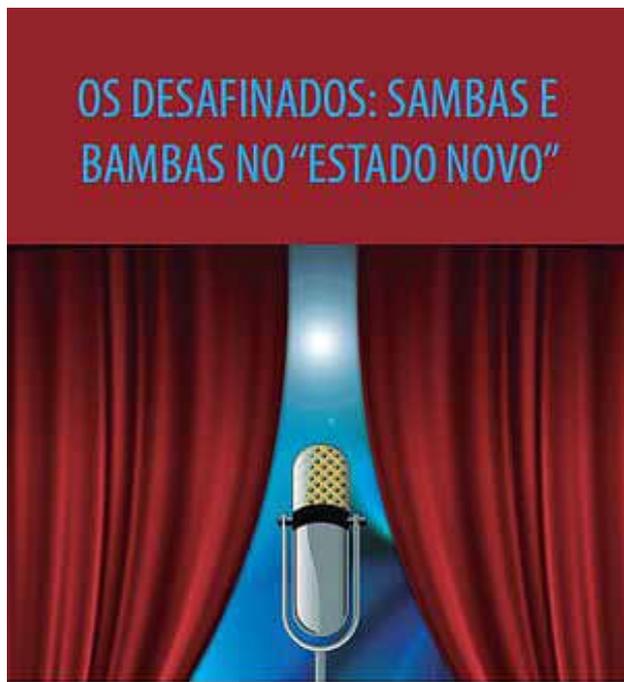


O batuque dos desafinados e o coro dos contentes: o samba no Estado Novo



Adalberto Paranhos



intermeios

Victor Hugo Adler Pereira

Doutor em Letras Vernáculas/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador do CNPq e do Programa Prociência/Uerj-Faperj. Autor, entre outros livros, de *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. vhap@uol.com.br

O batuque dos desafinados e o coro dos contentes: o samba no Estado Novo

The rhythm of opposition and the choir of 'yes, sir' voices: samba during Vargas Estado Novo dictatorship

Victor Hugo Adler Pereira

Paranhos, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, 172 p.



A acuidade do crítico e o ouvido atento do conhecedor de música têm tornado possível a Adalberto Paranhos, em seu trabalho dedicado, firmar um percurso acadêmico original e abrir novos caminhos para os estudos de música popular no Brasil. Por isso, o livro em que divulga sua tese de Doutorado em História, defendida na PUC-SP em 2005, apresenta-se como uma referência de peso a não ser ignorada nos futuros estudos sobre a longa trajetória de transformação do samba num ícone da nacionalidade brasileira, embora se proponha a priorizar o período do Estado Novo. Aliam-se o rigor acadêmico e o talento do pesquisador para motivar seus leitores a participar da surpresa e alegria das descobertas de fontes ou do encontro de novas possibilidades para a aproximação crítica de alguns sambas que pareciam ter sido congelados em determinados esquemas de compreensão. Adalberto Paranhos não se acomoda a tradições no estudo do Estado Novo e da atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cuja eficácia nas tentativas de interferência no mundo do samba coloca em discussão. Uma extensa pesquisa fornece elementos para suas tomadas de posição diante dos estudos que, através das últimas décadas, se tornaram marcos para a interpretação dos problemas relativos às iniciativas do Estado para a implantação de mecanismos de financiamento e difusão da produção cultural no país.

O pesquisador apresenta os fundamentos sobre os quais constrói sua interpretação da vida cultural brasileira, justificando as linhas de interpretação adotadas em seu trabalho, a partir da consideração sobre as implicações políticas decorrentes de diferentes perspectivas teóricas sobre a suposta centralidade do Estado como fulcro das relações de poder e sua pretensa eficiência nas tentativas de moldar consciências e exercer a dominação total sobre os indivíduos. Para refutar a possibilidade de se concretizar a submissão total ao Estado, Paranhos, embora ressalte a importância da abordagem de Hannah Arendt do nazi-fascismo, relativiza sua avaliação do alcance da dominação nos regimes autoritários, pois considera as implicações políticas dessa perspectiva: "A superestimação da força do poder estatal deixa fora do raio de visão exatamente aquilo que pretendo destacar aqui: a apreensão dos conflitos, das contradições, ou melhor, o caráter dialético da dominação" (p. 33). Como alternativa à centralidade concedida ao Estado e à caracterização da eficácia dos projetos de dominação nos estudos de muitos analistas, ele se vale do enfoque adotado por Pierre Bourdieu e Michel Foucault sobre as disputas e as resistências presentes em relações de poder que perpassam todo o corpo social. A discussão sobre a difusão ou

imposição de valores, sobre a dominação através da cultura, é enriquecida pelas contribuições de Raymond Williams e de Thompson para repensar questões como o conceito gramsciano de hegemonia. A partir dessas referências teóricas, Adalberto questiona a identificação do Estado Novo com o totalitarismo ou o fascismo, interpretação que vem sendo contestada já há um bom tempo por historiadores e cientistas sociais brasileiros. Ao aludir a essa discussão, o pesquisador deixa claro que sua discordância quanto a determinadas posições acadêmicas assentadas nos estudos sobre a produção cultural brasileira relaciona-se a divergências mais amplas sobre o modo de conceber os mecanismos de poder e as possibilidades e os limites de interferência do Estado na criação artística. Pretende demonstrar, no decorrer do estudo, que seu posicionamento nesse campo implica a abertura de possibilidades de encontrar vozes destoantes – sem que isso conduza, necessariamente, à configuração de um contradiscurso – num panorama em que se via uma unanimidade mantida a ferro e força por um Estado autoritário.

Com essa perspectiva e calcado em expressiva documentação, Adalberto afasta-se da avaliação que se consolidou entre historiadores e cientistas sociais brasileiros, de que ocorreu a cooptação generalizada de artistas e intelectuais pelo regime Vargas, graças à distribuição de benesses, empregos públicos, favores de autoridades, apoio à produção ou simplesmente pelo convencimento e persuasão. Contesta os trabalhos sobre a música popular no período do Estado Novo que, com base na atuação do DIP, consideram que os compositores se limitaram “à condição de caixas de ressonância da voz imperativa dos agentes e ideólogos governamentais” (p. 31). Segundo ele, a cultura da malandragem que aparecia nos sambas nas décadas de 1930 e 1940 propiciava a emissão de vozes até certo dissonantes em relação ao código de valores incensados pelo governo Vargas, o que se alimentava da experiência pessoal do desemprego, do subemprego e da resistência ao trabalho regular de grande parte dos compositores e intérpretes do gênero, que viviam de expedientes e atividades marginais, como, por exemplo, o jogo proibido. O compositor ou intérprete, e também malandro, estava acostumado a ter que enfrentar os representantes da ordem e a esconder, por vezes, o verdadeiro propósito de suas atividades. Naquele período em que sua produção musical, o samba, encontrava-se na mira das autoridades, em determinadas circunstâncias o sambista mantinha na difusão dela estratégias análogas às adotadas no cotidiano, como as ambiguidades de sentido, para driblar a repressão ou a tentativa de direcionamento. Em certos casos, perante as iniciativas governamentais de impor o discurso oficial sobre o trabalho, a moralidade conjugal e as relações de gênero, os compositores e intérpretes até afetavam aceitar a intromissão, mas preservavam frestas na composição ou na interpretação que deixavam entrever a sua discordância, quando não, no limite, o desprezo debochado pelo ideário desenvolvido no regime.

Ao se aproximar gradativamente dessas questões, que constituem o cerne de seu trabalho, Adalberto Paranhos recupera o percurso histórico no caminho de transformação do samba em tradução musical da nacionalidade. Examina os conflitos que cercaram esse percurso e colocaram sambistas em posições opostas: de um lado, figuras da importância de Donga e Sinhô, que consideravam que o samba autêntico e tradicional deveria conservar a herança do maxixe, inclusive no acompanhamento instrumental; e, do lado oposto, os defensores do samba “à la Estácio”, com aceleração rítmica apro-

priada aos desfiles, posição de que se aproximaria Noel Rosa. A discussão sobre os rumos do gênero alcançou tal relevo, observa o pesquisador, que motivou, em 1933, a publicação de livros de dois autores, defendendo ideias antagônicas: Francisco Guimarães, argumentando a favor da manutenção das tradições; e, apoiando as mudanças que se apresentavam na época, nada menos que Orestes Barbosa.

Adalberto Paranhos fornece generosamente muitas fontes bibliográficas, aponta pistas de uma história nada linear do gênero musical que podem alimentar estudos futuros, e analisa os discursos que atravessaram tanto as discussões sobre a autenticidade do gênero como a produção dos sambistas. Baseia seus comentários e análises críticas em uma concepção sobre o discurso musical registrado em disco que leva em conta fatores como a orquestração e o estilo de interpretação vocal adotado na execução dos sambas estudados. Além disso, no exame das letras, pinça palavras que concentram a perspectiva dos sujeitos envolvidos na criação do samba e da audiência mais próxima deles. Nesse tipo de exame, destacam-se os comentários sobre os sentidos de “orgia” e “batucada”. Observa que a palavra “orgia”, de presença frequente nos sambas dos anos 1930, era ligada à festa, diversão irresponsável, opondo-se a “trabalho”, relacionado ao sacrifício, honroso ou humilhante, dependendo da canção. As palavras “batucada” e “batuque” apareciam muitas vezes como sinônimas ou referências descritivas do samba, e conotavam-se positiva ou negativamente, conforme as avaliações que se fizessem das classes populares, dos espaços identificados a elas e principalmente da cultura e do modo de vida associados à população negra e mestiça. Essas palavras também surgiam como sinônimas ou elementos constituintes do samba, em especial quando se pretendia afirmar a autenticidade deste ou seu valor como verdadeiro representante da população brasileira, perspectiva que se consolidou gradativamente durante os anos 1930. Um exemplo do uso pejorativo da palavra “batuque”, no entanto, aparece numa polêmica entre o historiador Pedro Calmon e o romancista José Lins do Rego. Refletindo as atitudes de “higienistas” que preconizavam a purificação da cultura brasileira de seus componentes negativos, Pedro Calmon, em comentário divulgado pela imprensa, criticava a produção musical que se destacava na época. Diante da reação indignada de José Lins, Pedro Calmon declarou que restringia sua avaliação negativa quanto ao destaque concedido ao “batuque”, ou percussão, no samba: “Denunciei não o samba, porém o batuque e onomatopeias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala” (p. 75). Evidencia-se nesse comentário o desejo de promover o esquecimento da escravidão, que ainda não se encontrava tão distante temporalmente, e suscitava lembranças indesejáveis quando a cultura enraizada nas comunidades negras ganhava visibilidade e prestígio na capital do país.

Outras polêmicas são assinaladas pelo pesquisador como expressivas do dinamismo e da capacidade do samba de se distinguir ou de incorporar e traduzir influências culturais diversas. Entre elas, a reação dos sambistas contra o sucesso do *fox-trot* e o prestígio que gozavam na década de 1930 o tango e o fado. Noel Rosa destacou-se nessas disputas de território pelas críticas aos estrangeirismos associadas a um tipo de identificação com as classes populares que revelavam um nacionalismo de natureza diversa do que empolgava Villa-Lobos ou se exprimia nos sambas-exaltação. Noel cumpria o papel de mediador entre o morro e o asfalto, principalmente pelo modo como desenvolvia o samba e o samba-canção, que conciliava

tendências representativas desses diferentes espaços, com as devidas implicações quanto à origem social dos elementos mesclados no gênero. A afirmação de seus vínculos com Vila Isabel tipifica uma maneira de se solidarizar com os novos sambistas, que alguns não consideravam autênticos por não terem nascido no morro.

O mapeamento da trajetória de Noel e de sua contribuição, como elemento que vincula a cultura de outros segmentos sociais à das classes populares, para a ampliação do campo territorial e social do prestígio do samba, é um dos pontos altos do trabalho de Adalberto Paranhos. Como parceiro mais frequente de Noel, Ismael Silva encarna o exemplo da relação estreita entre a biografia e a produção musical de vários compositores da época. No caso de Ismael, a caracterização como um típico malandro, sem emprego fixo, circulando entre prostitutas e figuras do chamado sub-mundo carioca, relacionava-se a suas músicas que abordavam a vida dos desocupados e os efeitos, positivos e negativos, de sua aversão declarada ao mundo do trabalho. Aliás, a metodologia adotada na pesquisa possibilita a Adalberto Paranhos levar em conta os deslizamentos de sentido entre a letra, a composição musical e a interpretação vocal desses sambas que abordavam o trabalho em diferentes perspectivas. Observa o pesquisador que algumas canções podem ser interpretadas a partir da leitura atual apenas da letra como respostas positivas aos apelos do regime para a contribuição dos sambistas à campanha de reabilitação do malandro e seu (re)ingresso no mundo do trabalho. No entanto, a audição da interpretação, nos registros sonoros disponíveis, permite constatar recursos que garantem a ambiguidade, quando não a total desconstrução, da mensagem edificante. O breque presente em alguns sambas é um recurso que acentua o distanciamento do intérprete, a ironia, o deboche ou a negação do que foi afirmado anteriormente na letra da canção. A abundante referência à discografia, no trabalho de Adalberto Paranhos, é coerente com sua tomada de posição sobre a necessidade de se rever a concepção de fontes documentais na pesquisa histórica, não a limitando à documentação escrita. Por isso, também são citadas entrevistas e depoimentos gravados que fundamentam a construção da análise do historiador sobre essa produção e esse período histórico e abrem caminho para novas abordagens críticas.

Além da discussão sobre a tentativa de cooptação pela campanha de regeneração do malandro, salienta-se nesse estudo outro aspecto do projeto disciplinar no Estado Novo: a iniciativa governamental de regular as relações de gênero. Os dois problemas relacionavam-se, já que o desajuste em relação ao mundo do trabalho fomentava os conflitos de gênero. Muitas vezes, embora seus autores fossem do sexo masculino, as canções colocavam em cena mulheres insatisfeitas por terem que desempenhar o papel de provedoras da família que, supostamente, deveria ser exercido pelo homem da casa. Outras vezes, entretanto, o homem lamentava-se pela mulher escolher a orgia, em vez de se submeter ao papel de dona de casa que era esperado dela. É exemplar dessa última oscilação o diálogo estabelecido entre o samba "Emília", de Wilson Batista e Haroldo Lobo, gravado em 1941, e a composição de Arnaldo Paes, gravada no ano seguinte, chamada "Samba de 42". O famoso samba de 1941 reforçava o estereótipo da "mulher de verdade", cuja dedicação total ao homem fazia-o lamentar sua perda; enquanto em 1942 Arnaldo Paes responde que Emília preferiu a orgia à posição submissa de dona de casa. Paranhos lembra o quanto essa produção da música popular participava de um debate mais amplo que

se dava, no plano institucional, entre os últimos anos da década de 1930 e os primeiros de 1940, sobre o Estatuto da Família.

As reações de diferentes setores da sociedade brasileira em relação à expansão do samba para além dos limites territoriais das classes subalternas, assim como o registro, às vezes brincalhão, das questões raciais, colaboram para avaliações atuais sobre as tensões raciais e as oscilações envolvidas nos projetos de construção de uma identidade cultural brasileira no Estado Novo. A trajetória de afirmação do samba acompanhava as polêmicas quanto à eugenia e à mestiçagem no Brasil, repercutindo uma conjuntura internacional em que esta se tornava uma questão política crucial. A publicação de *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933, é um marco das questões que se colocavam no país, e não é casual o posicionamento de seu amigo, e quase discípulo, José Lins do Rego em relação ao desprezo de um grande intelectual brasileiro, como Pedro Calmon, pela presença de traços mais evidentes da herança africana na produção musical que vinha se afirmando como representativa da cultura do país. A discussão sobre que elementos da cultura negra deveriam ser incorporados como formadores da identidade nacional tornava-se objeto de discussões entre os ideólogos no regime Vargas, conforme atestam as revistas patrocinadas pelo governo. Essa era uma questão estratégica a ser resolvida para a formulação das diretrizes de atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) desde sua criação em 1939 até sua extinção em 1945. E Adalberto Paranhos demonstra que a expansão do samba não se adequou totalmente ao figurino traçado pelos ideólogos ligados ao DIP, mesmo nos momentos em que suas atividades de fomento e censura foram mais intensas. O samba foi objeto de um investimento do Estado em prol de sua resignificação e institucionalização como símbolo da unidade nacional (algo já decantado pelos próprios sambistas pelo menos desde o início dos anos 1930), acima dos conflitos sociais e raciais; e colaborou nesse processo a capacidade de diferentes sambistas de, “tecendo a dialética dos contrários”, incorporar ou adaptar diferentes influências capazes de contribuir para a expansão dos limites de sua divulgação e reconhecimento: “Pavimentava-se o caminho para a entronização do samba como ícone cultural de toda a nação, e não apenas desse ou daquele segmento étnico ou social” (p. 72). Ocorreu, contudo, paralelamente, a produção de sambas do gênero “exaltação” e fizeram-se sentir os elogios ufanistas da superioridade das belezas naturais ou de traços positivos da cultura do país, como a alegria e a sociabilidade, que superavam outras culturas nacionais. Alguns desses temas são referências importantes, por exemplo, na elaboração da figura e no repertório adotado por Carmem Miranda, quando se colocou na agenda governamental a “política de boa vizinhança”.

De todo modo, a perspectiva analítica de Adalberto Paranhos, nesse trabalho, é de que muito do que é taxativamente apontado como submissão constitui-se em comprometimento relativo: ao invés de se buscar em algumas dessas manifestações comprovação cabal da total adequação aos projetos governamentais, podem-se investigar as brechas pelas quais se veiculavam possibilidades de desconstrução e/ou de fuga da perspectiva oficial, a discreta denúncia de paradoxos entre o discurso oficial e a realidade, além de um certo deboche ou ironia que, mesmo sem a intenção de investir contra o governo ditatorial, teciam discursos destoantes da fala oficial. Seria esse um aspecto da malandragem de criadores que conseguiram

abrir caminho para entronizar na cultura oficial uma manifestação surgida entre a população negra, pobre e marginalizada.

O competente estudo de Adalberto Paranhos estabelece ainda uma ponte temporal ao se reportar à obra de Chico Buarque de Holanda como referência para a compreensão das pressões e das cautelas de que precisa cercar-se o artista brasileiro, em diferentes momentos históricos, diante das forças que pretendem controlar ou dirigir a produção cultural no país. As citações a Chico Buarque do início ao fim do livro servem de moldura e sinal de confluência entre as posições do pesquisador e as manifestações do artista ao porem em destaque certos aspectos da cultura das classes populares, pelo fato de considerarem que nela, por vezes, pode-se encontrar, declarada ou espertamente preservada, a resistência aos poderosos de todos os tipos. E de que é necessário não minimizar essa reserva de rebeldia, ainda quando ela se encobre ou disfarça para se preservar.

E salve o compositor popular!

Resenha recebida em outubro de 2015. Aprovada em novembro de 2015.