

Fabiana Lopes da Cunha

Brasil

Negócio ou Ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas¹

De início, cabe ressaltar, que apesar do número crescente de pesquisas na área de História que envolvem como temática ou como documento a música popular brasileira, há um consenso entre os historiadores sobre a dificuldade metodológica em se lidar com uma linguagem tão complexa como é a música. Sabendo das peculiaridades deste tipo de documento, o mais importante, para os historiadores, seja talvez, descortinar parte de seu mundo de criação que "pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som ,criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor."² Assim, a análise que fazemos aqui não tem a ambição de esgotar esta discussão, mas na realidade tenta contribuir como sugestão para uma posterior solução do problema.

Para este trabalho optamos por discutir a "malandragem", o contexto histórico e sócio-cultural que a permeia, juntamente com a política trabalhista de Getúlio Vargas

¹ Este artigo é baseado em partes da dissertação de mestrado *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba e a Construção da Nacionalidade(1917-1945)* defendida na Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do Prof. Dr. Nicolau Sevcenko.

² José Geraldo Vince de Moraes, MORAES, J.G.V. "História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico" IN: *Revista Brasileira de História*. S.P., v. 20 , no. 39,2000, p. 211.



durante o Estado Novo (1937-1940) , utilizando para isso a análise de uma composição de 1940, e lançada em 1941, intitulada *É Negócio Casar* de Ataulfo Alves e Felisberto Martins. A análise musical é baseada no método desenvolvido por Luiz Tatit em seus diversos trabalhos sobre a canção popular³. Entretanto, antes de analisarmos internamente esta canção, é preciso compreendermos o contexto histórico mais amplo e recuarmos no tempo, até as primeiras décadas do século XX.

Em fins da década de 20 o mundo do lazer se modificava rapidamente. O rádio, lançado no Brasil no fim de 1922, se transformava. De rádio cultural e sociedade educativa passava a rádio comercial, cômico e de variedades. O carnaval e a música urbana também tomavam outros rumos, devido ao surgimento de novos aparelhos de reprodução e veiculação de músicas — rádios de corrente elétrica e vitrolas de corda ou de caixa portátil — e ao aperfeiçoamento da técnica de gravação de discos, que passou a ser elétrica a partir de 1927. O cinematógrafo dava lugar ao cinema falado. O público e o meio artístico ganhavam com isso, pois muitos artistas, compositores e intérpretes até então desconhecidos passaram a freqüentar as rádios e a veicular suas obras e seu talento através dos novos meios de comunicação. A música urbana deixou lentamente as ribaltas dos teatros e foi ocupando os espaços das rádios, que tinham um público cada vez maior. Cantores, precisando de novos ritmos e composições populares, foram buscar nos morros e nos bairros pobres os “bambas”, compositores populares que faziam música não profissionalmente. Muitos dos chamados “bambas do Estácio” — Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos, Baiaco, Brancura, entre outros, passarão então da militância da malandragem e da marginalidade para uma atividade oficiosa de músicos e compositores profissionais, valendo-se da necessidade que Chico Alves, Mário Reis e Gastão Formenti tinham de bons compositores e novas melodias para manter-se célebres.

Essa turma do Estácio, formada por músicos provindos das camadas subalternas e descendentes de africanos, acabou por definir estilisticamente o samba, mais adaptado talvez às necessidades de um carnaval que se popularizava cada vez mais, tornando a

³ Luiz Tatit possui vários trabalhos sobre o tema tais como: TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 2a. ed., S.P., Atual, 1987; *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Tese de doutoramento, FFLCH, USP, 1989.



feita mais ampla e movimentada. Até então, o samba tinha um ritmo amaxiado, ainda estreitamente ligado à primeira gravação de sucesso do gênero, *Pelo Telefone*. Foram os sambistas do Estácio, juntamente com os da Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, etc., espaços onde a aglomeração de ex-escravos e seus descendentes era abundante, que passaram a ostentar a designação de “malandros” e a usá-la como símbolo de um novo jeito de compor e cantar o samba, com mais ginga e flexibilidade, usando para isso a síncope.⁴ Este novo ritmo permitiria cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo. Como o surgimento de um tipo de samba com uma cadência destinada à evolução do bloco carnavalesco, grande parte da sociedade brasileira passa a assimilar ritmo, música, parte da cultura e da tradição africanas. Este samba, veiculando histórias sobre a malandragem e possuindo uma cadência próxima da ginga do andar do “malandro”, ao entrar na avenida, transita na fronteira entre dois mundos: a cidade e o morro. Aliás, essa fronteira é extremamente frágil, como revela José Murilo de Carvalho:

“A grande festa da Penha foi tomada ao controle branco e português por negros, ex-escravos, boêmios; as religiões africanas passaram a ser freqüentadas por políticos famosos, como, pasmem, J. Murinho; o samba foi aos poucos encampado pelos brancos; o futebol foi tomado dos brancos pelos negros”.⁵

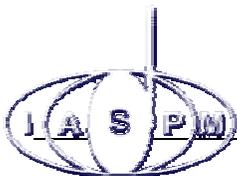
Comentários de jornais como o *Mundo sportivo* mostram o furor que tais melodias e ritmos causavam nos desfiles carnavalescos:

“As escolas mais célebres da cidade, os príncipes da melodia do malandro, as ‘altas patentes’ do samba concorrerão ao grande campeonato. Pode-se resumir o espetáculo assim: é a alma sonora dos morros que vai descer para a cidade. Todas as ladeiras, todos os morros virão, respectivamente para a Praça Onze, teatro da linda competição”.⁶

⁴ O livro *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni faz uma excelente discussão sobre a síncope e sua estreita vinculação com a música afro-brasileira.

⁵ CARVALHO, J. M. “O povo do Rio de Janeiro: bestializados ou bilontras?”. *Revista do Rio de Janeiro*, Niterói, vol. 1, n. 3, p. 12, maio/agosto, 1986.

⁶ CABRAL, S. *As escolas de samba; o que, quem, como, quando e por quê*, p. 97.



Ao lermos esta observação, percebemos que a imprensa via esta manifestação musical afro-brasileira com certo deslumbramento, mas não podemos deixar de ressaltar que o samba, apesar de estar agora mais cadenciado em seu ritmo, está mais organizado, virou “escola”, entrou para a competição na Praça Onze e desceu o morro com data marcada.

Com o crescimento da indústria do entretenimento, o samba se mostrava cada vez mais como uma mercadoria valiosa, pois seu consumo crescia e sua popularidade trouxe fama a muitos artistas do período, muitos dos quais compravam canções de sambistas-compositores do morro, que muitas vezes não sabiam o seu real valor ou as vendiam por não terem acesso à indústria cultural nascente. Daí o comentário do mesmo jornal sobre a produção dos sambas nos morros e seu anonimato:

“O público que conhece o “malandro” pelo disco ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia na boca do próprio “malandro”. O efeito é muito maior e a sugestão é muito intensa. Na competição entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A “cuíca”, por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a atenção devida. Dizem que uma caixa de charuto usada por uma “alta patente” do samba vale, às vezes, uma orquestra completa. É a impressão que se tem realmente. Com seus instrumentos bárbaros, as escolas conseguem verdadeiros milagres, efeitos impressionantes. Para julgar, só vendo com os próprios olhos. Nos morros da cidade, existem melodias ignoradas. Nem sempre a publicidade seduz o “malandro”, que não raro faz música para recreio interno ou por uma necessidade de expressão, independente de qualquer idéia de fama ou de dinheiro”.⁷

O jornalista parece ter uma visão idílica do morro, pois acredita que muitos sambistas e músicos que vivem ali não estão preocupados com dinheiro como as pessoas da cidade. É claro que muitos compõem melodias para se divertirem ou para as festas de suas comunidades, mas pelo teor de muitas canções dos compositores provindos desse meio fica evidente que o sonho de grande parte dos que se intitulam “malandros” é o de viver sem ter que fazer trabalhos penosos. Obviamente, se pudessem

⁷ Idem, *ibidem*, p. 98. Cabe ressaltar que participaram do desfile 19 escolas e coube à Estação Primeira de Mangueira o primeiro lugar. O sucesso foi tão grande que no ano seguinte quem promoveria o desfile seria o jornal *O globo*; dessa vez, o concurso contou com a participação de 29 escolas de samba, além de incluir alguns regulamentos como a obrigatoriedade da ala das baianas e a proibição de instrumentos de sopro.

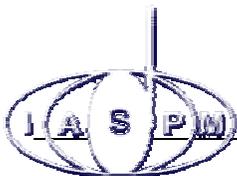
conseguir este tipo de vida compondo sambas e atingindo a fama com a sua produção, muitos deles realizariam o realizariam. O desconhecimento e o estranhamento da realidade dos artistas dos morros é tamanha que o jornalista intitula como “ bárbaros” os instrumentos usados pelas escolas e se impressiona com o som que vem deles. Seu espanto e incompreensão diante da realidade musical não dista muito dos encontrados na fala de Milhaud, ao se deparar pela primeira vez no Rio de Janeiro com os ritmos populares cantados num sábado de carnaval:

“Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse “pequeno nada”, tão tipicamente brasileiro (...).”⁸

A admiração de Darius Milhaud por nossa música fez com que de volta a Paris ele compusesse obras de inspiração brasileira, ou que usasse trechos de várias canções cariocas no espetáculo *Le bœuf sur le toit*, de Jean Cocteau. A cultura popular brasileira entre os anos 1910 e 1930 foi muito veiculada em outros países, em especial na França, o que vem confirmar o progressivo interesse pela cultura africana na Europa, principalmente em Paris. Na capital francesa as influências “tribais” podiam ser notadas nas artes desde 1907. Em 1919, a arte africana entra progressivamente no domínio do público e no circuito comercial, passando a integrar o panteão estético do modernismo europeu.

Para Hermano Vianna, Darius Milhaud e Blaise Cendrars serviram como mediadores internacionais na transformação do samba em música nacional. Fala ainda de seus contatos com a *intelligentsia* brasileira, como Oswald e Mário de Andrade, e com músicos do quilate de Villa-Lobos, Ernesto Nazaré e Donga. Este contato e a valorização da cultura, ainda que vista como exótica pelos franceses, tornaram essa estética de certa forma mais assimilável por parte da elite e da intelectualidade brasileira.

⁸ VIANNA, H. *O mistério do samba*, p. 103-104.

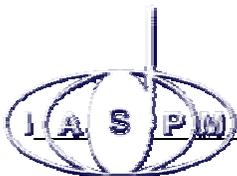


Apesar de seu contato com estes intelectuais, Mário de Andrade criticava a maneira como a Europa via o Brasil, que para ele buscava apenas “elementos de exposição universal: exotismo divertido”,⁹ o primitivo, os ritmos percussivos, ou tudo o que distasse da cultura europeia e que tivesse certa dose de ineditismo. Por outro lado, parte dos que estavam inseridos nesta nova “indústria do lazer” buscavam estes componentes para atrair o público, cada vez mais sedento de novidades. É no bojo deste processo de formação de novos entretenimentos que a figura do “malandro” se torna estereotipada e muitas vezes utilizada como uma forma de propaganda pelas grandes gravadoras, pelo rádio e pelos compositores e intérpretes.

O malandro, segundo Maria Ângela B. Salvadori, em sua tese *Capoeiras e malandros*, teria sua origem ancestral, principalmente no que diz respeito à vestimenta, em outro personagem urbano anterior (de fins do século XIX), o capoeira. Desse modo, o malandro seria proveniente de uma tradição popular que procurava preservar uma margem de autonomia e deliberação sobre a sua própria vida. Esta tradição, segundo a autora, teria se originado da luta pela liberdade realizada desde os tempos da escravidão. Exatamente por terem se originado de um regime no qual o trabalho se apresentava de forma negativa e marginalizada, a liberdade representava algo mais que a condição de cidadãos livres. A liberdade simbolizava principalmente o “viver sobre si”, o não submeter-se a uma disciplina de trabalho. Estes personagens, quando foram envolvidos por um contexto de valorização moral do trabalho e logo em seguida de exaltação da figura do trabalhador, foram rotulados como vadios e relacionados com a violência urbana.

O malandro é, portanto, um personagem dissimulado que se utiliza de “máscaras” para viver numa sociedade adversa, contra a qual não adianta medir forças em confronto direto. O malandro popular então cria um viver paródico, divulgando uma imagem diferente da de quem tem um trabalho regular. O fato do malandro sempre andar muito alinhado, de terno branco impecável aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses, ou das camadas médias urbanas, no entanto, isto se torna inviável ao exibir sua imagem pelas principais avenidas da capital federal arrastando tamancos com sua ginga malemolente e peculiar. Desta forma, o “malandro” não pode ser classificado

⁹ Idem, *ibidem*, p. 106.



“(…) 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”.¹⁰

Apesar dos esforços em disciplinar e organizar a sociedade brasileira sob os moldes europeus, buscando para isso ideologias que distinguissem o lícito do ilícito, o moral do imoral, desenvolvendo para isso certos mecanismos de contenção no campo jurídico com normas rígidas e na repressão policial, a tentativa de se criar uma aparente ordem regular e uma sociedade ideal nunca foram integralmente bem-sucedidas.

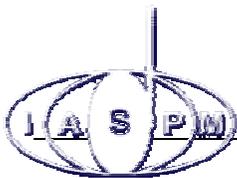
Dentro do Brasil republicano do início do século XX, durante a montagem do ideário moderno construído para o país, nota-se essa duplicidade:

“(…)por um lado, atestava-se uma vitória do “espírito do capitalismo”, por outro, este mesmo espírito vinha desacompanhado de uma ética protestante, vinculada ao trabalho. Em outras palavras, o trabalho, a disciplina e a sobriedade — princípios do ethos e da “prosperidade capitalista” — são colocados em segundo plano, e em seu lugar aposta-se em ‘soluções’ mágico-religiosas e “malandras” que paulatinamente se traduziram no ‘jeitinho brasileiro’ “.¹¹

É este “jeitinho brasileiro” que possibilita a manutenção de cultos e rituais de cunho religioso e cultural de origem africanas e afro-brasileiras durante as primeiras décadas do século XX, quando os batuques e as rodas de samba ainda continuavam a sofrer a perseguição da polícia (principalmente até meados da década de 1920). Apesar das leis que permitiam às autoridades policiais invadir ou reprimir as manifestações da cultura afro-brasileira, estes eventos continuam a ocorrer, em geral, sob a proteção de casas de culto africano, comandadas por negros bem situados economicamente ou que contavam com o apoio de pessoas proeminentes na esfera do poder público.

¹⁰ MATOS, C. Op. cit., p. 54.

¹¹ HERSCHMANN, M. e LERNER, K. *Lance de sorte*, p. 77.



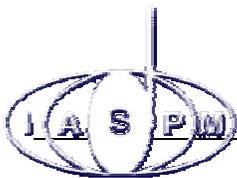
Estas contradições — que denotam a dubiedade entre a esfera da ordem e desordem, do que é legal ou ilegal — permeiam todos os estratos sociais desta República nascente.

Esta realidade complexa e paradoxal também foi percebida pelos intelectuais, que em princípio viram o surgimento da República como um evento capaz de integrar o Brasil no mundo ocidental e civilizado. No entanto, eles também oscilariam entre

“(...)a exaltação de uma “modernidade nacional” e a verificação de que o país, como tal, era inviável. (...) A dúvida e a resignação, tanto de Sílvio Romero quanto de Alberto Torres, expressavam, já com um leve toque humorístico, no fundo, um dilema coletivo de representação do país: o que significava ser brasileiro naquela realidade cada vez mais paradoxal, infinitamente variada e diversificada? O que era ser brasileiro naquela sociedade cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica (...)”¹²

Portanto, durante as primeiras décadas do novo sistema de governo (sem considerar o quanto desse quadro se prolonga até os nossos dias), a nebulosidade entre o legal e ilegal, a ordem e desordem, o moral e imoral, continuaria indefinida. Essa incerteza tornaria comum certas situações bizarras e *a priori* incompatíveis, como por exemplo, o fato de capoeiras (embora perseguidos pelas autoridades policiais) servirem como seguranças de políticos e em geral serem utilizados como verdadeiros “capangas” durante o processo eleitoral, o que garantia, na maioria das vezes, através da “persuasão da força”, a vitória de seu “patrão” e um sustento razoável para a família do “cabo eleitoral”. Possibilitaria às irmandades religiosas de negros, com a permissão da Igreja, trazerem a público a manifestação festiva e religiosa dos africanos e seus descendentes, muitas delas relembrando os cultos ancestrais vestidas com novas roupagens para obter aceitação no mundo ocidental-cristão. Algumas casas de culto africano continuavam a funcionar sem represálias graças a seus líderes, que tinham contatos importantes no meio oficial. Estes exemplos nos mostram que, apesar dos esforços por parte da elite em acabar e reprimir o que acreditavam ser símbolos de primitivismo e atraso, muitas das

¹² SALIBA, E. T. “A dimensão cômica da vida privada na República”. In SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3, p. 296-297.



autoridades que compunham o universo político, cultural e religioso brasileiro concediam uma certa permissividade a estas práticas proibidas pela lei.

Os espaços sociais nos quais se movimentam as mais variadas camadas sociais tornam-se, assim, símbolos da

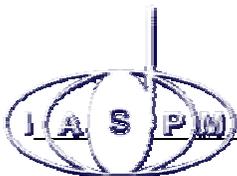
“...desordem e confusão reinante entre as esferas pública e particular (...). Sabemos o quanto esse embaralhamento das esferas e essa desordem, necessários ao sistema de poder escravista e à hierarquização social dele decorrente, persistiam tanto nos processos de construção do Estado republicano quanto na intensificação dos conflitos sociais no decorrer de todo o período republicano. Perante a vida individual e íntima de cada brasileiro, os eventos públicos apareciam como mecânicos e rituais, estranhos e paradoxais, invertidos ou equívocos”.¹³

Dentro de um universo social em que as camadas subalternas, principalmente de descendência africana, tinham grandes dificuldades em conseguir um trabalho regular que lhes dessem uma vida digna, a figura do malandro é cantada nos sambas com admiração e até com certa dose de heroísmo, pois, para transitar entre estes dois mundos é necessário alguns atributos, tais como esperteza, malícia, talento e coragem, que o “bom malandro” possui em abundância.

Esta dubiedade e estes conflitos eram amplamente cantados dentro do cancionário popular. Entretanto, apesar do sucesso que estes sambas e músicas populares — enaltecendo a malandragem, dos pedaços, dos bambas, dos jogos, da mulher — faziam, estas temáticas e o gênero que as consagrava (o samba) começavam a incomodar parte da população carioca:

“O rádio, em 1937, começava a incomodar certos segmentos mais conservadores da sociedade, pela tendência de transmitir as músicas que o povo fazia e cantava. Luís da Câmara Cascudo, nesta época atuante destacado do movimento integralista, escreveu para o número de 31 de janeiro de 1938 da revista Som, elogios ao compositor Hekel Tavares, pelas suas músicas “claras, fáceis, bonitas e com uma linha melódica de impressionante simplicidade” e em contraposição, ao comentar sobre as atividades radiofônicas da época, dizia que “aqueles que esperavam ter no rádio um elemento educador estão se

¹³ Idem, ibidem, p. 305.



desiludindo. As estações emissoras brasileiras, com exceções raras, cumprem um programa de perfeita banalização musical, irradiando, com lamentável insistência, sambas e sambas, sambas e sambas (...) o samba tem a sua função e a sua beleza segura. Mas, sem auxílio do espírito, e com as finalidades meramente 'emissoras', sem direção, sem escolha de linguagem e de moral, o rádio está, como o esporte, deseducando e preparando uma dúzia de futuros 'gozadores' ".¹⁴

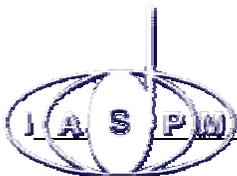
Getúlio Vargas, juntamente com o Departamento de Informação e Propaganda (DIP), conseguirá de certa forma utilizar o rádio e os sambas para "educar" e disciplinar os consumidores desse tipo de música. Isso se dará através da censura, dos sambas celebrando o trabalho disciplinado, do nacionalismo ufanista das canções de exaltação, dos grandes concertos promovidos pelo Estado e por Villa-Lobos nos estádios de futebol e, em última instância, através dos concursos carnavalescos.

A ideologia, intitulada de trabalhista por grande parte dos estudiosos do assunto, do governo estanovista é analisada por Ângela de Castro Gomes, que alerta para o fato de que o Estado Novo não pode ser caracterizado como apresentando uma doutrina oficial, isto é, homogênea a ponto de afastar diversidades relevantes. Para a autora de *Invenção do trabalhismo*, o que se verifica "é a presença de variações significativas que traduzem um certo ecletismo em suas propostas, o que não impede que se encontre em seu seio um conjunto de idéias central, capaz de caracterizar um determinado projeto político".¹⁵ A produção e a divulgação deste projeto se traduziram, dentre outras ações, pela montagem de um importante órgão institucional: o Departamento de Imprensa e Propaganda. Este órgão supervisionava os mais variados instrumentos de comunicação de massa e se encarregava da produção e divulgação do noticiário oficial. Suas seções — propaganda, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares — demonstram bem o alto grau de intervenção do Estado nos processos de comunicação social.

Para Nelson Jahr Garcia, o objetivo imediato da propaganda durante o Estado Novo (que seria controlada principalmente através do DIP) era reproduzir a subordinação ao Estado e, indiretamente, aos interesses do capital por aquele assumidos. "A

¹⁴ CONTIER, A. *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, p. 327.

¹⁵ GOMES, Â. de C. *Invenção do trabalhismo*, p. 205-206.



subordinação deveria se concretizar através da submissão passiva às decisões governamentais — desmobilização política — e da participação efetiva através do trabalho — mobilização econômica.”¹⁶

Resta agora saber como foi elaborada esta ideologia, assim como a sua divulgação e eficácia dentro do todo nacional.

A elaboração de uma ideologia deve ser realizada a fim de adequar seus componentes às condições de seus receptores, de molde a permitir que suas mensagens sejam passíveis de ser compreendidas e aceitas.

No caso do Brasil, a precariedade do ensino e o alto índice de analfabetismo seriam fatores indicativos “de que as idéias a serem propagadas deveriam ser bastante simplificadas e repetidas para despertarem atenção, serem entendidas e memorizadas”.¹⁷ Assim, “dentro desse universo, as mensagens mais adequadas seriam aquelas que reduzissem a complexidade das relações — econômicas, políticas ou ideológicas — ao nível das vontades pessoais e da ação individual de líderes e governantes”.¹⁸ Em relação ao universo cognitivo dos receptores, deveriam ser levadas em conta as idéias apregoadas pelos regimes anteriores, sendo estas incorporadas ou neutralizadas pela propaganda do novo regime.

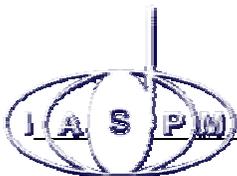
Para a realização dos interesses do capital, se pressupunha a coesão das classes dominantes e a submissão das subalternas sem conflitos, pois estes poderiam constituir um entrave ao processo de acumulação. A justificativa para que o Estado assumisse a direção da sociedade e neutralizasse as dissidências foi feita através da “universalização da idéia, na forma de inconveniência de quaisquer confrontos, apresentados como possibilidade de perigo geral para todo o país”.¹⁹ Desse modo, foi construída uma versão caótica da sociedade brasileira, que seria apoiada no clima de tensão que se vinha criando desde 1935 e na crise econômica por que passava o país, justificando assim medidas autoritárias e repressivas.

¹⁶ GARCIA, N. J. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política*, p. 73.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 73.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 74.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 76.



Para minimizar a força que as classes subalternas, especialmente o operariado urbano, haviam adquirido na década de 1930, o Estado Novo atendia a algumas antigas reivindicações da classe, assim como difundia uma série de mensagens elaboradas de molde a ocultar o passado de luta dos operários e obscurecer suas reais condições de existência. Uma das formas de ocultar a capacidade de ação das classes consistia na repetida divulgação do caráter do povo brasileiro, apresentado como portador de “índole tradicionalmente pacífica”, criando assim, a imagem de um caráter nacional incompatível com quaisquer conflitos e lutas. Passa-se então a formar uma “concepção do trabalho” segundo a qual não se distinguem atividades manuais das intelectuais e o trabalho passou a ser não apenas um meio de “ganhar a vida”, mas sobretudo um meio de “servir à pátria”. Os movimentos sociais eram assim apresentados como excepcionais, resultantes da infiltração de estrangeiros ou da ação de pequenos grupos. É importante ressaltar que a aproximação entre poder público e povo não era um fato isolado. Com o Estado Novo,

“teve início uma série de comemorações oficiais que procuravam destacar certas datas, envolvendo a população em um calendário festivo. Evidentemente o grande destaque cabia à figura do trabalhador, ao qual era oferecida especialmente a festa do dia primeiro de maio”.²⁰

Nesta data, o presidente presenteava os trabalhadores com uma realização na área de política social. Assim o primeiro de maio, antes visto com uma data onde predominava a desordem social, era agora vista como uma data de confraternização. Ao Primeiro de Maio se juntavam mais duas comemorações — o aniversário do presidente e do Estado Novo — que constituíam ocasiões-chaves para a comunicação entre Vargas e a massa de trabalhadores. Músicas eram compostas para comemorar o nascimento do presidente, como “Salve dezenove de abril”, canção de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira composta em 1943. Muitos sambas desse período louvam a pátria e o trabalho, e outros fazem referência ao salário-família, parecendo a princípio incentivar as pessoas a se casar e ter filhos, precisando para isso de um trabalho regular. Este é o caso do samba

²⁰ GOMES, Â. de C. Op. cit., p. 235.



que iremos analisar: *É Negócio Casar*, composto em 1941 por Ataulfo Alves e Felisberto Martins:

“Veja só! A minha vida como está mudada Não sou mais aquele Que entrava em casa alta madrugada Faça o que eu fiz Porque a vida é do trabalhador, Tenho um doce lar E sou feliz com meu amor	O Estado Novo Veio para nos orientar No Brasil não falta nada, Mas precisa trabalhar. Tem café, petróleo e ouro Ninguém pode duvidar E quem for pai de quatro filhos O presidente manda premiar... (Breque) É negócio casar...” ²¹
--	---

A letra

O Estado Novo via na instituição familiar uma forma de disciplinar as classes subalternas da sociedade. *É Negócio Casar*, na voz de Ataulfo Alves, fala de um “malandro regenerado” que exalta o trabalho, o lar e o Estado Novo que “veio para nos orientar”. A música fala ainda do salário-família, instituído pelo governo Vargas, como forma de incentivo à união familiar.

Na canção de Ataulfo Alves e Felisberto Martins existe o que Luís Tatit denomina *persuasão figurativa*, na qual o

“destinador tenta fazer com que o segundo reconheça na canção uma situação de locução possível na vida cotidiana. Em outras palavras a persuasão entre destinador e destinatário se verifica através da impressão de que não só a situação relatada é possível (parece realidade), como está sendo vivida no exato momento em que a canção se desenrola”.²²

O destinador tenta persuadir o destinatário a “querer fazer” o que ele já conseguiu (“poder fazer”). Para convencer o destinatário (ou no caso, o ouvinte) a se casar e ter uma

²¹ Ataulfo Alves e Felisberto Martins, “É negócio casar”, samba, 1941. Interpretado por Ataulfo Alves acompanhado com Fon-Fon e sua Orquestra (Disco Odeon12047A, lançado em outubro de 1941).

²² TATIT, L. *A canção*, p. 109. Nesse caso, o destinador tenta convencer o destinatário a entrar na história contada pela canção.

vida regrada, ele inicia a canção com um dêitico de “chamamento” (no caso, um vocativo: “Veja só!”). Neste caso, o “destinador se sincretiza com o interlocutor, de tal forma que se confunde com ele, e instaura um interlocutário a quem se dirige diretamente dando a impressão de que a cena se passa no próprio transcorrer da canção”.²³

O compositor se utiliza ainda de um dêitico²⁴ imperativo — “Faça o que eu fiz” — para que o destinatário se convença de que existe algo muito melhor que a vida boêmia e desregrada: a vida do trabalhador, que através do trabalho disciplinado consegue ter um “doce lar” e ser feliz com o seu amor.

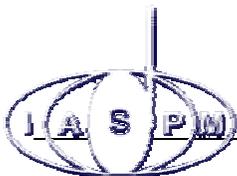
Entretanto, se por um lado a canção parece querer convencer o destinatário de que é bom casar, por outro, o ritmo (samba) da melodia e principalmente a interpretação vocal nos transmite exatamente o oposto. O que para Luís Tatit configuraria uma persuasão decantatória.

O título da música nos diz muita coisa, pois ele também tem multiplicidade de sentidos. Podemos entender como “negócio” que casar é muito bom. A palavra “negócio” (nego + ócio) é a negação do ócio, portanto isto poderia nos levar a entender que o casamento está intimamente ligado à negação do ócio, ou seja, ao trabalho. E se entendermos que a palavra “casar” é sinônimo de aliança, podemos chegar à conclusão também de que o casamento está intimamente ligado ao trabalho, à responsabilidade, à vida regrada, à manutenção da ordem.

Portanto, a expressão “é negócio casar”, que dá título à canção e a finaliza com um breque, tem sentido duplo. No início, ela nos dá a impressão de que “negócio” estaria ligado à gíria popular usada para designar algo bom, como se o casamento fosse o meio de obter um “doce lar” e “ser feliz”; no decorrer do texto, ao contrário, percebe-se que o compositor tem o propósito de afirmar que o casamento é um contrato, ou seja, um negócio. Negócio este que se torna rentável pelo estabelecimento do salário-família que o

²³ Idem, *ibidem*, p. 117-118.

²⁴ “Dêiticos são elementos lingüísticos que se referem à instância de enunciação e às suas coordenadas espaço-temporais: eu, aqui, agora. Podem, então, servir de dêiticos os pronomes (‘eu’, ‘tu’), mas também os advérbios (ou locuções adverbiais), os demonstrativos, etc. Trata-se, no caso, como se vê, da *enunciação-referência*, *referente-enunciada*, tal como se lhe pode apanhar o mecanismo através dos procedimentos de debreagem e de embreagem que simulam a interposição ou a supressão de uma distância entre o discurso-enunciado e a instância de sua emissão” (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*, p. 103).



1 3

1 4

	NHO		DO-				
TE-		UM		CE	LAR		
Bb						D dim	

Seu progresso melódico tem um caráter extenso, pois a canção se desenrola em gradações de movimento conjunto, dando-nos idéia de continuidade, pois chega-se ao objeto de forma previsível e sem sobressaltos, o que poderia desacelerar a música. Entretanto, as micronarrativas são concluídas e reiniciadas sucessivamente, produzindo com as descontinuidades um pouco do efeito de velocidade.

“A prevalência das descontinuidades se faz sentir pela concentração dos ataques dos tons nas consoantes e nos acentos reduzindo as durações vocálicas ao mínimo. Estas são apenas pontuadas assim como os fragmentos maiores, os motivos e os temas, também se alternam com bastante rapidez, produzindo um tempo que se escoia sem qualquer dificuldade. Tal é a fluência que vigora nas canções de exaltação ou na chamada “música dançante”: não há necessidade de criar o tempo como intervalo entre sujeito e objeto, pois que não há sentimento de falta. A conjunção temporal é também espacial: o próprio corpo do sujeito (cantor ou ouvinte) se entrelaça na pulsação da música, dispensando a metáfora, pois estar em conjunção com a música já é possuir o objeto”.²⁵

Se por um lado o ritmo da canção (samba) nos leva a uma persuasão decantatória — isto é, não seguir a ordem estabelecida, não trabalhando, não tendo uma família para sustentar e vivendo na boemia — por outro lado, a música é repleta de gradações e reiterações que a desaceleram, dando-nos a previsibilidade do encaminhamento da canção. Esta previsibilidade só é rompida por pequenos saltos que ocorrem

²⁵ TATIT, L. *Semiótica na canção: manifestação das categorias temporais*, p. 70.

Portanto, podemos chegar à conclusão de que não foi o sujeito que mudou, mas sim a ideologia que este novo Estado pregava, a do trabalho e da vida familiar e regrada, juntamente com a mentalidade de um grande Brasil no qual nada falta e que poderá ser ainda maior, com a ajuda de todos os trabalhadores brasileiros. Estes são os elementos que causam certa surpresa e dão aceleração a esta composição.

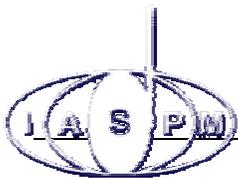
Por outro lado, podemos também concluir que o compositor não mudou sua postura de vida: ao exaltar o trabalho, ele mostra o seu caráter repetitivo e rotineiro por meio da melodia e revela que, se a nova ideologia trabalhista é a grande característica do Estado Novo e se o cidadão não pode fugir desse “dever” — pois, como o compositor diz, “Ninguém pode duvidar” — devido à ditadura getulista, então porque não aderir e usufruir dela? A forma que o compositor “malandro” achou para se adequar ao novo sistema sem perder a sua principal característica, a vadiagem, foi fazer do casamento um grande negócio — usufruir do salário-família que Getúlio Vargas instituiu. O compositor nos mostra isso com maestria ao terminar com o breque “É negócio casar”.

Após a análise, percebemos que o “malandro regenerado” ou o “malandro estereotipado” se utiliza das “frestas” possíveis dentro desse contexto, fazendo de forma sutil com que este samba vá ao encontro da política de proteção ao trabalho e à família do governo Vargas, pois aparentemente ele exalta a figura do trabalhador.

Este contexto vai trazer à música popular — especialmente ao samba — uma nova temática, na qual o malandro se regenera e o elogio passa a enfocar a figura do trabalhador, do Estado Novo e do Presidente. Desta forma, o rádio e a música popular passam a ser instrumentos valiosos de propaganda política.

“Além do programa Hora do Brasil, o DIP tinha controle sobre tudo o que se relacionava com a música popular: concursos, espetáculos, o carnaval e também a apresentação das escolas de samba cariocas, que passavam a desfilar no asfalto. O contato entre o DIP e os compositores populares era realizado por H. Villa-Lobos, e o próprio Getúlio instituiu a prática de convidar cantores e músicos para as recepções que dava no Palácio do Catete”.²⁶

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 266.



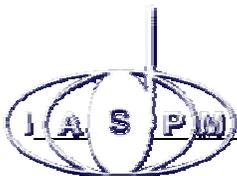
Assim, a estetização da política ligou-se a esses espetáculos cívico-artísticos almejando despertar no homem brasileiro o espírito de renúncia às coisas materiais, mediante a exaltação do trabalho, da fé, da disciplina e do amor pelo Brasil:

“Os ideólogos do Estado Novo ou do Brasil Novo perceberam claramente a importância dos meios modernos de comunicações (rádio, jornal, disco) e de algumas artes (música) como recursos capazes de politizar rapidamente as massas populares”.²⁷

Em suma, a ampliação do consumo do gênero intitulado samba, coincide com o advento do rádio que inaugura um novo momento da história da comunicação e da cultura em nosso país, momento este que teria como marco político a morte de Rui Barbosa em 1923, que poria fim a República dos Conselheiros, e também a era do indivíduo e da palavra, abrindo espaço para um novo momento: o das massas e da ação.

A concentração de população cada vez maior na Capital Federal trouxe, com a aceleração cada vez mais frenética do cotidiano das pessoas, a necessidade de uma música que acompanhasse estes "novos tempos". A ampliação da produção, veiculação e consumo do samba pode, em parte, ser vista como uma resposta a este anseio. Com o advento e ampliação das potencialidades do rádio este cenário musical e carioca se modificaria ainda mais. Os morros, que já sofriam remodelações, irão se transformar juntamente com o samba e a cultura da malandragem até então vigente na capital federal. Os políticos percebem no rádio e na música popular grandes meios de veiculação de propaganda nacional e política. Por sua vez, os músicos terão neste novo meio de comunicação um grande instrumento para difundir suas composições. Surge uma nova geração de sambistas provinda do Estácio, cujos nomes mais proeminentes seriam os de Ismael Silva e Nilton Bastos. Com esses novos artistas, o samba passa a ser mais sincopado e se distancia do ritmo amaxiado dos compositores da primeira geração, como Donga, Pixinguinha e Baiano. Segundo Ismael Silva, este novo jeito de cantar e dançar o samba surgiu pela necessidade de recompor o gênero para o desfile da primeira escola de samba oficial: a *Deixa Falar*, mais tarde *Estácio de Sá*. Com esta geração de

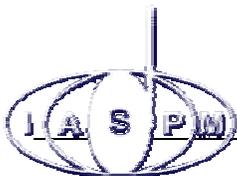
²⁷ CONTIER, A. *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, p. 263.



músicos o "malandro" se institucionaliza e passa a personificar a dialética da sociedade brasileira, o "jeitinho brasileiro", a oscilação pendular entre a ordem e desordem, lícito e ilícito, moral e imoral. Esta dubiedade e estes conflitos que eram amplamente cantados dentro do cancionário popular serão reprimidos pela política trabalhista de Getúlio Vargas que com o Estado Novo tenta instaurar uma nova imagem da Nação.

Este novo governo, percebendo a força dos desfiles, dos concursos carnavalescos e da própria música popular, utilizou a mesma para fins de propaganda. Com uma censura rígida e organizada pelo DIP, os sambas e sambistas que antes exaltavam a malandragem passam a ser censurados, transformando-se no que Cláudia Matos chama de samba do "malandro regenerado". Muitos, como Ataulfo Alves, Wilson Batista entre outros, exaltarão através das letras de suas composições o trabalho disciplinado, mas cantarão melodias que nos remeterão ao sabor malicioso da malandragem de outros tempos. Outros, como Ari Barroso, passam a compor sambas de colorido grandioso para os grandes espetáculos cívicos destinados às datas comemorativas como o Dia do Trabalho, o aniversário do Estado Novo ou do Presidente Vargas. Grandiosos espetáculos, com orquestras e amplos corais, muitos deles regidos pelo maestro e compositor Villa-Lobos, demonstram as mudanças sofridas pelo gênero intitulado samba.

O samba, inicialmente fruto de uma coletividade negra, resistiu por algum tempo dentro dos espaços associativos dos negros, mas acabou se rendendo aos apelos da indústria nascente de entretenimento, principalmente ao rádio e às gravadoras. A utopia de ascensão social do sambista negro foi ilusória, pois a maioria deles, apesar da fama, morreu na mais completa miséria, enquanto os novos sambistas, provindos das camadas médias, em geral acabaram se transformando em grandes estrelas do *broadcasting*, como Almirante, Noel Rosa, Francisco Alves, Lamartine Babo e Ari Barroso, ou chegaram mesmo a fazer sucesso na terra do Tio Sam, como a intérprete travestida de baiana, Carmem Miranda. Esta última nos faz compreender com a sua interpretação brejeira e "malandra" o novo tipo de personagem que será incorporado, divulgado e cantado no período áureo do rádio: o glamour do estilo hollywoodiano imbuído do exotismo proveniente da nossa terra.



Referências bibliográficas

- Cabral, Sérgio. 1974.
As escolas de samba; o que, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro, Ed. Fontana.
- Carvalho, José. M. 1986.
"O povo do Rio de Janeiro: bestializados ou bilontras?". *Revista do Rio de Janeiro* Niterói, vol. 1, n. 3, p. 12, maio/agosto.
- Contier, Arnaldo. 1986.
Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. São Paulo, Universidade de São Paulo (Tese de Livre Docência).
- Garcia, N. J. 1982.
O Estado Novo: ideologia e propaganda política. São Paulo, Loyola.
- Gomes, Ângela. de C. 1988.
Invenção do trabalhismo. São Paulo / Rio de Janeiro: Vértice / Revista dos Tribunais / IUPERJ.
- Greimas, A. J. e Courtés J. 1979.
Dicionário de Semiótica. São Paulo, Cultrix.
- Herschmann, M. e Lerner, K.
Lance de sorte.
- Matos, Claudia. 1982.
Acertei no milhar. Rio de Janeiro. Paz e Terra
- Morais, José G.V. 2000 .
"História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico" IN: *Revista Brasileira de História*., 20/39, 211.
- Saliba, Elias T. 1995.
"A dimensão cômica da vida privada na República". In SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo, Cia das Letras.
- Tatit, Luiz. 1987.
A canção: eficácia e encanto. 2a. ed., S.P., Atual.
- Tatit, Luiz. S/d.
Semiótica na canção: manifestação das categorias temporais. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Vianna, Hermano. 1995.
O mistério do samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.