia do trabalhismo que fora propagada aos quatro cantos da sociedade brasileira. Um sucesso retumbante foi o samba “Trabalhar, eu não”², de Almeidinha, compositor que ajudara a fundar o bloco Paraíso das Morenas, do Estácio de Sá. Detalhes: essa música caiu no gosto popular, sendo cantada entusiasticamente pelos foliões antes mesmo de ser gravada (o que se verificou somente após o carnaval); ela foi entoada pelos trabalhadores do porto de Santos durante uma greve, em 1946, quando de seu enfrentamento com a “polícia democrática” do governo Dutra.

*Quem subir o morro
Venha apreciar a nossa união
Trabalho, não tenho nada
De fome não morro, não
Trabalhar, eu não, eu não*

*Eu trabalho como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!*

Por fim, como um atestado de que a folia carnavalesca e a percepção da exploração de classes sob a ordem do capital não necessariamente se excluem,

² “Trabalhar, eu não” (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1946. Muitos fatos inusitados envolveram o sucesso deste samba e sua gravação que, segundo consta, seria de Onéssimo Gomes e não de Joel de Almeida. Este, no entanto, não confirma tal informação. V. depoimento no CD *Joel de Almeida*, col. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (MBSAI), Sesc-São Paulo, 2001, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1: 1901-1957. 2.^a ed. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 247 e 248, e Sérgio Cabral, *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 91.

estouraria no carnaval de 1949 a marcha “Pedreiro Waldemar”³, que levava a assinatura do bamba Wilson Batista:

*Você conhece o pedreiro Waldemar?
Não conhece
Mas eu vou lhe apresentar
De madrugada toma o trem da Circular
Faz tanta casa e não tem casa pra morar*

*Leva a marmita embrulhada no jornal
Se tem almoço nem sempre tem jantar
O Waldemar, que é mestre no ofício
Constrói o edifício
E depois não pode entrar*

Tudo isso punha à mostra limites que o “Estado Novo” não conseguira transpor. Nos seus áureos tempos, ele chegara a parecer eterno. Chico Buarque, na peça *Ópera do malandro*⁴, capta um momento em que o regime era aparentemente indestronável. Em “Hino a Duran” ou “Hino da repressão”⁵, é disto que ele fala ao rememorar um tempo em que “a lei tem ouvidos pra te delatar/ nas pedras do teu próprio lar”. Aos malandros, a alguns tipos de contraventores, estava reservado o pior dos mundos: “a lei te vigia, bandido infeliz/ com seus olhos de raio-x/ (...) a lei te procura amanhã de manhã/com seu faro de *dobermann*”. Mais ainda, “a lei fecha o livro, te pregam na cruz/depois chamam os urubus/ (...) a lei logo vai te abraçar, infrator/ com seus braços de estivador”.

³ “Pedreiro Waldemar” (Wilson Batista e Roberto Martins), Blecaute. 78 rpm, Continental, gravação: 1948, lançamento: 1949. Reapresentada pelo intérprete no CD *Blecaute*, col. MBSAI, op. cit., durante o programa MPB Especial, da TV Cultura, em 18/6/1975.

⁴ Chico Buarque, *Ópera do malandro*: comédia musical. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.

⁵ “Hino de Duran” ou “Hino da repressão” (Chico Buarque), Chico Buarque e A Cor do Som. LP (álbum duplo) *Ópera do malandro* (LP n.º 1), Philips, 1979. Rel.: CD de 1993.

Ao cobrir a mesma música com uma nova letra, no “Hino da repressão (2.º turno)”⁶, é da derrota, ao menos parcial, do então vencedor que Chico se ocupa. O rei, finalmente, está nu:

*Se no teu distrito
Tem farta sessão
De afogamento, chicote
Garrote e punção
A lei tem caprichos
O que hoje é banal
Um dia vai dar no jornal*

⁶ “Hino da repressão (2.º turno)” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Malandro*, Barclay, 1985. Rel.: CD Philips, 1993. São sugestivas as comparações que se podem estabelecer entre o auge do “Estado Novo” e da ditadura militar pós-1964, de um lado, e, de outro, o declínio de ambos os regimes ditatoriais em momentos posteriores.

**Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar?
(...)
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
(...)
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente?
(Chico Buarque, “Apesar de você”)**

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Alzira Alves de, BELOCH, Israel, LATTMAN-WELTMAN, Fernando e LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer (coords.), *Dicionário histórico-biográfico brasileiro: pós-1930* (v. II, verbete Alcides Etchegoyen). 2.^a ed. Rio de Janeiro: CPDoc/FGV, 2001.
- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 4.^a ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- AMARAL, Azevedo. *O Estado Autoritário e a realidade nacional*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- _____. *Getúlio Vargas, estadista*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ANTONIO, João. “A Lapa acordada para morrer”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. 3.^a ed. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARRAIS, Monte. *O Estado Novo e suas diretrizes: estudos políticos e constitucionais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1996.
- AURÉLIO, século XXI: *o dicionário da língua portuguesa*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- BARBOSA, Orestes. *Samba*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- _____. *Bambambã!* 2.^a ed.. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick, 1997.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UERJ, 2001

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIHR, Alain. *Da grande noite à alternativa: o movimento operário europeu em crise*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- BOLETIM do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942-1945.
- BOMENY, Helena. “Os dezessete e setecentos”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 2: Retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira, FAPERJ, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.
- BOSCHI, Renato Raul. *Elites industriais e democracia: hegemonia burguesa e mudança política no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro: comédia musical*. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.
- _____. *Letra e música*, 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SÉRGIO CABRAL. “Getúlio Vargas e a música popular brasileira”, *Ensaio de Opinião*, 2 + 1. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- _____. *No Tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. *Pixinguinha: vida e obra*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional: sua estrutura – seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a Polícia da era Vargas*. Brasília: EdunB, 1993.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus/FAPESP, 1998.

- CAPELATO, Maria Helena. “Estado Novo: novas histórias”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 3.^a ed. São Paulo: Contexto/USF, 2000.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Revivendo, 1998.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional”. In: PANDOLFI, Dulce (org.), *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- CARVAL (org.). *Belmonte: 100 anos*. São Paulo: Senac São Paulo, 1996.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Reed. Rio de Janeiro-São Paulo: Ediouro, s/d.
- CASTORIADIS, Cornelius e COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira (3 v.)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira, FAPERJ, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CERQUEIRA, Eli Diniz e BOSCHI, Renato Raul. “Estado e sociedade no Brasil: uma revisão crítica”. *BIB: o que se deve ler em Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Cortez/Anpocs, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro-Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.
- CHASIN, J. “Sobre o conceito de totalitarismo”. *Temas de Ciências Humanas*, n.º 1. São Paulo: Grijalbo, 1977.
- CHAUI, Marilena. “Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira”. In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Cedec, 1978.

- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. (4.^a ed.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre-docência. São Paulo: USP, 1988.
- CULTURA POLÍTICA. Rio de Janeiro: (DIP) 1941-1945.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e REGO, José Marcio. *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- DINIZ, Eli. *Empresário, Estado e capitalismo no Brasil: 1930-1945*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. “O Estado Novo: estrutura de poder. Relações de classes”. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira – III. O Brasil republicano – 3. Sociedade e política (1930-1964)*. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- DUARTE, Adriano Luiz Duarte. *Cidadania e exclusão: Brasil, 1937-1945*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *Microfísica do poder*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 42.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FRY, Peter. “Feijoada e soul food”. *Ensaio de Opinião*, nº 2+2. Rio de Janeiro: Inúbia, 1977.
- FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil brasileiro: música, política, brasilidade, 1930-1945*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.
- GAMBINI, Roberto. *O duplo jogo de Getúlio Vargas: influência americana e alemã no Estado Novo*, São Paulo: Símbolo, 1977.
- GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo: ideologia e propaganda política (a legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas)*. São Paulo: Loyola, 1982.
- GERTZ, René E.. “Estado Novo: um inventário historiográfico”. In: SILVA, José Luiz Werneck da (org.). *O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo (v. 1: O feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. *Dialéctica e Ciências Humanas*, v. 2. Lisboa: Presença, 1973.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3.^a ed. São Paulo: Martins Fontes. 1995.
- GOMES, Angela Maria de Castro. *Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil, 1917-1937*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- _____. “A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lipp, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Angela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982
- _____. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro-São Paulo: IUPERJ/Vértice, 1988.
- GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GOMES, Tiago de Melo. “Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório”. *História: Questões & Debates*, nº 31. Curitiba: Ed. UFPR, jul.-dez./1999.

- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 3: Maquiavel: notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Cadernos do cárcere*, v. 5: O ressurgimento. Notas sobre a história da Itália. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), *Na roda do samba*. 2.^a ed.. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Sobre história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Lisboa: Presença, 1973.
- HUGO, Victor. *Os miseráveis* (v. 2). São Paulo-Rio de Janeiro: Cosac & Naiffy/Casa da Palavra, 2002.
- KERBER, Alessandra. “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. *ArtCultura*, n.º 10. Uberlândia: Edufu, jan.-jun./2005 (no prelo).
- LA BOÉTIE, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LENHARO, Alcir. *O som da ditadura: revisando as relações entre a música popular brasileira e o Estado Novo*, mimeo., s/d.
- _____. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney, Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- LEVINE, Robert M. *Pai dos pobres?: o Brasil e a era Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOPES, José Sergio Leite. *A tecelagem dos conflitos de classe na cidade das chaminés*. São Paulo: Marco Zero/Ed. UnB/MCT-CNPq, 1988.
- LOPES, Sonia de Castro. *Lourival Fontes: as duas faces do poder*. Rio de Janeiro: Litteris, 1999.
- LOSURDO, Domenico. “Para uma crítica da categoria de totalitarismo”. *Crítica Marxista*, n.º 17. Rio de Janeiro: Revan, nov./2003.
- LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

- MARCONDES FILHO. *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro, Revista Judiciária, 1943.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Quem foi que inventou o Brasil?: a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas – 1917/1937*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. “Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção”. *ArtCultura*, n.º 9. Uberlândia: Edufu, jul.-dez./2004.
- MATOS, Maria Izilda Santos de e FARIA, Fernando A. *Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2000.
- _____. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc, 2002.
- MATTOS, Marcelo Badaró. *Vadios, jogadores, mendigos e bêbados na cidade do Rio de Janeiro no início do século*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1991.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/UnB, 1990.
- MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- MORAES FILHO, Evaristo de. *O problema do sindicato único no Brasil: seus fundamentos sociológicos*. 2.^a ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NUN, José. “A rebelião do coro”. *Desvios*, n.º 2. São Paulo: s/ed., ago./1983.
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

- OLIVEN, Ruben George. "A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira". *Revista de Antropologia*, nº 26. São Paulo: USP, 1983.
- _____. "A mulher faz (e desfaz) o homem", *Ciência Hoje*, nº 376. Rio de Janeiro: SBPC, 1987.
- PAOLI, Maria Célia, SADER, Eder e TELLES, Vera da Silva. "Pensando a classe operária: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico". *Revista Brasileira de História*, nº 6. São Paulo: Marco Zero, set./1983.
- PAOLI, Maria Célia. "Os trabalhadores urbanos na fala dos outros. Tempo, espaço e classe na história operária brasileira". In: LOPES, José Sergio Leite (org.). *Cultura & identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora*. São Paulo-Rio de Janeiro: Marco Zero/Ed.da UFRJ, 1987.
- _____. *Labour, law and the State in Brasil: 1930-1950*. Tese de doutorado. Londres: University of London, 1988.
- _____. "Memória, história e cidadania: o direito ao passado". In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.
- PARANHOS, Adalberto. "Consciência de classe e consciência possível: reflexões para o estudo da consciência operária". *Revista de Cultura Vozes*, ano 70, nº 8. Petrópolis: Vozes, out./1976.
- _____. *A ideologia do trabalhismo na literatura de cordel*. Campinas: IFCH/Unicamp, 1978 (mimeo).
- _____. *Dialética da dominação: dominação ideológica e consciência de classe*. Campinas: Papirus, 1984.
- _____. "Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder". In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1987.
- _____. "O coro da unanimidade nacional: o culto ao 'Estado Novo'". *Revista de Sociologia e Política*, nº 9. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1997.
- _____. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- _____. "Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos". *Projeto História*, nº 20. São Paulo: Educ/FAPESP/FINEP, abr./2000.
- _____. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". *ArtCultura*, nº 9. Uberlândia: Edufu, jul.-dez./2004.
- PENA, Maria Valéria Junho. *Mulheres e trabalhadoras: presença feminina na constituição do sistema fabril*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. “Mil maneiras de caçar”. *Projeto História*, n.º 17. São Paulo: Educ, nov./1998.
- RAGO, Margareth. “Relações de gênero e classe operária no Brasil, 1890-1930”. *Caderno Espaço Feminino*, n.º 1. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, jan.-jun./1994.
- REBELO, Marques. *A mudança*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- REVISTA de Organização Científica. São Paulo: IDORT, 1941-1945.
- RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- RODRIGUES, José Albertino. *Sindicato e desenvolvimento no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- ROSE, R. S. *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e controle social no Brasil/ 1930-1954*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SADER, Eder e PAOLI, Maria Célia. “Sobre ‘classes populares’ no pensamento sociológico brasileiro: notas de leitura sobre acontecimentos recentes”. In: CARDOSO, Ruth (org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1990.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed./Ed. UFRJ, 2001.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, v. 1, 2 e 3.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.º 29. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, out./1995.

- SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helen Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Ed. FGV, 2000.
- SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1: 1901-1957. 2.^a ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SILVA, Marcos A. da. “A História e seus limites”. *História & Perspectivas*, nº 6. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, jan.-jun./1992.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Carmen Miranda: do *kisch* ao *cult*”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 2: Retrato em branco e preto da canção brasileira. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira, FAPERJ, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- THOMPSON, E.P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. 3.^a ed. Barcelona: Crítica, 1989.
- _____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramafone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. “Com pandeiro, cuíca, surdo e tamborim”, fasc. *Samba de terreiro e de enredo*. História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
- TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1980.

- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matias. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano (1930-1964)*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- VELASQUES, Muza Clara Chaves. *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1994.
- VELLOSO, Mônica. *Mário Lago: boemia e política*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*, v. 2: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed./UFRJ, 1995.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WEFFORT, Francisco C. “Estado e massas no Brasil”. *Revista Civilização Brasileira*, n.º 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio/1966.
- _____. *Classes populares e política: contribuição ao estudo do “populismo”*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1968.
- _____. “O populismo na política brasileira”. In: FURTADO, Celso (org.). *Brasil: tempos modernos*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. 2.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DISCOGRAFIA

1. Gravações em geral

- “Abandona o preconceito” (Maércio de Azevedo e Francisco Matoso), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, grav.: 1934, lanç.: 1935. Rel.: CD *Samba da minha terra*, Revivendo, s/d.
- “Abre a janela” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.
- “Acabou a sopa” (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940.
- “Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1940. Rel.: CD *Testamento dos sambistas*, Revivendo, s/d.
- “Adeus” (Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves), Jonjoca e Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, 1932. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 4), Funarte/Velas, 2000.
- “Agora é cinza” (Bide e Marçal), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1933. Rel.: cx. *Mário Reis: um cantor moderno* (CD n.º 1), BMG/RCA, 2004.
- “Ai, ioiô (Iaiá)” (Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto), Aracy Cortes. 78 rpm, Parlophon, 1929. Rel.: cx. *Apoteose do samba* (v. 1, CD n.º 1), Emi, 1997.
- “Alegria” (Assis Valente e Durval Maia), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.
- “Amor regenera o malandro, O” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: LP *Foi uma pedra que rolou*, Revivendo, s/d.
- “Ando na orgia” (Bide e Marçal), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938.
- “Ao voltar do samba” (Sinval Silva), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1998.
- “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: cx. *Apoteose do samba* (v. 1, CD n.º 2), Emi, 1997.
- “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1942. Rel.: cx. *Ary Barroso, 100 anos* (CD n.º 5), Revivendo, s/d.
- “Batata frita” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 11), Globo/BMG, 1997.

- “Botões de laranjeira” (Pedro Caetano), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1942.
Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 12), BMG/RCA, 1997.
- “Brasil!” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral), Francisco Alves e Dalva de Oliveira. 78 rpm, Colúmbia, 1939. Rel.: LP *Os rouxinóis*, Revivendo, s/d.
- “Brasil pandeiro” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1941.
Rel.: CD *Samba da minha terra*, Revivendo, s/d.
- “Brasil, usina do mundo” (João de Barro e Alcir Pires Vermelho), Déo. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Regrav.: Rogério Duprat, LP *Brasil com “S”*, Emi, 1974.
- “Brigamos outra vez” (José Maria de Abreu e Jair Amorin), Orlando Silva. 78 rpm, Odeon, 1945. Rel.: LP *Poema imortal*. Revivendo, 1989.
- “Cabaré no morro” (Herivelto Martins), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1937.
Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), Emi, 1996.
- “Camisa listada” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), Emi, 1996.
- “Canção pra inglês ver” (Lamartine Babo), Lamartine Babo. 78 rpm, Odeon, 1931. Regrav.: Joel e Gaúcho, LP de 1962, rel.: fasc. *Lamartine Babo*, História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- “Coisas nossas” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 3), Funarte/Velas, 2000.
- “Com que roupa?” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Parlophon, 1930. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 1), Funarte/Velas, 2000.
- “Confissão de malandro” (Gilberto Martins), Moreira da Silva. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934. Rel.: LP *Quem é o tal?*, Revivendo, 1989.
- “Conversa fiada” (Wilson Batista), Roberto Paiva. LP *Polêmica*, Odeon, 1956.
Rel.: CD *Polêmica/Orfeu da Conceição*, Emi, 2002.
- “Cordão dos puxa-saco” (Roberto Martins e Eratóstenes Frazão), Anjos do Inferno. 78 rpm, Victor, 1945. Rel.: CD *Os grandes sucessos dos Anjos do Inferno*, RCA/BMG, 2001.
- “Dá cá o pé... loura” (Lamartine Babo e Alcir Pires Vermelho), Lamartine Babo. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934. Rel.: CD *O carnaval de Lamartine Babo: sua história, sua glória*, Revivendo, s/d.
- “Desafinado” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. LP *Chega de saudade*, Odeon, 1959. Rel.: CD *João Gilberto, o mito*, Emi, 1992.
- “Doutor em samba” (Custódio Mesquita), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1993.
Rel.: cx. *Mário Reis* (CD n.º 1), BMG/RCA, 2004.

- “É batucada” (Caninha e Visconde de Bicoíba), Moreira da Silva. 78 rpm., Colúmbia, 1933. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 3), Globo/BMG, 1997.
- “É do barulho” (Assis Valente e Zequinha Reis), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, 1935. Rel.: LP *Cadê vira-mundo*, Revivendo, 1989.
- “Em cima da hora” (Russo do Pandeiro e Walfrido Silva), João Petra de Barros. 78 rpm, Victor, grav.: 1939, lanç.: 1940. Rel.: LP *Tenho prazer*, Revivendo, 1989.
- “Emília” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Rel.: CD *Vassourinha*, Warner, 2002.
- “Escola de malandro” (Noel Rosa, Ismael Silva e Orlando Luiz Machado), Noel Rosa e Ismael Silva. 78 rpm, Odeon, 1932. Rel.: *Noel pela primeira vez* (CD n.º 5), Funarte/Velas, 2000.
- “Estátua da paciência” (Jerônimo Cabral e Noel Rosa), Conjunto Coisas Nossas. LP, Eldorado, 1983, rel.: CD *Noel inédito e desconhecido*, Eldorado, s/d.
- “Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1930. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998.
- “Eu, você e mais ninguém” (José Maria de Abreu e Saint-Clair Sena), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1942. Rel.: LP *Quando a saudade vier*, Revivendo, 1990.
- “Gago apaixonado, Um” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Colúmbia, 1931. Rel.: caixa (cx.) *Noel pela primeira vez* (CD n.º 1), Funarte/Velas, 2000.
- “Favela” (Roberto Martins e Waldemar Silva), Francisco Alves. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *O rei da voz* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1997.
- “Feitiço da Vila” (Vadico e Noel Rosa), João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 8), Funarte/Velas, 2000.
- “Feitio de oração” (Vadico e Noel Rosa), Francisco Alves e Castro Barbosa. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d.
- “Fez bobagem” (Assis Valente), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 5), Globo/BMG, 1997.
- “Flor do asfalto” (J. Tomás e Orestes Barbosa), Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, 1931.
- “Gavião calçudo” (Pixinguinha), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, 1929. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d.
- “Good-bye” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998.
- “Hildebrando” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1941.

- “Hino do carnaval brasileiro” (Lamartine Babo), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1938, lanç.: 1939. Rel.: fasc. *Lamartine Babo*, História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- “Hora é boa, A” (Mazinho e Aloísio de Oliveira), Bando da Lua. 78 rpm, Victor, grav.: 1933, lanç.: 1934.
- “Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, grav.: 1939, lanç.: 1940. Rel.: LP *Cantoras da época de ouro*, Revivendo, 1988.
- “Isso não se atura” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1935. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), Emi, 1996.
- “Isto aqui o que é” (Ary Barroso), Moraes Neto. 78 rpm, Odeon, grav.: 1941, lanç.: 1942. Rel.: cx. *Ary Barroso: nossa homenagem, 100 anos* (CD n.º 6), Revivendo, s/d.
- “Já que está deixa ficar” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1941. Rel.: LP *Um turbilhão de alegria*, Revivendo, s/d.
- “Juramento falso” (J. Cascata e Leonel Azevedo), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.
- “Lalá e Lelé” (Jaime Brito e Manezinho Araújo), Luiz Barbosa. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: CD *Gosto que me enrosco*, Revivendo, s/d.
- “Lenço no pescoço” (Wilson Batista), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1933. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 10), Globo/BMG, 1997.
- “Linda morena” (Lamartine Babo), Mário Reis e Lamartine Babo. 78 rpm, Victor, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: CD *O carnaval de Lamartine Babo: sua história, sua glória*, Revivendo, s/d.
- “Louca pela boemia” (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.
- “Malandragem, A” (Bide e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1928. Rel.: fasc. *Bide, Marçal e o Estácio*, Nova História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- “Minha embaixada chegou” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 3), RCA/BMG, 1998.
- “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1941. Rel.: CD *Ary Barroso: o mais brasileiro dos brasileiros*, Revivendo, s/d.
- “Mulato antimetropolitano” (Laurindo de Almeida), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 5), Emi, 1996.
- “Mulher” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Sílvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: fasc. *Custódio Mesquita*, Nova História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, 1977.

- “Na subida do morro” (Ribeiro Cunha e Moreira da Silva), Moreira da Silva. 78 rpm, Continental, 1952. Regrav.: LP *O último malandro*, Odeon, 1958, relanç.: CD *O último malandro*, Odeon/Emi, 2003.
- “Nada além” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1938. Rel.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.
- “Madalena” (Bide e Marçal), Anjos do Inferno. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 17), BMG/RCA, 1998.
- “Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 14), Globo/BMG, 1997.
- “Não tem tradução” (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 7), Funarte/Velas, 2000.
- “Não vou pra casa” (Antonio Almeida e Roberto Ribeiro), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: LP *Foi uma pedra que rolou*, Revivendo, s/d.
- “Nego no samba, O” (Ary Barroso, Luiz Peixoto e Marques Porto), Carmen Miranda. 78 rpm, Victor, grav.: 1929, lanç.: 1930. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), RCA/BMG, 1998.
- “Nem é bom falar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, grav.: 1930, lanç.: 1931. Regrav.: LP *Mário Reis*, Odeon, 1971, relanç.: CD *Mário Reis*, Emi, 1993.
- “No lesco-lesco” (Hanibal Cruz), Carmen Costa. 78 rpm, Victor, 1945.
- “Novo amor” (Ismael Silva), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, grav.: 1930, lanç.: 1931. Rel.: CD *Gosto que me enrosco*, Revivendo, s/d.
- “Oh!, Seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939. Rel.: CD *A bossa de sempre*, RCA/BMG, 2001.
- “Onde o céu azul é mais azul” (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm, Colúmbia, 1940. Rel.: *O ciclo de Vargas: uma visão através da música popular* (LP n.º 1), Sesc-São Paulo/Fundação Roberto Marinho, 1983, e CD *A velha guarda*, Warner/BMG, s/d (1998).
- “Oui... Oui...” (Floriano Pinho), Sônia Carvalho. 78 rpm, Colúmbia, provavelmente de 1937. Rel.: LP *Jóias da nossa música*, Revivendo, 1988.
- “Palpite infeliz” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, grav.: 1935, lanç.: 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 9), Funarte/Velas, 2000.
- “Passei no domingo” (Ari Monteiro), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

- “Pedreiro Waldemar” (Wilson Batista e Roberto Martins), Blecaute. 78 rpm, Continental, grav.: 1948, lanç.: 1949.
- “Poleiro de pato é no chão” (Rubens Soares e Mário Lago), Francisco Alves. 78 rpm, Colúmbia, 1941.
- “Por ti eu me rasgo todo” (Francisco Canaro, versão: Osvaldo Santiago), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1939.
- “Quando o samba acabou” (Noel Rosa), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d.
- “Que será de mim, O” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1931. Rel.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.
- “Quem dá mais?” (Noel Rosa), Noel Rosa. 78 rpm, Odeon, grav.: 1932, lanç.: 1933. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d.
- “Quem gostar de mim” (Dunga), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: CD *A bossa de sempre*, RCA/BMG, 2001.
- “Rapaz folgado” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1938. Rel.: *Noel pela primeira vez* (CD n.º 11), Funarte/Velas, 2000.
- “Recenseamento” (Assis Valente), Ademilde Fonseca. LP *À la Miranda*, Odeon, 1958. Rel.: fasc. *Assis Valente*, História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- “Recenseamento” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1940. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 5), Emi, 1996.
- “Ritmo do coração” (Benedito Lacerda e Herivelto Martins), Alzirinha Camargo. 78 rpm, Odeon, Rel.: LP *Nós somos as cantoras do rádio...*, Revivendo, 1990.
- “Sabor do samba” (Kid Pepe e Germano Augusto), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, grav.: 1934, lanç.: 1935. Rel.: CD *Quando o samba acabou*, Revivendo, s/d.
- “Sai da toca, Brasil!” (Joubert de Carvalho), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1938. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 4), Emi, 1986.
- “Samba de fato” (Pixinguinha e Cícero de Almeida), Patrício Teixeira. 78 rpm, Victor, 1932. Rel.: col. *Os grandes sambas da história* (CD n.º 6), Globo/BMG, 1997.
- “Sambista da Cinelândia” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1936. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 2), Emi, 1996.
- “Se a sorte me ajudar” (Noel Rosa e Germano Augusto), Aurora Miranda e João Petra de Barros. 78 rpm, Odeon, 1934. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 8), Funarte/Velas, 2000.

- “Se gostares de batuque” (Kid Pepe), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1935. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 1), Emi, 1996.
- “Se o samba é moda” (Josué de Barros), Carmen Miranda. 78 rpm, Brunswick, grav.: 1929, lanç.: 1930. Rel.: LP *Cartão de visitas*, Revivendo, s/d.
- “Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, grav.: 1930, lanç.: 1931. Rel.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.
- “Sete e meia da manhã” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.
- “Tarzan (o filho do alfaiate)” (Vadico e Noel Rosa), Almirante. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 10), Funarte/Velas, 2000.
- “Tem francesa no morro” (Assis Valente), Aracy Cortes. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Regrav.: Aracy Cortes, LP *Rosa de Ouro n.º 2*, Odeon, 1967, relanç.: CD Emi, 1993.
- “Tenha pena de mim” (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1937. Rel.: CD “Sambistas de fato”, Revivendo, s/d.
- “Teu cabelo não nega, O” (Irmãos Valença e Lamartine Babo), Castro Barbosa. 78 rpm, Victor, grav.: 1931, lanç.: 1932. Rel.: fasc. *Lamartine Babo*, História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, 1970.
- “Touradas em Madri” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: fasc. *João de Barro e Alberto Ribeiro*, Nova História da Música Popular Brasileira, 1977.
- “Trabalhar, eu não” (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1946.
- “Trabalho me deu o bolo, O” (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: col. *Carnaval, sua história, sua glória* (CD n.º 30), Revivendo, s/d.
- “Último desejo” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 11), Funarte/Velas, 2000.
- “Vai trabalhar” (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1942.
- “Verde e amarelo” (J. Tomás e Orestes Barbosa), Aracy Cortes. 78 rpm, Colúmbia, 1932. Rel.: LP *Grandes cantoras*, Revivendo, s/d.
- “Vida apertada” (Ciro de Souza), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940. Rel.: CD *A bossa de sempre*, RCA/BMG, 2001.
- “Vida é um samba, A” (Ivani Ribeiro e Sônia Carvalho), Sônia Carvalho. 78 rpm, Colúmbia, lanç.: provavelmente 1937. Rel.: LP *Jóias da nossa música*, Revivendo, 1988.

- “Você nasceu pra ser grã-fina” (Laurindo de Almeida), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1939. Rel.: cx. *Carmen Miranda* (CD n.º 5), Emi, 1996.
- “Você só... mente” (Hélio Rosa e Noel Rosa), Francisco Alves e Aurora Miranda. 78 rpm, Odeon, 1933. Rel.: CD *Noel pela primeira vez* (CD n.º 7), Funarte/Velas, 2000.
- “Vou ver se posso...” (Heitor dos Prazeres), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1934. Rel.: cx. *Mário Reis: um cantor moderno* (CD n.º 2), BMG/RCA, 2004.
- “X do problema, O” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1936. Rel.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 10), Funarte/Velas, 2000.
- “Yes, nós temos bananas” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Almirante. 78 rpm, Odeon, grav.: 1937, lanç.: 1938. Regrav.: Caetano Veloso, compacto simples Philips, grav.: 1967, lanç.: 1968, relanç.: fasc. *João de Barro e Alberto Ribeiro*, Nova História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1977.

2. Canções de Chico Buarque

- “Apesar de você” (Chico Buarque), Chico Buarque. Compacto simples, Philips, 1970.
- “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil), Chico Buarque e Milton Nascimento. LP *Chico Buarque*, Philips, 1978. Rel.: CD de 1993.
- “Futuros amantes” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Paratodos*, RCA, 1993.
- “Hino da repressão (segundo turno)” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Malandro*, Barclay, 1985. Rel.: CD Philips, 1993.
- “Hino de Duran” ou “Hino da repressão” (Chico Buarque), Chico Buarque e A Cor do Som. LP (álbum duplo) *Ópera do malandro* (LP n.º 2), Philips, 1979. Rel.: CD de 1993.
- “Lábia” (Edu Lobo e Chico Buarque), Zizi Possi. CD *Cambaio*, BMG/RCA, 2001.
- “Malandro n.º 2, O” (Kurt Weill e Bertolt Brecht, versão livre de Chico Buarque) Chico Buarque. LP (álbum duplo) *Ópera do malandro* (LP n.º 2), Philips, 1979. Rel.: CD de 1993.
- “Meu refrão” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Chico Buarque de Hollanda*, RGE, 1966. Rel.: CD de 1995.

- “Paratodos” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Paratodos*, RCA, 1993.
- “Partido-alto” (Chico Buarque), MPB-4. LP *Quando o carnaval chegar*. Philips, 1972. Rel.: CD de 1993.
- “Permuta dos santos, A” (Edu Lobo e Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Chico Buarque*, RCA, 1989.
- “Rio 42” (Chico Buarque), Bebel. LP *Malandro*, Barclay, 1985. Rel.: CD Philips, 1993.
- “Romance” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Paratodos*, RCA, 1993.
- “Samba e amor” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Chico Buarque de Hollanda n.º 4*, Philips, 1970. Rel.: CD de 1993.
- “Uma palavra” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Chico Buarque*, RCA, 1989.

DEPOIMENTOS

- Abel Cardoso Junior. Sorocaba, 22/1/2001 (entrevista ao autor).
- Antônio de Almeida. CD *Antônio de Almeida*, v. 5, 2001 (programa MPB Especial, 6/3/1974).
- Antônio Nássara. CD *Antônio Nássara*, v. 6, 2002 (programa MPB Especial, 16/4/1975).
- Aracy de Almeida. CD *Aracy de Almeida*, v. 4, 2001 (programa MPB Especial, 2/10/1972).
- Blecaute. CD *Blecaute*, v. 4, 2001 (programa MPB Especial, 18/6/1975).
- Bucy Moreira. CD *Bucy Moreira*, v. 1, 2000 (programa MPB Especial, 12/12/1973).
- Carlos Alberto Ferreira Braga. CD *João de Barro*, col. MBSAI, São Paulo: Sesc-São Paulo, 2000.
- Carmélia Alves. CD *Carmélia Alves*, v. 6, 2002 (programa Ensaio, 26/11/1991).
- Cartola. CD *Cartola*, v. 1, 2000 (programa MPB Especial, 23/3/1973).
- Ciro Monteiro. CD *Ciro Monteiro*, v. 1, 2000 (programa MPB Especial, 21/7/1972).
- Guilherme de Brito. CD *Guilherme de Brito*, v. 7, 2003 (programa Ensaio, 13/5/1993).
- Isaurinha Garcia. CD *Isaurinha Garcia*, v. 7, 2003 (programa MPB Especial, 4/9/1972).
- Ismael Silva. CD *Ismael Silva*, v. 3, 2000 (programa MPB Especial, 16/4/1973).
- Jairo Severiano. Rio de Janeiro, 10/6/1999 (entrevista ao autor)
- João de Barro. CD *João de Barro*, v. 2, 2000 (programa MPB Especial, 12/2/1973).
- Joel de Almeida. CD *Joel de Almeida*, v. 5, 2001 (programa MPB Especial, 20/2/1974).
- Mário Lago. CD *Mário Lago*, v. 1, 2000 (programa MPB Especial, 1/8/1973).
- Nelson Cavaquinho. CD *Nelson Cavaquinho*, v. 3, 2000 (programa MPB Especial, 26/11/1973).
- Nelson Gonçalves. CD *Nelson Gonçalves*, v. 7, 2003 (programa Ensaio, 12/8/1993).
- Newton Teixeira. CD *Newton Teixeira*, v. 3, 2000 (programa MPB Especial, 8/2/1974).
- Paraguassu. CD *Paraguassu*, v. 1, 2000 (programa MPB Especial, 1/7/1974).

Pedro Caetano. CD *Pedro Caetano*, v. 3, 2000 (programa MPB Especial, 17/12/1973).

Roberto Martins. CD *Roberto Martins*, v. 2, 2000 (programa Ensaio, 1991).

Roberto Silva. CD *Roberto Silva*, v. 2, 2000 (programa Ensaio, 27/12/1990).

ARQUIVOS, ACERVOS, BIBLIOTECAS E DISCOTECAS

Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp, Campinas:

Fundo IBOPE

Fundo IDORT

Fundo Zilco Ribeiro

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro:

Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento, da
Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos.

Acervo Agência Nacional.

Acervo particular do pesquisador Abel Cardoso Junior, de Sorocaba.

CPDoc, da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, da USP, São Paulo.

Biblioteca da Faculdade de Direito, da USP, São Paulo.

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, São
Paulo.

Biblioteca da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

Biblioteca da PUC-SP.

Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Biblioteca da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Biblioteca do Instituto de Artes, da Unicamp, Campinas.

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, São Paulo.

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Unicamp, Campinas.

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

Biblioteca Nacional:

Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Centro de Documentação em História da Universidade Federal de Uberlândia:

Coleção de discos Geraldo Motta Baptista.

Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo.

Discoteca particular do autor.

Gravadora Revivendo, Curitiba.

Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

ABREVIATURAS

BMTIC: Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio.

Col.: coleção.

Cx.: caixa (de CDs).

DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda.

Fasc.: fascículo.

GSH: Os grandes sambas da história (col.).

Grav.: gravação.

HMPB: História da Música Popular Brasileira (col.)

Lanç.: lançamento.

MBAI: A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (col.).

NHMPB: Nova História da Música Popular Brasileira (col.)

Regrav.: regravação.

Rel.: relançamento

S/d: sem data.

S/e: sem editora.