

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Janaina Batista do Nascimento

**Estado Novo e Malandro: um desafinado dueto a
embalar a era Vargas**

hist. culturais / samba

3701

Uberlândia
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
-história - CDPH
Campus SF Monarca - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep 38400-002 - Uberlândia - M. G. - Brasil

Janaina Batista do Nascimento

**Estado Novo e Malandro: um desafinado dueto a
embalar a era Vargas**

Trabalho de Monografia apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Dilma Andrade de
Paula.

**Uberlândia
2008**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDH
Campus St^ª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep 38400-902 - Uberlândia - MG - Brasil

Ficha catalográfica

NASCIMENTO, Janaina Batista do. (1984).

Título.

Janaina Batista do Nascimento – Uberlândia, 2008.

55fl (54p.)

Orientador (a): Dilma Andrade de Paula

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de graduação em História.

Inclui bibliografia

4 palavras chaves do Trabalho: Samba. Trabalho. Malandro. Estado Novo.

Janaina Batista do Nascimento

**Estado Novo e Malandro: um desafinado dueto a
embalar a era Vargas**

Trabalho de Monografia apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em História.

Área de concentração: samba malandro na Era
Vargas

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dilma Andrade de Paula

Examinador 1: Prof^o. Dt^o. Florisvaldo Paulo Ribeiro Jr.

Examinador 2: Prof^o. Dt^o. Leandro José Nunes

Uberlândia, 17 de julho de 2008

Dedico, primeiramente a Deus, Senhor
da minha vida, a minha família e amigos.

*"Eu fico com a pureza da resposta das
crianças. É a vida, é bonita e é bonita.
Viver e não ter a vergonha de ser feliz.
Cantar e cantar e cantar a beleza de ser
um eterno aprendiz"*

Gonzaguinha

Agradecimentos

Nestas linhas iniciais eu quero deixar meus agradecimentos a todos que me ajudaram, seja direta ou indiretamente, para que esse trabalho monográfico fosse concluído. Entretanto existem algumas pessoas que foram de essencial importância para que isso fosse possível e eu não poderia deixar de mencioná-las.

Primeiramente à minha família, meu pai Jurandi Batista do Nascimento, minha mãe Izaura Alves do Nascimento e meu irmão Jandeilson Batista do Nascimento que sempre batalharam para me ajudar e estiveram do meu lado torcendo por minhas vitórias. Graças a essas pessoas que Deus me presenteou para que com orgulho eu chamasse de pai, mãe e irmão eu aprendi a não desistir tão fácil dos meus sonhos e acreditar que eu posso qualquer coisa, pois os tenho comigo.

Também é imprescindível falar daqueles que permitimos entrar na nossa vida e, assim fazer parte da nossa história e que chamamos de amigos. A esses amigos, que dividi lágrimas e alegrias e que sempre pude contar, não há palavras para expressar a importância incontestável de cada e que com a graça de Deus essas páginas ficariam enormes se colocassem o nome de todos. Entretanto, não poderia deixar de mencionar àqueles que tiveram comigo durante a produção desse trabalho monográfico.

Assim quero agradecer a Kamilla da Silva Soares que tive o prazer de conhecer no curso de graduação de História da Universidade Federal de Uberlândia. Já rimos e brigamos, afinal o que se esperaria de duas pessoas de fogo? Durante esses anos como graduandas foram muitos os brigadeiros, as conversas de horas no telefone e inúmeros momentos bons compartilhados, sem contar a igual dificuldade com provas e trabalhos durante o curso que nos ensinaram muito. A você Kamilla agradeço pelo tempo na faculdade e pelo novo tempo que virá, pelos medos e as várias confidências que nos uniram como uma verdadeira família de universitárias cheia de sonhos realizados e a conquistar.

E nessa família, não posso deixar de agradecer, com igual importância na minha vida, a Katiane Aparecida Arruda Bueno, que sempre esteve comigo, seja nos bons ou maus momentos, passando muitas vezes pelas mesmas dificuldades o que me faz dizer com alegria e certeza que ela e Kamilla são parte da minha família. A você Katiane seria muito a agradecer, a começar pelo apoio incontestável nas minhas idéias mais sem noção, pelo cuidado nos momentos em que estive triste ou doente, pelas raivas que já te

fiz passar e mesmo assim você sempre respirou fundo e o resultado foi nenhuma briga em mais de 5 anos de amizade.

Também não posso deixar de citar um inestimável amigo que em alguns momentos teve a coragem de ler meus textos, Rodrigo Santos de Oliveira, amigo que sempre acreditou que eu podia realizar esse trabalho. A você Rodrigo seria difícil expressar em palavras a sua importância pra mim e mais difícil ainda conseguir, em tão poucas linhas, agradecer a amizade e cumplicidade, a paciência que teve muitas vezes comigo nos meus momentos extremos de nervosismo, pelos assuntos divertidos ou sérios ou intelectuais e, também pelos animes compartilhados, mas acima de tudo obrigada por permitir que eu seja parte da sua história.

E, nessa lista, não poderia faltar a mais recente integrante da minha vida, Rosangela Silva Rezende, que sempre diz que confia na minha capacidade. E, que com sua alegria e entusiasmo, contagiou a minha vida e me ensinou a olhar tudo a minha volta de maneira mais prática e divertida. Portanto, a você Rosangela, agradeço pela companhia, pela confiança, pela contribuição em pensar em coisas mirabolantes, pelos cuidados e preocupações, bem como pela atenção que sempre recebi. Há também as pessoas que convivem comigo há anos e que com muito orgulho fazem parte da minha vida: Danilo Alex, Wanderson Freitas, Luziane de Farias, Nilza Helena Gonçalves, Daniela Hitomi, Fabrício Peixoto e tantos outros que me ensinam a ser alguém melhor a cada dia.

E não poderia deixar de lado a pessoa que me acompanhou com paciência para que fosse possível a conclusão desse trabalho com sua orientação, à Profª. Dilma Andrade de Paula. Com seu auxílio pude bem mais do que escrever, pude aprender inúmeras coisas e superar dificuldades em relação à pesquisa. E finalmente, agradeço a Deus que me acompanha todos os dias da minha vida e que colocou essas e tantas outras pessoas, não menos importante na minha vida.

Resumo

Este trabalho busca pesquisar o samba como meio de comunicação entre governo e povo, no período de 1937 a 1945. Com diferentes olhares desse ritmo, o samba foi a alegria do personagem malandro e a forma de divulgar um ideal de “Brasil novo” do governo Vargas e, dessa forma, o Brasil conhece um período que se desafina constantemente a partir do momento em que essas duas pautas da história se encontram.

Assim, são abordados, num primeiro momento, como o malandro e o governo Vargas traçam seus ideais em torno da música popular, e, em um segundo momento, procuro entender como essas duas vertentes lidam para ter seu ideal “salvo” de qualquer ameaça.

Palavras chave: Samba. Trabalho. Malandro. Estado Novo.

Sumário

Apresentação	9
Capítulo I: Um desarmônico dueto no Estado Novo	14
1.1: O Governo Vargas em busca da nota perfeita	14
1.2: O malandro do samba: a nota que desafina o ideal do novo governo	27
Capítulo 2: Vivendo com(tra) a malandragem	36
Considerações Finais	49
Referências bibliográficas	51
Fontes de Pesquisa	54

Apresentação

Os temas e ritmos populares fazem parte do nosso cotidiano de tal forma que, muitas vezes, não damos a real importância a eles. E quando o assunto diz respeito à música popular é possível que algumas vezes nos identifiquemos à história que está sendo apresentada nos versos da canção, como se estivéssemos diante de uma trilha sonora de nossas vidas. Isso ocorre provavelmente, porque a música nos seus diversos modos e gêneros, geralmente se apresenta como porta-voz ora de denúncias, ora de elogio à sociedade. Portanto, pode-se dizer que a música possui um forte poder de comunicação, possibilitando uma ampla dimensão da realidade social e, nesse sentido encontra-se na música uma importante fonte documental para uma possível compreensão do cotidiano das pessoas ao longo da história.

Assim, a música popular pode ser vista como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular. Dentro dessa perspectiva, a historiografia tem procurado interpretar e reinterpretar letras e partituras, a fim de tentar “compor as notas” de inúmeros períodos. Esse trabalho se apresenta com a proposta de entender o período do Estado Novo e o seu principal órgão de propaganda cultural, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), bem como sua relação com a cultura malandra e o seu samba que alcança seu auge no início da década de 1930.

E, portanto, esse trabalho tem como objeto central de pesquisa a produção fonográfica da música popular brasileira no Rio de Janeiro, com foco nas gravações lançadas entre 1939 a 1945, período áureo da censura exercida pelo DIP. Enxergo nesse período uma possibilidade de analisar como o Estado Novo procurou direcionar a Música Popular Brasileira para uma visão mais favorável ao trabalho e a tudo que fosse moderno, bem como analisar a figura do malandro, uma espécie de anti-herói para a sociedade burguesa. E para protagonista desse período procurei na pessoa de Wilson Batista de Oliveira um exemplo de malandro da época.

Wilson Batista encontrou na malandragem sua história de vida e no samba sua linguagem poética e, embora semi-analfabeto e incapaz de escrever uma nota musical, ele pode ser considerado um dos mais importantes compositores de sua geração. Empregou-se no Rio de Janeiro em “bicos” como acendedor de lampiões a gás da Light, mas sem deixar

a vadiagem de lado, tanto que por várias vezes passara por uma cela da prisão. Também nunca deixara de lado sua música produzida muitas vezes na mesa de um bar e utilizando como percussão uma caixa de fósforos, tanto que várias dessas produções nem sequer chegaram a ser gravadas. E quando se examina sua produção, em especial as gravações de 1930 a 1945, é possível perceber, nitidamente, a mudança temática de um malandro orgulhoso de si para um “malandro regenerado”, todavia não se pode afirmar que essa mudança temática significa uma mudança de comportamento ou de opinião. O que se pode encontrar aí é um amplo leque de possibilidades no qual a história nos permite investigar. Dentro disso, privilegiava-se a história dos chamados “dominantes”, entretanto, recentemente:

*As novas orientações da pesquisa histórica estavam em harmonia com o ambiente intelectual e político. O advento da democracia política e social, o impulso do movimento operário, a difusão do socialismo dirigiam o olhar para as massas. A compaixão pelos deserdados, a solidariedade com os pequenos, a simpatia pelos ‘esquecidos da história’, inspiravam um vivo desejo de reparar a injustiça da história para com eles e restituir-lhes o lugar que tinham direito*¹

A partir daí, esse trabalho segue à luz da História Social, buscando uma interação entre política e cultura em face da temática do trabalho e, dessa maneira, procurarei compreender a historiografia desses chamados excluídos sociais inseridos no contexto do governo Vargas. Atualmente é possível encontrar diversos pesquisadores que buscam desenvolver estudos relativos aos domínios da história cultural e social, e a partir desta experiência é que se justifica a criação de uma linha voltada para tais temas. Entre esses, está a historiadora Déa Ribeiro Fenelon que compreende que foi a partir das concepções e perspectivas da História Social:

*que os chamados “temas malditos”, ou seja, quase todos o que tratam dos excluídos sociais, sejam pobres, vagabundos, prostitutas, negros, mulheres, índios, etc., encontraram guarida nessa historiografia. Também hoje as investigações sobre grupos jovens, sua música e suas práticas, a música popular, as festas comunitárias, a cultura popular enfim, constituem objetos legitimados pela História Social, e desenvolvidos com rigor metodológico, que os trazem para o campo da discussão, já instaurado sobre a cultura.*²

¹ REMOND, René. Uma história presente. In: **Por uma História Política** (orgs.). Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.19.

² FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e História Social: Historiografia e pesquisa. In: **Projeto História 10**. Revista do Programa de estudos Pós-graduados em e do Departamento de História da PUC/SP, 1993, p.76.

Assim, temos que com a utilização da cultura dentro da História Social o campo do conhecimento histórico foi ampliado, o que possibilitou novas temáticas para investigação, com isso a História social vem contribuindo para uma possível compreensão da sociedade antes vista de forma limitada, que se resumia muitas vezes em heróis e vilões, vencedores e vencidos, fortes e fracos, grandes e pequenos etc. Portanto, o que se busca destacar é a importância de objetos poucos estudados o que nos permite pensar, em concordância com Fenelon, quando esta diz que “as questões e indagações colocadas pela História Social são sempre no sentido mais amplo e abrangente das experiências vivenciadas, seja na configuração das explicações buscadas e seja no arranjo dos resultados obtidos nas pesquisas”³. Com isso, também se impôs um alargamento do conceito de cultura e isso porque as novas abordagens no campo do conhecimento histórico possibilitaram perceber que toda a realidade é social ou culturalmente constituída.

Portanto, a história cultural torna-se importante dentro do contexto da História Social, pois permite examinar como a realidade social foi construída/desconstruída e reconstruída a partir das percepções dos vários grupos sociais, abandonando a idéia da concepção de cultura como produção de superestrutura, o que possibilitou deixar de lado as manifestações do domínio exclusivo das elites, surgindo um novo olhar, a fim de “pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo.”⁴ e, dessa forma, é possível ocorrer um olhar para importantes experiências que outrora foram relegadas a segundo plano.

Dentro desse quadro, é possível notar que a historiografia cultural vem crescendo, por isso no que diz respeito à compreensão do ser humano por meio das diversas expressões artísticas e meios de comunicação é cada vez mais comum. Nesse sentido, a música pode ser considerada um documento histórico, já que ela representa os desejos e sentimentos de uma época, portanto não deve ser ignorada. Acreditando, assim, que a música pode refletir a vida social e histórica das pessoas, autores vêm surgindo para compreender a ação de tal objeto de pesquisa ligando-o à política ideológica de Estado, o que é possível, uma vez que, como bem diz o historiador francês René Remond “os meios de comunicação não são por natureza realidades propriamente políticas: podem tornar-se

³ FENELON, Déa Ribeiro. O historiador e a Cultura Popular: história de classe ou história do povo?. In: **História & Perspectiva**. UFU/Uberlândia, nº 6, 1992, p.11.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História e história cultural**. Belo Horizonte/Autêntica, 2004-, p.15.

políticos em virtude de sua destinação, como se diz dos instrumentos que são transformados em armas”⁵ e prossegue dizendo que “os meios de comunicação, como dissemos, não são políticos, mas podem se tornar objetos ou veículos políticos”⁶

Em acordo com a assertiva do autor busco no samba, importante gênero da Música Popular Brasileira, uma maior compreensão do período comumente conhecido como Estado Novo. O samba nasceu nos primeiros anos do século XX, nas casas das “tias” baianas da Praça Onze, no centro da então capital do país, o Rio de Janeiro. Dessas casas uma das mais conhecidas foi a da Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Segundo o autor Muniz Sodré as residências simbolizavam uma metáfora viva de resistência musical adotadas pelas comunidades negras, o que faz com que o samba não fosse “mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira.”⁷.

Mas, no início da década de 1930, esse novo estilo, dotado de preconceitos pela sociedade branca, ia gradativamente se aproximando da mesma por intermédio dos desfiles das escolas de samba e da difusão da música popular pelo rádio. Esses meios influenciaram certa descaracterização do samba, já que este ganhava a integração com diferentes grupos sociais, além de se tornar parte da indústria fonográfica. Essa eventual comercialização do samba e, conseqüentemente, a profissionalização do músico negro abriu caminho para as intenções do governo getulista, pois o negro e sua música poderia ser uma forma viável de divulgação dos seus projetos e, para isso muitos teriam que se regenerar, já que o comportamento de vários músicos e compositores parecia ser um problema para o retrato idealizado de um “Brasil Novo”.

Do ponto de vista pessoal, este trabalho significa buscar entender a trajetória de um gênero musical já bastante descaracterizado na sociedade atual. Se pegarmos o samba hoje se tem um conceito prévio de festa e de característica nacional, o samba liga o Brasil à idéia do “país do carnaval”, e é difícil nessas condições ligar o samba como instrumento de luta ou de divulgação da ideologia do trabalho. E, nesse sentido enxergo uma importância de entender tal gênero, já que ele pode ajudar na investigação sobre a história de um povo que, muitas vezes, fica à parte da história de nosso país.

⁵ REMOND, René. Do Político. In: **Por uma História Política (orgs.)**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.441.

⁶ Ibidem, p.442.

⁷ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.16.

Assim, pretendo no capítulo inicial buscar entender o Estado Novo e toda a sua política de construir um “Brasil Novo”, enfatizando a idéia do trabalho e da família, bem como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), principal órgão de divulgação das pretensões do governo Vargas e, nesse sentido farei uma ponte com o rádio, que se tornou um veículo de propaganda muito importante para o governo, uma vez que este solucionava problemas como a distância e o analfabetismo. Dessa forma, estarei procuro entender como o governo Vargas se utilizou da música para estimular a idéia do trabalho e, assim tornar possível a industrialização e modernização do país. Também nesse capítulo, buscarei direcionar a discussão para a vida do malandro, dando foco para Wilson Batista, figura que exemplifica bem todos àqueles que têm orgulho de serem “malandros”, tanto que morre sem fazer fortuna. Essa análise inicial tornará possível uma compreensão de como não faz sentido a total regeneração do malandro, de forma que o que ele fez foi tentar “jogar” o jogo que lhe fora imposto, para sobreviver, mas também para não deixar sua cultura morrer.

No segundo capítulo, analiso a busca do Estado Novo em silenciar o culto à malandragem e regenerar o tido malandro e, assim, tentar entender esse malandro que luta pela “sobrevivência”, ao não se calar, mas “maquiar” o seu orgulho de ser quem é através da sua música. E dessa forma, compreender a política exercida na ditadura de Vargas utilizando a música como “arma” para chegar ao povo como também o contrário, ou seja, a música utilizada como “arma” para combater a política varguista.

Diante disso, serão analisadas, para o desenvolvimento da pesquisa, letras compostas no período trabalhado em discografias, disponibilizadas pelo setor de multímeios da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia. E desta maneira, procurarei investigar as “máscaras” que buscava encobrir algum tipo de insatisfação para com a política exercida no país. E, nesse sentido, é importante ressaltar que a pesquisa, num diálogo entre passado e presente, se sustenta na idéia de que os meios de comunicação, aqui expresso na música, podem refletir, a todo instante, a vida política do país e, dessa forma, como já foi discutido, representar a história política de uma época.

Capítulo I: Um desarmônico dueto no Estado Novo.

A historiografia brasileira que busca entender os anos de 1930 percebe novos rumos no cenário do país nos campos econômico, político e cultural. Um novo grupo social começa a se destacar no Rio de Janeiro juntamente com um diferente ritmo musical: o samba. Esse grupo aparecia com uma conversa “mal comportada”, e com seu jeito próprio se afirmavam dentro do sistema musical. E na presidência, Getúlio Vargas, a partir de 1930, assumiu um projeto ideológico de modernização a partir do ideal do trabalho, pois acreditava ser necessário para o desenvolvimento do país naquele momento. A partir disso, nos deparamos com dois ideais diferentes inseridos num mesmo contexto histórico, que iriam, com a instituição do Estado Novo, se entrecruzar em um “dueto desarmônico” que disputariam espaço em um novo conceito de modernização.

O Governo Vargas em busca da nota perfeita

O período que se estende de 1930 a 1945 é amplamente trabalhado pela historiografia brasileira em diferentes perspectivas, procurando se entender as várias facetas do governo Vargas na busca de respostas para a política estabelecida em seu governo e como essa foi recebida. A conjuntura política do país foi alterada por meio de sucessivos decretos-leis, após dissolver os órgãos legislativos, centralizando seu poder, além de nomear interventores para os Estados. O governo Vargas visava unir os inúmeros setores para o apoiarem, e o grande diferencial da política brasileira vivida até então, foi visível ao serem introduzidas estratégias populistas, que buscou se aproximar das massas⁸. E embora não seja objetivo desse trabalho investigar os sete anos iniciais do governo de Getúlio

⁸ O conceito de populismo é alvo de intensa discussão, devido aos diferentes olhares que se tem sobre seu significado. Porém, na década de 1970 o populismo teve no cientista político Francisco Weffort uma de suas mais influentes definições. Para o autor o termo populismo, instaurado no Brasil a partir do Movimento de 1930 aponta a instabilidade política existente no momento, expressando a crise das velhas oligarquias rurais e a emergência das classes urbanas (proletariado e empresariado). Nessa perspectiva, a saída seria uma aliança entre povo e Estado e, nesse sentido, Weffort substitui o termo “manipulação populista” até então utilizado por outros pensadores. Diante disso, Ângela de Castro Gomes entende que “está sendo afirmado não só o caráter francamente burguês do regime populista, como sua natureza ambígua e contraditória, tanto autoritária, quanto democrática. Um equilíbrio sem dúvida, instável, que poderia ser rompido pelo crescente peso dos setores populares, sobretudo em situações de crise econômica ou política” GOMES, Ângela de Castro. **O Populismo e as ciências sociais no Brasil**. In: Tempo. Rio de Janeiro, vol 1, nº 2, 1996, p.49.

Vargas é importante compreender a política de “modernização” iniciada nesse período e culminada no Estado Novo, para que assim se possa perceber o processo de transformação política ocorrido no período em questão.

Com o golpe de 1930, Getúlio Dornelles Vargas assume a presidência do Brasil supostamente em caráter provisório. E as antigas instituições políticas aliadas ao conceito de terra e café, até então detentoras do poder político deslocam-se do centro desse poder, modificando-se e enfraquecendo-se diante do novo período político que se apresentava. Muitos dos coronéis ainda buscavam-se apoiar nos poderes locais ou até mesmo exercer esses, no entanto, em nova conjuntura histórica. O mesmo ocorre com o café que ainda adentra os anos de 1930 como parte da economia brasileira, porém mais frágil, devido à crise da bolsa de Nova York em 1929 que desestabilizou a economia mundial capitalista.

De modo geral, então, o novo governo assumia o país em um momento de crise e como solução inicial determina a destruição de inúmeras sacas de café, um dos métodos usados foi a da queima dessas sacas. Porém, essa medida inicial foi suficiente apenas para diminuir o excedente no país, já que o produto não estava mais sendo exportado. A medida posterior do governo Vargas foi tentar controlar a economia agrária dando início à perda da autonomia do produto em questão, como principal economia do país, e, assim, dar lugar ao processo de modernização econômica pela via do incremento à industrialização. Dessa forma, pode-se perceber que a produção cafeeira fazia-se importante à medida que poderia financiar a industrialização brasileira rumo ao ideal de modernidade. Para tanto, era necessário, antes, salvar o café de sua desvalorização e ao mesmo tempo desestimulá-lo enquanto base econômica do país.

A historiadora Sonia Regina de Mendonça analisa em relação a essa abordagem na obra *“Estado e economia no Brasil: Opções de desenvolvimento”*. Nessa obra a historiadora tem como objetivo entender a política econômica nos períodos de 1930, 1955 e 1954 e assim busca entender o desenvolvimento do capitalismo brasileiro e seus desdobramentos a partir desses três momentos distintos. E diante dessa análise a autora percebe o Estado brasileiro do pós-1930 sem uma política econômica bem definida, justamente por ser um período com caráter político conservador, já que é resultado também da articulação de grupos oligárquicos tradicionais. A saída para o início do processo de industrialização do país, como dito anteriormente, é a preservação e desestímulo

simultâneo, da compra dos estoques excedentes do café, na tentativa de elevar os preços do produto e ao mesmo tempo lançar mão do confisco cambial como meio de desestimular e penalizar a agroexportação⁹. Essa medida é o que a autora chama de industrialização restringida, já que a noção de modernidade atrela-se ao setor agrário-exportador, porém é desse modo, que o governo de Vargas buscaria fazer da indústria a nova força econômica do país e de certa forma isso se torna possível no Estado Novo.

No entanto, é preciso compreender que o cenário político do pós-1930 é analisado com olhares de continuidade e ruptura, devido a esse conservadorismo em relação à política do velho regime abordado por Mendonça e descrito acima, ao mesmo tempo em que se busca implantar um novo modelo econômico. Não se pode negar, todavia, que a idéia de industrialização foi alimentada pelo setor cafeeiro, possibilitando a saída do Brasil da crise que assolava a economia mundial capitalista. Contudo, a burguesia industrial passa a ter um maior destaque nesse período, uma vez que esta seria uma importante colaboradora na possível industrialização do país ao colaborar na tentativa de superar a fragilidade que se encontrava na economia interna. Em síntese, embora não seja simples falar de um modo geral sobre essa abordagem, pode-se dizer que a intenção de Vargas é resumida, pela autora por meio do ideal de “modernidade conservadora”, onde se utiliza recursos tradicionais do antigo regime como maneiras de buscar impulsionar a industrialização, símbolo do modelo de “progresso” do Estado.

Assim, com essas medidas tomadas em seu governo (1930 – 1934), o então presidente busca estimular no país o nacionalismo e o projeto trabalhista, o que futuramente, tornariam regras do ideal de modernização; intensificado a partir de 1937 no país. Desse modo, procura promulgar leis em benefício do trabalhador, na tentativa de atender para antigas reivindicações e ao mesmo tempo, aglutinar apoio popular ao seu governo.

O sentimento nacionalista é visto no governo Vargas como forma de reconstruir o Brasil sob novas condições, já que não mais poderia se contar com os mesmos recursos anteriores. Assim, nos sete primeiros anos, o governo Vargas procura construir uma política de “salvação da pátria” em função da unidade nacional.

⁹ MENDONÇA, Sonia Regina de. “Estado e economia no período 1930 -1955”. In: **Estado e Economia no Brasil: Opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 26.

A intenção do estímulo ao nacionalismo, por parte do governo, portanto, era devido à idéia de que tal sentimento tiraria o país da dependência de tudo o que fosse estrangeiro o que inclui sua cultura e produção e assim, seria possível abrir caminho para a valorização da produção nacional, para tentar recuperar o capital em crise, devido a essa dependência. Nesse sentido, Sonia Regina de Mendonça entende o caráter nacionalista do governo Vargas como parte do processo modernizador do país através da industrialização do mesmo e, desse modo, alia-se a idéia de construção de uma identidade nacional ao mundo do trabalho, com isso:

tornava-se crucial para a consolidação do regime político e da aliança entre os novos parceiros do poder, distanciando-se da pura rejeição ao capital estrangeiro. Tratava de um projeto mais amplo, que visava construir a própria categoria de nação. Nesse sentido, os conceitos de nação, nacionalismo e nacional seriam alvo da disputa dos grupos sociais diversos que compunham o 'compromisso'. Cada qual procurava imprimir-lhes as suas marcas, resultando tal embate na polarização entre duas correntes principais de pensamento. De um lado, alinhava-se a concepção totalitária dos burocratas e ideólogos oficiais do Estado Novo; de outro situava-se a vertente autoritária que correspondia aos interesses da burguesia industrial¹⁰

Dessa forma, como estratégia política para o desenvolvimento industrial, o governo de Vargas alinha o projeto nacionalista à política do trabalho. Desde 1930, o trabalhismo é uma preocupação do novo governo expresso na criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e na legislação social e leis sindicalistas. Essa preocupação, que vem a se tornar bandeira do Estado Novo era, logo de início, a garantia do equilíbrio nacional com trabalhadores nacionais, ou seja, era de interesse do governo estimular o trabalho nacional, colocando nas fábricas pelo menos 2/3 de trabalhadores brasileiros, essa é a chamada “Lei da Nacionalização do trabalho” ou “Lei dos 2/3”¹¹, e também aplacar as greves e os inúmeros conflitos entre operários e patrões, devido ao alto índice de desemprego e baixos salários, uma herança da crise de 1929.

¹⁰ MENDONÇA, Sonia Regina de. Op.cit. p. 37.

¹¹ Quanto a essa lei o historiador Boris Fausto explica que “A gradativa preponderância quantitativa do operário brasileiro, como fruto da crescente migração interna, foi incentivada pela de ‘lei de nacionalização do trabalho’ (Decreto n.º 19.482, de 12 de dezembro de 1930), estabelecendo a exigência de dois terços de empregados nacionais nas empresas e limitando a entrada no país de passageiros de terceira classe, o que provocou sensível declínio das correntes imigratórias”. FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930: Historiografia e História**. São Paulo: Brasiliense, 8ªed., 1982, p. 109.

O Ministério do trabalho, criado em 26 de novembro de 1930, teve o gaúcho Lindolfo Collor como seu primeiro ministro e como preocupação inicial determina as leis sindicais em uma tentativa de controle dos sindicatos¹², no sentido de tentar organizar a linha racional do trabalho. Determinava-se também, a extinção da pluralidade dos sindicatos, pois assim acreditava-se que poderia haver maior controle sobre as ações política e econômica dos sindicatos, além de intervir diretamente na administração destes. Todavia, na Constituição de 1934 essa lei é revogada e os sindicatos reconquistam sua autonomia e pluralidade, vindo a perdê-la novamente com a instituição do Estado Novo. Dessa maneira a cientista política Maria Celina D'Araújo afirma que:

*Em síntese, até 1930 o Estado brasileiro atuou de forma liberal na relação com o sindicato. Não o regulava e estava livre para reprimi-lo. A partir dessa data as coisas mudam substancialmente nesse campo. Na medida em que o sindicato passa a ser uma figura jurídica de colaboração com o Estado, a repressão não se faz mais via polícia. O que passa a ser feito é um intenso controle, devidamente regulado em uma série de leis.*¹³

Quanto à legislação social, o Ministério do Trabalho volta seus olhos para a questão da mulher e de crianças, tentando regulamentar a situação destes. É estipulado que o salário deve ser de mesmo valor sem considerar sexos e o emprego de menores de 14 anos passa a ser proibido. Além disso, é criada a carteira profissional que viria a equivaler a um documento de identidade e determinaria o caráter do indivíduo, ou seja, poderia se descobrir por meio desta se o trabalhador “ama a profissão escolhida [...] se andou de

¹² Os sindicatos surgiram no século XIX durante o processo de Revolução Industrial na Inglaterra. Segundo a autora Maria Celina D'Araújo a “sociedade industrial alterara profundamente a maneira como as pessoas viviam, trabalhavam e moravam. Foi para fazer frente às adversidades que advinham desse modelo, especialmente no que toca os baixos salários e às precárias condições de saúde e assistência social, que os trabalhadores começaram a organizar seus sindicatos, através dos quais iriam reivindicar uma agenda de direitos que incluía melhores salários, redução da jornada de trabalho, direito de greve” (D'ARAUJO, Maria Celina. “Estado, classe trabalhadora e políticas sociais”. In: DELGADO, L., FERREIRA, J. (orgs.) **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v.2, p.221). No Brasil a atividade sindical era intensa desde o fim do século XIX, e tal força fora percebida pelo governo provisório de Vargas, o que fez com que este tentasse controlá-lo, a fim de usá-los como instrumento de organização do trabalhador e, assim, aliados ao Estado, poderia ser possível impedir as greves e os movimentos operários.

¹³ D'ARAUJO, Maria Celina. “Estado, classe trabalhadora e políticas sociais”. In: DELGADO, L., FERREIRA, J.(orgs.) **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v.2, p.228.

fábrica em fábrica [...] ou permaneceu no mesmo estabelecimento”¹⁴. Dessa forma, Vargas buscava unir a idéia de “fabricação” da nação integrada no trabalho, bem como inserir todos pertencentes a essa nação nesse projeto. E para que isso fosse possível a procurou-se estabelecer como política do Estado Nacional do pós-1930, uma preocupação com a questão social no Brasil, preocupação essa que já era salientado nos governos anteriores, porém abordado de modo diferente. O governo Vargas idealizava uma igualdade nacional, que giraria em torno da suposta união entre patrão e empregado. Esta se tornará a principal bandeira do Estado Novo, onde as palavras de ordem serão paz e harmonia social. Tem-se, assim, logo no início da década de 1930, a construção progressiva da idéia de “Brasil Novo”, onde cada indivíduo é inserido como parte do Estado, logo o governo não poderia conceber um país em desarmonia e com interesses inteiramente particulares.

Esse olho voltado para a questão social no “Brasil de Vargas” é abordado pela historiadora Ângela de Castro Gomes, quando esta busca analisar o conceito de cidadania e democracia na obra “*A invenção do Trabalhismo*”. Em sua análise percebe a questão social como elemento da política de intervenção estatal, dessa maneira a questão social seria também uma questão política. Para ela:

*O reconhecimento da questão social no pós-30 tivera caráter revolucionário justamente porque, sem se desconhecer sua profunda dimensão econômica, ela fora tratada como uma questão ‘política’, ou seja, como um problema que exigia o que só se resolveria como um problema do Estado. A possibilidade de uma ‘feliz solução’ para as dificuldades que afligiam os trabalhadores do Brasil advinha da adoção de uma legislação social sancionada pelo poder público. Se a legislação social não era um meio de acabar com a pobreza, era um expediente necessário que, associado a outras medidas, poderia dar ao trabalhador uma situação mais humana e cristã*¹⁵

Nota-se a partir disso, como se buscou trabalhar certo sentimento de “amor à pátria e ao trabalho”, logo no período inicial do pós-1930, claramente elaborado na legislação social, sob o discurso de buscar acabar com conflitos entre patrões e empregados, bem como com a pobreza. E é sob esse discurso que o Estado Novo vai emergir.

¹⁴ Fragmentos do texto contido na carteira de trabalho elaborado pelo ministro do trabalho Marcondes Filho em 1943, encontrado em D’ARAUJO, Maria Celina. Op.cit, p.221.

¹⁵ GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2ª ed., 1994, p.181.

A República do Estado Novo foi instaurada no dia 10 de novembro de 1937, com a justificativa de impedir um suposto plano comunista, denominado “Plano Cohen”. O governo de Getúlio Vargas não teve muitos problemas na tentativa de convencer o povo sobre esse plano, devido ao clima que se instalou com o levante de 1935, promovido pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), que ficou conhecido como Insurreição Comunista¹⁶. Diante disso, Getúlio Vargas juntamente com Francisco Campos, os Generais Góes Monteiro e Eurico Gaspar Dutra, bem como com alguns Integralistas, elaboraram o golpe a fim de evitar as eleições presidenciais de janeiro de 1938, determinado pela Constituição de 1934 que elegeu Vargas de forma indireta. Segundo a Constituição, à exceção da primeira, as eleições presidenciais seriam realizadas de forma direta, por meio do voto secreto e universal a partir de 1938. Portanto, Vargas não tinha como evitar essas eleições, nas quais concorriam Armando de Salles Oliveira, que obtinha o apoio de liberais e comunistas e José Américo, apoiado pelo próprio presidente. A saída encontrada, então, foi a articulação de um golpe que colocaria Vargas como o chefe da nação até 1945. O líder da Aliança Nacional Libertadora, Luis Carlos Prestes explica esse momento da seguinte maneira:

Naquele momento, no Brasil, marchava-se para eleições que deveriam ser realizadas a 3 de janeiro de 1938. Já estávamos em setembro e as coisas continuavam do mesmo jeito. Foi quando o Ministério da Guerra conseguiu “inventar” um plano comunista, de acordo com o qual estaria planejado um grande assalto para iniciar uma nova guerra civil. Surgia assim o chamado “Plano Cohen”, um plano completamente falso. E os generais sabiam disso, inclusive o próprio Góes Monteiro. Esse plano foi adrede fabricado pelo então capitão Olímpio Mourão Filho para acusar os comunistas, tendo vindo a luz no dia 23 de setembro de 1937. Foi baseado nele que o Sr. Getúlio Vargas solicitou do Parlamento a aprovação da decretação de um novo estado de guerra.¹⁷

¹⁶ A Insurreição Comunista foi um acontecimento movimentado pela ANL, órgão dirigido por comunistas e tendo como presidente o ex-líder da Coluna Prestes, Luis Carlos Prestes. Ao se posicionar contra o governo Vargas na defesa de um governo popular, a ANL é fechada pelo governo em 1935. Em fins de novembro do referido ano inicia, antecipadamente, o levante comunista em Recife e Natal, o que deixa Vargas de sobreaviso, fazendo com que o movimento do Rio de Janeiro fosse um fracasso. Devido a esses acontecimentos, cria-se um clima de profunda tensão, sendo inclusive decretado estado de sítio/guerra, clima esse que se torna propício para alarmar a população sobre a realização de um plano comunista dois anos depois (o Plano Cohen). In: CARONE, Edgar. **O Estado Novo (1937-1945)**. São Paulo: Difel. 1976.

¹⁷ PRESTES, Anita. “Getúlio Vargas: depoimento de Luis Carlos Prestes”. In: SILVA, José Luis Werneck da. **O feixe e o prisma. Uma revisão do Estado Novo (org.)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 90.

Em contrapartida, Vargas justifica esse ato à nação dizendo que um líder de Estado precisa fazer de tudo para que a nação esteja protegida e que “a democracia de partidos, em lugar de oferecer segura oportunidade de crescimento e progresso, dentro de garantias essenciais à vida e à condição humana, subverte a hierarquia, ameaça a unidade pátria e põe em perigo a existência da Nação”¹⁸, e diante disso, a saída encontrada pelo governo para restaurar a nação foi mostrar, segundo seu julgamento, as falhas contidas na constituição de 1934 e que agora era preciso “Restabelecer o prestígio do governo central”¹⁹. Com isso percebem-se os vários olhares lançados no momento, enquanto que para um, foi apenas um golpe para instaurar a ditadura e destruir os comunistas, para outros foi uma forma de “salvar” a nação que se formava sob um ideal de progresso.

Dessa maneira, o golpe traz consigo uma nova Constituição decretando o fim dos partidos. Posiciona-se contra o liberalismo econômico e, conseqüentemente, determina a intervenção estatal como maneira de tentar resolver os conflitos nacionais, ou seja, a intervenção estatal é justificada pelo ideal de justiça social, onde todos devem trabalhar em função de um “Brasil melhor”. O que se entende então, é que o projeto do novo Estado brasileiro propunha a edificação da ideologia do trabalho como caminho para a “salvação” da sociedade brasileira, considerada, aos olhos do governo Vargas, em atraso. Diante desse pensamento político, o governo estabelecia, com isso, uma ideologia corporativista, semelhante ao modelo fascista, idealizando aplacar as desigualdades sociais e, conseqüentemente os conflitos entre classes sociais e, para tanto buscando organizar corporações com fins econômicos sob o controle do Estado.

Esse ideal proposto justifica o fim dos partidos, uma vez que, segundo o discurso do presidente no pós-golpe de 1937, já visto anteriormente, os partidos são responsáveis pelos conflitos sociais, e justifica também a intervenção estatal, pois, acredita-se que é por meio desta que se poderá ter um equilíbrio da produção, a qual a população estaria diretamente envolvida. Portanto, de um modo geral, a estrutura corporativista proposta pelo Estado Novo procurava colaborar na intenção de construir o ideal de nação forte e moderna. E para que isso fosse possível:

¹⁸ CARONE, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel. 1976, p.256.

¹⁹ CARONE, Edgar. *Ibidem*. p. 257.

*a população deveria colaborar com o governo, e a melhor forma de expressar essa colaboração seria através de atividades cívicas e econômicas, e não através de ações político-partidárias. As divergências ideológicas deviam ser banidas, o governo formularia as diretrizes para a nação e caberia a todos colaborar nesse esforço.*²⁰.

Por meio disso, é possível compreender que o ideal de construir um “Brasil Novo” inserido numa estrutura corporativista buscava aproximar as classes proletárias e industriais, discursando-se a importância de ambas no projeto estatal. Entretanto, o trabalhador inserido nesse “aparelho” faria parte da estrutura sindical organizada pelo Estado Novo como forma de controle do mesmo, ou seja, com o retorno do sindicato único, o governo procuraria estabelecer contato direto com os trabalhadores, na tentativa de submetê-los ao Estado. Aliado a esse esforço há complementos ao Ministério do Trabalho, como a Justiça do Trabalho, o Imposto Sindical, a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) etc, todos difundidos no espírito corporativista.

Em auxílio a essa tentativa de consolidar a política trabalhista, o governo procura enaltecer a figura de Vargas, tentando personificá-lo num mito, ou seja, busca dar a Vargas as qualidades consideradas ideais para um chefe de uma nação. Diferente da idéia de mito das sociedades primitivas, o mito político não possui relação com o sagrado e nem narram as origens, ao contrário, os discursos políticos muitas vezes narram o futuro, mesmo quando fala sobre o passado, a fim de resgatar algum feito, tradição ou personagem histórico, haverá uma projeção futura. No caso de Vargas, a forma encontrada para tentar tornar isso possível foi por meio do mito e das festividades, isso porque esses termos se completam. O primeiro busca acentuar as qualidades, enquanto o segundo busca torná-los públicos. Com a inauguração das festividades, o governo percebia uma maneira de aproximar o poder público do povo, por isso tornava-se importante o destaque de datas como o aniversário do presidente e da instauração do Estado Novo e também do dia do trabalho, dessa maneira o presidente era apresentado ao povo como era do interesse do governo. Para tanto, era preciso construir o mito e, nesse sentido, foi importante a pessoa de Alexandre Marcondes Filho, ministro do trabalho a partir de 1937, assim como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

²⁰ D'ARAUJO, Maria Celina. Op. Cit., p.219..

“pai dos pobres” era o pai dos trabalhadores [...] Ficando à margem da relação chefe/povo trabalhador, essas pessoas não tinham identidade e eram vistas como perigo e ameaça à harmonia da sociedade.²²

Assim, o governo tentava divulgar a imagem do que considera ser a real face do povo brasileiro. Desta maneira, Vargas procurava investir na divulgação do princípio de dever para com a nação, determinando quem faz parte ou não dessa nação e utiliza como estratégia de conquista dessa classe a exaltação de sua própria pessoa enquanto líder amigo, tentando passar a imagem daquele que se preocupa com seu povo.

Entretanto, como o governo poderia alcançar o apoio dos trabalhadores em relação a essa política estabelecida? Foi, provavelmente, num questionamento como esse que fez com que Getúlio Vargas se voltasse para a ação dos meios de comunicação, por se difundirem mais facilmente, podendo, assim divulgar com maior eficácia a ideologia do Estado Novo, uma vez que, como bem salienta a historiadora Silvana Goulart “a mídia atua em grande parte no sentido de influenciar direta ou indiretamente o público para a manutenção, aprovação e reiteração da estrutura sócio-econômica vigente”²³. Porém, é importante pensar que essa influência não é de maneira alguma uma regra de causa/efeito sob a qual o indivíduo está inserido. De fato, a mídia se preocupa em influenciar o público por meios de atrativos e até mesmos, informativos, todavia nem sempre o resultado é como se espera e o público pode não ser tão facilmente influenciável. E, por saber disso, Vargas legalizou a censura prévia dos meios de comunicação já na constituição instituída em 1937 e, paradoxalmente, procurou torná-los instrumento do Estado.

Com isso o Estado se propõe a intervir não só na economia como também na cultura, por isso foram elaborados órgãos que buscassem controlar os meios de comunicação, no qual se destaca o já mencionado DIP, criado em 27 de dezembro de 1939, ficando sob a direção do jornalista Lourival Fontes até 1942. A idéia do DIP foi sendo formulada desde o início do governo de Vargas quando se funda, em 1931, o Departamento Oficial de Propaganda e, conseqüentemente, com a Constituição de 1934, passa a ser Departamento de Propaganda e Difusão Cultural até que em 1939, transforma-se em Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP), sendo o que melhor se propunha a difundir a imagem do novo regime. É através desse

²² CAPELATO, Maria Helena Rodim. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, SP: Papirus, 1998, p.181.

²³ GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco zero/CNPq, 1990, p. 11.

órgão que o Estado Novo propõe o controle da imprensa, rádio, cinema, teatro, propagandas, etc., buscando censurar tudo o que estivesse em desacordo com a política trabalhista e nacional do Estado Novo. Contudo, o DIP não se resumiu apenas à divulgação dos projetos de governo, mas também do uso dos meios de comunicação para tentar lançar a imagem mítica do presidente em colaboração com os discursos do Ministro Marcondes Filho, em que Vargas seria apresentado como o “pai” da nação. Enquanto o ministro discursava nas ondas do rádio, o DIP se encarregava de publicar obras e folhetins, artigos e tudo mais que ajudasse a enaltecer as qualidades do presidente.

Porém, definir o Departamento de Imprensa e Propaganda como um órgão que se preocupava com a propaganda e divulgação do Estado Novo e de seu governante, bem como perseguir e censurar todos àqueles que não estivessem de acordo com os projetos estatais, seria retirar a sua real importância. A função exercida pelo DIP é de grande extensão, além de se preocupar com a produção cultural, cabia a este:

*a responsabilidade sobre o controle do funcionamento e aplicação de sanções, cobranças de taxas e multas, concessão de isenções, prêmios e favores aos meios de comunicação. O DIP controlava também as relações de trabalho entre patrões e os funcionários desses veículos, cuidando de seus direitos e deveres, zelando pelo cumprimento de contratos, pelo recolhimento dos direitos autorais dos artistas e cadastrando todas as empresas de comunicação e os profissionais da área.*²⁴

A partir disso, percebe-se que o DIP possuía grande autonomia para intervir no âmbito cultural, bem como na maioria dos projetos do Estado. Porém, não é objetivo aqui entender essa amplitude do DIP, mas buscar compreender o exercício da censura e a relação governo/povo perante essas “penas” instituídas para aqueles que manifestassem qualquer tipo de oposição ao referente governo, assim como a investida no trabalho de cooptação. O governo procurou, ao longo do Estado Novo, desenvolver uma intensa atividade cultural a fim de atrair a atenção das massas quanto ao sentimento nacionalista e trabalhista. Nesse sentido, não fazia parte do discurso governamental a idéia de repressão, mas sim a idéia de colaboração, onde o povo como parte da idealizada nação é convidado a participar de sua construção. Nesse discurso ideológico do Estado Novo, podia se encontrar, segundo o historiador Alberto Ribeiro da Silva, um tom de ameaça, uma vez que esse “convite” era associado à idéia de consciência a favor do ideal de nacionalização, assim tem a noção de que “quem se nega a colaborar nega o interesse pela

²⁴ GOULART, Silvana. Op. Cit. p. 24.

própria nação e é com ela que terá que se haver”²⁵, com isso pode-se dizer que esse discurso de colaboração encobre um discurso de submissão para com o Estado, o qual este buscava no exercício da censura e da cooptação uma possível concretização de seus objetivos.

Assim, o Estado estabelece um discurso de compromisso povo/nação, sob o qual o povo deveria se dedicar com empenho, pois, caso contrário, estaria traindo a própria nação. Essa idéia de colaboração difundida pelo Estado alcançou compositores, escritores, jornalistas, operários, professores, etc. Aqueles que se manifestaram de forma favorável ao regime passaram a usar em suas obras o tema trabalho, valorizando-o como uma atividade que edificasse o homem, bem como Vargas, “o trabalhador primeiro da nação”, além de muitos terem sido nomeados para assumirem cargos públicos. Logo, pode-se dizer que a cooptação de líderes e intelectuais foi uma das formas encontradas pelo Estado Novo de tentar reprimir as possíveis contestações/protestos em relação ao projeto governamental e, com isso garantir a “harmonia e unidade nacional” tão discursada pelo governo de Getúlio Vargas. Em artigo da Revista Cultura Política de 1942 encontra-se: “O governo pede apenas a colaboração de todos os homens de boa vontade para a consecução da enorme tarefa que a si mesmo se impõe. Quem não quiser ajudá-lo, pelo menos não o impeça”²⁶, deixando claro o tom ideológico do governo, que teria seus alicerces num projeto de consenso, sem, no entanto, deixar de lado, a coerção estatal.

A censura estabelecida na Constituição de 1937 foi a maneira encontrada para se tentar aplacar as opiniões contrárias às do governo, atuando no âmbito cultural e político, num sentido de defender a imagem do presidente, do próprio órgão e do projeto de modernização proposto pelo Estado. O tipo de censura exercida pelo DIP, então, não procura simplesmente proibir, mas defender e divulgar o Estado Novo, utilizando os intelectuais e os meios de comunicação, o que significa que não era interessante ao governo que esses instrumentos deixassem de exercer suas respectivas funções, antes se fazia mais importante tentar controlar os mesmos e utilizá-los para o seu próprio proveito.

Dessa maneira, a censura se aplicava na imprensa, no teatro, no cinema, no rádio e na música buscando restringir qualquer ação de protesto e/ou reivindicação que pudesse existir. Seguindo essa lógica, o Estado procurou reproduzir em jornais tudo que tivesse relação à idéia de modernizar o país, buscando consolidar, conseqüentemente, a propaganda trabalhista. Entretanto,

²⁵ SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro. **Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969/78)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p.75.

²⁶ **Cultura Política**, 1942. Apud, SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro. *Ibidem*, p. 75.

além da utilização do método de controle, o DIP fundou revistas e empresas particulares como a Revista Cultura Política, Ciência Política, entre outras. Por meio dessas revistas, o DIP publicava e divulgava o projeto ideológico do Estado Novo, no ideal de levar o leitor à reflexão sobre a intenção do governo de fortalecer o poder público em nome da construção de um “Brasil novo”. Essas publicações também se incumbiram de difundir valores culturais em diferentes campos como nas atividades artísticas, entre intelectuais que eram, segundo o historiador Alberto Ribeiro da Silva, a “expressão de um grupo representativo da vida artística brasileira que via no presidente o símbolo da própria nacionalidade e ‘benemérito patrono dos artistas brasileiros’”²⁷. Por meio disso, conclui-se que o Estado Novo buscava, seja pela censura ou pelo exercício de cooptação, calar a voz de oposicionistas que viessem a surgir.

E o cenário musical brasileiro não poderia estar fora dos novos códigos de comportamento organizado pelo Estado Novo. Neste caso, tem-se o início de uma cruzada, desencadeada pelo DIP, de incorporação e regeneração temática das composições populares que, de alguma forma, fugiam às regras do governo.

O malandro do samba: a nota que desafina o ideal do novo governo

Embora a cultura malandra tenha vivido o seu auge na década de 1930, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, é paradoxal ao período, um declínio do mesmo, uma vez que com a instauração do Estado Novo, em 1937, Vargas procura abafar a figura do malandro, já que o país entrava num processo de modernização, com base na política do trabalho, idealizado pelo governo desde 1930. Entretanto, como abafar uma cultura? E, ainda, como transformar essa cultura que ganhara força com a evolução do rádio? Para se discutir essas questões fazem-se necessário compreender a figura do malandro e a sua música, que foram inseridos numa sociedade em transformação.

Antes é necessário entender quem é esse indivíduo denominado de malandro e qual a sua ligação com o samba? Primeiramente, é uma figura ligada ao Rio de Janeiro, então capital federal. O malandro era identificado facilmente por suas gingas, vestuários, maneirismos,

²⁷ SILVA, Alberto Ribeiro. Op. cit. p.76.

vadiagem, orgia, além de amor à noite e à boemia. Segundo a cientista social Claudia Matos o malandro é:

Um ser da fronteira, da margem. Seus domínios geográficos não são nem o morro nem os bairros de classe média, mas os lugares de passagem como a Lapa e o Estácio. Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema.²⁸

Portanto, o malandro é alguém que sabe fingir e trabalha, mas não aceita pegar no pesado, assim rejeita trabalhos como a do operário. Em outras palavras, a malandragem está diretamente ligada ao não-trabalho e à música, expressa no samba. E é expressa no samba porque, como entende Muniz Sodré, esse gênero é “o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural.”²⁹, por isso o malandro e o samba se tomam perfeitas afinações. E isso se torna possível com o pessoal do Estácio, no Rio de Janeiro, composto, por exemplo, por Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres e outros, no início da década de 1920, quando o carnaval começava a se tornar uma festa popular. Com esses artistas o samba ganha um ritmo batucado com ginga e flexibilidade, diferente de “*Pelo Telefone*”³⁰ e outros sambas, que se aproximavam do maxixe. Dessa forma, os sambistas do Estácio, com a sua nova forma de fazer samba, ganharam o apelido da imprensa e do público de “malandros”, apelido esse que carregavam com orgulho e expressavam em suas letras:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem
Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei

²⁸ MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 54.

²⁹ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.59.

³⁰ “*Pelo Telefone*”, (Donga e Mauro de Almeida) Baiano, Odeon, 1917. Este é o primeiro samba gravado que se tem notícia, lançado para o carnaval do referido ano, anunciando um novo ritmo carnavalesco.

Dá licença seu Mario

Oi não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixar falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.³¹

A letra de “*O que será de mim*” de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves retrata bem esse orgulho de ser malandro expresso não só pelos sambistas do Estácio, mas também por todos que encontravam no samba malandro uma forma de vida, já que acreditavam que “*não há vida melhor*” que viver na malandragem além de ser uma maneira de cantar o cotidiano de classes economicamente inferiores, “*não desfazendo de ninguém*”. É possível olhar, então, para esse grupo emergente, da década de 1920, como uma forma de manifestação cultural, mas não seria essa uma manifestação de resistência, seria sim uma *posição cultural*, expressão bem utilizada por Muniz Sodré, que percebe que os compositores não escrevem por ideologia, “mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas”³².

Tendo em mente, portanto, que os anos que percorrem 1920 e 1930 no Brasil, há um destaque para o desenvolvimento da música popular, sendo pertinente dizer que o país se viu diante de novas composições tanto étnicas quanto demográficas e de novos valores introduzidos em uma sociedade adepta da música erudita. Um ritmo antes dotado de preconceitos vai, de forma gradativa, ganhando espaço na sociedade brasileira. A maioria dos compositores pertence ao morro carioca, lugar de refúgio das obrigações e deveres existentes na cidade, assim o morro era um símbolo de alegria e liberdade e, por isso, produziam suas músicas baseando-se no modo de vida que estavam habituados, ou seja, “cantam” uma vida que parece não haver trabalho e obrigações, apenas bebidas, mulheres, diversão e música. E essa maneira “largada” de levar a vida ficou conhecida como malandragem. O malandro, que inserido no contexto do Estado Novo, tornando-se a figura do anti-herói, teve seu auge no início da década de 1930 com a ascensão do

³¹ “*O que será de mim*”. (Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves), Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, Odeon, gravação: 1931, lançamento: 1931.

³² SODRÉ, Muniz. Op.cit., p.45.

rádio e entre os sambistas dessa época, Wilson Batista de Oliveira destaca-se como um exemplo típico de malandro, o compositor, nascido em Campos - Rio de Janeiro é um total amante da boemia, perfil contrário ao projeto estado novista, que ao instituir a ideologia do culto ao trabalho procura regenerar o malandro, assunto que retomarei posteriormente.

Wilson Batista nasceu no dia 03 de julho de 1913 e mudou-se, com 16 anos de idade, para a cidade do Rio de Janeiro. No bairro da Lapa conheceu a vida boêmia, desde então, o compositor foi um exemplo clássico de exaltação da malandragem, mesmo quando, já casado e com dois filhos, não deixou de lado a vida boêmia e a caixa de fósforos que sempre se tornou música em suas mãos.

"Na estrada da vida" foi o primeiro samba de Wilson Batista, lançado por Araci Cortes no Teatro Recreio, situado na Praça Tiradentes, centro da cidade do Rio de Janeiro, pois, na década de 1920 eram os teatros que lançavam compositores e sucessos musicais, porém seu primeiro samba gravado foi *"Por favor, vai embora"*:

Por favor vai embora
Anda que já está na hora
Arrumei a tua mala
Não sei o que te falta agora
(Chora chora chora chora)

Nasci em Catumbi
Na zona do agrião
A macumba eu conheci
Vendi meu coração
Meu amor é da orgia
Só por simpatia
(Por favor vai embora)

Meu bem, meu coração
É jóia sem valor
Rematada num leilão
Na casa de penhor
Meu amor é mesmo um samba
Cheio de moamba
(Por favor vai embora)³³

³³ *"Por favor, vai embora"*. (Wilson Batista, Benedito Lacerda e Oswaldo Silva), Patricio Teixeira, RCA Victor, gravação: Novembro/1932, lançamento: dezembro/1932.

Essa composição faz jus ao momento em que se está vivendo: fase áurea da malandragem. Aqui se tem um malandro com todo o seu orgulho de ser quem é e a declaração explícita de amor ao samba e a orgia: “*meu amor é mesmo o samba*”. Percebe-se nessa letra que o amor entre homem e mulher toma-se “*jóia sem valor, rematada num leilão*”, ou seja, um negócio que não possui valor para o compositor, mas esse tema é utilizado pelo samba, pois para o malandro o amor é o próprio samba. Também se pode relacionar a idéia do compositor penhorar uma “*jóia sem valor*” e amar um “*samba cheio de moamba*” com a noção de negócio ilícito, fraudes e essa associação é pertinente ao se pensar que o malandro “transita nessa fronteira entre a realidade e a ilusão, através da qual o sambista malandro contrabandeia sua moamba poética.”³⁴. Faz-se importante pensar na liberdade que o sambista tem, nesse momento, ao expressar o seu amor e sua poética, consideração que retornarei posteriormente.

Todavia, apesar de suas músicas já estarem veiculando, o sucesso do compositor vem em 1935 com a dupla Verde-Amarelo - parceria de Wilson Batista e Erasmo Silva - em um ano conseguem gravar mais de dez músicas. Apesar do sucesso, a dupla se desfaz, quatro anos depois, uma vez que Wilson Batista não queria cantar, mas sim compor. Cantava apenas pelo dinheiro que ganhava e, pois assim poderia gastar nas “suas noites na Lapa”. Além de Erasmo Silva, Batista fez parcerias com Nássara, Oreste Barbosa, Roberto Martins, Osvaldo Silva, Ataulfo Alves, entre outros.

Entretanto, o que de fato ficou marcado na vida deste compositor foi à polêmica iniciada com a canção “*Lenço no pescoço*” interpretado por Silvio Caldas. Esta música retrata a vida do malandro carioca na década de 1930:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando provoco e desafio, eu
tenho orgulho em ser tão vadio.
Sei que eles falam deste meu
proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação

³⁴ MATOS, Cláudia. Op.cit., p. 183.

Eu me lembro era criança
Tirava samba-canção!³⁵

Noel Rosa, compositor já respeitado, ao ver a letra que exalta explicitamente a vadiagem, resolve contestar com *"Rapaz folgado"*, que diz que o melhor que W. Batista tem a fazer é tirar o *"lenço do pescoço"*, deixar de *"arrastar o teu tamanco"* e colocar *"sapato e gravata"*. W. Batista sente-se ofendido e compõe *"Mocinho da Vila"* para rebater Noel Rosa. No entanto, logo recebe a resposta com a música *"Feitiço da Vila"*. Dando seqüência a polêmica Wilson Batista compôs *"Conversa fiada"*. A fim de acabar com tal discussão, Noel grava *"Palpite Infeliz"*, mas ainda há mais duas composições de W. Batista: *"Frankenstein da Vila"*, que declara não haver ninguém mais feio que N. Rosa e *"Terra de Cego"*, esta sela a amizade entre os compositores. É importante ressaltar que essas composições de Wilson Batista não foram gravadas, salvo *"Lenço no Pescoço"* e *"Terra de Cego"*. Mas, em 1956, 21 anos depois da polêmica que consagrou Noel Rosa, todas as músicas foram reunidas num LP, denominado *Polêmica*, interpretada por Roberto Paiva e Francisco Edigio.

Diante dessa breve apresentação, já é possível perceber que Wilson Batista viveu contrariando as pretensões do Estado Novo que, por sua vez, busca a transformação e controle desse meio artístico para a divulgação da poética de governo. Ao longo de sua obra, o compositor retratou a boemia, o futebol, a malandragem, as ilusões de fortuna do povo, o trabalho, enfim, o cotidiano transformou-se em versos que o povo aprendia com facilidade. E essa facilidade foi possível devido ao rádio, que surgiu no Brasil em 1922, em comemoração ao centenário da independência. Esse novo meio de comunicação teve sua época áurea nas décadas de 1940 e 1950 e possibilitou que grande parte dos brasileiros, de forma clara e simultânea, ouvisse as notícias, comunicados, etc. de seu país e do mundo sem sair de casa. Para o governo, o rádio surgia como superação de problemas comuns em um país de grande dimensão territorial: o analfabetismo e as longas distâncias. Dessa maneira, o rádio pode ser visto, para esse período, como via de salvação tanto para o povo, em questão de entretenimento quanto para o governo, em questão de informação. A historiadora Lia Calabre de Azevedo exemplifica bem a importância do rádio, nesse momento, ao dizer que:

³⁵ *"Lenço no pescoço"* (Wilson Batista), Silvio Caldas, RCA Victor, gravação: Julho/1933, lançamento: Outubro/1933, relançamento: LP Polêmica, Odeon, 1956.

O rádio acompanhava de perto os acontecimentos do dia-a-dia do país, transmitia informações de diversas partes do mundo, "levava a cidade ao campo", participava da formação de novas gerações. Para muitos ele significava o único elo, a única possibilidade de contato com as transformações que ocorriam para além das fronteiras de seu pequeno universo.³⁶

Nos anos de 1930, o rádio viveu um intenso avanço técnico, tendo sua audiência multiplicada, devido ao barateamento dos aparelhos, além de ter absorvido e/ou intensificado inúmeras formas de artes já existentes, como o samba até então divulgado apenas nos teatros. E o desenvolvimento do rádio também encontrou apoio no governo varguista que colaborou para o início da era comercial desse meio de comunicação, em 1932, ao publicar "o Decreto-lei nº 21.111, que regulamentou a distribuição de concessões de canais e autorizou a veiculação de peças publicitárias."³⁷ Isso possibilitou um aumento na vendagem de discos e ampliação do consumo do samba pelas classes médias, trazendo esse ritmo cada vez mais para o cotidiano das cidades, dividindo espaço com a música erudita. Esse incentivo do governo deve-se, provavelmente, ao papel estratégico do sistema de radiofusão argumentado anteriormente, sua velocidade e simultaneidade informativa e, portanto, o aparelho poderia ser um importante aliado na tentativa de formar uma unidade social e cultural no país.

E é acreditando nisso, que se pode dizer que as medidas tomadas pelo governo, em relação ao desenvolvimento do rádio nesses sete primeiros anos é para utilizá-lo em seu próprio proveito. Essa intenção torna-se visível após a criação do DIP e de um programa nacional de caráter oficial: a "Hora do Brasil". Esse programa era irradiado diariamente à noite e possuía três objetivos principais: informar as realizações do governo e alimentar a idéia do "bom cidadão" que era o chefe da nação; divulgar a cultura nacional, difundindo assim a música popular e outras formas de artes e intelectuais nas diferentes regiões do país; e, por fim, estimular as atividades cívicas que buscava recordar momentos considerados importantes pelo governo como inspiração no cumprimento do dever para com o país.

A Divisão de Radiofusão, uma das organizações funcionais do DIP, pretendia, além de executar as programações oficiais do governo, buscar fiscalizar o funcionamento dos aparelhos instalados em rádios e praças públicas e outras programações, bem como letras e gravações musicais, a fim de censurá-las caso considerassem as letras incoerentes com o projeto

³⁶ AZEVEDO, Lia Calabre de. **O Historiador e o Rádio: Relações em questão**. Este artigo está disponível no site: www.casaruiarbosa.gov.br, **Página**

³⁷ MOREIRA, Sonia Virginia. **No ar uma paixão nacional**. In: Revista Nossa História, ano 2003, nº 36, p.62.

governamental. Segundo dados de Goulart, “a divisão de rádio examinou 3.971 programas, 487 peças radiofônicas e 1.448 esquetes em 1941 contra 3.770, 483 e 1.615, respectivamente, em 1940. Em 1940, foram proibidos 44 programas contra 108 no ano anterior”³⁸. Esses dados possibilitam perceber a eficácia da Divisão de Radiofusão do DIP.

Porém, o governo de Vargas é marcado por dubiedades: enquanto de um lado estão as atitudes repressoras do DIP, mencionadas acima, de outro se encontra uma atitude de aproximação com a Música Popular Brasileira (MPB) e com sambistas. Durante o governo de Vargas, desde 1930, houve incentivo ao “mundo do samba”, aumentando o valor do pagamento de direitos autorais, estimulou concursos entre as escolas de sambas, além de estabelecer um dia para se comemorar a MPB – 3 de janeiro, porém essa atitude é bem explicada pela Filósofa Marilena de Souza Chauí ao recordar o conceito de ideologia em Gramsci que é visto como “sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade numa universalidade abstrata”³⁹.

Assim, sob esse conceito, pode-se pensar que, com esse “jogo”, o governo Vargas pretendia atrair sambistas e a massa popular para si como aliados na propaganda de seu ideário e, ao mesmo tempo, buscava o controle oposicionista por meio da censura e fiscalização do DIP e, nesse sentido, foi função decisiva para o governo a tentativa de não só controlar esses compositores, mas também de transformá-los e incorporá-los ao sistema idealizado, pois o samba era “um inimigo a ser domado e, mais que isso, atraído para o campo de influencia oficial”⁴⁰. Com isso iniciava-se uma corrida anti-malandra, desencadeada pelo DIP, que procurava dar um novo sentido ao samba, e à primeira vista, tudo parecia correr segundo os interesses do governo. Entretanto, seria mesmo certo pensar que os esforços governamentais de atrair e regenerar os sambistas e suas composições obteve sucesso absoluto? Ou houve alguma forma de resistência de alguns desses sambistas, os quais buscaram permanecer suas posturas malandra, numa tentativa de conservar a sua cultura e liberdade de compor. Porém, como isso foi possível, diante da fiscalização do DIP? Seria essa regeneração apenas um fingimento típico do malandro do samba?

³⁸ GOULART, Silvana. Op. Cit. p. 70

³⁹ CHAUI, Marilena de Souza. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.21.

⁴⁰ PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem unida (Música e trabalho no “Estado Novo”). In: **Revista Artcultura**. Uberlândia: NEHAC, vol.4, n° 4, Junho/2002, p. 97.

Capítulo II: Vivendo com(tra) a malandragem

Como apresentado anteriormente o governo Vargas, busca a apropriação do samba sob uma política cívico-nacionalista. E, nesse sentido, percebe-se um encontro entre cultura popular e política, uma vez que o governo getulista buscava incentivar artista/intelectuais afim de que esses pudessem se apresentar como porta-vozes do Estado por meio de sua arte, pois o povo reconhece e compreende a linguagem de artistas e intelectuais, assim como esses podem vir a captar os sentimentos populares. Nesse sentido, a filósofa Marilena Chauí, numa leitura gramsciana, entende que o popular na cultura significa:

a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto com os intelectuais que se “identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo na qualidade de seus intelectuais orgânicos⁴¹

⁴¹ CHAUI, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.17.

Dessa maneira, o Estado enxergaria nos intelectuais uma forma de se aproximar do povo, pois aqueles são reconhecidos como meio de reproduzir a ideologia dos que estão no poder e, nesse sentido seriam importantes aliados na intenção de aproximação com o povo. Isso porque, tentar buscar para si a classe popular poderia ser benéfico para os planos governamentais, uma vez que o estado nacional consolidaria suas bases a partir da idéia de unir as culturas existentes transformando-as em parte dessa nova estrutura nacional.

Porém, se nos ativer à idéia de Edward P. Thompson, que no seu livro “Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional” busca demonstrar que as classes sociais inglesas do século XVIII possuem, diante dos poderes hegemônicos de então, momentos de insubordinação e momentos de acomodação e, nesse sentido, o governo Vargas poderia encontrar na classe popular aliados ou não. Perante a busca do autor, pode-se observar que o “povo” procura reproduzir suas práticas culturais em nome do costume/tradicional e, quando esses são de alguma forma ameaçados por uma nova ordem estabelecida “a cultura popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes”⁴². A partir desse olhar, pode-se entender que as classes populares, em alguns momentos, procuram defender sua cultura do domínio ideológico dos governantes não por se colocarem contra o regime imposto, mas por se colocarem a favor de seus costumes.

Com essa linha de raciocínio toma-se importante levar em consideração o conceito de hegemonia renovado pelo filósofo italiano Antonio Gramsci. Para ele, hegemonia não é um sistema fechado e homogêneo, mas sim uma direção moral e intelectual de uma sociedade, o qual o poder de dominação seria auxiliado pela instauração de consensos por meios de “aparelhos privados”: escolas, igrejas, jornais, revistas, clubes diversos, etc. Nesse sentido, o autor vai estabelecer uma separação entre os termos domínio e hegemonia, bem como as relações entre as classes sociais e, dessa forma, tem-se um conceito ampliado que vai além de cultura e ideologia. Portanto, segundo o autor Raymond Williams:

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 'dominação'. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores –constitutivo e constituidor– que, ao serem experimentados como prática, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria

⁴² THOMPSON, Edward Paul. Introdução: costume e cultura. In: **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 19.

*dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas da sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes.*⁴³

Entende-se assim, que a prática hegemônica enquanto conjunto de práticas e experiências não se apresenta de modo singular, é “renovada continuamente, recriada, defendida e modificada.”⁴⁴ e, portanto, não se pode tratá-la como se tivesse uma única via, pois quando setores da sociedade não estão de acordo com a forma de hegemonia estabelecida, eles buscam manifestar-se contra as classes dirigentes e reivindicam novas atitudes. Quanto a isso Williams percebe que a hegemonia:

*também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes na prática*⁴⁵

E, portanto, pode-se dizer que embora a hegemonia seja constantemente tecida por uma classe dominante, não é, de forma alguma exclusiva a esta. Não se deve assim, ignorar as resistências que essa classe pode vir a sofrer e, nesse âmbito, a intenção é buscar transformar e incorporar essas forças resistentes. De modo geral, é necessário que haja um “consenso ‘espontâneo’ dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce ‘historicamente’ do prestígio (e, portanto, da confiança) obtido pelo grupo dominante”⁴⁶.

Porém, o aparelho de coerção estatal também se faz importante, a fim de que esta “assegure ‘legalmente’ a disciplina dos grupos que não consentem, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais desaparece o consenso espontâneo”⁴⁷. Partindo dessa visão, pode-se pensar que o cultura faz parte de um “processo vivido” que faz e se desfaz. A partir desse viés chamo a

⁴³ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979, p113.

⁴⁴ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit. p.115.

⁴⁵ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit. p.115-116.

⁴⁶ GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.2, 1999, p.21.

⁴⁷ GRAMSCI, Antonio. Op. cit p.21.

atenção às palavras do autor Jesus Martin Barbero em seu livro “*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*”, segundo ele devemos:

*prestar atenção à trama: que nem toda a assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem de cima são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação*⁴⁸

Pensando dessa maneira pode-se entender o governo estado novista e suas ações, como a sua relação com a música popular. Assim, tem-se que o Estado Novo buscava com o samba, obter apoio das classes populares com auxílio dos poderes que lhes são legados, seja por meio do consenso ou da coerção. Dessa forma, não se pode ficar preso à noção de resistência/conformismo e/ou dominação pura e simplesmente. Com isso é possível tentar compreender se houve adesão de muitos compositores populares ao ideal governamental de forma espontânea, forçada ou interessada.

Um exemplo significativo seria o compositor Ary Barroso que ao compor as grandiosidades e belezas do país no samba exaltação “*Aquarela do Brasil*” contribuiu com o projeto ideológico do país. Todavia, não se pode afirmar que foi algo imposto, o próprio afirma ter dito na composição a fase de grandiosidades que o Brasil vivia: “Depois vim criar um estilo que chamaram de exaltação. Por que, não sei. É fase que falo do Brasil grandioso, nas suas várias facetas, de belezas, de riquezas. Não tem nada de exaltação.”⁴⁹. Com isso, A. Barroso nos faz acreditar numa adesão ideológica inconsciente, mas para Alberto Moby, o compositor se encaixaria mais no conceito gramsciano de “intelectual orgânico”, do que simplesmente como um “ingênuo”⁵⁰. O importante é que nessa história não houve uma relação forçada entre Estado e o compositor. E assim como Ary Barroso, outros artistas se colocavam na mesma posição patriota:

*O Dip, é... a sentinela avançada do direito autoral. E sentinela ativa e vigilante, porque sua direção foi entregue, em boa hora, ao Dr. Lourival Fontes, e porque este escolheu, para dividir as responsabilidades dessa honrosa missão, brasileiros cultos e empolgados pelo mesmo desejo de servir ao Estado Novo, servindo ao Brasil*⁵¹

⁴⁸ BARBERO, Jesus Martin. Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2003, p. 119.

⁴⁹ BARROSO, Ary, apud, SILVA, Alberto R. Op. Cit., p.125.

⁵⁰ SILVA, Alberto R. Ibidem, p.124.

⁵¹ Boletim do Departamento de compositores da SBAT. Apud, SILVA, Alberto R. Ibidem, p.87.

Contudo, houve compositores e compositores e, portanto, histórias diversas ocorreram com a idéia de aderir ao projeto governamental e, por isso, como já discutido, os que não se “adequaram” ao projeto passaram por uma rigorosa censura atingindo seu ápice em 1940. No mundo do samba o malandro e suas composições são atingidos, isso porque a música desse personagem talvez fosse o que mais se oporia à política vigente, seja consciente ou inconscientemente, no espaço da cultura musical, já que estimulava a vadiagem. Era preciso, então, regenerar o tido malandro, para que assim o samba pudesse ser incorporado na idealizada sociedade brasileira. Segundo o autor Alberto Ribeiro, o governo buscava:

*soluções de consenso para ao mesmo tempo atender ao programa ideológico de pôr fim à figura do malandro e, por outro lado, incorporar o samba à sociedade brasileira não mais como expressão típica da malandragem, mas como representante legítimo da nacionalidade brasileira*⁵²

Dessa forma tem-se que o malandro passa por uma transformação visível da década de 1930 para a de 1940, insinuando uma suposta aceitação aos discursos governamentais. Essas transformações iriam do vestuário às composições, ou seja, àquele que andava com “*chapéu de lado, tamanco arrastando, lenço no pescoço, navalha no bolso*”⁵³, agora usa terno e gravata e pega um bonde com destino ao trabalho:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês:
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem⁵⁴

É possível notar nessa composição de Wilson Batista e Ataulfo Alves o retrato do malandro regenerado, já que o compositor que escreveu “*eu tenho orgulho em ser tão vadio*”⁵⁵, agora exalta o trabalho. Mas, como isso parecia ser possível? Com dito anteriormente, o DIP

⁵² SILVA, Alberto R. Ibidem, p.116.

⁵³ “*Lenço no pescoço*” (Wilson Batista), Op. Cit.

⁵⁴ “*Bonde de São Januário*”. (Wilson Batista, Ataulfo Alves), Ciro Monteiro, RCA Victor, gravação: outubro/1940, lançamento: dezembro/1940.

⁵⁵ “*Lenço no pescoço*” (Wilson Batista), Op. Cit.

utiliza seu poder de coerção legal para censurar e fiscalizar não só temas das composições, mas também a linguagem utilizada nos versos da canção, visando corrigir gírias e vícios de linguagem. O que justifica temas como “*Bonde de São Januário*”, que teve sua primeira versão censurada pelo DIP. Em vez de “*O bonde São Januário leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar*”, seria:

Quem trabalha não tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde de São Januário
Leva mais um sócio otário
Sou eu que não vou mais trabalhar.

Portanto, devido ao controle rígido que o DIP exercia sobre a criação artística passa a ser mais comum letras compostas de cunho supostamente integrado ao ideário de governo. Porém, seria a malandragem realmente um problema superado? Não se deve esquecer que o malandro é alguém que sabe fingir, que leva a vida utilizando fantasias carnavalescas no seu dia-a-dia, isto é, utiliza recursos metafóricos para exprimir seus desejos interiores. O antropólogo Roberto Da Matta entende que o uso da fantasia revela muito mais do que oculta e isso porque a fantasia representa “um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de desempenhar”⁵⁶. E o malandro é aquele que representa uma imagem no seu cotidiano e em “seu mundo” ele é rei, portanto faz suas próprias leis e foca-se “no ilícito, o que está completamente fora do sistema”⁵⁷ não se pode, então, deixar de considerar essas fantasias como importante característica do discurso malandro. Isso porque, suas “fantasias” e “jogos” fazem parte do seu discurso e podem ser considerados como formas de “levar” com boa ginga a censura exercida pelo DIP?

Entretanto, como esse discurso passaria pelo sistema de fiscalização do DIP? Para se tentar chegar a uma resposta, é pertinente levar à mente a noção de que a música pode mudar o seu sentido quando se analisa o seu contexto e o seu conjunto harmônico. Para o autor Paranhos a música:

⁵⁶ DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 5ª edição, 1990, p. 50.

⁵⁷ DA MATTA, Roberto. Op. Cit, p. 51.

*está longe de reter um sentido fixo, pré-fabricado ou pré-determinado. Dialeticamente a produção de sentidos abriga múltiplas leituras possíveis, por mais ambíguas e contraditórias que sejam, o sim pode transmutar-se em não, e vice-versa, ou um talvez*⁵⁸

Em face disso, é possível pensar que uma dessas táticas seriam percebidas no aspecto rítmico da composição, ou seja, considerando que ritmo é a organização do tempo de som, é possível criar uma ambigüidade na letra composta ao deslocar acentos presentes no tempo forte da música e nesse caso, ocorreria uma *síncopa*⁵⁹. Em outras palavras, se o tempo forte de uma canção for eliminado isso tiraria a convicção do que se fala/canta, dando um tom de ironia à letra. Logo, se pensarmos na pessoa de Wilson Batista compondo “*Bonde de São Januário*”, não há outra coisa a se dizer que não seja a idéia que ele se integrou à lista de “regenerados”, pois não se pode negar o elogio ao trabalho existente na letra do compositor. Todavia, ao se levar em conta a sincopação existente na música, típico do samba malandro, o discurso do sambista toma-se irônico e até mesmo dissimulado, como se o operário do bonde São Januário não tivesse abandonado de fato o amor à malandragem, apenas seguia a “cartilha” do regime vigente, e por isso não tinha “*medo de errar*”. Portanto, ao se considerar que o samba malandro utiliza a sincopação e que isso torna as músicas produzidas com o tema trabalho sem convicção do que está sendo expresso nas letras, faz pensar que o que se canta pode não ser o real sentimento do compositor, já que o que se canta soa em tom de brincadeira. E nesse sentido, pode-se também chamar a atenção às palavras de Paranhos quando este diz que:

*no trabalho com registros musicais, é necessário não nos tornarmos reféns da literalidade da obra musical [...] Antes, é indispensável nos darmos conta de que elas não têm existência autônoma na criação musical. Tanto que é preciso atentar inclusive para o discurso musical pronunciado de maneira não-litera, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode, até, entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição.*⁶⁰

Com isso pode-se concluir que a letra de uma canção não deve ser considerada de forma isolada numa obra musical, deve-se também considerar a obra como um todo, bem como não se deve entender a letra como é posta, é necessário, antes, considerar o seu criador e o tempo em que vive. Desta maneira, “*Bonde de São Januário*” não pode ser encarada com um exemplo de música

⁵⁸ PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e sons de não. A linguagem musical e a produção dos sentidos. In: **Projeto História**. São Paulo: EDUC/FAPESP/FINEP, n° 20, abril/2000, p. 223.

⁵⁹ Síncopa é uma mudança do acento métrico que, ao invés de cair em tempos fortes do compasso, é deslocado para partes fracas. O resultado sonoro é uma impressão de atraso ou adiantamento do tempo. Para um maior esclarecimento ver : SODRÉ, Muniz. Op.cit., p. 25.

⁶⁰ PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem unida (Música e trabalho no “Estado Novo”). In: **Revista Artcultura**. Uberlândia: NEHAC, vol.4, n° 4, Junho/2002, p.

de um malandro regenerado pura e simplesmente, além do que já fora dito acima é possível entender também que o malandro Wilson Batista e outros se “enquadram” no projeto governamental talvez por oportunismo e sobrevivência.

Partindo desse viés, não se pode negar que uma das principais ações do personagem malandro era esquivar-se inteiramente do trabalho pesado. E isso provavelmente porque não acreditavam nas promessas do sistema capitalista de enriquecimento por meio deste. Porém, o Estado se torna o “protetor do trabalho, considerado no novo regime a única fonte legítima de riqueza material e intelectual”⁶¹, seguindo uma das principais ideologias do sistema capitalista: o esforço individual para se obter compensações na vida por meio de um trabalho perseverante e lícito. E, mesmo que se encontre nas obras de Wilson Batista, a partir de 1937, traços de uma provável adesão à ideologia do Estado Novo, o descrédito e a desilusão em relação a essas compensações ainda permaneciam em suas letras. Um exemplo dessa desilusão está na composição de W. Batista e Geraldo Pereira, “*Acertei no milhar*”:

Etelvina, minha nega!
Acertei no milhar
Ganhei 500 contos
Não vou mais trabalhar.
Você, dê toda a roupa velha aos pobres
e a mobília podemos quebrar
(isso é pra já...)

Etelvina, vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel,
Eu vou trocar meu nome não sei onde
De marquês, Morangueira de Visconde
Um professor de francês, mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra madame Pompadour
Até que enfim agora eu sou feliz
Vou percorrer Europa toda até Paris
E nossos filhos, que inferno,
eu vou pô-los num colégio interno.
E telefone pro Mané do armazém
Porque não quero ficar
Devendo nada a ninguém.
E vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul

⁶¹ GOULART, Silvana. Op. Cit. p. 93.

Mas de repente, mas de repente,
Etelvina me chamou:
“Acorda Vargulino, vai trabalhar”.
E foi um sonho, minha gente.⁶²

O samba “*Acertei no milhar*” se caracteriza por ser um samba-de-breque, que é identificado por ter interrupções na melodia e no ritmo da canção na qual ocorre um fala em meio a esse breque, o que possibilita uma quebra na estrutura das estrofes, provocando, muitas vezes, uma contradição com o que fora expresso nos versos da composição, e por isso, esses breques, geralmente, são incorporados após as análises do DIP num gesto de esperteza do malandro, pois como fora salientado antes, para o malandro, fingir é fundamental.

E nesse samba o malandro “joga” o tempo inteiro com as palavras. A história do proletário que ganha na loteria mostra de imediato um provável desejo: “*não vou mais trabalhar*”. Diante desse fato, o proletário traça para si uma nova realidade sócio-cultural, na qual evidencia o seu olhar sobre a burguesia. Na composição há traços exagerados de uma burguesia fútil ao expressar o desejo de “*ser madame*” e “*morar num grande hotel*” e ainda na ânsia de trocar os nomes e de falar francês. E não se pode deixar de lado a ironia feita com a ideologia do trabalhismo no governo Vargas, uma vez que, este promete o enriquecimento para todos os operários por meio do trabalho e W. Batista, juntamente com Geraldo Pereira, mostram duas opções para o enriquecimento de operários: “*acertar no milhar*” ou sonhar, caso contrário, continuarão a ter roupas e mobílias velhas e a dever para os “*Mané do armazém*”. Nesse sentido, Matos compreende que:

*No sistema capitalista, a ascensão sócio econômica em alto grau decorre habitualmente de um acúmulo e multiplicação de capital, praticamente impossíveis de serem levados a cabo através do trabalho assalariado. Estão reservados ao investidor, ao especulador, enfim ao que se poderia considerar uma espécie de malandragem branca, própria das classes dominantes. Para o proletário negro, incapaz de acumular dinheiro, só resta a possibilidade irônica do sonho. E mesmo em sonhos, o confinamento na carência só pode ser rompido através de uma ocorrência que extrapola as normas do sistema e, de tão improvável, não difere muito de um sonho: ganhar na loteria.*⁶³

Em face disso, pode-se dizer que as mensagens propagandistas do Estado Novo em relação aos valores do cidadão enquanto trabalhador e suas recompensas futuras são considerados

⁶² “*Acertei no milhar*”. (Wilson Batista, Geraldo Pereira), Moreira da Silva, Odeon, gravação: Abril/1940, lançamento: Agoto/1940.

⁶³ MATOS, Cláudia. Op.cit., p. 116.

na letra desse samba algo próprio da burguesia. E isso atropela o discurso governamental na medida em que os sambas conseguiam abordar, seja implícita ou explicitamente, com toda a ginga malandra, as reais condições que viviam o operário.

Pode-se também buscar outros exemplos em composições de Wilson Batista gravadas ou lançadas entre 1939 e 1945 que entram em descompasso com a ideologia do trabalhismo:

Ceguei cansado em casa do trabalho
Logo a vizinha me chamou:
Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que a sua mulher foi embora
E um bilhete deixou
Meu Deus, que horror
O bilhete 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
È... Parei!⁶⁴

Nesta letra, trabalho é sinônimo de cansaço, sacrifício e/ou martírio. Nota-se também a importante relação entre trabalho e família feita na composição. Isso porque o tema família era vigente no discurso ideológico do governo tanto quanto trabalho. Porém, neste samba o trabalhador que chega em casa cansado do batente recebe a notícia que sua esposa fugiu para a orgia e, que, portanto, o seu esforço em ser um bom marido e um trabalhador dedicado que “*martiriza seu corpo noite e dia*” foi “*tudo em vão*”. Não se pode deixar de lado também a figura da mulher que se distancia em muito da figura idealizada do governo que exalta a mulher dedicada ao lar e a família. A mulher encontrada na canção é o retrato da mulher malandra que despreza o marido que faz “*tudo para ver seu bem-estar*”, e isso se justifica na idéia de que “*ela é da orgia*”. Diante disso, tem-se um quadro que identifica o exercício com um mínimo de resistência em abandonar a vida boêmia, e isso provavelmente porque é no texto do samba que a malandragem permanece viva, mesmo que a situação do momento insista em dizer o contrário.

O samba para qualquer sambista é sinônimo de alegria e não de frustração e, por isso, é o carro chefe que puxa o povo nos desfiles de carnaval. É, portanto, a identidade do malandro que

⁶⁴ “Oh! Seu Oscar”. (Wilson Batista, Ataulfo Alves), Ciro Monteiro, RCA Victor, gravação: setembro/1939, lançamento: novembro/1939.

mesmo se apresentando como um cidadão bem comportado é no samba que sua história se torna verdadeira. Em “*Se não fosse eu*” o personagem malandro, aquele que é o dono do samba, afirma essa importância do samba:

Se não fosse eu
O Rio de Janeiro não cantava
Se não fosse eu
O povo carioca não cantava
Se não fosse
Vivia tudo triste o ano inteiro
Eu sou o samba
Natural lá do Salgueiro

E hoje posso provar minha idoneidade
Eu tenho até
Carteira de identidade
Usei navalha salto alto
Lenço no pescoço
Mas hoje
Hoje eu sou bom moço⁶⁵

Nota-se aqui que o samba se fez voz na composição de Wilson Batista para se determinar como a única alegria ou mesmo esperança de um malandro que já não possui mais sua navalha. Segundo Matos, em “sua ‘regeneração’”, o samba malandro vive uma agonia ambígua, agonia no duplo sentido: o prenúncio de sua morte próxima, mas também a *luta* da vida contra a morte, permanência da vida em movimento, permanência do jogo.”⁶⁶ Isso acontece, certamente, porque diante do discurso governamental, a cultura malandra se vê encurralada e seu refúgio é o samba, que se toma sua arma de sobrevivência, mesmo que indiretamente.

Paradoxal a esses acontecimentos, as escolas de samba se institucionalizavam e se legitimava também o próprio samba como expressão da cultura popular brasileira. E para isso o Estado Novo contava com o auxílio de intelectuais de diversas tendências que, como dito no capítulo anterior, eram integrados ao projeto ideológico do Estado visando obter um consenso entre as diversas classes do país. E para isso, o Estado aceitava e propagava o samba como parte da identidade nacional, contanto, é claro, se este estivesse dentro dos padrões ideológicos do governo. Logo, o malandro se viu “preso” às pretensões do governo tendo sua cultura ameaçada.

⁶⁵ “*Se não fosse eu*”. (Wilson Batista, Haroldo Lobo, J. de Castro), 4 Azes e 1 Coringa, Odeon, gravação: Outubro/1943, lançamento: Janeiro/1944.

⁶⁶ MATOS, Cláudia. Op.cit., p. 127.

Assim, se retomamos a idéia de Thompson, citada anteriormente quando este diz que se as práticas culturais de um povo estiverem ameaçadas é possível que haja resistência à ordem vigente, não por rebeldia, mas em defesa de uma tradição com possibilidades de desaparecer,⁶⁷ pode-se entender que o malandro utiliza de um suave toque de ironia contra os projetos de governo em cada canção composta. Dessa maneira, o malandro transforma o samba, objeto de divulgação nacional de governo, em sua “navalha”, ou seja, através da letra do samba o malandro “joga com o adversário” e ironiza sabiamente a ideologia governamental. O samba a seguir, de 1948, o malandro Wilson Batista longe dos censores do DIP satiriza a questão da falta de moradia de famílias pobres do Rio de Janeiro:

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 Valdemar que é mestre no ofício
Constrói o edifício e depois não pode entrar.⁶⁸

Neste samba, o malandro já não tem mais o que esconder e, portanto, de forma clara, define sua idéia de que o operário está condenado à pobreza. Entende-se, então, que o malandro rejeita o trabalho justamente porque tem consciência que sua posição social não mudará por mais honesto e esforçado que possa ser os “Pedreiros Waldemar” existente na sociedade brasileira. Em 1966, esse mesmo tema seria retomado por Chico Buarque com a canção “*Pedro, pedreiro*”, em nova fase autoritária no país, com a ditadura civil-militar após o golpe de 1964:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol esperando o trem,
esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval

⁶⁷ THOMPSON, Edward Paul. Op. cit., p. 19.

⁶⁸ “*Pedreiro Waldemar*”. (Wilson Batista, Roberto Martins), Blecaute, Continental, gravação: Outubro/1948, lançamento: Janeiro/1949.

E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte
 E a mulher de Pedro está esperando um filho prá esperar também
 Pedro pedreiro tá esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o
 mundo
 Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá o desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho prá esperar também
 Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte
 Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além
 Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem...
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem⁶⁹

Assim, como o “*Pedreiro Waldemar*”, “*Pedro, pedreiro*” não tinha nada além da “*esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem*”. Isso porque, o regime militar executou uma rigorosa censura, que atingiria as artes em geral. E, no que diz respeito à música popular nesse período, o nome de Chico Buarque pode ser considerado uma importante expressão. Considerando, portanto, que assim como no Estado Novo, o regime militar tinha como ideologia um “Brasil grande”, imaginar um “*Pedro, pedreiro*” sem esperanças, a espera da morte ou dia de voltar para o norte não condiz com a ideologia do período e, nesse sentido, pode-se pensar que os pedreiros Waldemar e Pedro, embora separados pelo tempo, se assemelham nas suas condições: ambos já não possuem esperança de um futuro melhor.

Assim, pode-se entender que a distância de quase 30 anos não mudara em muito a realidade do povo brasileiro, mais precisamente dos “pedreiros”, trabalhadores. E, sabendo disso é que o malandro tem “*orgulho em ser tão vadio*” e dificilmente mudaria sua posição. O que permite concluir que o malandro não deixou de ser malandro em obediência ao governo varguista, apenas “jogou” as regras do regime na possibilidade de salvar sua cultura. Essa canção

⁶⁹ “*Pedro, Pedreiro*”. (Chico Buarque), Chico Buarque, RGE, lançamento: 1966.

lançada dois anos após o fim da ditadura do governo Vargas pode ser considerada como um exemplo desse “jogo” criado pelo malandro, já que com o fim das fiscalizações do DIP, o personagem recomeça a cantar sua malandragem bem como expor suas opiniões sem medo de ter sua voz abafada por censores.

Considerações finais

Como tentei demonstrar, o Estado Novo, no que diz respeito à música popular, busca fazer com que esta seja uma mensagem de contribuição para um “Brasil Novo”, um “Brasil industrialmente avançado”, um “Brasil de trabalhadores”, e para que o projeto estadonovista obtivesse um eventual sucesso, o governo Vargas apostou também num caráter de consenso ao invés de um autoritarismo explícito e aparente e nesse sentido, vai ao povo e à sua arte na tentativa de divulgar o país, suas belezas e qualidades, procurando estabelecer legitimidade.

E, nessa busca, o governo chega ao malandro e põe em risco sua cultura, o coloca em um beco sem saída e considerando que minha intenção nesse trabalho monográfico tenha sido tentar entender a relação Estado Novo/Malandro e Malandro/Estado Novo pude compreender a luta do malandro para manter sua cultura viva, ora de forma sutil ora de forma escancarada com recursos como o samba de breque. Todavia, me atrevo a dizer que com o fim do Estado Novo, caía também a malandragem. Sua cultura, mesmo contando com a tão sonhada liberdade de expressão passa a viver sob uma nova pressão, eram novos tempos, adversas circunstâncias socioeconômicas, portanto não era mais possível voltar a ser o malandro da década de 1920 e início de 1930.

Entretanto, malandro que é malandro joga com suas possibilidades e resiste, embora agonizando, diante do surgimento da Bossa-nova e da televisão, pois com isso ficavam cada vez mais difíceis os compositores de samba conseguir gravar suas canções. Segundo Bruno Ferreira Gomes, autor da obra “Wilson Batista e sua época”, no início da década de 1960, Wilson Batista “foi a São Paulo, talvez na esperança de melhores oportunidades de trabalho. Mas tanto aqui [Rio de Janeiro], como lá o ambiente já era hostil aos compositores veteranos”⁷⁰. Com as poucas oportunidades, Batista se tomava desconhecido no mundo musical e a televisão auxiliava nisso,

⁷⁰ GOMES, Bruno Ferreira. Wilson Batista e sua época. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.117.

já que concordando com Gomes Ferreira a “as emissoras de televisão queriam gente nova e bonita para agradar ao consumo da estupidez humana”⁷¹.

Os últimos anos do compositor não foram fáceis, principalmente pela falta de dinheiro que era crescente em sua vida, pois como dito anteriormente, sua maior fonte de renda vinha do seu talento de compor e suas composições já não faziam mais sentido na era da “Jovem Guarda”. O alegre e malandro Wilson já não existia, sua tristeza era aparente, pois sua poesia foi tirada, o samba. Assim, Wilson Batista morreria sem fortuna no ano de 1968 com edema pulmonar, deixando cerca de 400 composições, sendo que muitas nem chegaram a ser gravadas e/ou lançadas. Mas é certo pensar que o malandro venceu o governo de Vargas, na medida em que esse não conseguira tirar o espírito malandro de muitos artistas como Wilson Batista, que, com sua ginga, vivera e sobrevivera na luta contra a malandragem.

⁷¹ Ibidem, p.119.

Página não encontrada no original.

Página não encontrada no original.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Lia Calabre de. **O Historiador e o Rádio: Relações em questão**. Este artigo está disponível no site: www.casaruibarbosa.gov.br.

_____. **A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)**. Este artigo está disponível no site: www.casaruibarbosa.gov.br.

BARBERO, Jesus Martin. “Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia.” In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2003

BENJAMIN, Walter. “A obra na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAPELATO, Maria Helena Rodim. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

CARONE, Edgar. **O Estado Novo (1937-1945)**. São Paulo: Difel. 1976.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 5ª edição, 1990.

D'ARAUJO, Maria Celina. “Estado, classe trabalhadora e políticas sociais”. In: DELGADO, L., FERREIRA, J.(orgs.) **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.2, 2003.

DUARTE, Geni Rosa. “A arte na (da) periferia: sobre...vivências”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação. Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930: Historiografia e História**. São Paulo: Brasiliense, 8ªed., 1982.

FENELON, Déa Ribeiro. “Cultura e História Social: Historiografia e pesquisa”. In: **Projeto História 10**. Revista do Programa de estudos Pós-graduados em e do Departamento de História da PUC/SP, 1993.

_____. “O historiador e a Cultura Popular: história de classe ou história do povo?”. In: **História & Perspectiva**. UFU/Uberlândia, nº 6, 1992.

GOMES, Ângela de Castro. “O Populismo e as ciências sociais no Brasil”. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, vol 1, nº 2, 1996.

_____. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2ª ed., 1994.

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

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco zero/CNPq, 1990.

GRAMSCI, Antonio. “Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais.”. In: **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.2, 1999.

HOBBSBAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENDONÇA, Sonia Regina de. “Estado e economia no período 1930 -1955”. In: **Estado e Economia no Brasil: Opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MOREIRA, Sonia Virginia. **No ar uma paixão nacional**. In: Revista Nossa História, nº 36, ano 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo”. In: BOMENY, Helena (org). **Constelação Capanema: Intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: FGV, s/d.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala. Origens da ideologia do trabalhismo no Brasil**. São Paulo: Boitempo. 1999.

_____. “Sons de sins e sons de não. A linguagem musical e a produção dos sentidos”. In: **Projeto História**. São Paulo: EDUC/FAPESP/FINEP, nº 20, abril/2000.

_____. “Vozes dissonantes sob um regime de ordem unida (Música e trabalho no “Estado Novo”)”. In: **Revista Artcultura**. Uberlândia: NEHAC, vol.4, nº 4, Junho/2002.

_____. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: PUC, tese, 2005.

_____. “Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo”. In: **Revista Nossa História**, ano I, nº 4, fevereiro/2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte/Autêntica, 2004.

PRESTES, Anita. “Getúlio Vargas: depoimento de Luis Carlos Prestes”. In: SILVA, José Luis Werneck da. **O feixe e o prisma. Uma revisão do Estado Novo (org.)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

REMOND, René. “Uma história presente”, “Do Político”. In: REMOND, René (Org.) **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro. **Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969/78)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THOMPSON, Edward Paul. “Introdução: costume e cultura”. In: **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Saga, 1986.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

Fontes de Pesquisa

Fontes encontradas no Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS)

“O que será de mim”. (Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves), Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra Copacabana, Odeon, gravação: 1931, lançamento: 1931.

“Por favor, vai embora”. (Wilson Batista, Benedito Lacerda e Oswaldo Silva), Patrício Teixeira, RCA Victor, gravação: Novembro/1932, lançamento: dezembro/1932.

“Lenço no pescoço” (Wilson Batista), Silvio Caldas, RCA Victor, gravação: Julho/1933, lançamento: Outubro/1933, relançamento: LP Polêmica, Odeon, 1956.

“Bonde de São Januário”. (Wilson Batista, Ataulfo Alves), Ciro Monteiro, RCA Victor, gravação: outubro/1940, lançamento: dezembro/1940.

“Acertei no milhar”. (Wilson Batista, Geraldo Pereira), Moreira da Silva, Odeon, gravação: Abril/1940, lançamento: Agosto/1940.

“Oh! Seu Oscar”. (Wilson Batista, Ataulfo Alves), Ciro Monteiro, RCA Victor, gravação: setembro/1939, lançamento: novembro/1939.

“Se não fosse eu”. (Wilson Batista, Haroldo Lobo, J. de Castro), 4 Azes e 1 Coringa, Odeon, gravação: Outubro/1943, lançamento: Janeiro/1944.

“Pedreiro Waldemar”. (Wilson Batista, Roberto Martins), Blecaute, Continental, gravação: Outubro/1948, lançamento: Janeiro/1949.

“Pedro, Pedreiro”. (Chico Buarque), Chico Buarque, RGE, lançamento: 1966.