

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Camila Alexandre da Silva

O samba de Getúlio:

A malandragem de Wilson Baptista e o projeto nacionalista do Estado Novo

Porto Alegre

2013

Camila Alexandre da Silva

O samba de Getúlio:

A malandragem de Wilson Baptista e o projeto nacionalista do Estado Novo

Trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em História apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre

2013

Camila Alexandre da Silva

O samba de Getúlio:

A malandragem de Wilson Baptista e o projeto nacionalista do Estado Novo

Trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em História apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli

Prof. Dr. Alessandro Mario Kerber (UFRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Mestre Sílvia Sônia Simões

---

Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli(UFRGS)

Orientador

---

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valdelice e Sebastião, por toda dedicação e carinho dedicados a mim e as minhas irmãs, sem vocês nada disso seria possível;

À Karine e Jaciane, que sempre me apoiaram, irmãs e parceiras pra toda vida;

Ao meu cunhado Franciscisco, um irmão querido;

Ao meu grande companheiro Fabio, pelo amor incondicional, por acreditar mais em mim do que eu mesmo! Essa monografia também é sua, só por me aturar nas minhas crises existenciais. Obrigada pelo apoio, companheirismo e cuidado;

Às minhas grandes amigas Thaiane, Letícia, Alana e Viviane, companheiras de aventuras pelos corredores do Adolpho Bloch;

À Gabriela, uma amiga maravilhosa, obrigada por sua preocupação e carinho, por me acalmar quando tudo parecia que iria dar errado;

Às melhores da UFF, Gislaine, Maria Luiza e Bruna, com certeza são com vocês as minhas melhores lembranças da UFF;

À um amigo especial, que infelizmente não está mais conosco, mas que foi meu grande companheiro durante maravilhosos dois anos;

Aos professores Nilton Pereira, Carla Meinererz, Fernando Seffner e Carmem Gil, pelas grandes lições proporcionadas pelo PIBID;

Aos professores Alessandro Kerber e Sílvia Simões pelos conselhos e sugestões em relação a pesquisa;

Ao meu orientador, por apoiar e guiar os meus caminhos na História.

## RESUMO

Este trabalho analisa algumas músicas do compositor Wilson Baptista no contexto da Revolução de 1930 até o fim do Estado Novo. Nesse período existiu uma intensa propaganda ideológica do Estado tomada por assuntos relacionados à identidade nacional e afirmações de características brasileiras de cunho nacionalista. O governo de Getúlio Vargas realizou uma virada na história política, econômica e social do país, tendo como uma das inúmeras estratégias, a remodelação do gênero samba. Nesse contexto, Wilson Baptista produziu tanto composições que exaltavam a malandragem como estilo de vida, bem como músicas que valorizavam o trabalhador urbano, portanto estavam alinhadas com a ideologia do Estado. Para compreendermos essa relação entre Estado e sambista, foram utilizados conceitos que elucidam questões relativas à formação de identidades nacionais e ao próprio conceito de Nação.

Palavras-chave: Wilson Baptista, Samba, Estado Novo, Identidade nacional.

## ABSTRACT

This paper examines some of the music composer Wilson Baptista in the context of the Revolution of 1930 until the end of the Estado Novo. During this period there was an intense ideological state propaganda outlet for matters related to national identity and statements of Brazilian nationalist character features. The government of Getulio Vargas made a turn in political, economic and social history of the country, having as one of many strategies, the redevelopment of the samba. In this context, Wilson Baptista produced both compositions extolling trickery as lifestyle, as well as songs that valued the urban workers, and were aligned with the ideology of the state. To understand this relationship between state and samba, concepts that clarify issues relating to the formation of national identities and the very concept of nation were used.

Keywords : Wilson Baptista , Samba , New State , National Identity

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. DA VALORIZAÇÃO DA MÚSICA POPULAR À CONSOLIDAÇÃO DO SAMBA COMO SÍMBOLO NACIONAL: DEBATES E DISPUTAS ACERCA DA ORIGEM DO GÊNERO.....</b>	<b>14</b>
2.1 A música popular .....	15
2.2 Modernismo.....	17
2.3 A indústria fonográfica.....	17
2.4 Raízes do samba ou samba de raiz .....	20
2.5 “Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira”...e a Vila!.....	23
2.6 A valorização do mestiço brasileiro.....	26
<b>3. O SAMBA DE GETÚLIO: DO NACIONALISMO POPULISTA DE GETÚLIO VARGAS AOS SAMBAS DE WILSON BAPTISTA(1930 – 1945).....</b>	<b>29</b>
3.1 Nação e identidade nacional.....	30
3.2 A questão nacional no discurso antioligárquico.....	33
3.3 O trabalho como instrumento civilizador dos cidadãos.....	35
3.4 A censura dos meios de comunicação e a propaganda política.....	36
<b>4. WILSON BAPTISTA: MALANDRO OU TRABALHADOR?.....</b>	<b>38</b>
4.1 A origem do sambista.....	39
4.2 O início da polêmica.....	42
4.3 Mulheres no samba: a malandragem feminina e o sofrimento da mulher de malandro....	48
4.4 O Bonde de São Januário: Wilson Baptista e o trabalho.....	51
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>55</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>

<b>7. FONTES PRIMÁRIAS.....</b>	<b>61</b>
---------------------------------	-----------

## 1. INTRODUÇÃO

O advento do governo Vargas na Revolução de 1930 marcou uma virada na história política, econômica e social do Brasil. Como nos coloca Ângela de Castro Gomes(1999), é a partir desse momento que teremos uma intervenção do Estado no mercado de trabalho, bem como a valorização do mesmo como instrumento de combate a pobreza. Essa valorização foi realizada através da propaganda política e ideológica desse estado trabalhista, que investia seus esforços em “transformar o homem em cidadão/trabalhador, responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação.”(GOMES,1999p.55) Essa visão, rompe com a identificação do trabalho como uma condição degradante, e condena assim, os subterfúgios utilizados por alguns indivíduos para fugir a essa condição regular. Ou seja, malandros<sup>1</sup>, bicheiros<sup>2</sup>, prostitutas, vigaristas e etc.

Um dos instrumentos ideológicos utilizados pelo Estado Novo foi justamente o gênero musical de nossa pesquisa: o samba. A música teve um papel fundamental como formadora de opinião, bem como difusora dos ideais nacionalistas propagandísticos e educadores do Estado. Com o objetivo de formar o “cidadão trabalhador”, os teóricos do Estado Novo investiram nas novas mídias sonoras, principalmente no rádio<sup>3</sup>. O samba dessa época foi muitas vezes identificado pela historiografia como mero instrumento do Estado, sendo moldado para seus objetivos ideológicos. Ou seja, essa samba se afasta de sua raiz malandra e se aproxima da visão de trabalhadores do governo Vargas.

Contudo, como nos alerta Bourdieu(1988), toda mensagem chega aos ouvidos dos receptores de maneiras diferentes, segundo as peculiaridade sociais e culturais de cada indivíduo. Sendo assim, por mais que o Estado getulista tenha lançado mão dos meios de comunicação de massa para propagandear suas ideologias, sua tentativa seria incapaz de homogeneizar toda a população brasileira. Adalberto Paranhos(2005) em sua tese de doutorado, nos traz a luz exatamente as vozes destoantes, ou seja, as que não estavam em sintonia com o “coro dos contentes” com o regime. Ele analisa composições que desafiaram o distanciamento proposto pelo Estado Novo, entre a malandragem e o samba( esse gênero, visto agora como símbolo nacional). A nossa pesquisa segue essa linha de pensamento, ou

---

<sup>1</sup> Pessoa vadia, gatuno. Definição do dicionário online Michaelis.

<sup>2</sup> O que banca no jogo do bicho; Angariador de apostas que se fazem nesse jogo. Definição do dicionário online Michaelis.

<sup>3</sup> *A Hora do Brasil* é um resquício desse período.

seja, o objetivo é verificar as descontinuidades (e continuidades) do samba malandro, ou mesmo, dos sambas que saíram (ou entraram) dos trilhos da valorização do trabalhador.

Para analisar até que ponto os ideólogos do Estado Novo, conseguiram influenciar os sambas produzidos no período, utilizaremos a trajetória de um personagem singular da música popular brasileira: Wilson Baptista. Um compositor preto, pobre e dado à malandragem. Um indivíduo que vivia exclusivamente, da venda de seus sambas, possuía diversos amigos do “submundo” das ruas cariocas e ainda entrou em uma “briga” musical com Noel Rosa. Ao longo de sua carreira produziu cerca de seiscentas composições e muitas foram gravadas por cantores famosos do período como: Francisco Alves, Sylvio Caldas, Aracy de Almeida, Carmem Miranda, Orlando Silva, Cyro Monteiro, Dyrzinha Baptista, Luiz Barbosa, Odette Amaral, Linda Baptista, Moreira da Silva, Aracy Cortes, o Bando da Lua, Mario Reis, os Anjos do Inferno, entre outros.

Entretanto, por mais que, em sua extensa obra tenha alcançado alguns sucessos, Wilson Baptista não conseguiu grande status no panteão musical do universo do samba. Sendo comumente lembrado por sua disputa musical com Noel Rosa, muitas vezes ainda é representado como o vilão da história<sup>4</sup>, todavia esse cenário não passou de apenas um capítulo de sua longa história na música. Um exemplo disso, é que esse ano foi comemorado o seu centenário, em três de julho, mas pouco se ouviu falar de nosso compositor. Fizeram parte das comemorações o musical *O samba carioca de Wilson Baptista*<sup>5</sup>, que ficou em cartaz nos meses de julho e agosto e foi escrito por Rodrigo Alzuguir, biógrafo do compositor. Foi vencedor do prêmio FATE (Fundo de Apoio ao Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro) em 2010 e o CD com a trilha sonora do espetáculo foi ganhador do 23º Prêmio da Música Brasileira na categoria Projeto especial.

Fez parte do material biográfico consultado para a pesquisa, o próprio musical (respeitando a sua liberdade poética), bem como artigos publicados por Rodrigo Alzuguir, que prepara uma biografia a ser lançada esse ano, o qual já pesquisa o tema há sete anos. Também foram identificadas outras duas obras: *Wilson Batista: na corda bamba do samba* de Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira de 1996; e *Wilson Batista e sua época*, de Bruno Ferreira Gomes de 1985. O primeiro trabalho, infelizmente não pode ser acessado; no segundo, o autor traz relatos interessantes sobre a carreira e a vida pessoal de Wilson Batista. Entretanto, o

---

<sup>4</sup> Ver filme Noel, Poeta da Vila. Direção: Ricardo Van Steen. Produção: Paulo Dantas. São Paulo: Movi&art; Zohar Cinema, 2006. 1 DVD (96min), widescreen, color.

<sup>5</sup> Uma nova temporada, visto que já havia sido produzido em 2010.

livro de Bruno Gomes é uma obra baseada em relatos orais, onde a narrativa do autor é baseada no que ele ouviu do próprio Wilson Batista e o que terceiros relatam sobre esse personagem.

A música, como qualquer outra fonte histórica, nos ajuda a pensar a sociedade na qual foi produzida e reproduzida. Ela pode ser encarada como “termômetro das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO,2002; p.77). Entretanto, devemos tomar cuidado para não transformarmos o gosto particular em referencial para a crítica histórica, bem como a reprodução das hierarquias de valores herdadas. Por isso mesmo, a metodologia utilizada para a análise das fontes musicais foi a perspectiva da história cultural da música popular, com Marcos Napolitano.

Em seu livro, *História & Música*(2002), o autor nos traz um conjunto de problemas teórico-metodológico, assim como a sistematização de procedimentos que considera básicos para a análise da música como objeto histórico. Para o autor, primeiramente é de fundamental importância que se leve em consideração a articulação do “texto” com o seu “contexto”, para que não se reduza a análise do objeto. Sendo o grande desafio de todo pesquisador em música popular, mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica e complexa de qualquer documento de natureza estética.(NAPOLITANO, 2002)

Outro ponto que o autor destaca, é a necessidade do pesquisador de analisar as várias partes que compõem a estrutura musical, levando em consideração a “dupla natureza” da canção: a musical e a verbal. Entretanto, essa separação some no momento da composição, visto que se tornam umas. Para Napolitano, é fundamental ter essa dualidade em mente visto que, “(...) Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais(...)”(NAPOLITANO, 2002;p.80). Sendo assim, pode-se cair em um grave erro se somente a letra da música for analisada.

A problematização sobre a recepção cultural da música é um dos grandes desafios apontados pelo autor. Existe uma grande dificuldade de se reconstruir a experiência cultural dos agentes envolvidos no processo estudado. Associado a isso, temos outro elemento chave para compreender a canção, a performance. Elemento fundamental para que a experiência

musical ocorra. O autor também nos anuncia como o historiador deve se posicionar em relação a análise da performance da composição musical:

A estrutura e a performance “realizam” socialmente a canção, mas não devem ser reduzidas uma à outra. Nem a estrutura deve ser superdimensionada, nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação. Seria mais produtivo, sobretudo para a análise histórica, trabalhar com o “entre- lugar” das duas instâncias. Esse “entre lugar” é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto. (NAPOLITANO,2002, p.85)

A veiculação da composição também deve ser levada em conta, faz-se necessário identificar a gravação relativa ao período estudado, mapeando os diversos espaços sociais e culturais por onde a canção circulou. Nesse sentido, o contexto histórico pretendido por essa pesquisa deve ser trabalho de maneira singular, visto as importantes mudanças sociais, políticas e culturais que ocorreram no Brasil, decorrente de um processo de constituição de nação e de nacionalidade a partir da Revolução de 1930.

Para estudar o projeto nacionalista do governo Vargas, faz-se necessário a apropriação de alguns conceitos básicos para compreender o período. Nesse sentido, vale destacar o conceito de nacionalismo de Benedict Anderson(2008), que será utilizado no presente trabalho como uma comprovação do poder da percepção, tendo legitimidade emocional. Para o autor, o que une pessoas diferentes, desconhecidas entre si, são símbolos e experiências em comum. A própria definição de nação não existe em outra instância se não no imaginário coletivo. Essa comunidade política é imaginada, pois existe uma ideia de comunhão entre esses indivíduos, por mais que nunca venham a se conhecer, se sentem unidos. A partir dessa afirmativa, podemos problematizar o processo de transformação do samba em símbolo nacional, como representante legítimo da brasilidade.

Outro teórico sobre nação e nacionalismo que se pretende trabalhar nessa pesquisa, é o historiador Hobsbawn. Em seu livro *Nações e Nacionalismo desde 1780*(1990), Hobsbawn nos mostra a complexidade da “questão nacional”, como o próprio autor anuncia: “(...) é, notoriamente, um tema controverso. Não procurei fazê-lo menos controverso.”(HOBSBAWN,1990; p.10). Para o autor, o nacionalismo é fundamental para a manutenção da unidade política e nacional, sendo ele e o Estado, geradores da própria nação. A partir dessa perspectiva, também abordaremos o conceito de representação como uma disputa de poder(CHARTIER1990), bem como a manipulação simbólica de determinadas

representações mentais e objectuais para interesses materiais e simbólicos de alguns grupos(BOURDIEU,2012).<sup>6</sup>

Sendo assim, O objetivo do presente trabalho é tentar analisar a produção musical de Wilson Batista nos anos de 1930 até 1945, buscando compreender de que maneira a repressão e a censura junto com os projetos disciplinadores do Estado Novo influenciaram os sambas desse compositor. Dentro dessa perspectiva, observar como a figura do malandro fluuava sobre essas intenções do Estado centralizador de Vargas. Para isso, faz-se necessário a não fragmentação do objeto musical, levando em consideração na sua análise, sua complexidade cultural e sociológica. Segundo Marcos Napolitano(2002), é imprescindível ao se trabalhar com a música como objeto histórico, analisa-la em seu conjunto, ou seja, sem dissociar letra e melodia, o autor e a sociedade a que estava inserido, o contexto e a obra.

A figura de Wilson Batista poderia ser encaixada tanto dentro de uma perspectiva de representação do malandro convicto, sendo o “típico” vadio avesso ao trabalho, sustentando uma resistência a política trabalhista do governo; mas também sobre uma ótica de enquadramento a política varguista, como o malandro regenerado. Mas do que encarcerar a representação do compositor em uma dessas categorias, busca-se compreender as mediações que foram possíveis para Wilson Batista dentro das inúmeras representações do malandro. Para isso, a busca pelas fontes seguiu essa lógica, ou seja, com Lenço no pescoço(1933) podemos observar o início da carreira de nosso compositor, que de maneira não intencional acaba entrando em um disputa musical com Noel Rosa. Como veremos mais a frente, essa disputa ia além do campo musical e se completava com uma morena do Cabaré Novo México. A escolha dessa música buscou verificar as impressões do compositor sobre a malandragem, bem como a repercussão dessa mensagem de valorização do malandro no meio musical do período.

Entretanto, como falamos anteriormente, Wilson Baptista costuma ser lembrado somente por sua “rivalidade” com Noel Rosa, exatamente por isso, mesmo reconhecendo o valor de análise de todas as composições produzidas nesse debate, para a proposta desse trabalho só utilizaremos essa música. A crítica de Wilson Baptista ao “trabalho” foi ficando mais amena, ou melhor, foi ficando subentendida, nas entrelinhas. O compositor produziu diversos sambas que criticavam o projeto trabalhista do governo, bem como as mazelas a que estavam relegados os trabalhadores. Dentre esse universo de composições, foi selecionado

---

<sup>6</sup> Os conceitos utilizados para realização desse trabalho serão desenvolvidos nos segundo capítulo.

*Oh! Seu Oscar*(1939), que de maneira irônica exaltava o trabalhador, mas na verdade o colocava na condição de “otário”. O mais irônico dessa história, é que esse samba acabou ganhando um dos prêmios do concurso carnavalesco de 1940, promovido pelo DIP. Por fim, como que em um passe de mágica, o nosso sambista se regenera e compõe *O Bonde de São Januário*(1940). Samba em que o trabalhador é exaltado, e se rejubila por sua condição de trabalhador honesto. A escolha dessa composição, foi justamente para problematizar esse aparente alinhamento com a ideologia do Estado Novo, e verificar até que ponto podemos falar em regeneração do malandro.

Outro fator relevante para a pesquisa e que está diretamente relacionado com a escolha das fontes, é encarar de que maneira a própria expansão fonográfica, com a difusão do rádio como principal veículo de entretenimento e informação e o controle das grandes gravadoras sobre a reprodução musical, influenciaram os artistas do período, nesse caso o compositor Wilson Batista. Para isso, foram analisadas cerca de duzentas composições, sendo que como já foi mencionado anteriormente, Wilson Batista compôs cerca de seiscentas músicas. Entretanto, diversas obras se perderam, outras tantas são difíceis de verificar sua autenticidade, devido ao enorme número de sambas vendidos por Wilson Batista. Ainda existem músicas inéditas que nunca foram gravadas, algumas recuperadas por Rodrigo Alzuir e lançadas no disco duplo *O samba carioca de Wilson Batista*. Possui quarenta e quatro faixas, e cerca de oitenta músicas, sendo sete inéditas e dezenove nunca antes regravadas. Algumas gravações da época foram encontradas no vasto acervo do blog *receita de samba*, que disponibiliza duzentas e dez composições para download. Gravações da época, com nomes como Carmem Miranda, Orlando Silva, Aracy de Almeida, entre outros. Também foi consultado o acervo online da Funarte, que lançou um CD e um LP em 1998, com algumas músicas de Wilson Batista e uma gravação do compositor cantando e depondo sobre sua carreira.

O presente trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro temos o debate historiográfico já introduzindo a própria história do gênero samba, bem como a sua posterior divisão rítmica, o samba “amaxixado”<sup>7</sup> de Donga e o surgimento do samba do Estácio, com Ismael Silva, entre outros. Também são feitas algumas considerações sobre o surgimento da indústria fonográfica e a valorização da mestiçagem brasileira.

---

<sup>7</sup> Os primeiros sambas gravados possuíam diversas características do maxixe, exemplo disto é a utilização do piano ou às vezes de algum instrumento de sopro mais agudo como a flauta ou o clarinete.

No segundo abordamos as questões políticas, econômicas e ideológicas do período analisado(1930 - 1945), bem como o referencial teórico. É nesse contexto que o samba urbano carioca será remodelado e exportado para o restante do país, como símbolo de “brasilidade”. Para compreendermos os objetivos do Estado nesse período, utilizaremos os conceitos de Nação e identidade nacional, bem como as consequentes lutas de poder nas designações de identidade e de representação.

No terceiro capítulo, analisamos as fontes musicais, utilizando a metodologia de Napolitano, buscando abordar principalmente as questões relacionadas a recepção dessas composições, bem como o seu contexto de criação, partindo para a análise da "transição" de Wilson Batista - da defesa da malandragem a propaganda do Estado Novo - . Entretanto, cabe ressaltar a dificuldade na análise de toda a composição musical, ou seja, letra e música. Infelizmente, dado o limitado conhecimento técnico no campo musical e o curto período para a pesquisa, se priorizou a letra e a repercussão da composição.

## **2. DA VALORIZAÇÃO DA MÚSICA POPULAR À CONSOLIDAÇÃO DO SAMBA COMO SÍMBOLO NACIONAL: DEBATES E DISPUTAS ACERCA DA ORIGEM DO GÊNERO**

“Quem não gosta de samba/ Bom sujeito não é/É ruim da cabeça/ Ou doente do pé...”. Dorival Caymmi, em seu “O samba da minha terra”, escreveu um dos mais famosos versos do mundo do samba.<sup>8</sup> Essa frase pode servir para ilustrar o forte apelo sentimental do samba e as consequentes emoções que evoca nos seus ouvintes. Ou seja, para o compositor quem escuta não consegue ficar parado, e mais, se a pessoa não gosta do samba algum problema ela possui e grave. Somado a isso, o samba carioca e a malandragem tão exaltados pelos sambistas são considerados representantes da brasilidade mundo a fora. É natural que um tema tão significativo para a construção de uma pretensa identidade nacional, tenha sido alvo de inúmeros estudos e debates no meio acadêmico.

O objetivo deste capítulo é propor um levantamento dos estudos mais significativos sobre o nosso tema, abordando algumas correntes de pensamento que influenciaram nos estudos sobre o samba. Para isso, além da discussão bibliográfica, discutiremos sobre a própria origem do termo samba, bem como a consolidação da indústria fonográfica no Brasil, o que como veremos, será essencial para a consolidação do samba como ritmo nacional. Outros pontos abordados no capítulo são as influências do modernismo e posteriormente a valorização da mestiçagem na construção de um discurso de valorização nacional. Essas questões serão levantadas dentro da própria discussão bibliográfica, a fim de dinamizar a sua análise.

Como já foi mencionada, devido a enorme produção bibliográfica dedicada a análise desse estilo musical, foram escolhidos autores que são citados de maneira recorrente nas pesquisas relativas ao tema da música popular. O levantamento realizado no artigo de Marcos Napolitano e Maria Clara Wassermam sobre a os estudos relativos à música popular, tendo como foco o próprio samba, ajudou a traçar um roteiro sobre os principais pensadores desse tema. Em relação aos problemas relativos as origens da música popular brasileira os autores destacaram duas principais correntes:

---

<sup>8</sup> Essa canção foi produzida em 1940 sendo gravada pelo Bando da Lua. Essa canção tinha como inspiração os sambas de roda da Bahia. Ver mais em Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira.

(...)a primeira diz respeito à discussão quanto à “busca das origens”, ou seja, a raiz da “autêntica” música popular brasileira. A segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico. Desde já, colocamo-nos nesta segunda perspectiva, na medida em que, para nós, deve-se problematizar o problema das origens, como objeto da reflexão historiográfica. (NAPOLITANO e WASSERMAN. 2000: p.168)

## 2.1 A música popular

Segundo Napolitano, em seu livro *Música & História* (2002), a música popular urbana teve origem no final do XIX e início do século XX, reunindo diversas influências da música folclórica e erudita. Seu surgimento está relacionado com a nova estrutura socioeconômica imposta pelo capitalismo, a partir da urbanização e do surgimento das classes médias e populares.

Portanto, em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas.(NAPOLITANO,2002:p.14)

Como veremos a seguir, no Brasil, os laços e influências entre a música erudita e música popular serão cada vez mais comuns e reforçados pelos diferentes grupos da sociedade brasileira, mesmo na *belle époque*<sup>9</sup>, até finalmente a valorização da música popular pelos modernistas e a sua consagração no Estado Novo.

Podemos iniciar nossa análise sobre os principais intelectuais e estudiosos do samba a partir das seguintes questões: Em que momento os intelectuais brasileiros reconheceram a importância da música popular na formação da cultura nacional? E qual a importância da música brasileira em torno do debate sobre a originalidade do brasileiro frente às outras culturas? Hermano Vianna nos coloca como um dos principais argumentos desses intelectuais, a capacidade unificadora e de comunicação que a música possui, fazendo com que grupos sociais distintos interajam entre si.

---

<sup>9</sup> Período no qual teria existido uma tentativa de separação entre a cultura da alta sociedade e a cultura popular no Rio de Janeiro. Isso teria ocorrido com o objetivo de afastar a “barbárie negra”, que colocava em risco as pretensões de civilização dessa sociedade aristocrática baseada nos moldes europeus. Foi nesse contexto que o prefeito Pereira Passos realizou as obras de modernização da cidade do Rio de Janeiro, tendo como modelo a capital francesa.

A música, portanto, mais que as outras artes, é descrita como tendo essa capacidade de, como dizia Antônio Cândido, realizar uma 'quebra de barreiras', servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira”(VIANNA, 2002: p.33)

Outro ponto importante é que, a emergência do samba como símbolo da identidade nacional está associada ao fim do Estado Oligárquico brasileiro e ao início de um novo regime que procurou inserir outros segmentos da sociedade no âmbito cultural e político da nação. Isso se deve a orientação populista desse novo regime, que defendia um Estado centralizado e o fim das amarrações econômicas e políticas da República Velha ,que excluía setores emergentes da classe média urbana, como observa Laclau,

En América Latina, por ejemplo, los movimientos populistas fueron esencialmente populismo de Estado, intentaban reforzar el rol del Estado central en su oposición a las oligarquías terratenientes. Por esa razón fueron principalmente movimientos urbanos, asociados con las emergentes clases medias y populares en el período 1910 – 1950. (LACLAU, 2005; p.238)

Os primeiros trabalhos sobre o tema defendiam a origem do samba malandro, como sendo uma forma de resistência dos ex-escravos frente ao trabalho regular, identificado por eles com a escravidão. Por se encontrarem marginalizados pela sociedade, esses indivíduos buscaram na música uma forma de expressão. A partir de 1939 o samba malandro passa a ser perseguido e censurado pelo DIP, por não se adequar aos ideais trabalhistas pregados pelo Estado e como contrapartida vemos surgir o samba exaltação, que propagava os ideais da política varguista. Dentro dessa perspectiva, cabe ressaltar a continuidade de uma visão dos antigos senhores de escravos que defendiam a imigração europeia como substituição de mão de obra frente aos negros libertos, que eram considerados indolentes e incapazes de servirem como trabalhadores assalariados. Nesse sentido, o samba seria um mero instrumento da política nacionalista e centralizadora do estado (GOMES, s/d). Em seguida, poderemos observar algumas mudanças na sociedade urbana carioca, que acabaram por influenciar os principais estudiosos sobre o samba. Dentro dessa perspectiva, abordaremos o modernismo, a instalação de novas tecnologias, os debates relativos ao “samba de raiz”, o surgimento de um novo estilo de samba(samba do Estácio) e a valorização da condição mestiça do Brasil.

## 2.2 Modernismo

Podemos tomar como investida para os debates sobre a música popular brasileira o período do modernismo, personificado pela figura de Mário de Andrade. Nesse momento os modernistas estarão preocupados em solucionar as questões relativas a brasilidade e a identidade brasileira, procurando elementos legitimadores na música popular nacional. Para Mário de Andrade, a arte popular era a “alma da nacionalidade” brasileira e estava sendo feita no inconsciente da população, sendo necessárias pesquisas folclóricas para adentrar nas bases dessa cultura popular. Ou seja, a busca pelas tradições musicais, mas a partir de uma perspectiva modernista seria a chave para encontrar a identidade brasileira.

Em outras palavras, Mário de Andrade negava o exotismo, ufanismo, populismo e pastiches folclóricos, como procedimentos de criação a partir do popular. Não podemos afirmar que havia nesse autor um culto às origens, como momento a ser reatualizado pela criação musical, mas apenas a preocupação de estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda. Como é amplamente conhecido, a música urbana não se constituía no material privilegiado para o projeto marioandradiano, na medida em que nele a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades. Além do mais, a música urbana, sobretudo aquela produzida no centro mais vigoroso de produção musical-popular – a cidade do Rio de Janeiro – rapidamente era canalizada para o consumo, na forma de música ligeira.(NAPOLITANO e WASSERMAN. 2000: p.169)

As intensas transformações que ocorreram nos anos de 1920 e 1930, e que proporcionaram a penetração de outros segmentos da sociedade na produção cultural, também fizeram surgir uma produção musical voltada para o grande negócio industrial que estava sendo influenciado pelo advento de novas tecnologias, trazendo como consequência a transformação da música popular em mercadoria de consumo. Por isso mesmo, Mário de Andrade não irá privilegiar a música urbana como símbolo de brasilidade, uma vez que estaria voltada para os interesses econômicos das indústrias fonográficas.

## 2.3 A indústria fonográfica

O registro fonográfico surgiu no Brasil em 1902, por Fred Figner com a Casa Edison e como aponta Napolitano(2002), nesse momento, o Brasil já vivia uma intensa produção musical de polcas, choros, maxixes e batuques o que representava a diversidade cultural e social da sociedade carioca no início do século XX. Entretanto, os primeiros anos da indústria fonográfica no Brasil foram dedicados à imitações dos padrões internacionais, voltados para a

elite da sociedade com “trechos de operetas, modinhas solenes, valsas brejeiras, toadas ‘sertanejas’ parnasianas.” (NAPOLITANO, 2002 ;p.46) Em 1928 surgem a Parlophon e a Columbia, em 1929 surgem a Brunswick e a RCA. O rádio foi oficialmente instalado nas comemorações do Centenário da Independência, em setembro de 1922, transmitindo o discurso do presidente Epitácio Pessoa e tocando O Guarani de Carlos Gomes. A primeira emissora de rádio do Brasil se chamava a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e foi fundada em 1923 por Roquette Pinto e Henrique Morize (MENEZES,2012).

Como aponta Hermano Vianna(2002), a programação do rádio era voltada para a elite, com apresentações de palestras culturais e de música erudita. Somente com a inserção de outras rádios comerciais, se obteve a difusão de programas mais populares. Em 1926 foi inaugurada a Rádio Mayrink Veiga, e um ano depois a Rádio Educadora. Contudo, o primeiro programa de grande audiência foi o *Programa Casé*, exibido a partir de 1932, e que serviu de molde para outras emissoras. A utilização da música popular na programação será adotada até na *Hora do Brasil*, sendo transmitido para todo o país. Como coloca o autor, o fato das gravadoras de discos e das emissoras de Rádio se localizarem no Rio de Janeiro, colaborou para a difusão do samba como estilo musical nacional.

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam- isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem ‘tudo’ a seu dispor para se transformar em música nacional.(VIANNA, 2002:p.110)

A partir do momento em que o samba foi apropriado pelas classes médias urbanas e conseqüentemente reproduzido e produzido como produto de consumo, muito dos estudiosos da música popular passaram a criticar o samba comercial e o caminho que este estava tomando, ou seja, cada vez mais se afastando do morro, seu local de “origem”.

Preocupado com a expansão da indústria fonográfica, e a produção comercial do samba, que poderiam trazer como consequência a descaracterização da mesma, em 1933, Francisco Guimarães, o Vagalume (1978), irá trazer uma nova perspectiva, buscando definir o lugar social do samba e a sua “verdadeira” representação estética. Esse discurso estava inserido no debate sobre a divisão rítmica correta do samba. Para esse autor, o morro seria um lugar mítico, local da produção do samba autêntico, e as rodas de samba seriam a expressão máxima da produção coletiva e espontânea do samba.

A imagem da “roda de samba” voltaria à cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais. A “roda de samba” seria o lugar de uma fala musical coletiva, “pura”, “espontânea”, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem. (NAPOLITANO e WASSERMAN. 2000: p.170)

Em contraponto a Francisco Guimarães, Orestes Barbosa(1978) irá concluir, que foi exatamente essa incorporação do samba por outros segmentos sociais que possibilitou a sua consagração como símbolo nacional sendo a difusão do rádio um elemento fundamental para a sua consagração na sociedade.

Sobre uma perspectiva mais recente, podemos destacar as obras de Tinhorão, que ganhou destaque na produção historiográfica sobre o assunto, se mostrando em parte herdeiro do debate anteriormente explicitado. Tinhorão irá defender que, a partir do momento em que as músicas populares passaram a serem veiculadas pelo rádio, elas foram dissociadas de sua base social original.

No caso especial do Brasil, a realidade desse mecanismo de dominação cultural gerou uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média se foi apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural. (TINHORÃO;1969,p.9)

Muniz Sodré(1998), também irá argumentar o deslocamento do lugar social do samba a partir da expansão da indústria fonográfica. Entretanto, o samba passa a ser visto como forma de resistência e afirmação dos valores culturais dos negros.

A produção historiográfica a partir dos anos 70 e 80, tenta compreender as novas características que o samba adquiriu a partir das suas transformações para o consumo, dentro dessa perspectiva podemos destacar dois grandes autores: José Miguel Wisnik(1987) e Hermano Vianna(2002). Wisnik analisa as transformações do samba a partir das interações sociais entre elites e sambistas, sobre uma perspectiva de relações conflituosas, que permitiam o reconhecimento ao mesmo tempo em que excluía o que não era de interesse para o Estado

Getulista. Nessa visão, o samba e a malandragem serviam como instrumentos de manipulação dos símbolos nacionais para a política nacionalista de Getúlio Vargas. Hermano Vianna procura explicar o processo de “invenção da tradição” do samba. Essa invenção de tradições seriam práticas do presente, que buscam em um passado a sua legitimação, de maneira que transpareçam herdeiras naturais. O autor problematiza essas heranças, destacando a interferência de interesses e ideologias nessas práticas do presente, que buscam a sua legitimação na história. Nesse sentido, destacamos a nossa identificação com a abordagem de Vianna.

#### 2.4 Raízes do samba ou samba de raiz

Antes de falar propriamente do samba, devemos mencionar dois ritmos que foram fundamentais para a criação desse gênero musical, principalmente para a primeira geração dos sambistas, o choro e o maxixe. O choro surgiu a partir da segunda metade do século XIX, sendo uma forma musical urbana brasileira. Sofreu influências do pensamento barroco, da polca. Possuía timbres suaves e melancólicos e uma acentuação rítmica que lhe dava um toque sensual e jocoso. Pouco tempo depois surgiu o maxixe, sendo uma música mais sincopada e maliciosa, sofreu influências da habanera afro-cubana e do lundu afrobrasileiro. Assim, a linha musical que compunha a segunda metade do XIX era a polca, o choro, o batuque e o maxixe. (NAPOLITANO, 2002). Com isso, podemos observar o complexo cenário musical que influenciaria sambistas como Sinhô, Heitor dos Prazeres, entre outros. Sendo assim, o samba vai surgir a partir da acomodação de diversos gêneros musicais ao longo do tempo.

Segundo Sandroni(2001), originalmente a palavra *samba*, era designada como sinônimo de festa, não sendo utilizada para nomear necessariamente um estilo musical específico. Entretanto, a partir da primeira metade da década de 1910, o termo já passou a designar um gênero específico, nos anos de 1920 sofreu um grande incremento, tornando-se “hegemônico” na década de 1930. (PARANHOS, 2005:p.62)

Com a mudança da capital federal de Salvador para o Rio de Janeiro e posteriormente com a abolição da escravidão no Brasil, o Rio de Janeiro passou a receber um intenso fluxo de imigrantes, oriundos do nordeste do Brasil, principalmente de negros baianos. Esses imigrantes se organizaram nas periferias da cidade, tendo como um dos elementos unificadores e de referência para essa população as casas das “tias baianas”. Segundo Tinhorão(1998):

(...)na sala ficavam os mais velhos e bem sucedidos, que constituíam o partido-alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando os sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantado em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão. (TINHORÃO, 1998: p.276)

A partir dessa descrição que o autor traz de como seriam essas casas, podemos fazer algumas observações importantes: 1) O samba nesse período estava muito vinculado com elementos rurais, como os sambas sertanejos de roda de viola; 2) Os mais jovens, que estariam se “urbanizando”, já produziram um samba mais acelerado, entretanto ainda com conotações rurais, visto que era produzido em coletivo (essa será uma das grandes polêmicas que cercaram o primeiro samba gravado, *Pelo telefone*, como veremos mais a frente); 3) O samba estava associado à malandragem, aqui demonstrada pelo autor através dos “brabos” amantes da capoeira; 4) As práticas religiosas dos negros estavam intimamente relacionadas com o samba, através do batuque e da própria batucada.

Ou seja, além de preservar as práticas religiosas e de lazer dos negros, essas casas proporcionavam o encontro de diversas gerações e de diferentes grupos sociais, uma vez que eram frequentadas por todo tipo de gente. Foi desse ambiente que surgiu a “primeira geração de sambistas”, nomes como Donga, João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres produziam de maneira coletiva um samba “amaxixado” e relacionado ao samba rural baiano.(MENEZES, 2012;p.48). Esses sambas produzidos por essas comunidades negras, localizadas no Centro do Rio de Janeiro, principalmente nos bairros da Saúde e Cidade Nova logo se espalharam por todo o estado, e posteriormente por todo o Brasil, alcançando fama internacionalmente.

Um elemento fundamental para o sucesso do samba em diferentes grupos sociais foi a intensa troca entre esses sambistas e diversos setores da sociedade. Artistas, intelectuais, políticos entre outros, além de possibilitarem intercâmbios culturais, serviam inclusive como escudo para atitudes “discriminatórias.” Hermano Vianna nos coloca um exemplo disso:

O pandeirista João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreendera seu pandeiro (‘o samba era proibido, o pandeiro era proibido’) quando tocava nas ruas da Penha, Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: ‘A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado’. (João, 1966: 7). Como se vê, muitos

laços (maçonaria, culinária, festas) uniam esses segmentos distintos da sociedade brasileira. O toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República. E a circulação de novidades culturais por diferentes bairros e classes sociais do Rio de Janeiro, apesar das reformas urbanísticas e da belle époque, continuava intensa. (VIANNA, 2002 p.114)

Entretanto, Vianna ressalta que por mais que muitos membros da elite admirassem o samba produzido no “morro”, eram poucos os que se “aventuravam” nas regiões mais pobres. O contato que eles estabeleciam era através de convites realizados a sambistas consagrados para tocarem nos salões de festas das elites. Pois tinham receio de frequentarem lugares como a Cidade Nova ou a Saúde, “esses locais eram vistos com fascínio, mas também com medo.” Por mais que admirassem as rodas de samba que eram produzidas nesses locais. “O território da ‘autenticidade’ do samba, que a elite carioca começava a respeitar, era também considerado um mundo perigoso.” (VIANNA, 2002:p.119). Esse cenário sofrerá mudanças com a “segunda geração de sambistas”, com o exemplo máximo de Noel Rosa, que será frequentador assíduo do Morro da Mangueira, do Estácio, entre outros lugares considerados “perigosos”.

Foi na casa de Tia Ciata que foi composto coletivamente o primeiro samba a ser gravado e registrado com essa classificação. A música *Pelo Telefone* foi registrada como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida em 1917. Esse gesto, para além da polêmica em torno de sua autoria, foi um importante marco para a história desse gênero musical:

“Pelo Telefone”, colocando-lhe [Donga] o rótulo de “samba”, ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original” (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967). (NAPOLITANO, 2002:p.50)

Como podemos observar, o samba passou por intensas transformações que nortearam a sua trajetória até a sua consagração como símbolo de brasilidade, antes mesmo da Revolução de 1930, momento que irá legitimar o samba como representante da identidade nacional. Alguns desses elementos foram: a transição do samba de bem cultural com produção coletiva para uma produção voltada para o mercado musical, com produção

individualizada; as inovações tecnológicas, como a inovação da gravação elétrica e a expansão das indústrias fonográficas localizadas estrategicamente no Rio de Janeiro, possibilitando a expansão do número de ouvintes, conquistando públicos da classe média e alta; a utilização do rádio como veículo comercial para o lançamento de músicas e a própria difusão da música popular nos programas de rádio e; por fim a inserção de compositores e intérpretes brancos da classe média no universo do samba, que anteriormente, correspondia exclusivamente a manifestações culturais religiosas e de lazer de negros e mulatos. É exatamente nesse último momento que iremos nos aprofundar, a partir da entrada de outras parcelas da sociedade e da necessidade de um samba voltado para a produção comercial, visto a intensa expansão dessa indústria no Brasil. Seguiremos nossa análise para a “segunda geração de sambistas”.

## 2.5 “Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira”...e a Vila!

Como vimos anteriormente, o samba já no final dos anos 1920 e início de 1930, já evocava sentimentos e experiências coletivas, dialogando com outros segmentos da sociedade carioca, já não era encarado apenas, como pertencendo exclusivamente a um determinado grupo étnico ou social. (VIANNA, 2002:p.120) Esse fator será essencial para a apropriação do samba pelo projeto Vargasista, utilizando esse estilo musical como propaganda do regime e como símbolo da nacionalidade brasileira. Entretanto, como podemos observar antes mesmo do Estado Novo, o samba já era considerado uma interseção musical, visto que era oriundo dos negros baianos, influenciados por outros segmentos populares da sociedade, como os imigrantes estrangeiros e paulatinamente acabara conquistando setores da elite, principalmente intelectuais que se encontravam na busca das “coisas brasileiras”. Contudo, o apogeu do samba ocorreu com o surgimento de um novo grupo de sambistas que serão influenciados pela consolidação da indústria fonográfica no Brasil, compondo sambas voltados para o entretenimento das massas urbanas. Esse novo samba era composto e gravado com novos instrumentos de percussão, principalmente o surdo, a cuíca e o tamborim, o que acarretou uma modificação rítmica a esse gênero musical.(SANDRONI,2001:p.181)

A ‘fixação’ desses gêneros acontece ao redor do samba, que passou a ser conhecido como samba de morro. O interessante é que o ‘autêntico’ nasce do ‘impuro’, e não o contrário. O primeiro samba misturou muitas ‘expressões’ musicais, logo foi ‘amaxixado’ e, depois, ‘depurado’ pelos compositores do Estácio. Ismael Silva se explicou assim a Sérgio Cabral: ‘O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era

assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumdum' (Cabral, 1974: 28). O que era uma modificação no samba passou a ser o verdadeiro samba. Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que “Pelo telefone”, composição de Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que Se você jurar, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. (VIANNA,2002:p.123)

Como podemos observa, esse “ novo samba” produzido por essa nova geração de sambistas, viria a se tornar o samba autêntico. Entretanto, nesse período o samba ainda oscilava entre a estruturação rítmica da marcha e do maxixe. (NAPOLITANO, 2002:p.50) Um outro elemento importante para a compreensão das transformações rítmicas desse “novo samba”, é a valorização da segunda parte tanto da letra como da música, pois agora a improvisação do samba de roda cedia lugar para a produção comercial do gênero, prevalecendo a unidade temática da composição, e a duração da música deveria agora ter cerca de 3 minutos para caber nas gravações de 78rpm.( PARANHOS,2005;p.59).

Um dos locais onde surgiu esse “novo samba” foi no Estácio. Nos anos de 1920 o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, era um local marginalizado com grande número de pretos e mulatos pobres. Esses indivíduos, devido à situação marginal a que eram relegados, formavam uma massa de desempregados que se dedicavam a trabalhos temporários, ao jogo e a exploração feminina no Mangue. Sendo assim, esse local era muito visado pela polícia do período. (PARANHOS,2005:p.58) Entretanto, esses locais serão frequentados por compositores e intérpretes brancos da classe média, proporcionando um intercâmbio social, que será essencial para a história do samba, entre eles nomes como Noel Rosa, Braguinha e Almirante<sup>10</sup>.(VIANNA,2002: p.120). Entretanto, esse intercâmbio entre as diferentes classes sociais era vista com certo preconceito por alguns grupos da elite, motivo pelo qual Braguinha<sup>11</sup> teria adotado o pseudônimo de João de barro, pois como afirma Paranhos(2005), ser sambista ainda era sinônimo de ser desocupado.

Esse samba passa quase que simultaneamente a fazer sucesso em outras regiões da cidade, conquistando outras periferias e morros. Contudo fica conhecido como “samba do Estácio”, dada a importância desse bairro para a constituição desse “novo samba”. Esses sambistas também foram responsáveis pela fundação da primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*, que contou com o “apoio” do Estado e acabou por abrir caminho para

<sup>10</sup> Almirante trabalhou como caixeiro e serviu a marinha, Noel Rosa era filho de pai gerente comercial e mãe professora e Braguinha era filho de um industrial.

<sup>11</sup> Nome de batismo Carlos Alberto Ferreira Braga.

as demais Escolas de Samba que se tornaram verdadeiras “entidades que passaram a ser o eixo sociocultural, uma determinada leitura da tradição musical carioca”(NAPOLITANO, 2002;p.51). Em relação a *Deixa Falar*, cabe ressaltar seu desfile em 1929, que contou com o apoio da polícia militar para sua comissão de frente que contava com cavalos emprestados pela instituição policial. Em 1933 os desfiles já contavam com o financiamento da Prefeitura do Rio e o patrocínio do jornal O Globo, que inclusive regulamentou o desfile, proibindo, por exemplo, instrumentos de sopro e definindo a obrigatoriedade da ala das baianas. Em 1935 a Prefeitura incluiu os desfiles no programa oficial do carnaval do Rio de Janeiro. Já em 1937, o governo Vargas determinou que os enredos das Escolas deveriam conter temas educativos, com teor histórico e patriótico. (VIANNA,2002:p.124) Como podemos observar, nesse momento o Estado começa a se apropriar do samba como ferramenta de propaganda de um Estado nacionalista, que acaba por utilizá-lo para disseminar seus ideais trabalhistas.

Até os anos de 1920 e 1930 o “samba do morro” e o “samba do rádio” estavam interligados, visto que o próprio gênero havia acabado de ser incorporado a indústria fonográfica e ainda não sofria tanta interferência do Estado. Entretanto, como nos aponta Napolitano(2002), vamos ter duas vertentes do samba carioca: 1) “O samba do asfalto”, mais melódico e mais cadenciado, tendo como representante Noel Rosa, que “abriu o gênero samba para novas apropriações musicais e poéticas”(NAPOLITANO, 2002,p.52), influenciando nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi, entre outros. ; 2) “ O samba do morro”, mais acelerado, tendo como principal influencia Ismael Silva que serviu de exemplo para Wilson Batista, Atila Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, entre outros. Entretanto, cabe ressaltar que Napolitano faz essa divisão com fins meramente didáticos, pois seria impossível enquadrar os músicos em categorias rígidas e definitivas, visto a intensa troca musical entre eles. Contudo, essas considerações serão fundamentais para a nossa abordagem dos sambas de Wilson Batista, visto que ele se enquadra em um grupo distinto do de Noel Rosa. Por mais que estivesse também sendo influenciado pelas indústrias fonográficas e pelo contexto nacionalista do Estado, ele não estava tão empenhado na propaganda nacionalista como outros compositores, mesmo que em certos momentos da carreira tenha feito composições com cunho nacionalista.

## 2.6 A valorização do mestiço brasileiro

Como vimos anteriormente, os ideais nacionalistas não surgiram com o Estado Novo, a preocupação com a identidade nacional e a valorização da música popular tem nos modernistas seus precursores, tendo sido apropriada por diversos intelectuais. Os próprios sambistas possuíam diversos traços nacionalistas em suas composições, e viam no samba um produto nacional<sup>12</sup>. (PARANHOS, 2005, :p.83) Essa concepção nacionalista do samba estava vinculada com a recente valorização da miscigenação brasileira, tendo como um dos seus expoentes o antropólogo Gilberto Freyre<sup>13</sup>. O samba seria um símbolo da mistura racial brasileira, com a mudança de concepção da miscigenação, vista anteriormente como um fator degenerativo para a sociedade brasileira, agora exaltada como a particularidade do brasileiro, o samba também paulatinamente sai da zona de inferioridade e assume status de representante nacional.

Na realidade, o samba – no seu fazer-se e refazer-se permanente – ia incorporando outra tez e outro tom, quer dizer, outras dicções e tonalidades, imerso num processo simultâneo de relativo embranquecimento e empobrecimento dos grupos e classes sociais que lidavam com ele. Sua prática o conduzia rumo a direções opostas e complementares, tecendo a dialética da unidade dos contrários, tão bem expressa nas contraditórias trocas culturais realizadas entre as classes populares e as classes médias. Pavimentava-se o caminho para a entronização do samba como ícone cultural de toda a nação, e não apenas desse ou daquele segmento étnico ou social.(PARANHOS,2005:p.86)

Entretanto, a miscigenação brasileira não foi hegemônica, como nos alerta Vianna, os defensores do “mestiço” tiveram que escolher o “tipo ideal”, ou seja, dentre as várias opções que o Brasil possuía a que melhor se enquadrava no projeto nacionalista. Com Euclides da Cunha, temos, por exemplo, a valorização do sertanejo e do caboclo do interior do Brasil, numa clara oposição rural x urbana, inspirada pelos românticos. Em contrapartida, a valorização do samba, trazia consigo uma conotação urbana, ligada ao mulato do litoral. Sendo assim, “o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções ‘caipiras’ paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais”.(VIANNA,2002:p.70) Nos anos de 1930 o samba carioca passa a fazer parte do

---

<sup>12</sup> Principalmente os sambistas da “segunda geração”, os oriundos “do Estácio”, entre eles: Noel Rosa, Ari Barroso, Alberto Ribeiro entre outros.

<sup>13</sup> Publicou importantes obras na década de 1930, que provocou uma inversão valorativa do mestiço no Brasil. A mestiçagem deixa de ser vista como fator degenerante, passando a ser interpretada como algo positivo que poderia e deveria ser utilizado na formação da identidade brasileira. Destaque para Casa-Grande & Senzala de 1933, e Sobrados e mucambos de 1936.

cenário carnavalesco brasileiro, se tornando símbolo de nacionalidade frente a outros gêneros produzidos no Brasil. Em relação a isso, Vianna, nos traz a fala de um sambista gaúcho, Lupicínio Rodrigues em uma entrevista para o jornal O Pasquim em 1976, que elucida bem a questão:

Distinguindo seu estilo musical daquele de seu conterrâneo Teixeira, compositor mais ligado as 'tradições' da música gaúcha, Lupiscínio diz: 'A diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional'. À pergunta sobre como conseguia afastar essa influência do Rio Grande do Sul de sua música, a resposta é sugestiva: 'Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo'(Rodrigues,1976: 68). Lupiscínio nem precisa explicar que o ritmo brasileiro, considerado popular (coisa que a música regional não seria), só pode ser o samba carioca.(VIANNA,2002;p.111)

As teorias que exaltavam a miscigenação brasileira, serviram de base para a construção do "mito da democracia racial" e esse será um dos elementos chaves para as considerações políticas e sociais dos pensadores do Estado Novo. Esses pensadores exaltavam a natureza exuberante do Brasil e a "fábula das três raças". (PARANHOS, 2005:p.89) Como bem sabemos, a natureza e "as mulatas" também serão muito aclamadas nos sambas desse período, dando origem inclusive ao "samba exaltação".

Antes de entrarmos nas considerações sobre o Governo Vargas e o Estado Novo, cabe destacarmos uma canção de Wilson Batista, "Preconceito" que de maneira singela, com melodia suave, denuncia os preconceitos raciais. Vamos utilizar a gravação de Orlando Silva, de 1941<sup>14</sup>.

Eu nasci num clima quente  
 Você diz a toda gente  
 Que eu sou moreno demais  
 Não maltrate o seu pretinho  
 Que lhe faz tanto carinho  
 E no fundo é um bom rapaz

<sup>14</sup> Gênero samba, composição de Wilson Batista com parceria de Marino Pinto. Gravada por Orlando Silva em 28/07/1941. Número do disco: 348117-A. Disponível em [www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br)

Você vem de um palacete  
Eu nasci num barracão  
Sapo namorando a lua  
Numa noite de verão  
Eu vou fazer serenata  
Eu vou cantar minha dor  
Meu samba vai, diz a ela  
Que o coração não tem cor

No primeiro verso o locutor já enuncia sua origem: “Eu nasci num clima quente” e de certa maneira ele atribuiu o seu lugar de origem como justificativa para sua condição racial “Você diz a toda gente que eu sou moreno demais”. Ele ainda coloca como se fosse qualificado (ou desqualificado) por sua cor, afirmando que apesar de sua condição racial “no fundo é um bom rapaz”. Entretanto, no samba ele coloca como se já existisse uma relação entre ambos “Não maltrate o seu pretinho/ Que lhe faz tanto carinho”. Outro elemento importante desse samba, já na segunda estrofe, é que o locutor além de destacar a diferença “de cor” entre ele e sua amada, ainda afirma que existe uma diferença social e econômica entre ambos, o que dificultava a relação: “Você vem de um palacete/ Eu nasci num barracão/Sapo namorando a lua/Numa noite de verão”. Esse samba é interessante, pois nos ajuda a verificar a questão da miscigenação tão exaltada pelos intelectuais do período Vargas. Normalmente observamos muitos sambas exaltando as belezas das “mulatas”, nesse samba em específico a condição racial é um problema, pois uma mulher de condição social elevada ter um relacionamento com um homem negro ou mulato, ainda era muito mal visto pela sociedade.

Como podemos observar, a consolidação do samba como símbolo musical nacional, passou por diversas interlocuções. Não foi um processo simples, nem tão pouco completamente idealizado pelo Estado. O samba foi um produto de longa negociação e sofreu influência de diversos setores da sociedade, bem como do próprio mercado musical. “Nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.”(VIANNA, 2002; p.151). No próximo capítulo veremos as mudanças políticas e econômicas, no qual

estava imerso Wilson Baptista, e que foram fundamentais para a construção dos temas de suas composições.

### **3. O SAMBA DE GETÚLIO: DO NACIONALISMO DE GETÚLIO VARGAS AOS SAMBAS DE WILSON BAPTISTA(1930 – 1945)**

O gênero musical a que esse trabalho se dedica sofreu enormes influências e transformações no governo de Getúlio Vargas. O samba urbano carioca será remodelado e exportado para todo o Brasil e para o mundo como símbolo brasileiro. Isso não significa que todo o samba produzido nesse contexto servia para os objetivos do Estado, mesmo por que como nos esclarece Bourdieu<sup>15</sup>, nenhuma mensagem destinada a um grupo heterogêneo, como a população brasileira, chega aos seus receptores de maneira homogênea.

Como toda mensagem é objeto de uma recepção diferencial, segundo as características sociais e culturais do receptor, não se pode afirmar que a homogeneização das mensagens emitidas leve a uma homogeneização dos receptores. É preciso denunciar a ficção segundo a qual ‘os meios de comunicação de massa’ seriam capazes de homogeneizar os grupos sociais, transmitindo uma ‘cultura de massa’ idêntica para todos e identicamente percebida por todos.(BOURDIEU, 1998:p.23)

Sendo assim, por mais que o samba tenha alcançado status de símbolo nacional, cabe ressaltar que existiam vozes destoantes, como nos coloca Adalberto Paranhos(2005) em sua tese de doutorado. Ele procurou destacar as vozes descontentes no regime do Estado Novo, composições de sambas que mesmo com a censura dos órgãos oficiais desafinaram o “coro dos contentes.” Seus estudos são relevantes, pois nos traz a luz elementos que ficaram ocultos com a historiografia tradicional que enquadra os sambas produzidos nesse período como mera propaganda do Estado. Entretanto, mas do que tentar enquadrar nosso sambista (Wilson Batista) em uma dessas dicotomias, resistência x propaganda, o objetivo do nosso trabalho, é tentar verificar as influências que o regime populista deixou nos sambas produzidos nesse período pelo compositor. Para isso, primeiramente vamos verificar como se deu a tomada do

---

<sup>15</sup> BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Orgs). *Escritos da Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

poder por Getúlio Vargas e o contexto político, social e econômico do período anterior a Revolução de 1930.

### 3.1 Nação e identidade nacional

Podemos iniciar nosso estudo sobre o nacionalismo no Brasil a partir do significado do próprio termo “nação”. Marilena Chauí (2000) nos traz a luz a etimologia da palavra, observando que esse substantivo tem origem no latim, com o verbo *nascor*, que significa “nascer”, sendo seu derivado substantivo *natio*, “nação” que denomina o parto de uma ninhada. Com o tempo, passou a designar os indivíduos nascidos de uma mesma mãe ou de um mesmo lugar.

Hobsbawm (1990) divide o processo de assimilação desse conceito em três etapas: Na primeira fase (1830 a 1880), o foco estaria na vinculação do conceito nação com o território; agora na segunda fase (1880 a 1917), a articulação desse conceito viria relacionado a língua, a religião e a raça; e por último, na terceira fase (1918 até as décadas de 1950 e 1960), o período é caracterizado pela exacerbação dos nacionalismos, que viria a culminar nas políticas fascistas e nazistas. Nessa terceira fase, os movimentos nacionalistas passariam a contar com as mídias como instrumento de difusão de suas ideologias, como o rádio e o cinema. Entretanto, Hobsbawm faz distinção entre os termos “nação” e “nacionalismo”, afirmando que um independe do outro, mas se encontram totalmente relacionados:

(...) como a maioria dos estudiosos rigorosos, não considero a “nação” como uma entidade social originária e imutável. A “nação” pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o “Estado-nação”; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora dessa relação.(...) o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto. (HOBSBAWM, 1990; p.19)

Sendo assim, as Nações são fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que devem ser analisadas de baixo, para que se consiga compreender esse acontecimento. Faz-se necessário ir a busca das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns. Ou seja, das pessoas que sofrem a influência da propaganda e das ideologias do Estado. (Hobsbawm, 1990).

Hobsbawm(1997) também discorre sobre a importância da criação das tradições para a manutenção da coesão de um grupo e do próprio despertar de um sentimento de identidade, de pertencimento a um coletivo, principalmente nos formados pelos Estados- Nações. Faz parte dessas tradições inventadas por eles a criação de símbolos nacionais, como: o hino, a bandeira, as armas nacionais, a personificação da nação através de símbolos ou imagens oficiais, as cerimônias públicas, a construção de monumentos, bem como a educação primária, vista como um elemento essencial para inserir o sentimento de nacionalidade nos indivíduos.

Como veremos mais a frente, todas as medidas realizadas pelo governo Vargas incluíam essa tentativa de inserir nas massas o nacionalismo, seja através do trabalho como forma de “servir a nação”; ou através da expansão da educação para “construir” os homens do futuro sobre as bases da moralidade e do amor a pátria; ou ainda através da utilização do samba como símbolo da miscigenação brasileira. Um fator determinante para a construção dessa nacionalidade no governo Vargas, como vimos anteriormente, foi o avanço das tecnologias de informação e comunicação. Com as inovações tecnológicas do rádio e das gravações elétricas, Vargas tinha em suas mãos importantes instrumentos de difusão desses ideais nacionalistas.

A identificação nacional nessa era adquiriu novos meios de se expressar nas sociedades modernas, urbanizadas e de alta tecnologia. Dois deles muito importantes merecem destaque. O primeiro, que requer poucos comentários, foi o surgimento da moderna comunicação de massa: imprensa, cinema e rádio. Por esses meios as ideologias populistas podiam ser tanto padronizadas, homogeneizadas e transformadas quanto, obviamente, podiam ser exploradas com propósitos deliberados de propaganda por Estados ou interesses privados. (...) Mas a propaganda deliberada quase certamente era menos significativa do que a habilidade de a comunicação de massa transformar o que, de fato, eram símbolos nacionais em parte da vida de qualquer indivíduo e, a partir daí, romper as divisões entre as esferas privada e local, nas quais a maioria dos cidadãos normalmente vivia, para as esferas pública e nacional.( HOBBSAWM, 1990: p.170)

Benedict Anderson (2008) conceitua Nação como: “(...) uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” ( ANDERSON, 2008: p.32). Ela é imaginada na medida em que é impossível que todos os seus membros se conheçam, por menor que ela seja, o que não impede a criação de imagens

de representação coletiva que remetem a uma comunhão entre a população. Ela é limitada, pois possui fronteiras finitas, que delimitam o seu espaço territorial para além de outras nações.

(...)ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas. (ANDERSON, 2008: p.34)

A criação desse profundo companheirismo é baseado na homogeneização da sociedade pela identidade nacional. Entretanto, isso não se dá de maneira aleatória, buscaram-se representações e elementos que já façam parte do cotidiano dessa sociedade, legitimando identidades já existentes. Ou seja, o advento do samba como representação nacional foi a sobreposição dessa identidade em relação a outras. Sendo assim, a Nação foi imaginada e a partir de então, modelada, adaptada e transformada. (ANDERSON,2008)

Para compreender melhor a respeito da representação do samba como símbolo nacional, faz-se necessário recorrermos a própria utilização do conceito. Para Chartier, as representações seriam uma forma de conhecimento da realidade, a partir de suas práticas sociais, baseada e modificada constantemente através da luta de representação. Sendo assim, por mais que as representações deem a sensação de realidade, elas acabam por sofrer influência dos grupos a que representa.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.(CHARTIER, 1990; p.)

E como nos alerta Chartier(1990), essas lutas de representação são extremamente relevantes para a compreensão dos mecanismos sociais e das relações de poder e dominação:

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.(CHARTIER, 1990;p.17)

As lutas de representações são relações de poder. Elas expressam a utilização estratégica de determinados grupos sociais e a manipulação do restante da população, como nos esclarece Bourdieu em *O Poder Simbólico* (2012):

Mas, mais profundamente, a procura dos critérios “objetivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios( por exemplo a língua, o dialeto ou o sotaque) são objetos de representações mentais, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de representações objectais, em coisas ( emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores. (...) Porque assim é e porque não há sujeito social que possa ignorá-lo praticamente, as propriedades (objectivamente) simbólicas, mesmo as mais negativas, podem ser utilizadas estrategicamente em função dos interesses materiais e também simbólicos do seu portador. (BOURDIEU, 2012; p.112)

Agora, iremos observar como o governo de Getúlio Vargas, principalmente durante o Estado Novo, lançou mão de estratégias para a manipulação simbólica do samba, tendo em vista o seu reordenamento para o mundo do trabalho e para imbuir nos cidadão um sentimento nacional.

### 3.2A questão nacional no discurso antioligárquico

Para compreendermos o contexto nacional que culminou na Revolução de 1930 liderada por Getúlio Vargas, devemos ter em mente que as contradições que existiam no país eram em parte, comum a outros países da América latina. Tomemos como referência o livro *Palavra de presidente*<sup>16</sup> (2002) de Claudia Wasserman, para analisarmos o discurso

---

<sup>16</sup> Em seu livro Wasserman faz uma história comparada do discurso de três presidentes latino-americanos: Francisco Madero, no México, de 1908 a 1913; Hipólito Yrigoyen, na Argentina, entre 1891 e 1922; e Getúlio Vargas, no Brasil, entre 1928 e 1934.

antioligárquico de Getúlio Vargas, a fim de entender o próprio processo empregado posteriormente pelo presidente, para a constituição de uma nacionalidade brasileira.

A “questão nacional” produz um forte apelo retórico, sendo o discurso antioligárquico tanto no México e Argentina como no próprio Brasil, repletos de referências salvacionistas, a dignidade do homem e aos interesses que beneficiariam a nação. Além disso, esse discurso produzia uma concepção de nação inacabada, ainda por crescer e se desenvolver, sendo necessário para isso o combate aos inimigos que seriam os responsáveis pelos desvios da nação. Esse discurso visava o fim do monopólio de poder das oligarquias, e a inserção de outros grupos sociais no processo político (WASSERMAN, 2002). Será justamente através da construção de um Estado Nacional forte em oposição ao poder oligárquico, assim como um discurso estadista que incorporava os direitos dos cidadãos, que Getúlio Vargas formará a base do seu governo populista (LACLAU, 2005).

É nesse período que diversos intelectuais passam a identificar a miséria da população como um elemento nocivo para a formação de nação brasileira. Eles reivindicavam a maior intervenção do estado nas questões sociais, principalmente nas áreas da saúde, da educação e do mercado de trabalho. (GOMES, 1999) Para isso, faziam-se necessárias reformas políticas que expulsassem o arcaísmo político das elites primário-exportadoras:

Para as lideranças dos movimentos antioligárquicos, essas reformas políticas tinham um significado ainda maior do que a promoção da incorporação eleitoral de certos setores; significavam a possibilidade de romper com o atraso, com a desorganização e com o arcaísmo e de promover a modernização do país. (...) Vargas, Madero e Yrigoyen não pensavam que ‘o povo não estava preparado para votar’, como era o pensamento corrente das oligarquias dirigentes. Eles pensavam que ‘ao povo não havia sido dada a oportunidade de votar’. Assim, ao invés de culpar o povo, a terra ou o clima, atribuíam a origem dos problemas à ineficiência ou má vontade das elites dirigentes. Consideravam-nas desorganizadas, lentas, atrasadas, corruptas, imprevidentes etc. (WASSERMAN, 2002: p.120 e 121)

O discurso de Vargas incorporava ainda outra temática que nos é muito cara para o estudo do nacionalismo brasileiro, que é a falta de integração entre as regiões do Brasil. Um dos principais motivos seria o abandono de algumas regiões, que não eram consideradas interessantes para as oligarquias. Sendo assim, era necessário a incorporação desses locais “abandonados” e o fim de impostos interestaduais que dificultavam o comércio entre os estados. (WASSERMAN, 2002). Outro elemento importante e que se constituía na base do regime oligárquico eram os conflitos inter-regionais. Os estados de menor influência começaram a se opor ao crescente predomínio de São Paulo, o que foi decisivo para a formação da aliança (Aliança Liberal) que levou Getúlio Vargas ao poder.

### 3.3 O trabalho como instrumento civilizador dos cidadãos

Como vimos anteriormente, desde antes da Revolução, Vargas fazia uso de um discurso que incorporava as classes populares. Com o atendimento de certas demandas populares visando a melhoria da condição de vida das populações pobres, Vargas reposicionava essas populações como “sujeito da história e agente da esperada transformação social”.(WASSERMAN, 2002:p.137) A inserção dessas populações na esfera política, social e econômica será sentida desde o início de seu governo, tendo como grandes iniciativas as criações do Ministério da Educação e Saúde e do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Com isso, o Estado tinha a obrigação de proporcionar a esses trabalhadores uma política de proteção a família e ao trabalho, para isso era necessário dar ênfase a formação desses indivíduos, objetivando educar os “homens do presente e do futuro”, para que incorporassem valores como o culto a nacionalidade, a disciplina, a moral e a dedicação ao trabalho.(GOMES, 1999)

A democracia social pregada pelo novo Estado, incorporava demandas populares como a garantia do direito ao trabalho. Entretanto, o preço a ser pago era a “domesticação” desse trabalhador, que teria obrigações com a sociedade. O trabalho passa a ser visto como um direito do cidadão, mas principalmente como “um meio de servir a pátria”(GOMES, 1999) Com isso, progressivamente temos a instauração de uma nova perspectiva desse trabalhador, as imagens que destoavam acabaram por sofrer duras repressões do Estado.

O trabalhador, mesmo sendo pobre, era um homem bom e honesto. Suas dificuldades e sua pobreza não deviam ser associadas a falhas morais, mas às condições estruturais do sistema sócio-econômico, que podiam ser vencidas. A ascensão social do trabalhador estava, portanto, relacionada à intervenção do poder público e na dependência deste, única força capaz de superar os enormes problemas que condicionavam e impediam sua realização pessoal. Era o Estado, personificado na figura de Vargas, que possibilitaria o acesso dos trabalhadores aos instrumentos de realização individual e social. Desde então, no Brasil, a relação homem do povo/ Estado fundou-se, em grande medida, nessa mitologia do trabalhador e do trabalho como fonte de riqueza, felicidade e ordem social.(GOMES, 1999: p.71)

Vargas, a partir dessa nova relação, possuía o apoio das classes trabalhadoras nas zonas industrializadas, mas ainda tinha que contar com o apoio das máquinas políticas tradicionais no interior do país. Por mais que o governo de Vargas não tenha sido genuinamente um movimento populista, ( visto que não conseguiu se tornar líder de um

movimento unificado como Perón, mas sim articulou com forças heterogêneas, estabelecendo uma complicada rede de alianças políticas) quando sua base política conservadora desertava, lançava-se “na via do populismo<sup>17</sup> – isto é, do desenvolvimento do antagonismo latente nas interpelações democráticas”. (LACLAU, 1978: p.198)

### 3.4 A censura dos meios de comunicação e a propaganda política

Os ideólogos do Estado Novo(1937 a 1945) sofreram influências dos regimes nazifascistas da Europa, principalmente nas questões referentes a persuasão da massas. Exemplos disso são Filinto Muller, responsável pela repressão aos opositores, chefe da polícia política, e Lourival Fontes, encarregado de controlar os meios de comunicação e a propaganda do política do governo, sendo diretor do DIP. (CAPELATO, 1999)

Primeiramente, assim que se instalou a vitória da Revolução de 1930, já em 1931 foi criado o DOP (Departamento Oficial de Propaganda), relacionado à Imprensa Nacional, responsável pela criação do precursor *Hora do Brasil*, que era transmitido por todo o país para levar informações oficiais a toda a população. Foi substituído pelo DPDC (Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural), passando posteriormente a se chamar de Departamento Nacional de Propaganda. Sua função era a de organizar comemorações cívicas, produzir materiais educativos para a população e organizar as emissoras de rádio. A partir de 1939, mudou seu nome para DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), utilizava a imprensa, o cinema e o rádio para difundir e propagandear as ideologias do Estado Novo, popularizando a figura de Getúlio Vargas. Pregava a integração nacional e a formação da nacionalidade brasileira, tinha poderes de censurar e proibir qualquer manifestação de crítica ao governo.(MENEZES, 2012)

Os processos de propaganda e de repressão foram sendo aperfeiçoados ao longo do tempo, buscando empolgar o público e envolver as multidões com as ideologias nacionalistas e trabalhistas do governo. Nesse sentido, o efeito visado pelo Estado Novo era a “conquista do apoio necessário à legitimação do novo poder, oriundo de um golpe”.( CAPELATO, 1999: p.170) Sendo assim, como nos coloca Laclau(1978):

(...) a hegemonia de uma classe consiste não só na capacidade de impor sua concepção de mundo às outras classes mas, também e especialmente, na capacidade de articular diferentes concepções de mundo de modo a neutralizar seu antagonismo potencial. (LACLAU, 1978:p.184)

---

<sup>17</sup> Definição de populismo de Ernesto Laclau :“ Nossa tese é que o populismo consiste na apresentação de interpelações popular-democráticas como um conjunto sintético-antagônico com relação à ideologia dominante.”(LACLAU,1978:p.179)

O samba oriundo das classes populares, e que vinha sendo incorporado pela classe média, seria um dos principais instrumentos de difusão da ideologia do Estado Novo. O gênero acabou por ser remodelado, já não existia espaço para o samba malandro, a não ser que esse malandro estivesse regenerado e pregasse o trabalho como elemento civilizador e de ascensão social. Entretanto, como nos alerta Capelato(1999), o sistema de radiodifusão brasileiro era misto, quem controlava e fiscalizava a atividade era o Estado, mas quem se encarregava de explorar economicamente a atividade era a iniciativa privada.

O projeto de ‘integração nacional pelas ondas’ permitiu que as ideias e as mercadorias fossem ‘vendidas’ num mesmo pacote; assim, não se pode concluir que o rádio, no Estado Novo, se restringiu ao papel de formação do consenso político, nem que seu controle tenha sido tão rígido. (CAPELATO, 1999: p.177)

Sendo assim, faz-se necessário relativizar a “onipotência da propaganda política”. Ela foi fundamental para os objetivos do Estado Novo, principalmente no que diz respeito aos ideais trabalhistas e moralizantes para a formação da identidade brasileira e legitimação do poder, contudo é impossível em uma sociedade tão heterogênea como a brasileira, conseguir formar uma opinião única em sua população. (CAPELLATO, 1999; p.178) Com isso, podemos concluir que transmissão não é a mesma coisa que comunicação, e nem toda emissão é absorvida em sua totalidade pelo receptor. Pois se partimos da concepção que iguala transmissão à comunicação, acabamos por desprezar as mediações, colocando o receptor como simples “caixa de repetição” do locutor. Pois se, o receptor interioriza algumas informações acaba por modificar outras, mudando seu sentido. (PARANHOS,2005;p.38) Hobsbawm nos alerta que as políticas de difusão do Estado, por mais eficiente que seja, não elimina as identificações pessoais dos indivíduos que estão sendo bombardeados por essa propaganda:

(...) as ideologias oficiais de Estados e movimentos não são orientações para aquilo que está nas mentes de seus seguidores e cidadãos, mesmo dos mais leais entre eles. Segundo, e mais especificamente, não podemos presumir que, para a maioria das pessoas, a identificação nacional – quando existe – exclui ou é sempre superior ao restante do conjunto de identificações que constituem o ser social. (HOBSBAWM, 1990; p.20)

É a partir dessas premissas que serão feitas a análise dos sambas de Wilson Batista, levando em consideração os duplos sentidos impregnados nas composições e de que maneira essas músicas foram recepcionadas pelos ouvintes. Abordaremos a seguir um pouco da própria história do sambista.

#### **4. WILSON BAPTISTA: MALANDRO OU TRABALHADOR?**

A canção fascina, educa, extravasa os sentimentos humanos, ou seja, tem um papel fundamental dentro de qualquer sociedade. Pelo seu forte apelo e sua capacidade de transmitir as sensibilidades coletivas, o seu uso como documento histórico dá conta de difíceis problemas, como desvendar os anseios e pensamentos dos indivíduos que a ouviram e produziram em um determinado período da história. Nesse capítulo iremos analisar as fontes musicais, ou seja, as músicas de Wilson Batista. Para isso, tomaremos como metodologia a história cultural da música popular de Napolitano(2002). Em nossa análise daremos foco principalmente às recepções que essas composições tiveram em seu tempo, pois isso nos ajuda a compreender o nosso grande problema nesse trabalho, que é tentar compreender até que ponto a política nacionalista de Vargas influenciou as composições de Wilson Batista, visto que ele, como veremos mais a frente, era um compositor que não se enquadrava na ideologia do “trabalhador cidadão” do Estado Novo. Como nos coloca Napolitano, o estudo da recepção musical é de grande relevância para a análise dessa fonte.

Mas é preciso, para ir além, compreender a recepção musical em planos multidimensionais e entrecruzados. Em outras palavras, a imagem clássica sobre a esfera da música popular que separa músicos e ouvintes em dois blocos isolados e delimitados deve ser revista. Um compositor ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua “escuta musical” é fundamental para a sua própria criação musical. Por outro lado, os “ouvintes” não constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados (como quer a vertente adorniana) nem um agrupamento caótico de indivíduos irreduzíveis em seu gosto e sensibilidade (como quer a vertente relativista/culturalista). O ouvinte opera num espaço de liberdade mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais.(NAPOLITANO, 2002; p.82)

Além da recepção musical, da análise da letra e da melodia, tentaremos nesse capítulo dar conta do próprio contexto político e econômico do período, visto aqui como “estruturas objetivas” que exercem pressão nos ouvintes e nos próprios compositores. No capítulo anterior, observamos as transformações do samba e uma progressiva valorização desse gênero. Nesse capítulo, iremos verificar como as transformações políticas e as ideologias desse novo regime, influenciaram e “valorizaram” esse estilo musical.

#### 4.1 A origem do sambista

Wilson Baptista nasceu em uma casa humilde na cidade de Campos<sup>18</sup>, em três de julho de 1913. Filho de João Baptista de Oliveira, que era pintor de paredes, e Isaurinha Alves de Oliveira. Mesmo sendo um jovem compositor, ficou popular em sua cidade natal. Entretanto, com dezesseis anos migrou para a cidade do Rio de Janeiro em busca de prestígio nacional, indo morar com um tio que trabalhava como gari. (GOMES,1985)

O compositor possui uma vasta obra com mais de 600 títulos, teve obras gravadas por grandes nomes da era do rádio como: Francisco Alves, Sylvio Caldas, Aracy de Almeida, Carmem Miranda, Orlando Silva, Cyro Monteiro, Dyrzinha Baptista, Luiz Barbosa, Odette Amaral, Linda Baptista, Moreira da Silva, Aracy Cortes, o Bando da Lua, Mario Reis, os Anjos do Inferno, entre outros. Entretanto, em meio a uma obra tão diversificada, Wilson Baptista geralmente é lembrado apenas pelo seu envolvimento na polêmica com Noel Rosa. Inclusive, no programa *Sexta Super* da Rede Globo exibido em 1977, Paulinho da Viola questiona a maneira como o sambista é lembrado: “Wilson Baptista é o maior sambista brasileiro de todos os tempos (...) Pena que só é lembrado quando se fala da polêmica com Noel. Na verdade, a Polêmica na obra dele é apenas um detalhe.” (ALZUGUIR, 2012)

Chegando ao Rio de Janeiro, Wilson Baptista entrou em contato com diferentes grupos da sociedade carioca, frequentando a região da Lapa, ponto obrigatório da boêmia, local dos cabarés, dos cassinos e do jogo. O Mangue também era um local famoso pelo enorme número de prostitutas, um “imenso mercado de carne de mulheres”(GOMES, 1985; p.18) . Outro local muito frequentado por Wilson Baptista, principalmente no início da carreira era a praça Tiradentes, ponto de compositores, músicos e do pessoal do teatro, local ideal para colocar uma música em uma peça de teatro. Outras regiões frequentadas pelo compositor foram o Estácio, Saúde e Cidade Nova, convivendo assim com sambistas, prostitutas, malandros e gente de toda espécie. Foi justamente esse meio que o influenciou em suas primeiras composições, seu primeiro samba gravado foi “Por favor, vai embora” em 1932, composto em parceria com Oswaldo Silva e Benedicto Lacerda, gravado por Patrício Teixeira.(ALZUGUIR, 2013).

---

<sup>18</sup> A cidade de Campos dos Goytacazes se localiza do interior do estado do Rio de Janeiro.

Alvito(2013) destaca outra importante influência para as composições musicais de Wilson Baptista, que foi a herança da malandragem do jongo. O próprio samba<sup>19</sup> herdou do jongo uma importante característica e que ajuda a compreender as obras de Wilson Baptista, que é a linguagem ambígua, criada para despistar o opressor. Muitos sambistas se utilizaram dessa estratégia para despistar a censura. Wilson Baptista produziu diversas músicas em que o trabalhador aparentemente é colocado em destaque, sendo ilusoriamente exaltado, como veremos mais a frente na análise de algumas de suas composições. Sobre o duplo sentido do jongo, Alvito coloca:

No meio da plantação de café, os escravos cantavam assim quando o feitor se aproximava: *O sol vermelho está quente*. O que parecia um verso ingênuo, infantil até, era uma forma de avisar que o inimigo (o sol, para os bantos, era o símbolo de uma autoridade importante) estava chegando e que havia perigo, simbolizado na África Ocidental, de onde eles vinham, pela cor vermelha.(ALVITO, 2013; p.104)

Wilson Baptista era um verdadeiro boêmio, como vimos anteriormente frequentava os locais da “nata” da malandragem e como afirma Gomes, não gostava de trabalhar:

Quanto à aversão ao trabalho, lembro-me de que certa vez, conversando com ele e Ataulfo Alves no Atlântida, café e bar que existia na esquina Álvaro Alvim com a praça Mahatma Gandhi, entramos nesse assunto. Perguntei-lhe então se ele já havia trabalhado alguma vez em sua vida, além de ser artista. Respondeu-me que não e eu insisti:

- Mas nunca enfrentou um batente, nem em menino?

- Nunca...Olhe, para não dizer que não de todo, certa vez meu pai teve a triste ideia de arranjar para mim um emprego de auxiliar de pedreiro. Mas foi fogo...Com duas horas de cruel sofrimento, mandei às favas o trabalho, e cortei definitivamente relações com ele até hoje...(GOMES, 1985; p. 14)

Wilson Baptista produziu diversos sambas exaltando a malandragem e se vangloriava por nunca ter trabalhado. Então como vivia nosso sambista? A resposta é simples, era um excelente vendedor de sambas. Vivia exclusivamente da música, fazendo parceria com quem pagasse mais. Nesse sentido, por mais que negasse o título de trabalhador, Wilson Baptista trabalhou intensamente como compositor. Como aponta Alzuguir(2013) a prática dos “compradores de samba” era bem comum naquele período, o próprio compositor Mário Lago reconheceu essa prática em uma declaração a revista *Cena Muda*, em 1940:

---

<sup>19</sup> Sambistas como: Silas de Oliveira, Clementina de Jesus, o próprio Wilson Baptista e muitos outros eram jongueiros.

Há realmente compradores. (...) E os vendedores não são do morro. São rapazes cá de baixo, como Wilson Baptista, que se veste à última moda e não vende sua produção por vinte cruzeiros, e sim por muito bom preço.(ALZUGUIR, 2013)

Ainda segundo Alzuguir(2013), Mário Lago em uma entrevista a Luís Fernando Vieira, no ano de 1980, se recusou a falar de Wilson Baptista argumentando não falar sobre “marginais”. Mesmo reconhecendo que a venda de sambas era uma prática comum, Mário Lago certamente falava de um lugar social diferente de Wilson Baptista. Como vimos no capítulo anterior, a valorização do samba estava relacionada a sua conversão a moralidade do trabalho, e aos ideias do Estado Novo. Wilson Baptista, compositor negro, dado a boêmia e a malandragem estava em desacordo com a política do Estado, o que acarretou em parte o seu esquecimento.

Percebe-se que Wilson era uma presença incômoda para o grupo de compositores do qual Mario fazia parte, oriundos da classe média e desejosos de um meio musical mais ameno. Apesar de ser apenas um dos muitos que tiraram partido do comércio do samba (quem ali no Nice nunca conveniu uma parceria que atirasse o primeiro pão com manteiga), por recusar-se a mudar (“Eu sou assim/ Quem quiser gostar de mim/ Eu sou assim”), e, opino, por um tanto de “olho gordo” de alguns colegas menos prendados, Wilson foi “pego para Cristo” como símbolo desse ranço de imoralidade que precisava ser “desodorizado”. E o “perfex” do esquecimento caiu sobre ele. (ALZUGUIR, 2013)

Wilson Baptista vendeu muitos sambas, mesmo não sabendo tocar nenhum instrumento musical, mesmo assim, possuía grande facilidade para compor melodias utilizando apenas uma caixinha de fósforo.

Uma das coisas mais interessantes em Wilson era a facilidade para criar melodias. Ele mesmo dizia que o importante era a ideia, pois a melodia era fácil(...) E dizia isso com uma simplicidade que não dava margem a que se duvidasse de sua sinceridade. Isto dito por quem não sabia música, nem tinha a menor noção técnica de harmonia, nem nunca aprendeu a tocar nenhum instrumento, exceto a caixa de fósforos, era por demais incomum.(GOMES, 1985; p. 34)

Entretanto, mesmo com o sucesso de suas composições morreu pobre, terminando em um pequeno quarto na rua Senador Dantas.(ALZUGUIR, 2013) Viveu na boemia até adoecer. Faleceu no Hospital Sousa Aguiar, no Centro do Rio de Janeiro, no dia sete de julho de 1968, com 55 anos. Deixou três filhos Wilton, Marilza e Vílson. Marilza para fazer a vontade do

pai, o enterrou de Smoking, a pedido de Wilson Baptista que era muito vaidoso, e a luz da lua, pois segundo o compositor a lua era mulher. Foi enterrado no cemitério do Catumbi, a noite, como havia pedido. Antes de falecer deixou uma música, em parceria com José Baptista, e que refletia seu estilo de vida *Meu mundo é hoje*(1966) : “Eu sou assim/ Quem quiser que goste de mim /Eu sou assim/ Meu mundo é hoje,/ Não existe o amanhã pra mim/ Eu sou assim/ Morrerei assim um dia.”

#### 4.2 O início da polêmica

Em 1933, Sílvio Caldas grava um dos mais famosos sambas de Wilson Baptista, *Lenço no pescoço*<sup>20</sup>. Famoso, pois foi esse samba que deu início a tão afamada polêmica com Noel Rosa<sup>21</sup>. Segundo Almirante, (1963) a imprensa do período condenava o tema da malandragem, entretanto esse era um dos assuntos preferidos dos sambistas do período. Ele afirma ainda, que esse samba teria irritado até Noel Rosa que respondeu com *Rapaz Folgado*. Inclusive a sua transmissão nas rádios chegou a ser vetada pela Conferência Brasileira de Radiodifusão. Escandalizado com a letra que denegria a imagem do trabalhador, Orestes Barbosa afirmou em sua coluna de rádio no jornal *A Hora* : “num momento em que se faz a higienização poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão”. (PARANHOS, 2005:p.91) Entretanto, o início da polêmica teria se dado mesmo na disputa por uma “jovem morena do Cabaret Novo México” que Noel Rosa andava de olho, mas quem acabou conquistando foi Wilson Batista(GOMES, 1985:p.54). Daí a encrenca de Noel Rosa com Wilson Baptista, a seguir a letra de *Lenço no Pescoço*:

Meu chapéu do lado

Tamanco arrastando

Lenço no pescoço<sup>22</sup>

Navalha no bolso

<sup>20</sup> Samba gravado em 1933 pela RCA Victor, interpretado por Sílvio Caldas. Disponível em [www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br).

<sup>21</sup>Esse trabalho não pretende analisar todas as composições desse debate musical, mesmo reconhecendo a importância e a beleza dos sambas produzidos pelos dois compositores. Nos dedicaremos apenas as duas primeiras composições dessa polêmica *Lenço no Pescoço* e *Rapaz Folgado*. Para maiores detalhes sobre esse debate musical ver: MÁXIMO, J; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Universidade de Brasília: Linha Gráfica, 1990.

<sup>22</sup> Como podemos observar nessa música, o locutor descreve a indumentária do “típico” malandro. Como bem observou o professor orientador desse trabalho, talvez seja possível fazer uma aproximação da função inicial do lenço tomando como referencia o caso do “gaúcho”. Para além da função decorativa, o lenço protegia o pescoço do indivíduo de uma possível degola. Como o malandro era um homem que vivia em uma condição de eterno perigo, (visto sua forma de renda geralmente ilícita e a sua valentia característica) talvez a função inicial seja semelhante a do caso do gaúcho, posteriormente acabou adquirindo status de ornamento.

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

Nesse samba podemos observar a forte propaganda à figura do malandro, que na música é chamado de “vadio”. Inclusive a utilização do termo “vadio”, fazia referência a “Lei da Vadiagem”, que previa a prisão de pessoas “desocupadas” pela polícia (Alvito, 2013). O locutor já na primeira estrofe descreve as principais características do malandro, ou seja, sua indumentária serve como instrumento de diferenciação em relação ao resto das pessoas: “chapéu de lado”, “tamanco” e “lenço no pescoço”. Depois afirma a posição do malandro como um homem perigoso, que estaria pronto para uma boa luta com “sua navalha no bolso”. Esse possivelmente foi um dos pontos que mais scandalizaram a sociedade carioca, visto que nesse momento a figura do malandro perigoso estava sendo posta de lado. O malandro regenerado era o que “deveria vir” nas composições, o que acabou por se tornar um tema recorrente entre os sambistas, onde inclusive Wilson Batista se inspirou para alguns de seus sambas.

Na segunda estrofe temos a denúncia desse malandro, as condições econômicas a que os trabalhadores estavam relegados: “ Eu vejo quem trabalha/ andar no miserê”. O locutor denuncia a exploração desses trabalhadores, visto que por mais que trabalhassem, não ganhavam o suficiente para as necessidades básicas de um ser humano, sendo assim, estavam

condenados a andar no “miserê”. Obviamente essa afirmação do sambista ia contra os ideais trabalhistas e de ascensão econômica e social pelo trabalho, pregados pelo Estado.

Tiago Gomes afirma que “Lenço no Pescoço” se tratou de um caso singular, sendo assim não deveria ser tratada como uma obra de referência a resistência anticapitalista:

Aqui estão apresentados explicitamente os elementos que têm fundamentado a bibliografia que associa a malandragem à resistência anticapitalista. O principal deles, a oposição entre a malandragem e o trabalho, com a explícita crítica ao segundo e exaltação à primeira, deixa claro por que tal canção seduziu os autores que desenvolveram tal associação. Contudo, parece extremamente arriscado propor qualquer tipo de generalização a partir de “Lenço no Pescoço”, por se tratar de um caso singular, de autoria de um compositor que escreveu sobre muitos temas (incluindo a regeneração associada ao elogio do trabalho, no famoso “Bonde São Januário”). Na verdade sequer há motivos concretos para crer que Wilson Batista compartilhasse qualquer das idéias difundidas pelo narrador de “Lenço no Pescoço”; é impossível, por exemplo, deixar de conjecturar que Batista (então um compositor novato, recém-chegado à Capital Federal com seus dezenove anos de idade) estivesse buscando inspiração em uma temática que estava em voga para obter seu primeiro sucesso. Essa hipótese é plausível na medida em que sua composição surge exatamente no auge da exaltação à malandragem no campo da música popular. (GOMES, s/d: p.174)

Aparentemente, Gomes não levou em consideração as outras produções de Wilson Baptista. De fato, nesse samba ele faz clara apologia à malandragem, mas isso não significa que em outras obras ele não deixasse claro o seu ponto de vista em relação as desvantagens do trabalho. Em suas produções posteriores Wilson será mais irônico, deixando de propagandear tão abertamente esse estilo de vida, mas utilizará a sua experiência como jongueiro para compor sambas que aparentemente exaltavam o trabalho. O próprio *Bonde de São Januário* é um exemplo dessa aparente adequação aos ideais do Estado Novo, e também será analisado mais a frente. Devemos levar em consideração a forte repressão do estado através da censura e da propaganda, e a própria parceria entre os meios de comunicação e o Estado Novo. Wilson Baptista, que como vimos anteriormente vivia da venda de seus sambas, deveria se adequar as restrições do Estado para poder obter algum retorno financeiro, ou seja, para

vender seus sambas também tratou de temas como a “regeneração do malandro” e a “exaltação nacional”. Contudo, se formos analisar o seu próprio estilo de vida, de negação ao trabalho e a própria forma como morreu, na pobreza (por se recusar a procurar o trabalho formal), verificamos que seu estilo de vida andava na contramão das políticas trabalhistas do período Vargas.

Voltando para a polêmica com Noel Rosa, a própria mudança de postura de Wilson Baptista em relação a exaltação ao malandro, em parte deve-se a sua discussão musical com Noel Rosa. Independente dos problemas amorosos relacionados a essa discussão:

*Rapaz Folgado* alerta sobre a falta de malandragem do alegado malandro. Ao escancarar a sua condição de malandro, ele seria presa fácil dos homens da lei, com seu “faro de dobermann”, esquecido do ensinamento elementar contido no ditado popular “o bom cabrito não berra”. Ora, para quem é escolado nas manhas da malandragem, o negócio é dissimular. Coisa que, de resto, Noel sabia muito bem, (...). (PARANHOS, 2005; p.92 e 93)

Ou seja, com a apropriação do samba pelo estado, esse gênero musical foi revalorizado, substituindo uma perspectiva racista e elitista da República Velha pela exaltação da mestiçagem do samba como símbolo nacional. Noel Rosa estava atento a essa mudança de perspectiva, e com *Rapaz Folgado*, acaba deixando claro que a malandragem em seu teor pejorativo deveria ser deixada de lado nas produções musicais, alertando o jovem compositor Wilson Baptista:

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

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

Malandro é palavra derrotista

Que só serve pra tirar

Todo o valor do sambista

Proponho ao povo civilizado

Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado

Essa composição de Noel Rosa, que hoje em dia é muito conhecida no universo do samba, não foi divulgada na época, se quer gravada. A sua gravação só ocorreu em 1938, por Araci de Almeida pela RCA Victor, ou seja, mais de um ano após a morte de Noel Rosa (GOMES, 1985). Entretanto, esse samba era cantado nas rodas de samba, nos bares e cabarés, principalmente no Nice<sup>23</sup>, onde Wilson acabou tomando conhecimento da provocação de Noel Rosa<sup>24</sup>.

Nessa composição, podemos observar a descaracterização que o locutor faz do personagem malandro.

A proposta de Noel era clara: desconstruir o malandro e substituí-lo pelo compositor de sambas, aproveitando as oportunidade criadas pelo mercado da música depois que as rádios começaram a veicular comerciais. Ou seja, a grande malandragem, naquele momento, era deixar de ser malandro.(ALVITO, 2013; p.107)

Além de iniciar essa desconstrução do personagem, mandando-o se despir do traje característico da malandragem, o locutor localiza um novo lugar social para a “profissão” de sambista. “Deixa de arrastar o teu tamanco/ Pois tamanco nunca foi sandália/ E tira do

<sup>23</sup> O Café Nice era o café mais famoso da era do rádio, localizado na Avenida Rio Branco. Ponto de encontro de cantores e compositores como: Nássara, Orestes Barbosa, Herivelto Martins, Donga, Vadico, Atilaf Alves, Noel Rosa, Francisco Alves e o próprio Wilson Baptista, entre outros.

<sup>24</sup> A polêmica entre os dois compositores continuou, Noel Rosa e Vadico escreveram *Feitiço da Vila*(1934), exaltando o bairro de Vila Isabel, e a sua condição social mais elevada. Wilson Baptista respondeu com *Conversa fiada*(1956), alertando aos desavisados sobre os perigos de Vila Isabel. Logo, Noel Rosa respondeu com *Palpite Infeliz*(1936), fazendo uma espécie de “retratação” no sentido de exaltar outros bairros e morros do Rio de Janeiro, reivindicando apenas o lugar da Vila Isabel no mundo do samba. Wilson Baptista partiria para o ataque pessoal, compondo *Frankenstein da Vila*(1956), satirizando a aparência física de Noel Rosa, o compositor da Vila nada respondeu. Wilson Baptista compôs ainda *Terra de cego*(1956), Noel Rosa acabou por gostar da melodia da composição de Wilson Baptista. Tempos depois da briga, ambos se encontraram e compuseram juntos *Deixa de ser convencida*(1988), Noel Rosa fez nova letra para a melodia de *Terra de cego*, mudando o tema e pondo fim a polêmica. O interessante é que a letra acaba por colocar a culpa da briga na mulher que havia ocasionado a grande rivalidade entre os compositores.

pescoço o lenço branco”. Afastando-o do mundo da contravenção e do crime, o locutor sugere sua inserção na sociedade: “Compra sapato e gravata/ Joga fora essa navalha que te atrapalha” substituindo a arma pelo material de um verdadeiro sambista: “Já te dei papel e lápis/ Arranja um amor e um violão”. A última estrofe marca exatamente essa nova orientação do gênero musical, mostrando que a malandragem já não tinha mais vez no mundo do samba, “Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista”. Ele termina propondo ao “povo civilizado/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado”. Entretanto, não podemos deixar de observar que Noel Rosa fez uso inúmeras vezes do personagem malandro em seus sambas, inclusive era amigo de malandros históricos como Zé Pretinho, Meia Noite, Kid Pepe, entre outros (MÁXIMO e DIDIER, 1990). Com “Rapaz folgado” Noel Rosa pretende um ataque pessoal a Wilson Baptista, mas como falamos anteriormente, Noel Rosa já vislumbrava uma mudança nos rumos do samba.

¶ Ou seja, o novo ideal de civilização brasileira, que valorizava a mestiçagem de seu povo, e que agregava o samba como símbolo nacional, tinha de lidar com o problema de seu “passado negro” como nos aponta Paranhos: “Tal qual a unha adere à carne, o novo samba urbano carioca soldara o sambista ao malandro. Desatar esse nó era tido como urgente e inevitável.”(PARANHOS, 2005; p.119) Mesmo que para isso, o Estado se apropriasse da imagem do malandro, representado na própria figura de Getúlio Vargas: “Vargas acolhia até com simpatia sua identificação popular como “bom malandro”, no fundo um reconhecimento de sua inteligência e esperteza política.”(PARANHOS,2005; p.111) Entretanto, esse malandro já não representava perigo a sociedade, poderia até continuar com o “seu chapéu de lado”, mas a sua “navalha” lhe foi retirada. O próprio presidente, no mesmo momento em que tinha a sua imagem vinculada ao malandro, também era caracterizado pela propaganda do Estado-Novo como o “maior trabalhador do Brasil” ou “o trabalhador número um do Brasil”(PARANHOS, 2005; p.111)

As mulheres também tiveram um papel fundamental no processo de difusão (ou seu questionamento) da ideologia do Estado Novo, principalmente as mulheres dos malandros ou as “mulheres malandras”. Diversos sambistas trabalharam com essa temática, passemos para a visão de Wilson Baptista sobre essas mulheres.

#### 4.3 Mulheres no samba: a malandragem feminina e o sofrimento da mulher de malandro.

Wilson Baptista produziu diversos sambas com personagens femininas. Mulheres que gostavam de viver na “orgia” enquanto o homem sofria no trabalho, como em “Oh! Seu Oscar”(1939) ou “Alberto bronqueou”(1945)<sup>25</sup>. Mas também criou composições em que é a mulher que sofre desventuras por ser companheira de um malandro, tendo de criar os filhos e trabalhar em dobro para sustentar a família, como em “Inimigo do batente”<sup>26</sup>(1939). Um outro grupo de mulheres também é elencado por Wilson Baptista, as mulheres idealizadas, as que não reclamam da vida que levam, pelo contrário se satisfazem em viver para cuidar do companheiro, como em “Emília”<sup>27</sup>(1941). Entretanto, essa construção de características na representação da mulher não é algo inovador ou único do nosso compositor. A temática feminina nas canções populares sempre foi recorrente, e como nos adverte Ruben Oliven (2001) seu papel no imaginário masculino vai muito além da inspiração, podendo representar a civilidade e o trabalho, assim como os prazeres mundanos e os perigos que isso acarreta para a ordem social.

No imaginário masculino tal como representado na MPB, é a mulher que figura como pivô desse conflito entre a necessidade ou a obrigação de trabalhar e o desejo de prazer. Ela desempenha simultaneamente dois papéis. Primeiro, o de representante do mundo da ordem - consubstanciado na instituição da família - que funciona como agente do princípio de realidade, ou seja, símbolo da exigência de levar dinheiro para casa e da monotonia do cotidiano. No pólo oposto, na condição de amante, representa uma fonte potencial de prazer. Neste caso, porém, é uma personagem perigosa: não estando inserida no mundo da ordem, pode facilmente transformar-se em "piranha" e, abandonando o homem, transformá-lo em otário, o reverso do malandro. (OLIVEN, 2001; p.4)

Os sambas nesse período exaltaram a mulher e o seu papel central na manutenção da ordem social, estando corriqueiramente relacionada ao prazer, ao dinheiro e ao mundo do trabalho. Devido a importância do papel feminino para a manutenção desse homem no mundo

---

<sup>25</sup> Samba de Wilson Baptista e Haroldo Lobo. Gravado pela Odeon em 1945, tendo como intérprete Araci de Almeida.

<sup>26</sup> Samba de Wilson Baptista e Germano Augusto. Gravado pela Odeon em 1939, tendo como intérprete Dircinha Batista.

<sup>27</sup> Samba de Wilson Baptista e Haroldo Lobo. Gravado pela Colúmbia em 1942, tendo como intérprete Vassourinha.

do trabalho, nos dedicaremos a uma dessas composições de Wilson Baptista. Entre muitas sobre esse tema, destacamos “Oh! Seu Oscar”(1939)<sup>28</sup>:

Ceguei cansado do trabalho

Logo a vizinha me falou:

Oh! seu Oscar

Tá fazendo meia hora

Que a sua mulher foi embora

E um bilhete lhe deixou

O bilhete assim dizia:

Não posso mais

Eu quero é viver na orgia

Fiz tudo para ver seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar

Martirizando

O meu corpo noite e dia

Mas tudo em vão

Ela é da orgia

É, parei.

Logo no primeiro verso o locutor anuncia a sua difícil labuta: “Ceguei cansado do trabalho”. Entretanto, ao invés de descansar, logo a vizinha o surpreende anunciando o abandono de sua companheira, que lhe deixou apenas um bilhete “Não posso mais,/ eu quero é viver na orgia”. Ou seja, é significativo para a composição o primeiro e o último verso logo na primeira estrofe. No primeiro verso mostra a condição de um homem trabalhador e no último, como uma amarga “recompensa” sua mulher decide viver na esbórnica, o abandonando.

---

<sup>28</sup> Samba de Wilson Baptista e Ataulfo Alves. Gravado pela RCA Victor em 1939, tendo como intérprete Ciro Monteiro.

Na segunda estrofe, o locutor anuncia suas desventuras como trabalhador, o desgaste físico ocasionado pelo difícil trabalho, nesse momento o compositor faz uma dura crítica ao trabalho, identificando-o como um martírio: “Até no cais do porto eu fui parar/ martirizando o meu corpo noite e dia”. Todo esse sacrifício em nome da companheira: “Fiz tudo para ver seu bem-estar”, mas de nada adiantou pois “ela é da orgia”. O interessante é que com o último verso, o locutor dá sinais de que também vai abandonar esse mundo ordeiro, pois seria um esforço improdutivo: “É parei”, pois quem é da orgia nunca vai virar trabalhador. Até a escolha do nome Oscar tem relevância, segundo Alvito(2013) “Oscar” era uma gíria da malandragem carioca que significava “otário”. Ao analisar a composição de Wilson Baptista, Ruben Oliven (2001) faz uma observação:

Oscar é um personagem que "demonstra" a inutilidade do trabalho. Ele dá duro e não mede esforços para propiciar certo padrão de vida à sua mulher, mortificando inclusive seu corpo como estivador. Mas todo esse empenho é inútil, pois sua mulher, num exemplo extremo de ingratidão, abandona-o pela orgia, imobilizando-o. O narrador se transforma, assim, num autêntico otário, na medida em que, em retribuição por seu esforço e trabalho, a mulher o troca pelo prazer fora de casa.( OLIVEN, 2001; p.7)

Outro fator interessante a ser levado em consideração é a utilização dessa música no período e a sua repercussão. Como destaca Paranhos(2005), essa composição levou o primeiro lugar na categoria samba, no concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940. Por si só, essa premiação já é uma grande ironia, visto que um órgão repressor e de censura, que faz propaganda das ideologias trabalhistas do Estado Novo premiou uma composição que satiriza o trabalhador. Aparentemente, o trabalhador é colocado como tema principal, dando a ilusão de ser exaltado. Pelo visto, os censores não compreenderam o duplo sentido da composição. Outro elemento a ser destacado é a apropriação dos foliões a essa música:

Não deixa de ser igualmente significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de “Oh! Seu Oscar”. Ela aparece não menos do que nove vezes. Seus versos-chaves (Não posso mais/eu quero é viver na orgia) se repetem sete vezes. Inclusive no final do disco, levando a canção a passar por uma relativa ressignificação (...) o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro ou com as aventuras da mulher pândega, aqueles que pulavam mais um carnaval sob o

Estado Novo não devem ter tido maiores dificuldades em fazer suas opções.  
(PARANHOS, 2005; p.166)

O apelo proposto pela palavra orgia, repetida tantas vezes, assim como a história da mulher “malandra” em oposição ao homem “trabalhador”, mas otário, acabou por dar um novo sentido a canção. Como nos alerta Napolitano(2002) , na análise de toda canção deve ser levado em conta a sua recepção, ou seja, a sua forma de apropriação pelos grupos sociais, o que nesse caso acabou por mudar o sentido inicial da canção, ou pelo menos a ideia central compreendida pelo DIP.

A análise dessa composição de Wilson Baptista nos revela uma mudança nas relações homem e mulher, mudanças geradas pela formação de uma nova sociedade urbano-industrial. As transformações das relações de trabalho, bem como a disseminação do trabalho assalariado, acabou reformulando os papéis do homem e da mulher na sociedade, dando origem a uma nova organização familiar. Sendo assim, é compreensível a ligação das temáticas do trabalho, do dinheiro e da mulher. (OLIVEN,2001)

#### 4.4 O Bonde de São Januário: Wilson Baptista e o trabalho

Como nos coloca Paranhos(2005), o nacionalismo espontâneo dos compositores tanto da classe média como das classes populares , que se orgulhavam “da sua condição de criadores do samba”, acabou sendo incentivado pelo próprio Estado-Novo. “Ao mesmo tempo, os temas da mestiçagem e da conciliação de classes eram retrabalhados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da “democracia racial” e da “democracia social” supostamente existentes no país” (PARANHOS,2005; p.119). Esse incentivo era feito de diversas maneiras, sendo na “dura” através da boa e velha censura, ou por meio de incentivos econômicos e culturais, como a criação de festivais e concursos. Como vimos anteriormente, o próprio samba “Oh! Seu Oscar” de Wilson Baptista ganhou o concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, na categoria samba. Por isso mesmo, nesse período vemos surgir diversos “sambas exaltação”, que falavam das belezas do Brasil, da sua natureza exuberante e da miscigenação do seu povo, com suas baianas e mulatas.

O samba “O Bonde de São Januário”<sup>29</sup>(1940) de Wilson Baptista e Ataulfo Alves, ficou marcado na história como a virada temática, antes focada na malandragem e agora na exaltação do trabalho, por conta do Estado-Novo e da pressão do DIP. Sendo muito utilizado como exemplo de um regime opressor que silenciou seus compositores e artistas.

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 hoje eu penso melhor

No futuro graças a Deus

Sou feliz vivo muito bem

A boemia não dá camisa

A ninguém passe bem

Nesse samba, temos um locutor “operário” que narra a sua própria história, afirmando ter tido um passado inconsequente: “Antigamente eu não tinha juízo”, mas conseguiu se reabilitar a tempo, “Mas hoje eu penso melhor/ No futuro graças a Deus”. Através da letra da canção, percebemos que essa reabilitação se deu graças ao trabalho, e logo no primeiro verso o locutor “defende” o trabalhador: “Quem trabalha é que tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar”. No refrão, assim como no próprio título da canção, o compositor cita o principal meio de transporte do trabalhador daquele período, que era o bonde, identificado como um meio de transporte coletivo do operariado (MENEZES,2012). Outro ponto relevante, é o fato desse samba fazer referência ao estádio de futebol onde Getúlio Vargas todo ano se dirigia a classe trabalhadora “para anunciar os novos presentes do trabalhismo”(ALVITO, 2013; p.111) Na interpretação desse samba, o refrão é cantado em coro, compondo uma ideia de coletivo, o que é reafirmado com o verso “Leva mais um

---

<sup>29</sup> Samba de Wilson Baptista e Ataulfo Alves. Gravado pela RCA Victor em 1940, tendo como intérprete Ciro Monteiro.

operário”. Entretanto, como destaca Menezes (2012), essa ideia fica um pouco amenizada com o fato de o locutor afirmar a sua singularidade com o verso: “Sou eu que vou trabalhar”. Contudo, uma interpretação possível, é a de que o “locutor operário”, na verdade encontra-se inteiramente diluído na massa de trabalhadores, e esse verso serve para reiterar essa condição. Nos últimos três versos, o locutor parece dar um aviso aos desavisados sobre as dificuldades de se viver a margem, ou seja, fora do trabalho regular: “Sou feliz vivo muito bem/ A boemia não dá camisa/ A ninguém passe bem”.

Sobre esse samba, existem diversos relatos sobre outras versões criadas no período. Uma delas Alvito (2013) nos revela:

Acontece que nas rodas de samba Wilson trocava o verso por outro: em vez de “O bonde de São Januário leva mais um *operário*/ Sou eu que vou trabalhar”, o que se cantava pela cidade era “O bonde de São Januário leva mais um *português otário* pra ver o Vasco apanhar”. Wilson, rubro-negro ardoroso, espicaçava o “freguês” habitual do seu(nosso) Flamengo, ao mesmo tempo fazendo pouco da letra oficial, feita somente para agradar às autoridades. (ALVITO, 2013; p. 111)

Esse samba de Wilson Baptista gravado em 1940, por Orlando Silva, foi um grande sucesso no carnaval de 1941(MENEZES, 2012). Alzuguir, em entrevista para o site *Nota de rodapé*<sup>30</sup>, afirma que Wilson Baptista compôs esse samba, empolgado com a vitória de “Oh! Seu Oscar” no concurso de sambas promovido pelo DIP. Daí essa súbita valorização do trabalhador nessa samba de Wilson Baptista:

(...)aí, acho que todo mundo ali ficou vendo a oportunidade de fazer o filme com Getúlio, de repente ganhar o concurso de carnaval. Então, todo mundo se alinhou a essa política, da exaltação do trabalho. Mas foi uma coisa curta. Isso não era uma marca do Wilson.” (ALZUGUIR, 2013)

De fato, como podemos observar ao longo desse trabalho, Wilson Baptista produziu diversos sambas que eram verdadeiras crônicas sociais. Denunciavam as condições a que estavam relegados os trabalhadores e a nova organização social e de gênero que estavam ocorrendo nessa nova sociedade urbana carioca. Entretanto, o Estado Novo, mas do que reprimir, através da propaganda e das estratégias de promoção cultural baseado no patrocínio do próprio Estado, conseguiu até certo ponto influenciar e remodelar os sambas produzidos nesse período. Wilson Baptista é um bom exemplo dessa força exercida pelo Estado. Até nosso compositor que defendia a malandragem, e era contra os ideais trabalhistas, que

<sup>30</sup> Entrevista em comemoração ao centenário de Wilson Baptista. Disponível em [http://www.notaderodape.com.br/2013/07/e-tempo-de-celebrar-wilson-baptista\\_24.html](http://www.notaderodape.com.br/2013/07/e-tempo-de-celebrar-wilson-baptista_24.html)

defendiam a ascensão social e econômica através do trabalho e propagandeava a imagem de um trabalhador cidadão, em um dado momento de sua carreira apelou para esse tema.

Entretanto, como bem nos lembra Gomes(1985) : “Se só dependesse do Wilson para ir até o trabalho, o bonde São Januário iria sempre vazio”(GOMES, 1985; p.105) O próprio estilo de vida do compositor, que sempre viveu da música, ia contra essa ideia do trabalho como agente de ascensão social e econômica. O que nos leva a pensar que, a própria criação dessa composição tem mais haver com um possível retorno financeiro, do que com uma propaganda deliberada ao Estado Novo. Mesmo porque, como vimos anteriormente, nas rodas de samba e durante o próprio carnaval, o que predominava eram as possíveis versões dessa composição.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluído o presente trabalho, ficamos com a clara percepção das inúmeras possibilidades que cercam o tema. A pesquisa propõe outras vertentes a partir do próprio aprofundamento das questões levantadas, principalmente no que diz respeito ao campo musical, visto as dificuldades técnicas enfrentadas durante a pesquisa, relativas à disciplina da música.

Entretanto, mesmo com as dificuldades enfrentadas pela interdisciplinaridade, a escolha das fontes foram satisfatórias e pertinentes, pois a música assume posição privilegiada quanto ao objetivo de retratar um contexto histórico. Como nos lembra Napolitano(2002,p.77): “A música em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho (...)”. Ou seja, através das composições musicais, suas interpretações e audiência, conseguimos captar boa parte dos anseios e dilemas que agem sobre a sociedade estudada. Entretanto, vale fazer uma importante ressalva sobre as composições, e que foi fundamental para a análise das fontes musicais, que foi a influência do rádio e da indústria fonográfica. No período analisado nesse trabalho, podemos observar a ampla penetração de outros segmentos da sociedade nos campos econômicos e sociais, o que também acabou influenciando a indústria cultural. Nesse sentido, as manifestações musicais de grupos até então excluídos desse meio, passaram a se encontrar cada vez mais ligadas ao grande negócio.

Tentamos abordar as questões relativas ao surgimento do gênero samba, levando em conta o surgimento dessa nova indústria musical, bem como a mudança de perspectiva em relação a condição mestiça do Brasil, que possibilitou a difusão da música “negra”, atingindo um maior público. Entretanto, o intercâmbio entre diferentes grupos da sociedade já existia, como coloca Vianna, diferentes grupos participaram da consolidação do samba como gênero nacional, não existindo um samba “puro” que posteriormente foi modificado para se tornar símbolo nacional. “O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.”(VIANNA, 2002; p.151)

A utilização das composições de Wilson Baptista, (compositor pobre e negro que durante a sua trajetória artística buscou um lugar ao sol, ou melhor, um retorno financeiro satisfatório) buscou verificar as próprias modificações e remodelações do samba no período à partir da Revolução de 1930 ao Estado Novo. Como verificamos anteriormente, Wilson Baptista foi um compositor que se dedicou a criar verdadeiras crônicas sociais, descrevendo conflitos amorosos, invertendo as relações de gênero da época, zombou da condição do

trabalhador urbano, visto por ele como verdadeiro “otário”, mas também soube exaltar o trabalhismo pregado pelos ideólogos do Estado Novo. Para compreender essa trajetória, partimos do pressuposto do forte poder exercido pelo Estado Getulista, ou seja, para a consolidação do samba como gênero nacional foi fundamental a intervenção do Estado. Para isso, utilizamos conceitos caros a consolidação de um Estado Nacional, como o próprio termo Nação, de Benedict Anderson (2008). Sendo assim, o samba passou a fazer parte das inúmeras imagens de representação coletiva que remetem a comunhão entre a população brasileira. Nessa perspectiva, cabe ressaltar a importância da criação da tradição do samba, isso se enquadrava no objetivo do Estado de despertar um sentimento de identidade nacional na população, sufocando as representações regionais (como no episódio da queimada das bandeiras estaduais). Em relação a isso, Hobsbawm(1997) também discorre sobre a importância da criação das tradições para a manutenção da coesão de um grupo e do próprio despertar de um sentimento de identidade, de pertencimento a um coletivo, principalmente nos formados pelos Estados- Nações.

Contudo, esse nacionalismo do Estado não poderia permitir a exaltação da malandragem ou a degradação da imagem do trabalhador. No primeiro samba analisado, observamos o início da carreira de Wilson Baptista, com *Lenço no Pescoço*(1933) ele aborda de maneira franca e destemida o tema da malandragem, algo que era bem comum no período. Entretanto, esse tema acaba virando um terreno perigoso. Da sua disputa musical com Noel e de sua herança jogueira, acaba percebendo que a verdadeira malandragem era não ser percebido como malandro. Em suas composições posteriores passou a usar de maneira corriqueira os duplos sentidos, o que chegou a confundir os censores do DIP, como com a música *Oh! Seu Oscar* (1939) que ganhou o prêmio de melhor samba no concurso carnavalesco de 1940. Nesse samba, o compositor satiriza as relações de gênero, onde cabe a mulher o papel de “malandra” e ao homem trabalhador o papel de otário.

A última composição analisada traz uma outra perspectiva do compositor. Empolgado pelo prêmio anterior, Wilson Baptista compõe *Bonde de São Januário*(1940), música em que o trabalhador é exaltado. Nessa composição Wilson Baptista nos revela a força exercida pelo poder do Estado. Wilson Baptista afirmava nunca ter tido um trabalho regular (GOMES,1985), por ele o Bonde de São Januário iria sempre vazio. Vivia exclusivamente da venda dos seus sambas e dos direitos autorais, o que era algo complicado naquele período. O seu próprio estilo de vida denunciava sua malandragem e a sua visão sobre o trabalho regular.

Talvez por isso mesmo tenha composto *Bonde de São Januário*, objetivando na verdade lucrar com uma “aparente” aproximação com a ideologia trabalhista do Estado Novo.

Quando a pesquisa foi iniciada, a principal dúvida era compreender como um artista como Wilson Baptista era enquadrado tanto no viés da resistência ao regime trabalhista do Estado Novo, como a partir de uma perspectiva de total regeneração e alinhamento com a ideologia do Estado. Acompanhando a sua trajetória como compositor, algumas de suas composições mostram que na verdade a sua “regeneração” se deu por questão de oportunismo, ou seja, como vivia da venda e da divulgação de seus sambas, seguir num viés de total exaltação a malandragem não era vantajoso. Um exemplo disso é a composição *Pedreiro Waldemar*(1948), que não entrou na pesquisa por ser uma produção posterior ao período analisado, mas que mostra a perspectiva do malandro Wilson Baptista, que denuncia a condição do personagem, afirmando a ironia de ser um pedreiro que “*Faz tanta casa e não tem casa pra morar*”.

## 6. REFERÊNCIAS

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1963 (Contrastes e Confrontos;9)

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Polêmica!* Blog do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/polemica-por-rodriigo-alzuguir>> Acesso em 16 de outubro de 2013.

\_\_\_\_\_. *Parabéns para você*. Blog do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/parabens-para-voce-%E2%80%93-por-rodriigo-alzuguir>> Acesso em 16 de outubro de 2013.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 16. ed. Rio de Janeiro, RJ : Bertrand Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Orgs). *Escritos da Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em 10 de jun. de 2013.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DICIONÁRIO MICHAELLIS. Versão online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em 15 de set de 2013.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 16. ed. rev. e ampl. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

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

GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: *REPENSANDO o Estado Novo*. PANDOLFI, Dulce (Org). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br> > Acesso em 10 jun. de 2013.

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

GOMES, Thiago de M. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. Disponível em:<[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf)> Acesso em 16 de jun. de 2013.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte(Col. MPB Reedições, 2), 1978.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS,2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MÁXIMO, J; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Universidade de Brasília: Linha Gráfica, 1990.

MENEZES, Andréia dos Santos. *Entre pátrias, pandeiros e bandoneones: O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945)*. São Paulo: USP 2012. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música : história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_ e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História vol.20 n.39 São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br>> Acesso em 16 de jun. de 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso : estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José, R. *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966;

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

WASSERMAN, Cláudia. *Palavra de Presidente*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 2002.

WISNIK, José M. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, A. (org.) *.Cultura e Política. Temas e situações* . São Paulo, Ática, 1987.

## AUDIOVISUAL

NOEL. Poeta da Vila. Direção: Ricardo Van Steen. Produção: Paulo Dantas. São Paulo: Movi&art; Zohar Cinema, 2006. 1 DVD (96 min), widescreen, color.

O samba carioca de Wilson Baptista. Alzguir. Biscoito Fino. 2013. 2 discos sonoro.

Wilson Batista (1985). Discos projeto Almirante. Funarte: Acervo online. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/wilson-batista-1985/>> Acesso em 20 de jul. de 2013.

Wilson Baptista 100 anos. Blog Receita de samba: Acervo online. Disponível em: <<http://www.receitadesamba.com.br/2013/07/wilson-baptista-100-anos-210-sambas.html>>  
Acesso em 20 de jul. de 2013.

## 7. FONTES PRIMÁRIAS

*Preconceito*. (Wilson Baptista e Marino Pinto). Gravação de Orlando Silva em 1941.  
Disponível em <[www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br)>

Eu nasci num clima quente  
    Você diz a toda gente  
Que eu sou moreno demais  
Não maltrate o seu pretinho  
    Que lhe faz tanto carinho  
E no fundo é um bom rapaz

Você vem de um palacete  
    Eu nasci num barracão  
    Sapo namorando a lua  
    Numa noite de verão  
    Eu vou fazer serenata  
Eu vou cantar minha dor  
    Meu samba vai, diz a ela  
Que o coração não tem cor

*Lenço no Pescoço*. (Wilson Baptista). Gravação de Sílvio Caldas em 1933 pela RCA Victor.  
Disponível em : <[www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br)>

Meu chapéu do 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  
 Eu me lembro, era criança  
 Tirava samba-canção  
 Comigo não  
 Eu quero ver quem tem razão

*Rapaz Folgado.*(Noel Rosa) Gravação de Cláudia Ventura e Rodrigo Alzuguir. O samba carioca de Wilson Baptista. Biscoito Fino. 2013.Disco 1. Faixa7.

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

Com chapéu do lado deste rata  
 Da polícia quero que escapes  
 Fazendo um samba-canção  
 Já te dei papel e lápis

Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista

Que só serve pra tirar

Todo o valor do sambista

Proponho ao povo civilizado

Não te chamar de malandro

E sim de rapaz folgado

*Oh! Seu Oscar.* (Wilson Baptista e Ataulfo Alves). Gravação de Ciro Monteiro pela RCA Victor em 1939. Disponível em : <[www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br)>

Ceguei cansado do trabalho

Logo a vizinha me falou:

Oh! seu Oscar

Tá fazendo meia hora

Que a sua mulher foi embora

E um bilhete lhe deixou

O bilhete assim dizia:

Não posso mais

Eu quero é viver na orgia

Fiz tudo para ver seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar

Martirizando

O meu corpo noite e dia

Mas tudo em vão

Ela é da orgia

É, parei.

*O Bonde de São Januário.*(Wilson Baptista e Ataulfo Alves). Gravação de Ciro Monteiro pela RCA Victor em 1940. Disponível em <[www.receitadesamba.com.br](http://www.receitadesamba.com.br)>

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 hoje eu penso melhor  
No futuro graças a Deus  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa  
A ninguém passe bem