

O batuque,

Brasil, década de 1930. Argentina, década de 1920. Em busca de modernização e de um novo pacto social, os governos dos dois países instituem programas nacionalistas, baseados na disciplina pelo trabalho e em uma identidade coletiva comum. Nas rádios, um samba-exaltação canta a imensidão da natureza brasileira; um tango figura a pátria como a terna companheira de um valente portenho. Mas há ruídos: na voz de Carmen Miranda (1909-1955), um malandro se queixa de que precisa trabalhar. Na de Carlos Gardel (1890-1935), um rapaz acusa outro de não ser suficientemente marginal.

Esse quadro e sua “aparente incongruência” constituem o ponto de partida do recém-lançado *Pandeiros e bandoneones: Vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango* (editora Unifesp), de Andreia dos Santos Menezes, professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). A partir da análise de suas letras, o trabalho investiga como esses gêneros musicais, notabilizados em um período de intenso nacionalismo, responderam aos conflitos da época e foram moldados por eles. “Não é uma contradição que, em músicas vistas como símbolo nacional, apareçam tantos marginais? Que falem de um estilo de vida tão diferente do cidadão ideal?”, questiona, resumindo a questão central da pesquisa. O *corpus* conta com mais de 80 canções de cada gênero e cobre um período de cerca de 30 anos que tem como marcos “Mi noche triste” (1916), de Pascual Contursi (1888-1932), vista como o primeiro tango-canção, e “Se você jurar” (1930), de Ismael Silva (1905-1978)

FOTOS REPRODUÇÃO



Estudo discute a presença de figuras marginais em letras de samba e tango das primeiras décadas do século XX

O bandoneon e os inimigos do batente

e Nilton Bastos (1899-1931), considerada o início de um samba moderno, carioca e urbano.

No momento em que esses gêneros musicais se consolidaram, Brasil e Argentina experimentavam crescimento demográfico, principalmente urbano, políticas de imigração e emergente industrialização. Em 1912, a Argentina promulgou a Lei Sáenz Peña, introduzindo o voto obrigatório para todos os homens com mais de 18 anos, o que possibilitou, quatro anos depois, a eleição de Hipólito Yrigoyen (1852-1933), da União Cívica Radical, para a Presidência da República. No Brasil, Getúlio Vargas (1882-1954) chegou ao poder em 1930, com um projeto de reorganização da nação que se radicalizaria, entre 1937 e 1945, no Estado Novo. Nos dois países, os meios

A música de Ary Barroso se tornaria “carro-chefe” de sambas-exaltação afinados com a ideologia governnista

de comunicação exerciam função estratégica, de constituição de um sentimento de pertencimento à nação. O tango e o samba se tornaram fenômenos nacionais.

Nascido nas periferias de Buenos Aires e também em Montevideú, no Uruguai, o tango se afirmou como uma síntese de aspectos da vida rural e da cidade cosmopolita. A figura do *compadrito* é central nesse contexto: descendente do *gaucho*, símbolo cultural argentino, caracteriza-se pela recusa em se submeter à disciplina – representada pela família, a escola, a igreja, a política e o Exército. Baseado em personagens populares reais, que pertenciam ao passado quando o gênero musical se popularizou, o tango pode ser cantado de diversas maneiras, como mostra a pesquisadora.

“No aflojés”, composto em 1933 por Pedro Maffia (1899-1967), Sebastián Piana (1903-1994) e Mario Battistella (1893-1968), por exemplo, dirige-se a um *compadrito* de tempos antigos, elogiando sua coragem e seus feitos e lamentando que tenha sido maltratado pelo tempo traiçoeiro. “Mais que lamento, esse tango é uma súplica ao *compadrito* para que este, caracterizado por sua valentia, resista e não desapareça”, escreve Andreia. A autora de *Pandeiros e bandoneones* ressalta que o desaparecimento do personagem é consequência da modernização do país – e esta acaba sendo criticada na canção. Há também tangos com perspectiva inversa: “Mala entraña”, composto em 1927 por Enrique Maciel (1897-1962) e Celedonio Flores (1896-1947), inicialmente parece elogiar o *compadrito*, mas termina por responsabilizá-lo pelos problemas que causa. Segundo a pesquisadora, a visão negativa dessa figura se identifica a “vozes que se filiam à perspectiva disciplinadora do Estado”. Antes afirmação



de um grupo marginal, a representação do *compadrito* se enfraquece como discurso quando o tango se torna um fenômeno de massa.

SÍMBOLOS NACIONAIS

Tanto o tango quanto o samba são, originalmente, expressão de uma população marginalizada. Na Argentina, o gênero se tornou símbolo nacional depois que as elites, tendo notícia de seu sucesso na Europa, passaram também a valorizá-lo em um processo para o qual contribuiu fortemente Carlos Gardel, que se estabeleceu inicialmente na França. Já o samba teve inclusive apoio do Estado para que se consolidasse como símbolo nacional. O historiador Alessandro Kerber, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), destaca o caso da portuguesa Carmen Miranda: “Um de seus primeiros discos, de 1930, em que gravou a música “Ta-hí”, vendeu mais de 30 mil cópias, em uma época em que um grande sucesso de Carnaval vendia 5 mil cópias”. Autor de *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representa-*

ções da Argentina e do Brasil, ele lembra ainda que, em uma das excursões da artista aos Estados Unidos, o governo de Getúlio Vargas financiou a viagem de sua banda, Bando da Lua. O objetivo era garantir, com o acompanhamento do grupo, que as execuções musicais não seriam americanizadas – diferentemente do que ocorreria em *Serenata tropical (Down Argentine Way, no original)*, filme dirigido por Irving Cummings, que, sem nenhuma contextualização, apresentava uma artista considerada símbolo brasileiro em trama e cenário argentinos. “Interpretações como essa desagradaram uma elite que gostaria de ver o Brasil representado de forma mais nacionalista”, explica Kerber.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) desempenhou papel fundamental na constituição de uma identidade nacional a partir do samba. Criado em 1939 pelo Estado Novo, o órgão não demorou a pressionar compositores para que deixassem de lado elementos tidos como indesejáveis ao desenvolvimento do país, censurando letras com conteúdo avesso ao trabalho, principalmente as associadas à malandragem. Ao referir-se à composição em que Wilson Batista canta “eu tenho orgulho de ser tão vadio”, Adalberto Paranhos, professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e autor de *Os desafinados: Sambas e bambas no “Estado Novo”*, afirma: “O samba deveria se ocupar de outras coisas e não, como no caso de “Lenço no pescoço” [1933], da exaltação da figura do malandro. Deveria tratar de um outro tipo de Brasil, como em “Aquarela do Brasil” [1939], que desafiava o rosário de nossas grandezas, belezas naturais, tipos característicos”. O samba de Ary Barroso (1903-1964) se tornaria “carro-chefe” de sambas-exaltação afinados com a ideologia governnista, observa o historiador.

Como Andreia, Paranhos se dedica a estudar a persistência da figura do malandro nos sambas até 1945. “Nós temos uma quantidade considerável de composições que rompem com o aparente coro da unanimidade em torno do culto ao trabalho que supostamente se faria ouvir no período da ditadura varguista”, afirma, justificando que a presença de discursos destoantes do oficial é exemplo de que nenhum regime ditatorial consegue silenciar totalmente as vozes dissonantes. E lembra que canções como “Sete e meia

Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar

MI NOCHE TRISTE, PASCUAL CONTURSI

da manhã”, composta em 1945 por Pedro Caetano (1901-1992) e Claudionor Cruz (1910-1995), “Não admito”, composta por Ciro de Souza (1911-1995) e Augusto Garcez em 1940, e, dois anos depois, “Vai trabalhar”, de Ciro de Souza, mostram o trabalho como sacrifício. Em comum, há vozes de mulheres se queixando de companheiros que não trabalham. Na última delas, por exemplo, Aracy de Almeida (1914-1988) canta: “Isso não me convém/ E não fica bem/ Eu no lescoslesco/ Na beira do tanque/ Pra ganhar dinheiro/ E você no samba o dia inteiro”.

Paranhos ressalta a ambiguidade de canções como essas, que retratam ao mesmo tempo a crítica ao malandro e a sua sobrevivência, como inimigo do batente. Na opinião do historiador, além disso, a mulher, ao acusar o companheiro de se entregar apenas ao samba, não estaria fazendo uma apologia do trabalho. “Pelo contrário”, ele afirma, “elas apelam para que os seus companheiros se entreguem também ao batente para pelo menos dividir essa cota de sacrifício e mortificação dos corpos representada pelo trabalho. É algo muito distinto da fala oficial do trabalhismo, que exalta o trabalho como uma forma de realização das pessoas”.

Já para Andreia, que dedica uma seção de seu *Pandeiros e bandoneones* a canções desse tipo, a voz da mulher que se queixa do marido vadio coincide com a “perspectiva disciplinadora” do Estado. Isso porque, analisa ela, seu ócio é condenado justamente no momento em que “o vagabundo e o malandro eram vis-

tos como as figuras que encarnavam a postura que o brasileiro deveria evitar”.

Uma composição famosa, com várias possibilidades de leitura, é “Recenseamento”. Composta em 1940 por Assis Valente (1911-1958), nela uma mulher pobre, vivendo no morro, conta que recebeu a visita de um agente recenseador. Notando o olhar de censura do visitante que lhe pergunta se “seu moreno” é do “batente” ou da “folia”, ela canta: “O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro, / é o que sai com a bandeira do seu batalhão!”. E prossegue, entoando exemplos

de alegria, apesar da penúria. Segundo Andreia, a interpretação de Carmen Miranda, uma das versões mais populares, sugere haver ironia por parte da locutora, que simula elogiar as Forças Armadas ao mesmo tempo que se queixa, de forma velada, da pobreza. Para Paranhos, ao contrário, o “moreno” seria mestre-sala de escola de samba, e a imagem de que tudo falta no barraco contrastaria com a suposta pujança nacional. Já Kerber vê, especialmente nos versos finais da canção, filiação ao discurso oficial que faria a apologia de uma suposta harmonização nacional.

O malandro de que se fala parece ter ainda muito a contribuir para os debates sobre a história nacional. ■ Luisa Destri



Na montagem, Carlos Gardel e Carmen Miranda