

À margem do “coro dos contentes”: ditadura e música popular no Brasil*

Adalberto Parahnos

Resumo

O cerco do silêncio que o “Estado Novo” (1937-1945) 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 pretense “coro da unanimidade nacional”. Trafegando na contramão dessa visão, que estende seu alcance aos domínios da música popular, este texto procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinam o “coro dos contentes” durante a ditadura estado-novista no Brasil.

Palavras-chave: Estado Novo; música popular; samba; malandragem.

Abstract

The siege of silence laid by the “Estado Novo” (1937-1945) 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 popular music domain, this paper searches to lift part of the curtain that conceals manifestations out of the “contented chorus” tune during this regime in Brazil.

Keywords: “Estado Novo”; Brazilian popular music; samba; “malandragem”.

* Este artigo é produto de pesquisa que priorizou o material fonográfico disponível principalmente no Centro Cultural São Paulo-SP (Discoteca Oneyda Alvarenga), na gravadora Revivendo, de Curitiba-PR, e na discoteca do autor. Toma como referência, portanto, a música popular industrializada posta no mercado pelas três gravadoras (Odeon, Victor e Colúmbia/Continental) existentes no Brasil no período do “Estado Novo”. Elas se sediavam no Rio de Janeiro, onde, por sinal, era gerada grande parte das composições transpostas para o disco. O trabalho desenvolvido pelo autor conta com auxílio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico, vinculado ao Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil) e da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Durante a ditadura do "Estado Novo", no Brasil, piscaram os sinais de alerta para os malandros e os que cultuavam a malandragem. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em dezembro de 1939, a censura às vozes destoantes da ideologia do regime foi exercida com mão de ferro. Intensificou-se 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 e estabelecia, no seu artigo 136, que "o trabalho é um dever social"¹.

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 número um do Brasil"², ou seja, encarnava, objetivamente, o papel de antimalandro. Greves, ociosidade ou malandragem não podiam mesmo ser digeridas pelo governo Vargas, empenhado em pôr em movimento a roda do desenvolvimento capitalista em terras brasileiras. Tudo o que conspirasse contra esse "ideal patriótico" ficava sob a alça de mira do DIP e da polícia³. Nesse contexto, os compositores populares, em especial os sambistas, passaram a ser estreitamente vigiados. Paralelamente, buscava-se atrair 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.

Houve, sem dúvida, músicos populares que morderam a isca. Ainda que por um mero cálculo interesseiro ou, mais do que isso, em função de uma adesão mais ou menos espontânea ao regime, o que de fato se viu foi uma enorme safra de canções que enalteciam o mundo do trabalho, para não falar do "Estado Novo" e de sua personificação, Getúlio Vargas. Mas houve também uma porção não desprezível de canções que avançaram o sinal vermelho e, recorrendo a ardis variados, furaram o cerco da ditadura.

Embora os compositores tivessem de enfrentar a obrigação de submeter suas obras aos censores do DIP (os selos dos discos gravados em 78 rpm traziam, em regra, o número de registro junto a esse órgão), não foram poucas as gravações que transbordaram os limites admitidos⁴. Quer porque a performance dos intérpretes revestia as letras das músicas de novo sentido, quer porque a ironia que as contagiava alterava seu significado à primeira vista, e assim por diante. Excepcionalmente, um ou outro samba abordava, de forma direta e reta, as agruras da vida do trabalhador⁵. Muitos outros, no entanto, transitaram por um terreno minado em que, volta e meia, a questão do trabalho e da malandragem era exposta de maneira ambígua. É nestes que vou me fixar daqui para frente.

1. Com a Segunda Guerra Mundial em andamento, o ditador Getúlio Vargas (1943, s./n.) mostrava-se preocupado em promover a "batalha da produção" no *front* interno e persistia numa pregação que se tornara lugar-comum naqueles dias: "hoje mais do que nunca, a ociosidade deve ser considerada crime contra o interesse coletivo".

2. Discurso do presidente do Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro, Manoel Antonio da Fonseca (1943, 322).

3. A Constituição, no art. 139, capitulava a greve como "recurso antissocial". Daí ser enquadrada como ato delituoso para o qual o art. 165 do Código Penal cominava pena de prisão de 3 a 18 meses, mais as penas acessórias aplicáveis a casos específicos. Ideologicamente, os doutrinadores do regime assemelhavam a greve à ociosidade. E ócio, como dizia um deles, era irmão siamês da "boêmia improdutiva", essa "perversão" do "instinto da ordem" (Amaral 1941, 50 e 86).

4. "Por isso a perspectiva aqui adotada aponta para a necessidade de dar ouvidos ao "lado B" da história do 'Estado Novo'. Trata-se de questionar o pretense monopólio da "palavra estatal" presente inclusive na análise de uma das mais destacadas estudiosas do período, que chega ao ponto de assegurar que "o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava à música popular" (Gomes 1982, 159).

5. Eu mapeio essas diferentes situações em Paranhos (2011).

Dando as costas ao trabalho

A cruzada antimalandragem objetivava interromper a íntima relação que, ao longo da história da música popular brasileira, unira o samba à malandragem (Vasconcellos e Suzuki Jr. 1995). Essa ofensiva se conectava, aliás, a reações que partiam do próprio meio musical na década de 30. Nele se faziam ouvir vários defensores da “higienização poética do samba” ou do “saneamento e regeneração temática” das composições populares (Paranhos 1999, 208-214). Apesar disso, em pleno império do DIP, de modo enviesado que fosse, figuras que viviam à margem do trabalho regular continuavam a frequentar muitas canções, como que a fornecer um atestado de sua sobrevivência. É impressionante a quantidade de composições que viraram muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas e com a sua condição de muros de arrimo da família. Comumente compostas por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, mesmo que sugiram certa dubiedade, se ocuparam de tipos que voltavam as costas ao trabalho.

Em “Sete e meia da manhã”, Dircinha Batista, cheia de bossa, registra 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 e 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! [...]

Neste ponto, o samba se recolhe, a melodia envereda 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.

Logo se vê que “Sete e meia da manhã” não exala o espírito oficial da época. Sem maquiagem o dia a dia do operário, trabalho aí rima com martírio, quando não com “miserê”, como se constata em outras composições. Isso tudo atropela o discurso governamental e determinadas análises elaboradas por historiadores e cientistas sociais que insistem em se referir quase exclusivamente à assimilação da mensagem trabalhista pelos compositores populares⁶. Estamos aqui muito longe do elogio ao trabalhador que se encontrava na base dos pronunciamentos do ministro do Trabalho Marcondes Filho no programa radiofônico “Hora do Brasil”⁷. Em vez de ser encarado como atividade humanizante e regeneradora, o trabalho é percebido como fonte de sacrifício que se impõe aos que vivem atacadados com a luta pela sobrevivência.

6. Essa é a tônica de trabalhos como o de Pedro (1980, cap. II), e Moby (1994, 105-127).

7. Suas falas semanais de 1942 se acham agrupadas em Marcondes Filho 1943. Juntamente com outros pronunciamentos feitos até 1945, transcritos na seção “Falando aos trabalhadores brasileiros” do *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (BMTIC)*, elas compuseram uma autêntica “sinfonia do trabalho” que eu examino criticamente em Paranhos 2007, cap. IV.

Em "Não admito", outra mulher vocifera contra o boa-vida que mora com ela. Nesse sambachoro, uma espécie de peça de acusação, ela chega às raias da indignação:

Não, não admito
Eu digo e repito
Que não admito
Que você tenha coragem
De usar malandragem
Pra meu dinheiro tomar

Sem se refugiar em meias-palavras, 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

"Hildebrando" é mais um indivíduo que povoa esse universo de pessoas que não integram o exército regular da produção. Esse samba nos coloca diante do paradoxo de uma família às voltas com necessidades crônicas e do suposto chefe de família que se entrega ao ócio: "sempre descansando", "perambulando na rua", ele, decididamente, "não quer procurar o que fazer".

Na pele de Dircinha Batista, uma outra trabalhadora martela a mesma tecla em "Inimigo do batente". Para começo de conversa, seus dois autores são emblemáticos. Wilson Batista era um mulato que jamais fincou pé num emprego convencional e vira e mexe tinha contas a acertar com a polícia. 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 se deram as mãos nesse samba para retratar as queixas de uma mulher varada de sofrimento e cansada do "lesco-lesco" da vida de lavadeira que vem consumindo os seus dias. Seu homem, "moreno forte", corpo atlético, "tem muita bossa" e, mais, "diz que é poeta", aguarda a gravação de um samba de sua autoria e "quer abafar (é de amargar)". Nesse meio-tempo ela coleciona frustrações:

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

Paciência tem limite. E a dela se esgotou

[...] Eu já não posso mais
 A minha vida não é brincadeira
 É, estou me desmilinguindo
 Igual a sabão na mão da lavadeira [...]
 Não posso mais, em nome da forra
 Vou desguiar

Em sintonia com essa canção, os sambas “No lesco-lesco”⁸ e “Vai trabalhar” recolocam em cena a queda de braço travada pelas lavadeiras com os dramas da subsistência. Na primeira, seu marido “só leva a vida gozando”, e “o tanque está me acabando”. “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, dando-se ao luxo de usufruir os pequenos prazeres que o mundo lhe proporciona. Ela ergue a voz e solta seu protesto:

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 deve cooperar
 É forte, pode ajudar
 Procure emprego
 Deixa o samba e vai trabalhar

Seria possível multiplicar à vontade esses exemplos de malandros, de bambas e sambas que ressurgem, aqui e ali, em discos gravados e/ou lançados entre 1940 e 1945, sob o reinado do DIP. “Já que está deixa ficar”, de Assis Valente, com os Anjos do Inferno, “Não vou pra casa”, de Antonio Almeida e Roberto Ribeiro, com Joel e Gaúcho, “Quem gostar de mim”, de Dunga, com Ciro Monteiro, “Batatas fritas”, de Ciro de Souza e Augusto Garcez, com Aurora Miranda, e “Fez bobagem”, de Assis Valente, com Aracy de Almeida, são apenas mais alguns. Mas é interessante atacar, agora, a questão pelo lado do avesso.

Caindo na gandaia

Já se observou que a música popular se transformou num solo fértil para o desabrochar das “dores de corno” sentidas pelos homens. Quantas não são as canções que expõem aos nossos olhos a fragilidade do “sexo forte” a se dissolver em lamúrias ao ser passado para trás (Oliven 1987). O samba “Oh! Seu Oscar”, sucesso estrondoso do carnaval de 1940, flagra mais uma situação na qual as pedras do tabuleiro parecem fugir do lugar habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, relata seu melodrama:

8. É oportuno atentar para o trânsito linguístico de palavras como lesco-lesco, miserê e outras que tais. Assim como, analogamente, uns tantos aspectos das ideologias das classes trabalhadoras são incorporados e/ou ressignificados pelas ideologias das classes dominantes, muitas expressões originárias da linguagem cotidiana de setores populares terminam por ser dicionarizadas. Foi o que se verificou, por exemplo, com lesco-lesco e miserê, que constam de Ferreira 1999, 1203 e 1344, e Houaiss et al. 2001, 1745 e 1933.

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!'"

Aturdido, ele relembra o seu calvário:

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

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por ela um pesado fardo. O trabalho, mais uma vez, é associado a sacrifício, a martírio, em completo descompasso com o que se apregoava na ideologia do trabalhismo. O trabalhador, aliás, é indiretamente convertido em otário, dando o duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher se atira à orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição era "Ela é da orgia", que, diga-se de passagem, não possuía então o sentido de bacanal que adquiriu mais recentemente. Orgia era sinônimo de festa popular regada a samba, batucada, bebida e coisas do gênero.

Seja como for, não deixa de ser 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, levando a canção a passar por uma relativa ressignificação. Se, devido à dubiedade da sua letra, "Oh! Seu Oscar" pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco patrocinado pelo DIP em 1940, tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram para valer com os versos que glorificavam a orgia. Postos na encruzilhada, entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro ou com as aventuras da 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 *BMTIC* realimentavam certa tradição, ao enaltecer a mulher e colocá-la no seu "devido lugar" como braço auxiliar do chefe de família⁹. Nesses termos, o ministro Marcondes Filho derramava elogios sobre a "senhora do lar proletário" e evocava imagens historicamente vinculadas à mulher dona de casa: maternidade, prole, berços. Lar, mulher, esposa, mãe e doçura formariam um composto especial que evidenciaria a "divina fraqueza das mulheres" (Marcondes Filho 1943, 51; e 1942, s./n.).

De outro lado, em "Oh! Seu Oscar" as relações de gênero escapam da ótica da vitimização das mulheres. Ao invés de vítimas indefesas de uma sociedade machista, rebaixadas a pobres-

9. Faço menção a esses textos em Paranhos 2007, 161.

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, como se vê em “Madalena”, de Bide e Marçal, com os Anjos do Inferno. Essas mulheres “do barulho”, “do balacobaco” infelicitavam a vida de seus parceiros e os irritavam a mais não poder, como se nota em “Acabou a sopa”, de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, com Ciro Monteiro. O procedimento delas, em algumas circunstâncias, precipitava no ridículo a figura do “malandro regenerado” ou, como queira, do trabalhador traído.

À época do “Estado Novo”, concepções tradicionalistas teimavam em manifestar-se. Entre o fim dos anos 30 e início dos 40, elas marcaram boa parte do debate que se instalou e estalou até nos meios governamentais a propósito do Estatuto da Família (Schwartzman, Bomeny e Costa 2000, 123-139, e Caulfield 2000, 337-339). Na contracorrente das novas realidades que vinham se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, bancou um projeto que, em nome da grandeza do país, salientava a necessidade de incentivar 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” (apud Schwartzman, Bomeny e Costa 2000, 128). Procurava-se reforçar o direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua “natureza”, o que significava reafirmar seu enraizamento na vida doméstica.

Várias mulheres retratadas nas músicas desse período pareciam dar de ombros a toda essa pregação disciplinar. Condenadas por seus companheiros como “Louca(s) pela boemia”, título de outro samba feito a quatro mãos por Bide e Marçal, nem por isso elas 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”:

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 a “Emília”, cujo personagem central, um trabalhador, se queixava, pela boca do cantor Vassourinha, que não podia mais viver sem Emília. E quem era ela? Alguém que sabia, como ninguém, lavar e cozinhar, enfim, uma mulher de mil e uma utilidades domésticas.

Para além dos sambas-exaltação

Antes de prosseguir na abordagem dos vãos e dos desvãos por onde se situou uma parcela da produção musical dos sambistas em meio à ditadura estado-novista, abro um parêntesis para um aparte de natureza metodológica. No trabalho com documentos sonoros, é necessário não nos tornarmos reféns da literalidade da obra musical. Noutras palavras, o que eu desejo enfatizar é que, a meu ver, não basta nos atermos às letras das canções. E mais: é indispensável

nos darmos conta de que elas não têm existência autônoma. Tanto que é preciso atentar igualmente para o discurso musical pronunciado de maneira não literal, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode inclusive entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição¹⁰.

Se nos desprendermos do excessivo apego às letras e dispensarmos maior atenção a aspectos estritamente musicais, uma série de elementos importantes podem ser incorporados à análise. Lembro, por ora, que nos sambas que estamos examinando os arranjos, em geral, eram escorados por pequenos conjuntos chamados de regionais, à frente dos quais se achava muitas vezes o flautista Benedito Lacerda. Nada a ver com a roupagem orquestral grandiloquente e retumbante, quando não oficial ou oficialesca, que dominava, por exemplo, as gravações dos sambas-exaltação, uma marca registrada do espírito estado-novista. Em vez de assumir ares de monumentalidade, deparamo-nos frequentemente com sambas bastante sincopados, à base de breques, que muita gente designa de "samba malandro", cuja fiel tradução se encontra, entre outros, num compositor que fez escola por esses anos, Geraldo Pereira¹¹.

De volta às letras, vale o registro de que essas composições, ao invés de cultivarem expressões rebuscadas ou eruditas (a exemplo de "merencória luz da lua", de "Aquarela do Brasil"¹², o célebre samba-exaltação composto em 1939 por Ary Barroso), adentravam às vezes o terreno pantanoso das gírias, como vimos em "Inimigo do batente". Os defensores do vernáculo, ou melhor, da pureza da linguagem, torciam o nariz ante essas demonstrações de desapego às formas consideradas cultas do idioma pátrio, eles que se arvoravam em guardiões da ordem linguística e contavam com apoio oficial à sua empreitada¹³.

Uma escuta fina da produção fonográfica desse período com certeza nos reservará 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". Nesse samba, seguindo a linha de outros tantos desse período, se diz que:

[...] Sou de opinião
De que todo malandro
Tem que se regenerar
Se compenetrar
Que todo mundo deve ter
O seu trabalho para o amor merecer

10. Essas e outras reflexões de caráter metodológico são exploradas por mim em Paranhos 2004.

11. Sobre a tradução musical do andar malandro por Geraldo Pereira, ver Tinhorão 1983, 2.

12. "Aquarela do Brasil" emplacou cinco gravações nacionais sob o "Estado Novo". Entre elas destacaram-se a (primeira) de Francisco Alves e a de Silvino Caldas.

13. Desfechou-se um ataque à "gíria corruptora da língua nacional" (Castelo 1941, 331) como parte de uma polícia da língua. Ver matérias que figuravam nas seções de música e radiodifusão da revista *Cultura Política*, publicada pelo DIP entre 1941 e 1945. O mesmo articulista investia contra a "degradação" representada pela "baixa linguagem" dos sambistas (Castelo 1942, 300).

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

Regenerado
 Ele pensa no amor
 Mas pra merecer carinho
 Tem que ser trabalhador
 [Breque: Que horror!]

Obviamente, a frase final não constava da letra encaminhada à apreciação dos censores do DIP nem sequer da partitura original dessa composição¹⁴. O uso do breque a duas vozes –breque que, geralmente, é anunciador de distanciamento crítico– põe por terra todo o blá-blá-blá estado-novista que aparentemente havia contagiado a gravação.

Cabe aqui, de novo, uma rápida observação de fundo metodológico. Quem pesquisar as canções populares debruçando-se apenas sobre as letras das músicas disponíveis nas revistas especializadas da época irá perder de vista a riqueza de suas possíveis recriações e reapropriações¹⁵. Não se pode, sem mais essa nem aquela, reduzir a canção a um documento escrito, esvaziado de sonoridade. Convém ficar alerta para o fato de que uma composição não existe simplesmente no plano abstrato. Importa o seu *fazer-se*, a formatação que recebe ao ser interpretada e/ou reinterpretada. Nessa perspectiva, entendo que interpretar é também compor, pois quem interpreta decompõe e recompõe uma composição, podendo investi-la de sentidos não imaginados ou mesmo deliberadamente não pretendidos pelo seu autor. Disso decorre que não é suficiente tomar abstratamente uma canção, resumida à peça fria da letra ou da partitura. Sua realização sonora, do arranjo à performance vocal, tudo é portador de sentidos¹⁶.

É o que se verifica em “O amor regenera o malandro”. Malandramente, a interpretação de Joel e Gaúcho é toda ela cheia de balanço. E eles quebram a harmonia estabelecida na letra que, na certa, passou pelo crivo da censura, subvertendo seu conteúdo original. Comportamento, por sinal, tipicamente malandro, como sublinham Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1995, 520): ocorre a aparente aceitação das regras instituídas como mera estratégia de sobrevivência.

Isso tudo reabre uma velha discussão: até que ponto as classes populares somente reproduziam o discurso oficial? Quais os limites impostos ao controle estatal durante a ditadura estado-novista? Inegavelmente, apertaram-se os nós da camisa de força imposta pelo DIP aos compositores populares. Estes foram como que sitiados por coerções e proibições de toda ordem. Nem assim se apagaram os sinais –por mais ambíguos que fossem– de uma resistência consciente ou inconsciente à ideologia do regime e aos estilos de comportamento que ele

14. A partitura foi editada por A Melodia, Rio de Janeiro, s./d. Tive acesso a ela graças ao pesquisador Abel Cardoso Junior, numa das minhas incursões pelo seu arquivo pessoal em Sorocaba.

15. Sob o estímulo da evolução dos estudos no âmbito da História Cultural, as reapropriações se converteram em poderosa senha para a abertura de novos horizontes de pesquisa. Sobre o assunto, ver, por exemplo, Certeau 2001, 37-53.

16. Por razões semelhantes, em outro contexto, Zumthor (1993, 228), ao avaliar o peso fundamental da performance, ressalta que o intérprete significa. Além do mais, são perceptíveis as flutuações de sentido a que é submetida uma mesma composição, especialmente quando gravada/regravada a partir de novos influxos musicais e/ou situações históricas diferenciadas (Paranhos 2004).

incensava. Como afirma Raymond Williams (1979, 116), "a realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva"¹⁷.

Quando o tema é a "era Vargas", particularmente o "Estado Novo", há uma forte tendência a enxergar os trabalhadores com os olhos do Estado, como se estes só fossem dados a introjetar os valores dominantes¹⁸. Torna-se, desse modo, muito comum inflacionar as aparências, construindo-se um mundo marcado, sobretudo pela harmonia e pelo consenso que caracterizaria as relações entre as classes e, em particular, entre as classes trabalhadoras e o Estado. É como se as mensagens emitidas pelos governantes penetrassem por inteiro a consciência dos receptores, independentemente de qualquer operação de rejeição ou redefinição de seu conteúdo.

O mesmo se aplica ao campo da cultura, principalmente à área da música popular. Os exemplos fornecidos levantam, entretanto, uma parte da cortina de silêncio que envolveu as vozes dissonantes que, de uma forma ou de outra, se fizeram ouvir durante o "Estado Novo", o qual era, por definição, um regime de ordem-unida. Eles ajudam a dissolver a aparente simplicidade das coisas e demonstram uma vez mais a complexidade da própria história, entrecruzada, de ponta a ponta, por conflitos e contradições de toda espécie. Afinal, por mais que se pretenda, sob esse ou aquele regime, pôr todo mundo a entoar, em uníssono, uma mesma canção, sempre haverá desafinados, justamente os que não se afinam pelo diapasão da ordem instituída e que, à sua maneira, desafinam o coro dos contentes.

Bibliografia

Amaral, Azevedo. 1941. *Getúlio Vargas, Estadista*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti.

Castelo, Martins. 1941. Rádio VI. *Cultura Política* 6: 329-331., agosto

_____. 1942. Rádio XI. *Cultura Política* 11: 299-301, janeiro.

Caulfield, Sueann. 2000. *Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp.

Certeau, Michel de. 2001. *A Invenção do Cotidiano*, 1: Artes de fazer, 6. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.

Gomes, Ângela Maria de Castro. 1982. "A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro". In *Estado Novo: Ideologia e Poder*, de Oliveira, Lúcia Lippi, Velloso, Mônica Pimenta e Gomes, Ângela Maria de Castro, 154-166. Rio de Janeiro: Zahar.

17. Compartilhando dessa mesma visão –que, em última análise, remonta a Gramsci– Thompson (1981, 205) dispara seus petardos contra aqueles que conferem uma "acentuada ênfase no peso inelutável dos modos ideológicos de dominação" que suprimiriam o espaço de iniciativa e de criatividade das classes populares.

18. Caso paradigmático é o de Garcia (1982, 98, 126 e 127), ao exprimir uma concepção que é partilhada, em maior ou menor medida, por muitos outros autores. Sobre o assunto, v. Paranhos (2007, 207-213).

- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 2001. *Aurélio, século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fonseca, Manoel Antonio da. 1943. Trecho de discurso reproduzido no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* 108: 322, agosto.
- Garcia, Nelson Jahr. 1982. *Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política: A Legitimação do Estado Autoritário perante as Classes Subalternas*. São Paulo: Loyola.
- Houaiss, Antônio et al. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Marcondes Filho. 1942. Trecho de discurso reproduzido no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* 98: s./n., outubro.
- _____. 1943. *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária.
- Moby, Alberto. 1994. *Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira sob Censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.
- Oliven, Ruben George. 1987. “A mulher faz e desfaz o homem”. *Ciência Hoje*, 37 (7): 55-62.
- Paranhos, Adalberto. 1999. “O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como ‘coisa nossa’)”. In *Música Popular en América Latina*, editado por Rodrigo Torres, 193-232. Santiago: Fondart.
- _____. 2004. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *ArtCultura* 9: 22-31, julho-dezembro.
- _____. *O Roubo da Fala: Origens da Ideologia do Trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. 2011. “Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do ‘Estado Novo’”. *Projeto História* 43: 59-79, julho-dezembro.
- Pedro, Antonio. 1980. “Samba da legitimidade”. (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo.
- Schwartzman, Simon, Bomeny, Helena Maria Bousquet e Costa, Vanda Maria Ribeiro. 2000. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Editora FGV.
- Tinhorão, José Ramos. 1983. “No samba, toda a picardia que o morro ensinou”. In *História da Música Popular Brasileira: Geraldo Pereira* (fascículo e LP), 1-2. São Paulo: Abril Cultural.
- Thompson, E. P. 1981. *A Miséria da Teoria ou um Planetário de Erros: Uma Crítica ao Pensamento de Althusser*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vargas, Getúlio. 1943. Discurso reproduzido no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* 105: s./n., maio.

Vasconcellos, Gilberto e Suzuki Jr., Matinas. 1995. "A malandragem e a formação da música popular brasileira". In *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano. 4. Economia e cultura (1930-1964)*, Boris Fausto dir. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

WILLIAMS, Raymond. 1979. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar.

Zumthor, Paul. 1993. *A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.

Discografia

"Aquarela do Brasil" (Ary Barroso), Francisco Alves. Odeon 11.768 6179-6180. 1939, 78 rpm.

"Aquarela do Brasil" (Ary Barroso), Silvio Caldas. Victor 34949-A S-052542. 1942, 78 rpm.

"Emília" (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. Colúmbia 55.308 474. 1941, 78 rpm.

"Hildebrando" (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Ciro Monteiro. Victor 34861-A S-052420. 1941, 78 rpm.

"Inimigo do batente" (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. Odeon 11.834 6214. 1940, 78 rpm.

"Louca pela boemia" (Alcebíades Barcelos e Armando Marçal), Gilberto Alves. Odeon 12.016 6679. 1941, 78 rpm.

"Não admito (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. Victor 34601-B 33353. 1940, 78 rpm.

"No lesco-lesco" (Hanibal Cruz), Carmen Costa. Victor 80.0312 S-078182. 1945, 78 rpm.

"O amor regenera o malandro" (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. Colúmbia 55.211 265. 1940, 78 rpm.

"Oh! Seu Oscar" (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. Victor 34515-B 33157. 1939, 78 rpm.

"Samba de 42" (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Amaral. Colúmbia 55.320 491, 1942, 78 rpm.

"Sete e meia da manhã" (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. Continental 15.380 1170. 1945, 78 rpm.

"Vai trabalhar" (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. Victor 34897-A S-052479 1942, 78 rpm.

R