



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação - FAC

Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Projeto final em Publicidade e Propaganda

Orientadora Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado

**De Malandro a Nacional: o papel do samba
na propaganda ideológica varguista**

Luísa Alves Pessanha

Brasília
2016

LUÍSA ALVES PESSANHA

**De Malandro a Nacional: o papel do samba
na propaganda ideológica varguista**

Monografia apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado.

Brasília
2016

LUÍSA ALVES PESSANHA

**De Malandro a Nacional: o papel do samba
na propaganda ideológica varguista**

Monografia apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado
Orientadora

Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Profa. Dra. Fernanda Casagrande Martinelli G. X da Silva

Brasília
2016

DEDICATÓRIA

Dedico meu trabalho a todos os bambas que escreveram e escrevem a história desse gênero musical tão rico e diverso. Acima de tudo, peço permissão para, humildemente, trazer reflexões e análises acerca do samba, de sua negritude e espaço de resistência.

*Quem foi que falou
Que eu não sou um moleque atrevido
Ganhei minha fama de bamba
No samba de roda
Fico feliz em saber
O que fiz pela música, faça o favor
Respeite quem pode chegar
Onde a gente chegou
Também somos linha de frente
de toda essa história
Nós somos do tempo do samba
Sem grana, sem glória
Não se discute talento
Mas seu argumento, me faça o favor
Respeite quem pode chegar
Onde a gente chegou
E a gente chegou muito bem
Sem a desmerecer a ninguém
Enfrentando no peito um certo preconceito
e muito desdém
Hoje em dia é fácil dizer
Que essa música é nossa raiz
Tá chovendo de gente
que fala de samba e não sabe o que diz
por isso vê lá onde pisa
Respeite a camisa que a gente suou
Respeite quem pode chegar onde a gente chegou
E quando pisar no terreiro
Procure primeiro saber quem eu sou
Respeite quem pode chegar onde a gente chegou
(Jorge Aragão)*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, dedico esse trabalho aos meus pais, Cristina e André, que nunca mediram esforços durante minha trajetória, no intuito de me fornecer todos os subsídios para que eu me tornasse a pessoa que sou hoje. Obrigada por todo esforço, todas as noites sem dormir e por todo o auxílio durante minha graduação, desde correção de textos até as eternas tardes na produção dos trabalhos do professor Wagner. Gabriela, companheira e irmã, agradeço pela habilidade com esculturas (extremamente importante para sobreviver nas matérias de D.A) e pelos questionamentos “véi, por que você faz isso da vida?” Por vezes me fiz essa pergunta e, apesar de não ter certeza o motivo, sabia que estava fazendo o que gosto.

Agradeço também ao meu companheiro de longa data, Waldomiro, que além de me apoiar durante todo o processo, compartilhou comigo um pouco dessa cultura negra e me permitiu ver o mundo com outros olhos. Agradeço pelo carinho e paciência diários.

Aos fortes e resistentes amigos que fiz na FAC, agradeço por cada conselho, cada abraço e cada risada. Vocês sabem, especialmente Karina e Lara, se não fossem por vocês morreria caloura.

Aos meus queridos professores, agradeço imensamente por terem me aberto horizontes, inquietado a alma e ensinado tantas lições importantes. Especialmente, agradeço ao professor Wagner Rizzo por me ensinar a eterna busca pela perfeição, à professora Selma por ter me incentivado a produzir esse projeto e à professora Fabíola Calazans, por sua orientação não só durante esse trabalho, mas por fazê-la sempre no intuito de me tornar uma pessoa e uma profissional melhor. Agradeço pela generosidade de sempre doar o melhor de si.

Ao Lord, meu cão publicitário (e futuro geólogo), único que de fato estava comigo independente da hora, do momento e da complexidade do trabalho. Esse sabe tudo de identidade cultural, samba e propaganda ideológica.

Por fim, agradeço a Deus, por esse trabalho e por toda a minha trajetória. Sem Ele nada seria possível, só tenho a agradecer toda glória e bênção em minha vida.

*Eu não nasci no samba
Mas o samba nasceu em mim
Quando eu pisei no terreiro
Ouvi o som do pandeiro
Me encantei com o tamborim*

*Noite que tem lua cheia
Meu coração incendei
Bate mais forte na marcação
O povo sacode o pagode
Batendo na palma da mão
É corpo, é alma, é religião
(Arlindo Cruz)*

RESUMO

O presente trabalho buscou compreender o processo de apropriação do samba pela propaganda ideológica varguista no intuito da construção de uma identidade nacional brasileira, pautada em valores como ufanismo, trabalhismo e miscigenação. Utilizou-se o método monográfico, por meio de levantamento bibliográfico, para as análises desse projeto, que foi estruturado na transdisciplinariedade dos campos música, história e comunicação. Nesse processo, o forte aparato comunicacional do Estado, capitaneado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, foi crucial na propagação dos ideais do governo, utilizando-se de mecanismos de fomento do rádio e do gênero musical, censura e produção de programas como a “Hora do Brasil”. A fim de adequar o samba no projeto de governo de Getúlio Vargas, foi necessária uma adaptação do gênero, causando um embranquecimento, por meio da invisibilidade de características do ritmo oriundas da cultura negra. O projeto de construção de uma identidade nacional forte, calcada no ufanismo, trabalhismo e miscigenação, articulado por meio das estratégias de comunicação, teve um forte impacto na formulação do “ser brasileiro”, com traços marcantes na cultura brasileira até a atualidade. Nesse sentido, esse trabalho procura trazer uma análise das estratégias de comunicação da Era Vargas à luz das Teorias da Comunicação. Entende-se que o processo estudado se deu por meio de negociações que, mesmo impostas pelo Estado, foram articuladas de forma que todas as partes envolvidas, como governo, artistas e meios de comunicação se beneficiassem.

Palavras-chave: samba, Era Vargas, identidade nacional, cultura, miscigenação.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. Quadro teórico metodológico.....	5
2.1 Metodologia de Pesquisa.....	5
2.2 Metodologia de Trabalho.....	6
2.3 Quadro Referencial Teórico.....	7
3. Uma prosa de bamba– história e construção do samba.....	10
3.1 Da roda ao rádio – a narrativa do samba.....	10
3.2 O barão da ralé – o malandro ou Getúlio?.....	19
3.3 Brasil brasileiro: Um regime de apropriação das “coisas nossas”	29
4. A construção de uma identidade nacional – a articulação do Estado Novo.....	38
4.1 Golpe e Trajetória – o surgimento de um mito.....	38
4.2 Ministério da Censura – O Departamento de Imprensa e Propaganda.....	44
4.3 Construção do Nacionalismo – uma nova identidade para os brasileiros.....	50
5. O Quarto Poder – A doutrinação pela Comunicação.....	61
5.1 A propaganda ideológica e a influência fascista - Uma análise à luz das Teorias da Comunicação.....	61
5.2 A Era do Rádio – A realeza radiofônica financiada pelo Ditador.....	68
5.3 Mídia e Estado-Novo – articulação em prol da “cultura popular brasileira”	74
6. Conclusão.....	81
Referências.....	88
ANEXO A.....	91
ANEXO B.....	93
ANEXO C.....	94
ANEXO D.....	95
ANEXO E.....	97

ANEXO F.....98
ANEXO G.....99

1. INTRODUÇÃO

O período que ficou conhecido como Era Vargas, entre os anos de 1930 a 1945, especificamente, entre 1937 e 1945, a ditadura populista de Getúlio Vargas, culminou com a chamada “Era de Ouro” da radiodifusão no Brasil. Esse encontro não aconteceu apenas pelo destino, a relação do Estado e da primeira mídia de massa da história foi intrínseca e ambos os lados e se fortaleceram com esse fenômeno.

O samba já estava em um estágio de popularização nos bairros suburbanos da então capital do país, Rio de Janeiro. Apesar de sua popularidade, o ritmo que era originalmente música de negros e mestiços carregava o estigma de subversivo, suburbano e vulgar. O preconceito era muito presente, principalmente em meio à elite, que tinha como objetivo europeizar a cidade higienizando não só o espaço urbano, mas a cultura da sociedade brasileira.

Durante esse período histórico, e até um pouco antes dele, no início do processo de radiodifusão, meados dos anos 20, as emissoras de rádio ainda possuíam um caráter educativo, com o foco na música erudita. Algumas rádios começaram a introduzir um caráter de entretenimento, sendo “rádios da fuzarca”, como a Rádio Phillips (CALABRE, 2002).

A sociedade carioca ainda vivia um período de resquício da escravidão, que havia sido abolida em 1888, apenas 42 anos havia se passado desde a Lei Áurea. O trabalho braçal ainda era visto como serviço de negros e mestiços, como um trabalho indigno. No entanto, não havia espaço nem outros tipos de atividades para essa parcela da população, negra, moradora do subúrbio, sem escolaridade - oportunidade. Dessa forma, a música era um meio de fugir do trabalho braçal, considerado inferior, possibilitando garantir pelo menos a subsistência (NOVAES, 2001).

Dessa forma, esses músicos, que viviam a margem da sociedade, relacionavam-se com um ambiente também renegado por ela, em bares, cabarés e botequins. Em meio a “personagens” igualmente mal vistos pela família carioca tradicional, como malandros, prostitutas, contraventores, artistas, entre tantos outros. Outro caráter adquirido pelo samba, muito exaltado em suas composições, era a malandragem: o gosto pela vida boêmia e o menosprezo pelo trabalho.

Nesse cenário cultural, o golpe liderado por Vargas, em 1930, assume o poder com o intuito de criar uma identidade brasileira que exaltasse a pátria, suas qualidades e também a importância do trabalhador. Para essa construção, o regime contou com uma forte ideologia, que devia ser propagada e difundida na sociedade, aliada a uma censura que de forma mascarada selecionava e incentivava conteúdos culturais que enaltescessem a figura do líder, Getúlio Vargas, e os valores propagados em seu governo.

No âmbito cultural, Getúlio procurou manifestações musicais, literárias, artísticas que iam de encontro com suas propostas. O samba caracterizava um ritmo extremamente popular que retratava a cultura do carioca suburbano e dialogava diretamente com ele, como a ideologia varguista procurava atuar, mas além de ser mal visto pela sociedade tradicional ainda tinha uma forte ligação com atividades fora da lei e inferiorização do trabalho.

A partir da propaganda ideológica, a relação entre o governo do Estado Novo e o samba, que buscou construir uma nova identidade brasileira e sociocultural, é um tema que abrange diversos aspectos históricos, de modo que a sua complexidade pode ser vista nas dicotomias do período: cultura brasileira x indústria cultural, trabalhador x malandro, fascismo x populismo.

Essas dualidades ficam bastante claras quando encontramos na revisão bibliográfica informações coerentes, contudo, conflitantes sobre a mesma situação. Novaes em “Um Episódio de Produção de Subjetividade no Brasil de 1930: Malandragem e Estado Novo” alega a necessidade e o Estado Novo combater a relação da malandragem com o samba, para uma nova abordagem que enaltescesse o trabalhador. Para o “governo getulista, tentando impor e implementar seu projeto de construção do país através do trabalho, teve, portanto, que lutar contra esse atraente modo de vida: a malandragem”. (NOVAES, *ibidem*) Por outro lado, o historiador André Diniz em uma das curiosidades relatadas na obra “Almanaque do Samba” basicamente contradiz o que é colocado por Novaes quando apresenta a seguinte sentença: “O samba passa a ser o principal ritmo nacional, e, ao contrário do que muitos pesquisadores relatam, Vargas gostava de ser retratado como malandro” (DINIZ, 2006, p. 78)

Todas essas questões estão intrinsecamente ligadas à análise proposta nessa pesquisa, essa relação entre samba e Estado Novo é relevante para a compreensão dos rumos que a cultura brasileira tomou a partir desse momento e como a identidade

brasileira foi construída e mantida aos mesmos moldes até a atualidade. Dentro dessa perspectiva, destaca-se o seguinte problema de pesquisa: De que forma o samba foi apropriado pela propaganda ideológica varguista e como o gênero musical se encaixava nos ideais de construção de uma identidade brasileira na Era Vargas?

O objetivo geral do projeto é investigar a relação entre o samba e a propaganda ideológica do Estado Novo na construção de uma identidade nacional brasileira. Para o alcance desse resultado foi necessário entender o processo histórico que o samba percorreu e sua transformação a partir da Era Vargas e quais estratégias usadas pelo governo na desconstrução e na reconstrução cultural do samba, bem como compreender de que forma o gênero musical relacionava-se à propaganda ideológica construída. No que tange à mídia, foi necessário conhecer quais meio de comunicação, emissoras, programas e artistas foram cruciais nesse processo e analisar as estratégias de comunicação apropriadas na época e sua utilização na construção do samba como símbolo da cultura nacional. Ainda se fez necessária a análise das estratégias de comunicação do Estado Novo a partir das Teorias da Comunicação.

É importante destacar que este trabalho está estruturado e é inspirado na aposta metodológica do professor Clodomir Ferreira, quando ministrava a matéria Comunicação e Música na Faculdade de Comunicação, na Universidade de Brasília – UnB. Ferreira em seu artigo “Imaginando o Triângulo” propôs que para entender por completo um fenômeno musical é preciso trabalhar com três vertentes, a saber: música, história e comunicação, que se alimentam mutuamente. Segundo o pesquisador, dessa forma

[...] o percurso passa pela produção musical, buscando conhecer e desvendar os estilos, a estética, os temas, a vida emocional e a biografia de artistas. O outro vértice caminha para o entendimento da influência dos meios de comunicação, identificando a hegemonia de cada um em determinado período, e como as características tecnológicas dos diversos veículos e espaços culturais podem afetar a estética. Finalmente, cabe acrescentar à reflexão contexto social, a moldura que provoca, explica e, de certa forma, define a relação entre os meios e a estética, fechando o triângulo básico que sustenta esse mapa, uma vez que a estética está profundamente vinculada à história e representação social (FERREIRA, 2012).

A partir dessa perspectiva, as leituras, análises e pesquisas dialogam com as três vertentes, música, história e comunicação, a fim de compreender a interrelação da relação entre o samba e a propaganda ideológica do Estado Novo.

A análise que esta pesquisa propõe encontra-se no cerne da identidade cultural brasileira. A formação do que atualmente temos como próprio do ser brasileiro, que habita em meio à cultura da população e também na identidade que exportamos do Brasil, deve-se ao momento histórico estudado nesse trabalho.

O período da Era Vargas, apesar de ter sido uma ditadura e como tal ter limitado o país de diversas formas, trouxe vários benefícios à sociedade também, principalmente ao trabalhador. Certamente esse interesse por enaltecer as qualidades do país não foi em vão, fazia parte de toda uma política populista de reconhecimento do regime. Apesar disso, muito do que hoje é considerado simbólico para a cultura nacional advém desse momento histórico e do incentivo do governo. Muitos artistas, intelectuais, músicos não só aproveitaram desse momento como em muitos casos apoiaram Getúlio Vargas, de forma que tanto Estado quanto artistas se beneficiassem por meio da produção cultural voltada aos ideais do governo.

O período do Estado Novo e sua relação com os movimentos trabalhistas, como forma de política populista, são temas largamente debatidos e estudados. Todavia, a influência do período nas manifestações culturais brasileiras não possui ainda a mesma difusão, embora vários estudos nas últimas décadas passassem a tratar do tema nas ciências humanas e na música. Nas ciências sociais aplicadas, principalmente com foco na Comunicação, por sua vez, há muito para ser explorado dentro desse contexto, poucos artigos abordam esse tema e grande parte deles privilegia apenas o rádio. Vargas teve um papel crucial na construção de uma identidade brasileira patriótica, política, social e cultural, o que se reflete em como a mídia aborda o Brasil dentro e fora dele, como a publicidade articula suas estratégias a partir da brasilidade e como a história do cinema brasileiro fala de seu povo, entre outra gama de temas que podem ser articulados a partir desse período histórico.

O presente trabalho tem a relevância de investigar elementos da cultura popular brasileira, desde sua construção na Era Vargas até a atualidade, à luz da Comunicação, campo de suma importância nesse percurso, como instrumento de fomento e divulgação desses elementos. A relação entre Estado e Comunicação na construção de uma identidade nacional revela como a cultura vai além da sua produção social, mas está intrinsecamente ligada às relações de poder. A análise e produção desse trabalho trás o entendimento do que é ser brasileiro e suas dicotomias, permitindo uma melhor

compreensão de nossa identidade cultural enquanto nação. Além da importância acadêmica, há um interesse pessoal da pesquisadora pelo tema. Os assuntos referentes à cultura, história e identidade brasileira sempre foram de grande interesse. Sem contar o samba, ritmo fascinante imbuído de elementos culturais, sociais, étnicos, religiosos que muito contribuem para melhor compreensão da formação da identidade cultural brasileira.

2. QUADRO TEÓRICO METODOLÓGICO

2.1 Método de pesquisa

O método, segundo Rudio (1992) é um caminho a ser percorrido, demarcado por meio de fases, do início ao fim da pesquisa. O autor também ressalta que o método serve como um guia para estudo sistemático do enunciado, compreensão e busca de solução do referido problema.

Partindo dessa premissa, o eixo estruturador desse trabalho tem por base a metodologia das ciências sociais aplicadas. O raciocínio que permeará todo o estudo é o dialético, que tem em sua essência a ação recíproca e a contradição inerentes a qualquer fenômeno e recorte. A pesquisa tem, então, o compromisso de conhecer o tema e suas multifacetadas, trazendo sempre a reflexão e discussão dos objetivos propostos.

O método delimitado é o monográfico com inspiração na pesquisa histórica, uma vez que o recorte escolhido visa à ampliação da compreensão dos temas abordados, revisando e analisando a história da propaganda ideológica da Era Vargas e do samba e os conceitos em que esses fenômenos estão imersos.

Dentro da perspectiva do método monográfico, o trabalho foi inspirado no modelo estrutural proposto pelo Clodomir Ferreira (2012) em sua obra “Imaginando o Triângulo”, pautado no estudo da música a partir da relação entre três vertentes que se alimentam mutuamente: música, comunicação e história. Para Ferreira, é urgente a inclusão de abordagens múltiplas para investigar a música, de modo especial a popular. Mais que uma perspectiva multidisciplinar, Clodomir Ferreira propõe um modelo transdisciplinar, em que a interação entre os três campos seja constante e, ao mesmo tempo, que se respeite suas individualidades. Essa interação transdisciplinar reflete o caráter dialético do trabalho, que buscou articular os três campos em uma análise crítica revisitando as teorias e reinterpretando-as dentro do contexto problematizado.

A partir do modelo de Ferreira, o presente trabalho foi estruturado na relação entre o samba (música), a Era Vargas (história) e a propaganda ideológica e rádio (comunicação). Contudo, seria bastante simplória tal divisão, pois em cada um dos eixos estruturantes existe uma complexa avaliação. Dentro do gênero musical buscou-se entender a origem do samba, sua construção e influência e suas modificações em torno de sua trajetória, principalmente no tocante à relação com o Estado Novo. No eixo que trata da Era Vargas procurou-se analisar as relações políticas na construção de uma identidade nacional brasileira, bem como as questões culturais que envolvem os fenômenos samba, Estado Novo e cultura. No que se refere à comunicação buscou-se analisar a “Era do Rádio” e sua influência em toda a sociedade brasileira, bem como as estratégias e os meios utilizados pelo forte aparato comunicacional estado-novista na busca da implementação da identidade cultural brasileira doutrinada nos ideais do regime. Segundo Ferreira:

Não há um modelo único genuíno, o que temos são opções adequadas para fazer a articulação necessária entre os inúmeros ângulos. O pesquisador não encontrará uma fórmula, mas deverá desenvolver a capacidade de estabelecer uma estrutura que equilibre os aspectos que pretende colocar em foco de maneira a não superdimensionar apenas um determinado parâmetro (FERREIRA, 2012, p.4).

Portanto, a construção teórico-metodológica do presente trabalho foi inspirada no modelo do triângulo de Clodomir Ferreira, tendo como ponto de partida o estudo dos fenômenos, samba, Estado Novo e propaganda ideológica. Dentro desses três eixos foram abordados com mais ênfase, a cultura negra, brasileira e suas transformações no período, a identidade brasileira, o rádio e as estratégias de comunicação.

Nessa construção recorreu-se à pesquisa exploratória bibliográfica documental, por meio de livros, artigos, músicas e depoimentos já recolhidos no passado.

2.2 Método de Trabalho

Durante o processo foram coletados livros, artigos, revistas, músicas, discursos e outros tipos de referências para conhecer como a expressão cultural do samba se constituiu, de que forma ela se estruturou e qual foi o seu percurso histórico. Primeiramente foi preciso aprofundar a compreensão do que foi e é o samba, suas

características e personagens para que posteriormente fosse possível empreender uma análise de como ele se modificou no período getulista de 1930 a 1945.

Após a compreensão da expressão cultural samba, houve uma contextualização do momento histórico e do pensamento social do período, a fim de tentar compreender como se deram as relações de classes, os poderes e as culturas nesse dado momento. Esse primeiro passo se fez essencial, uma vez que para poder analisar um fenômeno de outrora é preciso compreender em que contexto o fato estava inserido.

Posterior ao momento de embasamento teórico e histórico dos dois fenômenos, samba e propaganda ideológica da Era Vargas, foi possível a análise e crítica de como ambos se relacionam. Com base no método dialético, essa etapa consistiu em destrinchar os conceitos e fatos pesquisados, relacionando-os e colocando-os em questionamento.

2.3 Quadro Referencial Teórico

Essa pesquisa perpassa por três dimensões, segundo a metodologia de Clodomir Ferreira, em seu desenvolvimento: a música (samba), o contexto histórico e a comunicação. Esses pilares estruturaram o estudo de modo que foram conceituados individualmente e analisados em sua interação com o olhar no campo da Comunicação, entendido aqui como transdisciplinar. Vale ressaltar que, os temas cultura e identidade estão sempre perpassando os três eixos, compondo a triangulação a fim de completar o entendimento acerca da construção identitária varguista a partir do uso de elementos culturais.

Dentro do ambiente da cultura e identidade, dois autores que possuem o foco no estudo da América Latina, e do Brasil e negritude foram estudados e apresentados nesse trabalho, como Stuart Hall (2003, 2006) e Renato Ortiz (2006). A escolha dos autores consiste no intuito de analisar os temas a partir do lugar de fala pertinente aos próprios teóricos, bem como análise e revisão de uma infinidade de conceitos para a elaboração de suas obras. Existiu o cuidado de se utilizar autores negros para tratar de cultura negra, bem como autores brasileiros para a análise da cultura e identidades do Brasil. Esses intelectuais trazem reflexões sobre a complexidade da cultura latino-americana, por seu caráter híbrido, de apropriação de várias culturas para a sua formação. Também trazem questionamentos acerca da importância das mídias de massa na construção de uma unidade cultural nos países da América Latina e da diáspora negra.

Para a compreensão da relação entre samba e rádio, principalmente na “Época de Ouro” da radiodifusão no Brasil, recorreu-se a dois autores Lia Calabre e André Diniz. Calabre (2012) em sua obra “A Era do Rádio” dá um panorama geral da história do rádio no país, contando a história das maiores emissoras e os novos caminhos para essa mídia. Diniz (2012) em “O Almanaque do Samba” trouxe diversos momentos e personagens importantes para o rádio, apresentando casos e exemplo que ajudam a ilustrar o momento histórico.

Na contextualização da história e origem do samba e também sua trajetória, duas obras foram basicamente utilizadas: “A Construção do Samba”, de Jorge Caldeira (2007), “Samba, o Dono do Corpo” de Muniz Sodré (2007) e “O Mistério do Samba”, de Hermano Vianna (2012). Essas obras possuem uma profunda análise da história do ritmo, suas origens e alterações ao longo do tempo, bem como a problematização em relação às mudanças do ritmo e de sua legitimidade. Elas também contemplam essa ligação com os fatos históricos, trazendo a história dos personagens mais importantes para a construção cultural que o samba é hoje, como sambistas, radialistas, cantores e cantoras do rádio e o próprio Getúlio Vargas. No entendimento da relação entre a malandragem, o trabalho e o projeto getulista serão utilizados artigos de Adalberto Paranhos (1997,2003,2007), autor que critica a visão simplista de homogeneização do discurso por parte dos sambistas, como mera aceitação da ditadura.

Para trabalhar com a compreensão e análise do Estado Novo foram usados diversos artigos como o do psicólogo e doutor em Comunicação, José Novaes (2001), Tânia da Costa Garcia (1999), Guilherme José Motta Faria (2006) que analisaram o regime a partir de percepções sociais e históricas. Também se recorreu à bibliografia de Getúlio Vargas, volume II, escrita pelo jornalista Lira Neto (2013), para melhor entendimento de quem foi Vargas e as nuances de seus feitos. Para o embasamento das estratégias de comunicação usadas pelo regime será utilizado principalmente o artigo, “Marketing Político na Era Vargas: perfil e estratégias de Lourival Fontes, o “Goebbels” brasileiro”, de Roseane Arcanjo Pinheiro (2008), “Getúlio Vargas e o DIP: a consolidação do “marketing político” e da propaganda no Brasil”, de Francisco José Paschoal (2009), “Um Novo Olhar Sobre O Dip: Uma Revolução Na Arte Da Propaganda E Do Marketing Cultural”, escrito pelo mestre Carlos Versiani dos Anjos (2009) e “O Estado Novo E A Integração Do Samba Como Expressão Cultural Da Nacionalidade”, de Carla Araújo

Coelho (2011). No tocante às Teorias da Comunicação, utilizou-se o clássico “Teorias da Comunicação”, de Mauro Wolf (1989).

A escolha e articulação dessas obras seguem o modelo apresentado acima, proposto pelo Clodomir Ferreira, que busca interligar a música, história e comunicação, em uma triangulação, apresentado no artigo “Imaginando o Triângulo”. Em vários momentos os assuntos se interligam, caráter de endossa a proposta de Ferreira.

3. UMA PROSA DE BAMBA – HISTÓRIA E CONSTRUÇÃO DO SAMBA

3.1 Da roda ao rádio – a narrativa do samba

*Somos cultura que embarca
Navio negreiro, correntes da escravidão
Temos o sangue de angola
Correndo na veia, luta e libertação
A saga de ancestrais
Que por aqui perpetuou
A fé, os rituais, um elo de amor
Pelos terreiros (dança, jongo, capoeira)
Nasci o samba (ao sabor de um chorinho)
Tia ciata embalou
Com braços de violões e cavaquinhos a tocar
Nesse cortejo (a herança verdadeira)
A nossa vila (agradece com carinho)
Viva o povo de angola e o negro rei Martinho.¹
(Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Artur Das Ferragens)*

O samba é muito mais do que um gênero musical, é um fenômeno cultural genuinamente brasileiro que contempla música, dança e religião. Originário da Bahia, o samba foi inicialmente chamado de forma genérica para caracterizar qualquer confraternização de escravos no século XVIII, consistia em uma manifestação social que envolvia ritmo embalado por batuque e coreografado no intervalo musical por movimentos sensuais chamados de encontrão, encontro de umbigos derivado de *semba* em língua angolana (SODRÉ,2007,p.12). Esses momentos uniam entretenimento e religião, já que nessas festas os negros também professavam sua fé, em meio ao batuque e a dança.

Apesar da inegável raiz baiana, a influência para toda a música popular brasileira possui data, local e personagens específicos, como sempre relata o professor Clodomir Ferreira, de Comunicação e Música, na Universidade de Brasília. Em finais do século XIX, no centro do Rio de Janeiro, mais precisamente na Praça Onze, negros e mulatos

¹O samba-enredo da agremiação Unidos de Vila Isabel “Você semba de lá, que eu sambo de cá – O canto livre de Angola” homenageia a gênese do samba e sua origem. Já em seu título é possível perceber do que a composição se trata a partir da utilização do termo *semba* e, em seus versos, tece liricamente os elementos que construíram o samba em sua trajetória, como a luta dos escravos, os rituais religiosos e a casa da Tia Ciata.

que procuravam ganhar a vida na capital se reuniam na casa das tias baianas, principalmente da Tia Ciata, onde se sentiam acolhidos e podiam retomar e recriar suas tradições, a famigerada “Pequena África” apelidada pelo músico referência daquele momento, Heitor dos Prazeres (DINIZ, 2012, p.26). O historiador André Diniz (2012) em sua obra “Almanaque do Samba” consegue ilustrar bem o que significou esse momento histórico da música brasileira, em que os compositores pioneiros do samba vivem e constroem o legado cultural da Cidade Nova para a música carioca e brasileira como um todo:

Frequentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaços de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba. [...] Foi na casa da Tia Ciata que surgiu o lendário “Pelo Telefone”. (DINIZ, 2012, p. 27)

Na casa da Tia Ciata, no cômodo próximo à rua, os músicos mais virtuosos, que produziam uma música mais sofisticada e socialmente aceita, tocavam o que viria a ser conhecido como choro. No centro da casa, músicos da elite negra, da ginga, que reproduziam uma música mais ritmada, marcada por breque e suingue, procuravam versar de forma espontânea e, em meio à música de roda, originaram o samba.

No fundo do quintal, local mais reservado, o batuque ligado aos ritos de candomblé acontecia, de forma que a religião fosse mantida às escondidas da sociedade tradicional carioca alinhada aos preceitos europeus. A Tia Ciata era babalaô-mirim² e fazia esses encontros em sua casa para manter suas tradições, acolhendo todos aqueles que se sentiam carentes de suas raízes, podendo retomar em seu lar, quase que matriarcal (SODRÉ, 2007), as tradições negras de sua terra natal. Muniz Sodré (2007) em sua obra “Samba, o Dono do Corpo” descreve com detalhamento e análise cultural profunda a origem do samba e relata bem a importância e estrutura que culminou no nascimento da música popular brasileira:

A casa da Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina da Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc), na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado, no terreiro, a batucada (SODRÉ. 2007, p.15).

² Segundo a mestre Miriam Conceição dos Santos (2014), Babalaô ou Yalorixá são os chamados zeladores do Santo, que dirigem os trabalhos e são responsáveis pela administração da Casa de Santo, Centro, Terreiro, Barracão ou Ilê.

Logo após esse trecho Sodré Muniz desenvolve sobre a metáfora viva das posições adotadas pelos negros como forma de resistência necessária para se viver em meio a essa sociedade arraigada de preconceito. A partir da composição da casa de Tia Ciata descrita anteriormente, é possível perceber como os negros viviam e se comportavam. Os cômodos próximos à rua tocavam o que era admirado e aceitado pela sociedade burguesa carioca, principalmente porque o marido de Ciata era um negro médico e ligado ao governo Wenceslau Brás. No fundo, acontecia uma manifestação cultural já voltada de fato para a cultura negra que estava ainda tomando forma e não era bem vista pela sociedade. E, no quintal, o que tinha de mais negro e enraizado na cultura trazida da África, o batuque, principalmente aquele ligado aos ritos religiosos (SODRÉ, 2007).

Participavam desses encontros os grandes ícones do samba, como João da Baiana, filho de umas das tias famosas, Tia Perciliana, Donga, primeiro compositor a registrar um samba em sua autoria e Pixinguinha, grande músico brasileiro representante do choro. Esse trio é considerado a “santíssima trindade da música popular brasileira” (DINIZ, 2012, p. 30), o que simboliza a relevância desses encontros para a dita canção.

O nascimento do samba se dá não só em meio aos encontros sociais e culturais descritos acima, mas também a uma mistura de ritmos musicais presentes naquela época. Muniz Sodré dedica-se também ao estudo especialmente a matriz musical que dá base ao samba, como ele coloca, pode-se destacar a articulação “lundu-maxixe-samba” (SODRÉ, 2007). De origem angolana, o lundu foi uma grande influência musical para o samba, considerado uma dança proibida pelos seus movimentos sensuais, a umbigada que também fazia parte do samba. O lundu era um ritmo essencialmente urbano e foi o primeiro ritmo negro a ser aceito pela sociedade branca, sem precisar alterar sua estrutura, mantendo a sincopa (SODRÉ, 2007). O maxixe, por sua vez, tem uma influência europeia maior, com contribuições fortes da polca e da habanera. O lundu também tem influência do maxixe, tendo como principal herança a sincopa, marca registrada dos ritmos de matriz africana. O ritmo tornou-se a principal dança da década de 20, sendo aceita nos principais salões cariocas.

Não se pode deixar de citar a influência mútua entre samba e choro, os dois ritmos genuinamente brasileiros que nasceram em meio às festas das tias baianas. O choro começou com interpretações afro-cariocas (DINIZ, 2012) de gêneros europeus mais

populares no Brasil. Por ser um ritmo mais socialmente aceito, uma vez que era tocado por instrumentistas mais eruditos e pelo referencial na música europeia, muitos sambistas colocavam suas canções como choros. Muitos chorões eram também sambistas e vice-versa, exemplo disso foram Nelson Cavaquinho, Benedito Lacerda e Pixinguinha. Este último, em entrevista com Muniz Sodré deixa evidente essa questão social do Choro:

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados” (SODRÉ, 2007, P.79)

Até este momento, ano de 1917, o samba era sinônimo de festa, de dança, de improviso e de roda. Os bambas se reuniam na Praça Onze para tocar e versar espontaneamente, revezavam os versos e assim se construía uma história, versos criados em coletividade que compunham uma narrativa. Por vezes essas histórias eram retomadas, mas por seu caráter oral eram modificadas e usadas indiscriminadamente, não havia uma preocupação com a autoria do verso. Contudo, no dia 30 de maio de 1917, Donga registra o primeiro samba da história, “Pelo Tefelone”, fato que causou grande polêmica, uma vez que a letra da música era uma compilação de versos das rodas de samba da época. Este fato não só foi um marco por registrar o samba na história brasileira, mas criou uma dimensão totalmente diferente do que seria “samba”.

Independentemente da questão da autoria de “Pelo Telefone”, o ato de Donga tem um papel crucial para a legitimação e profissionalização do gênero. Em diversos momentos o sambista deixou claro que seu intuito sempre foi inserir o samba na sociedade brasileira e, de fato, ele e Sinhô, pioneiramente, assim o fizeram. A partir desse momento há uma individualização do samba, que passa a ter autor, a ser objeto de mercantilização e produção, ou seja, entra no sistema capitalista. Jorge Caldeira (2007) na obra “A Construção do Samba” inicia seu livro com um capítulo dedicado a explicar o fenômeno criado a partir do registro do primeiro samba por Donga. Segundo o autor, o que a trajetória do samba apresenta, já expressada nessa primeira composição é que ele não representa apenas uma “criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada num meio social amplo, por meios mecânicos” (CALDEIRA, 2007).

Dentro dessa nova perspectiva, todo o caráter simbólico e social é dimensionado, de forma que a comunicação passa a ser um ponto crucial para o desenvolvimento dos

sambas e seus músicos. É preciso ser ouvido, para ser conhecido, e reconhecido, para assim obter lucro e poder produzir mais. Caldeira também ressalta a questão comunicacional:

“Pelo Telefone” não indica apenas o aparelho, mas um caminho de comunicação. Vista pelo compositor como produto feito para circular num público amplo, a própria indefinição estética da canção pode representar coisa diversa. A colagem de signos de origens múltiplas pode ser observada como a tentativa do compositor de fazer negócio diferente, um modo de comunicar com muita gente, uma maneira de dar-lhe ampla circulação (CALDEIRA, 2007, p.20).

Portanto, o registro da música “Pelo Telefone” foi um divisor de águas da trajetória do samba e da música popular brasileira, se aproximando do modelo que temos atualmente. Tal ato alterou toda a dinâmica simbólica e social do gênero introduzindo o fator mercadológico, Caldeira articula muito bem essas dimensões:

O problema colocado pelo percurso de “Pelo Telefone” é, portanto, o da relação entre um sistema simbólico e outro social. Entre eles, mecanismos (mecânicos) de difusão e a forma de marcador da circulação musical, a um só tempo parte do sistema de produção e agentes do processo de construção de representações coletivas. Isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo” (CALDEIRA, 2007, p.23).

Nesse trecho o autor analisa a complexidade que a ação de Donga ao registrar o samba cria nesse universo, em que não se detinha a noção de propriedade privada. Dessa forma, o que era manifestação cultural coletiva passa a ser mercadoria com dono próprio, criando, como coloca o autor, um fenômeno comunicacional estruturado, amalgamando cultura e indústria. A partir do feito de Donga, o samba moderno e urbanizado começa a ganhar definição em dois pilares básicos: estrutura musical e estrutura social. Esse dois elementos sofreram grandes mudanças em relação à primeira fase do samba, que ocorreu na “Pequena África”, na Praça Onze, e são cruciais para o entendimento de toda a construção da música popular brasileira.

No escopo da estrutura musical muitos elementos simbólicos da primeira fase do samba foram alterados. Com a inserção do samba nos discos e no rádio surge o ritmo samba de fato, desvincilhado da dança, da roda e da festa, ou seja, ele ganha um caráter sonoro distinto. Jorge Caldeira percebe e descreve essa modificação:

A simples transcrição para o disco já elimina todos os elementos coreográficos, religiosos e de convívio social. [...] O que parece ser específico dessa música quando gravada é o fato de que seus parâmetros eram definidos em função de uma relação de audição, caracterizada pela ausência de figura física de seu criador. A roda-lhe é impossível, com tudo que significava. O fato de ser gravada imprimia-lhe um caráter impessoal, descolado da atividade imediata da roda, o da forma de mercadoria. Isso obrigava também a uma nova forma de audição, a música descolada da festa e, em parte, do movimento do corpo (CALDEIRA, 2007, p. 59 e 69).

Muniz Sodré e André Diniz também percebem essa alteração do samba quando inserido no contexto fonográfico. O tempo do consumo se difere do tempo da festa, os instrumentos e a forma de cantar:

No meio natural do samba, todo instrumento podia tornar-se musical: pratos, pentes, latas, caixas de fósforo, chapéus, etc. E a organização própria do ritmo não impedia a abertura do processo musical à participação das pessoas, isto é, não separava radicalmente as instâncias da produção e do consumo, permitindo a intervenção de elementos novos, da surpresa, no circuito da festa. Ao mesmo tempo, eram muito lentos a produção e o consumo de música (SODRÉ, 2007, p.51).

André Diniz salienta a necessidade da potência vocal para o período do disco e do rádio, principalmente em seu princípio:

Não era fácil para os pioneiros cantores a tarefa de registrar suas vozes. O fato é que à época não existia microfone elétrico, mas sim, autophone, que obrigava os cantores a quase gritar (o famoso dó de peito) e os músicos a empregar toda sua força para gravar [...] Bom cantor era, quase sempre, aquele que mais volume de voz apresentasse.” (DINIZ, 2012, p. 42)

O consumo, nesse trabalho, é pensado a partir da Antropologia do Consumo, fugindo de sua visão utilitarista oriunda do pensamento econômico. Dentro dessa perspectiva, o consumo auxilia no processo de leitura das relações sociais, constrói identidades, de forma que os produtos – podendo colocar o samba como produto – estabelecem relações subjetivas com a sociedade, colaborando em sua construção. Segundo Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), em sua obra “O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo”, os bens possuem significados tanto quanto os fenômenos culturais como a música, a dança e a poesia. Contudo, não portam significados em si mesmos, mas nas relações entre todos os bens e a sociedade. Portanto, o samba pode ser visto como um bem, um produto, principalmente quando se trata dessa transformação por meio da mercantilização radiofônica. Assim, ele é embuído de significados em sua

relação com a sociedade, colaborando no seu processo de construção identitária brasileira. A forma como o samba é articulado, tanto dentro da perspectiva mercadológica quanto em relação ao Estado Novo, altera seu significado e, portanto, a sua colaboração na construção identitária brasileira.

Pode-se analisar que o deslocamento do samba de elementos simbólicos como a roda, a religião e os movimentos coreográficos, bem como a alteração de instrumentos e maneira de cantar, foram determinantes para a inserção do ritmo em outras camadas da sociedade brasileira, uma vez que silencia elementos fortes da cultura negra. Esse isolamento do ritmo como fator basicamente sonoro permitiu criar um consumo individual (CALDEIRA, 2007), de forma que o estigma preconceituoso da cultura negra como inferior fosse amortecido. É importante frisar que essa percepção não foi arquitetada pelos músicos negros que, pelo contrário, procuravam legitimar sua cultura de raiz, mas o meio de comunicação proporcionou tal fenômeno, juntamente ao fator mercadológico.

Em contrapartida ao fenômeno descrito acima, muitos elementos fundamentais do samba foram mantidos tendo como principal exemplo a sincopa, fator intrínseco aos ritmos de matriz africana, mantendo, como coloca Muniz Sodré (SODRÉ, 2007, p.41), o feitiço negro. Sodré inclusive alerta em relação à recorrente questão do esvaziamento de cultura, que será amplamente discutido nesse trabalho:

Essa "expropriação" não pode ser vista, paranoicamente, como um roubo deliberado, a corrupção cultural dos valores de uma classe por outra, mas como a constituição de uma classe média com tal poder aquisitivo que tornou possível uma indústria fonográfica em bases altamente rentáveis [...] o samba tradicional passou a servir de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas (SODRÉ, 2007, p. 50).

Dentro dessa perspectiva de consumo e entrando no pilar da estrutura social, o samba modifica suas articulações e passa a conquistar sua legitimação nos meios de comunicação da época, nos discos e, posteriormente, no rádio. Esse momento de transição do samba também foi descrito por Muniz Sodré (2007) e, para o autor, o ponto crucial responsável por toda a mudança do samba moderno é a transformação dele em mercadoria: "Ao se passar a viver *de* samba – ao invés de se viver *no* samba ou com ele – entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduziu o seu ritmo próprio: o do *espetáculo*" (SODRÉ, 2007, p.52).

O caráter do espetáculo modifica completamente a estrutura social do samba, criando um individualismo que não existia antes. O compositor passa a querer ser reconhecido pelo seu trabalho, criando laços comerciais com outros músicos, cantores e produtores, a fim de levar sua canção aos meios de comunicação, podendo, assim, não só ter um ganho pecuniário, mas prestígio, reconhecimento e fama. A validação de um compositor era dada a partir da apreciação de sua música por um público selecionado, levando o artista ao seu convívio, como uma forma de selo de qualidade (CALDEIRA, 2007). A inserção do fator mercadológico altera as articulações em torno do que estava em construção: o novo e moderno samba. Jorge Caldeira explora essa relação de duas maneiras: uma na relação mútua entre o compositor e seu público e outra na fusão entre dinheiro e prestígio como valor. “Assim o ‘prestígio’ e o ‘dinheiro’ se misturaram completamente como valores. O disco e a grande circulação das canções, não era determinada apenas de acordo com o objetivo econômico do lucro” (CALDEIRA, 2007, p.52)

Dentro desse novo cenário alguns nomes se destacam em busca de um mesmo objetivo, o prestígio, mas por caminhos distintos. Sinhô, considerado o Rei do Samba, procurou levar o ritmo para os salões da burguesia carioca, se relacionando com a alta sociedade, o que legitimava sua música (CALDEIRA, 2007 e SODRÉ, 2007). Noel Rosa também procurava reconhecimento e prestígio, contudo, queria alcançá-lo pelo clamor das massas, o que tinha dependia do rádio, pivô de todo esse sistema (CALDEIRA, 2007, p. 49).

O fator mercadológico era tão expressivo nesse momento do samba urbano que as composições eram negociadas, compradas e trocadas. O lugar tradicional para essas transações da mercadoria samba era o Café Nice, localizado na Avenida Rio Branco, lá os músicos vendiam e compravam composições, fechavam parcerias e até mesmo as roubavam. Sinhô eternizou esse momento com uma frase célebre “samba é igual passarinho, é de quem pegar” (CALDEIRA, 2007, DINIZ, 2012, VIANA, 2012). A lógica de mercado daquele momento via o samba como um objeto a ser comercializado, de forma que a autoria tinha uma menor importância, diferentemente do que se tem hoje. Muniz Sodré relata sobre esse fenômeno comercial da década de 30:

Nos dias de hoje, qualquer compositor considerará escandalosa essa prática. Nos anos 30, porém, um sambista tal como Ismael Silva não considerava aviltante

vender sambas ao cantor Francisco Alves. É verdade que ele o fazia por motivos financeiros e pela dificuldade de acesso à produção fonográfica. Mas também ainda não havia essa concepção de samba como obra-de-arte – acompanhada, portanto, de todos os mitos ocidentais da criação artística. A compra e venda do samba eram ‘normais’, constituindo-se numa prática paralela – uma transversalidade econômica autorizada por um outro sistema cultural - ao modo de produção econômico e à cultura dominante. Se for examinada com os instrumentos conceituais de economia política, essa prática será um puro índice de exploração do negro pelo branco. E isto realmente ocorria (SODRÉ, 2007, p.57).

O trecho de Muniz Sodré acima traz uma reflexão mais profunda do que apenas uma análise da troca mercadológica das composições em 1930, mas traz a problematização da diferença de classes e de raças dentro o mercado musical e fonográfico. A partir dessa questão é possível frisar as contradições do samba, que apesar de ser um ritmo de origem negra, que carrega a cultura de uma etnia, entra na lógica da classe dominante branca para ter seu espaço. Ainda dentro dessa perspectiva, pode-se perceber a hipocrisia que paira na sociedade carioca, que consome samba em seu rádio, mas repudia muitas vezes as práticas de roda, confisca instrumentos como violão e pandeiro, recrimina o estilo de vida dos artistas, especialmente os negros.

André Diniz em sua obra “O Almanaque do Samba” relata um momento que ilustra muito bem esse paradoxo. O grupo “Os Oito Batutas”, composto por artistas como Pixinguinha e Donga, foi o primeiro grupo de negros a se apresentar no exterior, em 1922. Essa turnê foi repudiada pela imprensa carioca, que via como degradante para a sociedade brasileira ter o grupo como imagem do país (DINIZ, 2012, p. 36). É bem verdade que, posteriormente, no período do rádio, a mestiçagem³ já começava a ser vista de outra maneira, mas o episódio remete a esse preconceito, num momento ainda muito recente. Lia Calabre, em “A Era do Rádio” também relata sobre o paradoxo do artista de rádio, trazendo um exemplo do momento em que as ideias de Gilberto Freyre já eram amplamente divulgados tendo sido também endossadas pelo movimento modernista:

Durante a década de 1930, o rádio despertou sentimentos que variavam do fascínio à rejeição. O universo radiofônico estava impregnado de todo tipo de estereótipo: Era lugar de fama e da ascensão social, e ao mesmo tempo o

³ A mestiçagem é o fenômeno da mistura de raças. No Brasil ela possuiu diversas conotações ao longo da história brasileira. Até Gilberto Freyre, a miscigenação, dentro de um visão eugênica, era inferiorizada, por enfraquecer a espécie humana. Outra visão do termo é ligado a ideia de um “mau necessário”, já que era inevitável para o embraquecimento da população brasileira, que detinha um número de negros e índios muitos grande e ascendente. Em Freyre, a miscigenação passou a ser um fenômeno visto como positivo e até mesmo harmonioso dentro do Brasil (VIANNA, 2012).

ambiente de marginalidade e dos marginais, proibido às pessoas de “boa família” (CALABRE, 2002, p.25).

Essa dualidade só pode existir a partir das duas principais alterações que acarretaram o samba moderno: dissociação da sonoridade do samba da manifestação cultural em si e a sua inserção no sistema mercadológico. O primeiro fenômeno permite o consumo individual da música destacada de várias referências culturais e simbólicas e o segundo insere o ritmo no sistema dominante da classe branca, permitindo, por exemplo, a venda de músicas para artistas mais próximos do estereótipo aceito.

Por outro lado, os bambas da fase embrionária do samba procuravam quebrar as barreiras culturais, levando o ritmo para diversas camadas da sociedade, amalgamando-o na cultura brasileira, e isso foi feito. Como coloca Caldeira, a “expansão dos sinais musicais negros significa reconhecimento de seu valor como elemento portador de autenticidade no mundo político e intelectual, e é obtida em troca do reconhecimento do alto valor desse mundo pelas elites” (CALDEIRA, 2007). O próprio Muniz Sodré coloca a influência do samba na propagação da cultura negra:

Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais (SODRÉ, 2007, p. 35).

Hermano Viana, em sua obra “O Mistério do Samba” coloca que existe diversos interesses, que se articulam mutuamente: “Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis” (2012, p. 152).

Dentro desse processo de negociação o rádio é o ponto central de acordos, pois por meio dele os artistas alcançam seu prestígio e disseminam suas raízes culturais para os diversos ramos da sociedade e, por outro lado, o Estado pode, articulando censura e incentivo, inserir seu discurso ideológico nas canções, quem embalavam as casas de todos os brasileiros.

3.2O barão da ralé – o malandro ou Getúlio?

*Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarés
Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés
Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé.^{4 5}
(Chico Buarque)*

A figura do malandro está imersa na narrativa da música popular brasileira que apesar de a grande influência vir da formação do samba urbano, o personagem é oriundo ainda da época do Império. O malandro era aquele que estava fora das relações sociais e de trabalho, que não pertencia a nenhuma classe, que não era subordinado a ninguém e levava a vida em meio às regras e leis, as desviando. Jorge Caldeira (2007, p.84) relata a referência aos “homens livres do Império, oscilante entre a ordem a desordem, senhores e escravos, sem tomar uma posição moral a respeito desse trânsito”.

José Novaes explana sobre o contexto em que o personagem malandro surge, após a abolição da escravatura, em que o negro foi abandonado na sociedade que o via

⁴ Chico Buarque em sua obra “A Ópera do Malandro”, de 1978, trabalha de forma excepcional a figura do malandro. Conforme afirmação do próprio autor, a o texto foi elaborado por meio de muito estudo e colaboração não só de artistas como também de teóricos e até mesmo de memórias, como de Madame Satã e Grande Otelo. Dentro da trama, a malandragem é retratada em sua complexidade transitando entre a boemia, a sociedade tradicional carioca e as forças policiais. Apesar de a obra ser posterior ao momento histórico da malandragem explorada, ela é constantemente exemplificada quando se trata do assunto, pois retrata o lirismo que a figura do malandro adquiriu no decorrer das narrativas das canções. Na música “A Volta do Malandro”, Chico Buarque consegue em três estrofes sintetizar com todas as nuances o perfil do malandro.

⁵ Segue abaixo o agradecimento escrito por Chico Buarque no ano de 1978 referente à obra supracitada: O texto da Ópera do malandro é baseado na Ópera dos mendigos (1728), de John Gay, e na Ópera de três vinténs (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho e Carlos Gregório. A equipe também cooperou na realização do texto final através de leituras, críticas e sugestões. Nessa etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes Ópera de três vinténs, de Pabst, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort O teatro e sua realidade, as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo. Contamos ainda com o prof. Manuel Maurício de Albuquerque para uma melhor percepção dos diferentes momentos históricos em que se passam as três óperas. O professor Luiz Werneck Vianna contribuiu posteriormente com observações muito esclarecedoras. E Maurício Arraes juntou-se ao nosso grupo, já na fase de transposição do texto para o palco. Agradecemos ao dr. João Carlos Muller pelo empenho com que lutou, junto à Censura Federal, pela liberação da peça (com cortes). No mesmo sentido somos gratos aos srs. Luís Macedo e Humberto Barreto. Finalmente, cabe um abraço ao elenco da Ópera do malandro que compreendeu o nosso processo de criação e a ele se incorporou. Está peça é dedicada à lembrança de Paulo Pontes." Chico Buarque Rio de Janeiro, junho de 1978. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/tea_opera_malandro.html acessado em 29 de março de 2016, às 20h35.

ainda como objeto. Nesse cenário, apenas o trabalho braçal, degradante e menosprezado era, a princípio, o destino desses ex-escravos e seus descendentes:

A malandragem, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, deve ser entendida como rejeição ao trabalho e como modo de sobrevivência. Numa sociedade profundamente injusta, em que centenas de milhares de ex-escravos foram jogados – e o termo é esse mesmo, para acentuar o aspecto violento e cruel do fato – ao mercado de trabalho, sem ter, a imensa maioria, capacidade ou formação para competir com os trabalhadores brancos brasileiros e os imigrantes que aqui chegavam em grande número, a malandragem era uma das estratégias que poderia dar garantias mínimas de vida. Não se poderia esperar que o trabalho fosse considerado, por grandes parcelas da população, uma atividade digna. Não tinha valor moral, não compensava materialmente, e só a mínima parte dos que o procuravam como ocupação conseguiam alcançá-lo (NOVAES, 2001, p.41).

A malandragem era uma alternativa atraente, visto que imprimia a imagem da facilidade, do drible às regras. Era uma forma do indivíduo que inevitavelmente estava à margem da sociedade poder, em seu meio social, destacar-se. Essa dualidade esperteza-marginalidade, prestígio-enganação, estilo de vida-inevitabilidade desperta fascínio à figura do malandro, fazendo dele uma espécie de anti-herói, um personagem mítico.

Essa figura cheia de nuances então desencadeou inúmeras narrativas, que se perduraram na cultura brasileira e se arraigaram no jeito brasileiro, fazendo emergir diversos sentimentos e interpretações: causa empatia, quando o cidadão o vê como resultado da carência social brasileira, causa, muitas vezes, aversão e raiva, pois consegue benesses sem estar dentro do sistema social enquanto quem trabalha não as tem. Causa, assim, admiração quando é visto como um indivíduo que se destaca, mesmo nas condições impostas pelas condições de vida precárias. Caldeira (2007, p. 85) analisa em seu livro pensamentos multifacetados que a figura do malandro traz em relação ao trabalho:

Por estar ligado ao mesmo tempo a todos e a nenhum, o malandro pode descrever, no disco, os elementos importantes de uma sociedade dominada pelo favor e onde existia, ao mesmo tempo, práticas de mercado, sem se comprometer moralmente com nenhum dos lados. Consegue assim uma posição de relativa neutralidade, que lhe permite uma visão da sociedade [...]

Dentro da análise de Jorge Caldeira, o malandro traz duas vertentes em relação ao trabalho: uma referente ao menosprezo pelo trabalhador, que preferiu “se dar bem” em detrimento do bem coletivo e a visão do opressor, que ratifica a imagem do trabalhador

feliz, porém o malandro denuncia as condições de vida desse trabalhador, mostrando que viver à margem das leis e da dinâmica social é compensador:

Do outro ponto de vista, o dos dominados, o narrador malandro aparece como a encarnação de alguém que ascendeu, levando uma vida de folga e prazeres. [...] É indivíduo no mau sentido: alguém que abandonou os valores comunitários pelo conforto [...] Eis a via inversa do parágrafo anterior. Para os patrões, o prazeroso discurso do narrador malandro vai ajudar a manter a ideia de que o trabalhador assalariado no Brasil seria pobre porém feliz. Para os trabalhadores, o narrador malandro servia como elemento de identificação na denúncia de um trabalho que não promove gozo, apenas explora e maltrata (CALDEIRA, 2007, p. 86 e 87).

Independentemente do ponto de vista, a questão mais importante da figura do malandro é a necessidade de sua criação, “no antagonismo entre capital e trabalho” (CALDEIRA, 2007, p.85). Em meio à sociedade brasileira desigual, a figura do malandro, sendo ela real ou mítica, aparece como uma reação a essa situação, pode-se dizer que, por isso, se amalgamou na cultura popular brasileira.

O samba e a malandragem se cruzam, pois vivem em um mesmo meio, às vezes, ambos habitando em um mesmo personagem: negros, marginalizados procurando ganhar a vida e alcançar prestígio e legitimidade. O sambista passa, então, a narrar as peripécias da vida de malandragem, muitas vezes, vividas e outras observadas. Sinhô, Ismael Silva e Wilson Batista são exemplos de sambistas ícones que viveram intensamente a malandragem, por outro lado, Noel Rosa, considerado o cronista do Rio, descrevia com maestria a vida do malandro sem a ter sentido na pele. Sobre o perfil desses dois tipos diferentes de narrar o malandro, de compor em geral, André Diniz descreve os dois personagens icônicos quando se trata de malandragem:

Poucos compositores cantaram o Rio melhor que Noel. O Rio de gírias, dos costumes, da malandragem, da graça, da delegacia policial, do revólver, do xadrez, do Tarzan, dos bairros, da sua querida Vila Isabel. (DINIZ, 2012, p.65)

É pouco provável que haja na história do samba um compositor que tenha vivido tão intensamente a boemia carioca quanto Wilson Batista de Oliveira [...] Desse cenário, no qual desfilavam prostitutas, malandros, gilogs, policiais e boêmios de todos os tipos, ele tirou inspiração para sua diversificada obra. Rotulado de malandro, vestia-se com apuro: terno de linho branco, camisa de seda pura e cachecol branco jogado sobre os ombros (DINIZ, 2012, p. 66 e 67)

Ambos os sambistas, mesmo que com pontos de vista distintos, têm um fator em comum: narrar a cidade. Wilson e Noel representam aquilo que permanece ao longo da

trajetória do samba, contar histórias de pessoas comuns, narrar o cotidiano, dar visibilidade a quem não a tem nos meios formais de comunicação. Esses compositores, bem como outros bambas e malandros, são os *flâneurs* (BENJAMIN, 1939) das ruas cariocas. Na obra “Paris, a capital do século XIX” Walter Benjamin (1939) descreve o *flâneur* como aquele que está no “limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa, nenhuma delas ainda o subjogou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão”. Essa descrição é muito próxima da descrita pelo malandro, que vive em meio à sociedade, que não se encaixa nos padrões e desvia-se dela. Benjamin (1939) ainda relata sobre o olhar do *flâneur* “cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande”. Esse é o olhar do sambista, reconciliador dos homens do Rio de Janeiro ao dar rostos aqueles esquecidos da multidão.

Dentro desse contexto, a malandragem passou a ser amplamente narrada pelos sambas radiofônicos, inclusive esse tipo de narrativa se encaixava muito bem com a perspectiva do rádio. Caldeira desenvolve em sua obra esse argumento:

Este é o ponto essencial: o malandro está no centro da narração do samba gravado. Essa figura que flutua sobre origem social, hierarquia e mercado, cor e origem social forma um ponto de vista, o ponto de vista do sambista. Mais que figura de linguagem, o malandro da música popular pode ser pensado como um ponto de vista a partir do qual, no disco, se enxerga o mundo, como sinônimo do narrador que constrói a crônica da cidade (CALDEIRA, 2007, p.84).

Voltando na questão do fenômeno da fonografia dissociar o samba música, efeito auditivo, do que era samba evento social, fez com que a narrativa passasse a ter destaque. O samba, como elemento sonoro, é composto basicamente de melodia e composição, de forma que conteúdo e a voz se tornem um elemento essencial, levando o ouvinte a viver aquela história narrada. Portanto, é possível analisar que a articulação desses elementos foi crucial para a popularização do samba, une-se a uma nova leva de sambista que tinham um apuro para a composição de narrativas, a figura mítica e anti-heroica do malandro, a predisposição radiofônica para narrativas e o momento da explosão do rádio, na sua era de ouro, e se tem um fenômeno em ascensão. Os discursos da malandragem e do samba urbano então se encontram: numa exaltação da vida boêmia e de todos os elementos que ela envolve, um menosprezo pelo trabalho, o que Caldeira (2007) chama de “compulsão ao prazer”. Inclusive, ao olhar do trabalhador,

o sambista também era visto como privilegiado, “com dinheiro no bolso, os sambistas eram “outro” rico no imaginário da massa trabalhadora da época, acostumada a um trabalho cansativo e maçante” (CALDEIRA, 2007, p. 81).

Getúlio Vargas em seu projeto de governo, incluía dois elementos importantes: trabalho e cultura nacional. A grande questão é que, dentro o âmbito radiofônico – pilar fundamental da propaganda varguista -, esses dois elementos eram bastante conflitantes, uma vez que a narrativa radiofônica girava em torno da malandragem e da rejeição ao trabalho. O samba, que era o grande ritmo popular genuinamente brasileiro e escolhido por Vargas como referência de cultura nacional deflagrava seu discurso em favor à boemia e malandragem. José Novaes sucintamente relata as ações do Estado Novo com relação à dicotomia malandragem-trabalho dos sambas:

O governo getulista, tentando impor e implementar seu projeto de construção do país através do trabalho, teve, portanto, que lutar contra esse atraente modo de vida: a malandragem. [...] O DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – ocupou-se em cooptar os sambistas, compositores, críticos, colunistas; “organizou” e regulamentou o carnaval, instituindo as regras de desfile das escolas de samba, os prêmios às melhores músicas, os concursos etc... [...] Ao lado disso, o aspecto mais repressivo era escondido, a censura existia mas agia nas sombras, e tentava, por sedução e convencimento, o consenso (NOVAES,2001, p. 04).

Adalberto Paranhos (2007) vai de encontro com Novaes, em seu artigo “Entre sambas e bambas: vozes destoantes no ‘Estado Novo’”, e também descreve sobre o projeto de Getúlio, que procuraria transformar o samba em símbolo da cultura brasileira incentivando a produção dentro de temas como a exaltação ao país, ao regime e também ao trabalho. Nesse último aspecto, Getúlio enfrentará um dilema paradoxal: utilizar um ritmo pregador da boemia para ilustrar o trabalhador popular. Esse dilema já encontra seu conflito na própria figura de Getúlio, que se identificava com a figura do “bom malandro”, mas que no centro da propaganda estado-novista era intitulado como o “trabalhador número um do Brasil”, dessa forma o que girava em torno da malandragem, ociosidade e greve não poderiam ser tolerados por ele (PARANHOS, 2007).

André Diniz em seu almanaque também discorre sobre o projeto estado-novista e a malandragem de Getúlio Vargas:

O grupo que chegou ao poder com Vargas formulou um novo projeto para o Estado brasileiro, que incluía a valorização do trabalhador e das “coisas nossas”.

Assim, aumentaram os incentivos estatais à festas populares, com destaque para o carnaval. O samba passa a ser o principal ritmo nacional, e, ao contrário do que muitos pesquisadores relatam, Vargas gostava de ser retratado como malandro (DINIZ, 2012, p. 78).

Em outro artigo, Adalberto Paranhos comenta sobre a figura que a propaganda ideológica do regime procurou criar sobre o trabalhador:

Apoiada principalmente no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), a ditadura estado-novista buscou a instauração de um certo tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um determinado perfil identitário do trabalhador brasileiro dócil à dominação capitalista (PARANHOS, 2011, p.61).

Mais uma vez é possível perceber o conflito com a figura do malandro, que é visto como um indivíduo contra as determinações sociais, que vive suas próprias regras, longe da passividade esperada do trabalhador que o Estado Novo procurava pintar. Além disso, podemos perceber nitidamente o paradoxo que Vargas enfrentou em seu projeto de identidade nacional, inclusive relacionado a sua própria figura, muitas vezes demonstrando a esperteza ligada à malandragem e outras como o tradicional pai de família, trabalhador.

Getúlio teve que criar incentivos, além de usar do artifício da censura, para atrair compositores e produtores de rádio a carregar as ideologias do Estado Novo. A disseminação da propaganda ideológica varguista foi muito expressiva, o que causou uma sensação de unanimidade ideológica, o que não ocorreu de fato. Paranhos dedica uma série de trabalhos na desmistificação do que ele chama de “coro da unanimidade” do Estado Novo, a partir da análise de sambas do período.

Com frequência a história se repete quando se abordam as relações entre o “Estado Novo”, o trabalhismo getulista e as classes trabalhadoras. O cerco do silêncio que se montou em torno das práticas e discursos que destoavam das normas instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretense “coro da unanimidade nacional” sob aquele regime de ordem unida. No limite, seria o equivalente a dizer que a sociedade brasileira não passaria de simples câmara de eco da fala estatal, que, para impor-se, contou com o emprego, à larga, de um sem-número de meios de coerção e de produção de consenso (PARANHOS, 2011, p.60).

A sociedade brasileira não foi reduzida ao discurso do Estado. Paranhos em seus artigos mostra que, no âmbito musical, os compositores burlavam a censura, alterando, muitas vezes, letras ou arranjos musicais após sua autorização, destoando da

padronização imposta. Também se pode perceber a utilização de um linguajar malandro, mesmo quando o texto parecia exaltar o trabalho, de forma que aqueles que vivenciavam esse meio pudessem entender o disfarce.

Adalberto Paranhos dedica diversos artigos de sua produção voltados ao estudo fonográfico de sambas do período entre 1930 a 1945, período da ditadura varguista, a fim de desmistificar a relação entre Estado e a produção de sambas. Seu trabalho consiste em analisar elementos musicais e de discurso com o objetivo de mostrar outras faces das produções musicais do período do Estado Novo. É incontestável que o tema trabalho/trabalhador passa a fazer parte das narrativas dos sambistas, personagens importantes como Wilson Batista e Ataulfo Alves são exemplos claros dessa adesão, a princípio. Algumas questões são importantes para poder compreender essa relação complexa entre os compositores e o Estado: De que forma a adesão ao discurso estado-novista poderia auxiliar os compositores e intérpretes? Essa adesão reflete de fato uma consonância com a ideologia da ditadura do Estado Novo? O que de fato queria o Estado Novo, introduzir o discurso do trabalho na cultura brasileira, utilizando-se do samba, ou criar uma nova forma completamente diferente de fazer samba?

O regime foi o grande incentivador do rádio, por meio de políticas públicas e subsídios a fim de disseminar o meio de comunicação nas casas brasileiras. Essa popularização fomentou o mercado fonográfico, criou ídolos, deu condições aos sambistas e cantores. Um grande exemplo disso é a Radio Nacional que foi incorporada ao Estado no ano de 1940:

[...] a ditadura fascista de Getúlio Vargas incorporou a Rádio Nacional ao Estado Novo e fez com que ela passasse a ser controlada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Alguns anos depois, a Nacional tornou-se uma das cinco emissoras mais potentes do mundo, transmitindo programas em quatro idiomas para os Estados Unidos e países da Europa e da Ásia (DINIZ, 2012, p. 59).

Estar no *cast* de artistas da rádio nacional era tamanho prestígio para os sambistas e intérpretes, sem contar que era o melhor salário naquele momento, abrindo portas ainda para viagens e reconhecimento mundial.

Além da vantagem do rádio, o Estado ainda fomentou a adesão ao discurso ideológico nacionalista de construção nacional de outras formas, como o carnaval. A Escola de Samba Portela, por exemplo, foi a maior vencedora do carnaval carioca no

período da Era Vargas, levando sete títulos no período de 1937 a 1945. O artigo do autor Guilherme José Motta Faria (2006), “O Estado Novo da Portela” analisa a escola de samba nesse período:

A recorrência aos temas nacionais era, portanto, a tônica dos desfiles das escolas de samba no período do Estado Novo. Reproduzir em letras de samba e em fantasias o discurso nacionalista característico do período Vargas era comum a todas as agremiações. Entretanto, foi a Portela que melhor se apropriou dos motivos e símbolos referentes, projetados pelo DIP através dos intelectuais, artistas, educadores, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil de modo geral (FARIA, 2006, p.6).

Dessa forma, o alinhamento ao discurso ideológico do Estado Novo propiciou uma guinada da Portela dentro da concorrência dos desfiles de carnaval. No entanto, é importante ressaltar que a utilização de temas ligados ao projeto estatal não era exclusividade dessa escola, era algo recorrente, contudo, o destaque pela maestria na execução de desfiles ligados ao tema foi para a Portela (FARIA, 2006).

É possível perceber que a adesão ao discurso do regime era vantajoso para os sambistas, como exemplificado acima na indústria radiofônica e desfiles carnavalescos. Outra questão importante é até que ponto essa adesão reflete uma unanimidade de pensamento e não uma oportunidade. Até que ponto seria uma manipulação do Estado e não uma relação de interesses mútuos.

Adalberto Paranhos mostra bem essa questão, defendendo que não há necessariamente um coro unânime, termo do próprio autor, mas sim vozes destoantes, que vão muito além das relações primárias que são estabelecidas:

Para mim, que não me limito a trabalhar com o par antitético conformismo x resistência, os sambas aqui examinados não se caracterizam necessariamente como um contradiscurso [...] Tais sambas estão, isso sim, impregnados de experiências vividas sob a lógica de outros valores e outras concepções presentes, em estado prático, nas vivências cotidianas dos sambistas. A meu ver, há, enfim, mais coisa entre o conformar-se e o resistir do que imagina a vã política (PARANHOS, 2011, p. 63).

Dentro dessa perspectiva, as relações se mostram muito além do dualismo antagônico, quase literário, em que se descrevem o Estado e o povo. Em um mesmo contexto histórico é possível perceber indivíduos que procuraram uma oportunidade no discurso governamental, como em Wilson Batista e Ataulfo Alves e personagens ligados ao regime como Ari Barroso e Carmem Miranda. Vale ressaltar ainda que mesmo com

muita pesquisa, o que ainda não é realidade dentro do tema exposto, as verdadeiras razões pelas quais o discurso do Estado foi levantado não serão de fato delimitadas, uma vez que seriam necessários registros concretos desses personagens para de fato afirmar tais razões, podendo elas oscilarem por diversos caminhos.

Paranhos relata em várias de suas obras que mesmo que o trabalho fosse utilizado nas composições no período do Estado Novo, nem sempre estavam de acordo com o que o regime pregava:

A moral da história [música Acertei no Milhar, de Wilson Batista] atropela as formulações habituais que justificam a dominação social e as desigualdades de classe: como regra geral, a ascensão social pela via do trabalho tem muito de quimera. [...] Mesmo assim, de maneira enviesada que fosse, tipos que viviam mais ou menos à margem do trabalho continuavam a aparecer em muitas composições (PARANHOS, 2011, p.69).

O autor ainda relata que a malandragem não foi retirada por completo dessas composições, impregnada na cultura brasileira, estava presente nas gírias e no discurso de forma implícita, quando o autor analisa a música “Inimigo do Batente”, também de Wilson Batista, mostrando o apelo ao uso de gírias oriundas das rodas de malandragem, fato que aproxima mais o samba do gênero popular do que do grandiloquente sambas ufanistas pós Revolução de 30 (PARANHOS, 2011).

Importante ainda destacar que Paranhos vê, muitas vezes, que é usado o discurso do Estado Novo para que as composições fossem passadas pela censura do DIP e que, posteriormente, no momento da gravação eram alteradas:

Ora, como vimos, dentro dos códigos da malandragem fingir é fundamental, ou por outra, a arte da dissimulação é ponto de honra. Por isso, não é sinal de inteligência oferecer-se como caça ao caçador (PARANHOS, 2011, p.67).

Dentro de outra perspectiva, Guilherme José Motta Faria (2006) percebe a relação entre o Estado Novo e os sambistas, dentro da realidade das escolas de samba, de uma forma diferente. Para ele houve um encontro entre os discursos, de forma que a apropriação da ideologia do Estado foi anterior a qualquer imposição. Apesar de uma perspectiva diferente de Paranhos, em que a adesão não foi uma imposição, ele concorda no sentido de que o Estado Novo não poderia ser “onipotente”. O processo no caso foi

inverso, as escolas de samba adotaram o discurso do regime antes das imposições, evitando censuras e punições (FARIAS, 2006, p.8).

O que é mais interessante da análise do autor é a ideia de que não há necessariamente uma manipulação e que uma relação não se dá apenas da concordância de um lado:

Não há, portanto, “manipulação” se não houver o desejo de “ser manipulado”. Nenhuma relação se estabelece em mão única. Os dois lados estabelecem seus interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da “aliança” do “pacto”. [...] O caso exemplar das escolas de samba e da Portela de maneira singular demonstra como as idéias e as ações caminham no mesmo sentido em diversas circunstâncias. A opção da escola de Madureira por dar uma visão e tratamento artístico ao discurso nacionalista de Vargas e assim vencer sete vezes seguidas à disputa entre as agremiações é uma contingência histórica (FARIA, 2006, p.9).

A partir dessa problematização foi possível trazer uma reflexão sobre os questionamentos propostos acima e perceber a complexidade do tema e das relações entre os fenômenos desse capítulo: Samba, Malandragem, Trabalho e Getúlio. Talvez a grande malandragem de Vargas esteja na capacidade de articular seu discurso de diversas maneiras, por várias frentes de forma que ele se torne quase que inevitável: por adesão ou imposição. Seu projeto não se resume necessariamente em apenas uma forma de fazer samba e na abolição da malandragem e sua cultura, mas em uma reorganização desses fenômenos.

3.3 Brasil brasileiro: Um regime de apropriação das “coisas nossas”

*Onde o céu azul é mais azul
E uma cruz de estrelas mostra o sul
Aí, se encontra o meu país
O meu Brasil grande, e tão feliz
E tem junto ao mar palmeirais
No sertão seringais
E no sul verdes pinheirais
Um jangadeiro que namora o mar
Verde mar, a beijar brancas praias sem fim
Quando baila o ar
[...]
E um boiadeiro que tangendo os bois
Trabalha muito prá sonhar depois
E se é grande o céu, a terra e o mar
O seu povo bom não é menor*

*Mas o que faz admirar
Eu vou dizer guarde bem de cor
Quem vê o Brasil que não tem fim
Não chega saber porque razão
Este país tão grande assim
Cabe inteirinho em meu coração.⁶
(Braguinha e Francisco Alves)*

Com a implementação da ditadura do Estado Novo, Getúlio Vargas tinha como objetivo, instaurar um regime autoritário aos moldes nazifascistas. Auxiliado por Lourival, intitulado de Goebbels brasileiro (PINHEIRO, 2008), eles articularam um plano de exaltação do regime com utilização expressiva de meios de comunicação, censura dos discursos destoantes à tônica do Estado e incentivo cultural aos que aderissem aos objetivos do governo.

Dentro desse cenário, o samba foi incorporado ao projeto varguista, como um símbolo da identidade nacional, por seu caráter extremamente popular e sua origem genuinamente brasileira. Todavia, conforme foi apresentado no tópico anterior, a exaltação à malandragem chocava com o discurso do trabalhador, grande pilar estruturante desse projeto, de modo que determinou ações do Estado acabaram por modificá-la. Dentre as ações podemos citar como principais o incentivo com festivais e patrocínio do DIP para canções que trouxessem o discurso do Estado, a famigerada censura e a regulamentação das escolas de samba, sendo obrigadas a trazer enredos com teor nacionalista e trabalhista. Lira Neto, em seu segundo volume da biografia de Getúlio, relata sucintamente de que forma atuava a DIP no cenário cultural brasileiro:

Com suas viagens Brasil adentro, Getúlio se tornou ele próprio o maior divulgador da ideologia da integração nacional, propugnada pelo governo e amplificada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado no final de 1939 em substituição ao anterior Departamento de Propaganda de Difusão Cultural. Alçado aos status de ministério e subordinado diretamente à presidência da República, o DIP permaneceu sob o comando do cada vez mais influente Lourival Fontes [...] Um sexto departamento, o de “Serviços Gerais”, movimentava um orçamento ancorado nas famigeradas “verbas secretas”, pelas quais eram pagos jornalistas, escritores, artistas, fotógrafos e intelectuais cooptados com o regime (NETO, 2013, p.380).

⁶ A canção “Onde o Céu Azul é Mais Azul”, de Braguinha e Francisco Alves, ilustra muito bem o Brasil que foi pintado pelo Estado Novo por meio do samba exaltação, demonstrando que o gênero foi muito além de Aquarela do Brasil. A letra retrata a exuberância natural das terras brasileiras e também a força do trabalhador. A apropriação das “coisas nossas”, como compôs Noel Rosa, se apresenta na música não só pelos elementos naturais, mas, também, pela linguagem coloquial. É uma canção que exala o patriotismo ufanista do período.

Nesse trecho da obra de Lira Neto é interessante observar a existência desse departamento de “Serviços Gerais”, que ratifica não só os objetivos do governo, mas sua forma de atuação: utilizando-se de manipulação e pagamento daqueles que aderiram ao regime. Uma rede de interesses foi tecida pelo Estado, a fim de disseminar e enraizar na sociedade o discurso do Estado Novo. Essa relação é descrita por Jorge Caldeira:

A partir de Getúlio, troca-se dinheiro por adulação, rebeldia por punição. Se o Carnaval é patrocinado pelo governo, desde 1937 os enredos das escolas de samba passaram a ter, por decreto, a obrigação de tratar de temas de caráter histórico, didático e patriótico. (CALDEIRA, 2007, p.100).

Com relação ao samba, foi criada uma forma diferente de compô-lo: letras que exaltavam o ufanismo, nacionalismo e trabalhismo, e arranjos musicais grandiloquentes. O intuito era “elevar” o samba, levando-o para os salões das elites e até mesmo para outros países, disseminando uma identidade tropical e elegante. Maria Fernanda de França Pereira em seu artigo “O samba veste casaca - O samba de exaltação como locus discursivo da brasilidade no Estado Novo” analisa o projeto getulista dentro da construção do samba, que fez nascer um samba com cunho nacionalista:

A busca pela definição do “genuíno” e “verdadeiramente” nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular. Por isso era necessário transformar elementos culturais das classes populares em nacional-popular em um processo de amalgamação em que distintas culturas se sentissem representadas em uma identidade cultural maior, a nacional. Deste modo, entendemos que o samba cívico faz uma representação sonora da nação neste momento de preocupação da construção e consolidação da identidade brasileira” (DE FRANÇA PEREIRA, 2015, p.1).

A comunicóloga também descreve as alterações nos arranjos com sua pegada orquestral, alterando diversas características originais:

A modelar Rádio Nacional, com seus staff de músicos e sob a batuta de Radamés Gnattali, procurava padronizar alguns detalhes e fixar um compasso mais rígido para a orquestração do samba. “O tratamento sinfônico optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despessoalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo” (FRANCESCHI, apud DE FRANÇA PEREIRA, 2015, p.4).

O samba exaltação passa, então, a ser o estilo musical símbolo do Estado Novo e da nacionalidade brasileira, enaltecendo principalmente as belezas naturais de nosso país, a mestiçagem e o trabalhador. Vale ressaltar que essa fase traz um discurso de elevação do samba, com uma “‘higienização poética do samba’ ou ainda do ‘saneamento e regeneração temática’ das canções populares” (PARANHOS, 2011), isso na realidade estava ligado a um distanciamento das características negras, como a percussão e a sincopa que, como coloca Muniz Sodré (2007), é a grande herança da cultura africana.

Paranhos (2003) também relata em sua obra “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social” o crescimento, não ao acaso, do samba no período da Era Vargas, ratificando a evidente apropriação do gênero por parte do Estado para a construção de uma identidade nacional. O samba-exaltação, portanto, passa a frequentar os “lugares respeitáveis” da sociedade carioca, prioritariamente aqueles cívicos que enalteciam a nação brasileiras e suas riquezas naturais e sociais, exalando também o espírito oficial da época, mesmo que sem tocar diretamente em assuntos políticos. O exemplo mais emblemático da época foi a canção de Ari Barroso, interpretada pioneiramente por Francisco Alves, Aquarela do Brasil (PARANHOS, 2003).

Maria Fernanda de França Pereira (2015), refletindo sobre conflito vivido pela construção de uma nova nacionalidade que buscava o Estado Novo, também descreve a intenção do governo com o fomento ao samba exaltação:

O samba também traz a “carga genética” da cultura negra: o samba de exaltação ao transmutar os elementos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade converte o que é originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado” (DE FRANÇA PEREIRA, 2015, p.14).

Esse “embranquecimento” que descreve a autora fica bastante visível quando se destacam os grandes ícones do samba-exaltação: Carmem Miranda, Francisco Alves e Ari Barroso. Três personagens que, apesar da identificação com as camadas populares, possuem uma figura estética da classe média.

No artigo “A Canção Popular e as Representações do Nacional no Brasil dos Anos 30: A Trajetória Artística de Carmen Miranda, Tânia Costa Garcia (1999), descreve esse paradoxo da figura de Carmem, ao mesmo tempo popular e elitizada:

Sua fantasia de baiana dava continuidade a seu traço: estilizada com brocados e brilhantes e um arranjo na cabeça que pouco se assemelhava às vestes e adereços das negras do partido alto, descrita pela música de Caymmi, resgatava a

raiz negra da nossa cultura dissimulada na cor branca de sua pele européia. A baiana, embora inspirada na cultura nativa, tinha o brilho e o glamour das estrelas de cinema (GARCIA, 1999, p.94).

Ao descrever Francisco Alves, André Diniz (2012), também deixa claro sua origem europeia e transição entre classes, ao relatar ser filho de imigrantes portugueses branco de classe média baixa. Esse conjunto dá a ele um elo lúdico entre o morro e o mercado fonográfico.

Ari Barroso é referência quando se trata do período estudado nesse trabalho, além de ser ícone dos programas de calouros e fervoroso locutor de futebol, fanático pelo Fluminense, ele é o grande compositor do estilo de samba patriótico. É o autor de “Aquarela do Brasil”, gravada a primeira vez na voz de Francisco Alves, sem contar as inúmeras parcerias com Carmem Miranda.

Uma das grandes facetas de Ari Barroso foi a utilização da figura do malandro de forma que se encaixasse ao discurso estado-novista, o que era extremamente articulado, a fim de que o ícone da narrativa da música popular brasileira pudesse ser absorvido ao samba-exaltação. Tânia Costa Garcia (1999) em sua obra dedicada à vida de Carmem Miranda discorre sobre essa figura do malandro regenerado:

O malandro de Ari é identificado pela destreza com que samba, só desacata no gingado, pois não anda mais armado. De tão civilizado, lembra um deputado e se parece com um galã de Hollywood. Dois personagens que não correspondem exatamente ao modelo do indivíduo que trabalha. O malandro não tem mais o lenço no pescoço nem o chapéu de palha, mas se mantém fiel à origem gastando o tempo, desfilando com estilo pelo passeio público (GARCIA, 1999, p.91).

Essa transformação da figura do malandro representa bem o que o Estado Novo procurava: a apropriação de elementos culturais populares por meio de uma lente da tradicional sociedade brasileira, sobretudo carioca. A grande questão é que essas transformações, não só do malandro, mas também do samba como um todo, silenciam elementos cruciais desses fenômenos como a desigualdade social e racial, a marginalidade, a dificuldade do trabalhador brasileiro, os elementos da música africana e sua religiosidade dentre outros fatores que são embrionários a formação de ambos os fenômenos.

É possível perceber também pelo perfil dos grandes nomes do samba exaltação de que forma do Estado buscava construir uma nova identidade nacional, de forma que atendesse aos requisitos culturais da classe média e da elite. O estilo institucionalizado

pelo Estado Novo deveria ter esse padrão, para ao mesmo tempo fazer o povo e a elite sentirem-se representados, disseminando mais facilmente o discurso do regime.

Essa relação complexa da apropriação do Estado Novo, que se torna restritiva e padronizada, é problematizada por Paranhos (2003), que questiona a unanimidade do discurso estado-novista, que apesar de manipular uma transformação do samba em exaltação do regime ditatorial construído, não foi único nem uniforme, tendo vozes destoantes que procuraram se desviar desse discurso.

Jorge Caldeira (2007), por sua vez, acredita que a imposição do regime getulista a um formato musical apenas, o pomposo samba-exaltação, cria uma estandartização do samba, dentro da conceituação adorniana:

O samba foi estandartizado, num processo muito diverso e parecido com o descrito por Adorno. A 'padronização' do narrador malandro não foi de ordem interna, mas imposta de fora, pela força. Sua derrota não é tanto da música, mas do que ritualizava, a possibilidade de coexistência numa sociedade de desiguais [...] no qual a identidade abstrata entre samba e Brasil era a característica dominante (CALDEIRA, 2007, p. 103).

O autor, no trecho acima, critica a atuação do Estado que, impunha um formato que altera toda a estrutura simbólica construída pelo samba até então. A partir dessa produção padronizada, o samba passa a ser estandartizado, conceito da Escola de Frankfurt, cunhado por Adorno, citado pelo autor. A estandartização é o fenômeno de pasteurização de um elemento cultural, popular ou erudito, de forma a se moldar aos preceitos comerciais da cultura de massa. Mauro Wolf (1985), em sua obra clássica "Teorias da Comunicação" descreve o mecanismo da estandartização dentro do escopo da Indústria Cultural:

[...] o mercado de massas impõe estandartização e organização: os gostos do público e suas necessidades impõem estereótipos e baixa qualidade. [...] A ubiquidade, a repetitividade e a estandartização da industrial cultural fazem da moderna cultura de massa um meio de controle psicológico inaudito (WOLF, 1985, p. 75 e 77).

A partir da conceituação oriunda da Escola de Frankfurt, descrita pelo sociólogo Mauro Wolf, é possível compreender a referência utilizada por Jorge Caldeira. Essa referência descreve o processo de estandartização do samba, que vira um produto da Indústria Cultural, impulsionada pelo Estado Novo, em forma de samba exaltação. Dessa

forma, perde a ritualização que descreve Caldeira, pois é, não raro, descaracterizado, tanto na estrutura musical quanto no discurso, criando mais silêncio do que representatividade aos grupos responsáveis pela construção original.

Nesse caso, o samba vira um produto do Estado Novo, o que não o descaracteriza como mercadoria, uma vez que foi vendido pelo governo mundo à fora, da mesma forma que a indústria faz, como produto disseminador da imagem do Brasil tropical, mestiço, exuberante e trabalhador. Dentro dessa perspectiva, o samba se descaracteriza em relação a sua origem, porém se caracteriza com relação ao produto criado a partir da imposição do Estado, em forma de samba exaltação.

Dentro do processo de estandardização do samba é possível perceber os elementos usados para o distanciar de sua raiz negra e do discurso da aversão ao trabalho. Acontece a dissociação do samba como ritmo musical, fora do elemento social - por meio do rádio; passa-se a utilizar uma forma orquestral, ganhando um status de música erudita e superior pela elite, se aproximando dela e retirando os instrumentos de percussão, que caracterizam o batuque, agregado ao discurso ufanista de enaltecimento das belezas naturais e políticas do Brasil. Por fim, utiliza-se de porta-vozes que transitam entre as classes, que possuem a mestiçagem escolhida pelo regime (VIANNA, 2012), para criarem a imagem do povo brasileiro. “O samba, não mais aquele samba inscrito em seu projeto de trânsito pela sociedade, era o ritmo oficial da pátria, e como tal, passou a ter história. Só que uma história na qual o passado era refeito em função do presente” (CALDEIRA, 2007, p.103). A reconstrução do samba foi fundamental para a assimilação do discurso do Estado Novo a partir de três aspectos: a proximidade dele com as classes populares, pela introdução de elementos da elite e discurso do Estado e pela disseminação massiva por meio do rádio, que era o primeiro meio de comunicação de massa, alcançando toda a extensão continental brasileira.

Tânia Costa Garcia (1999), em suas considerações finais da obra supracitada, alinha as duas ideias colocadas acima, de Paranhos (2007) e Caldeira (2007), mostrando que na figura de Carmem Miranda, o que pode ser estendido a outros intérpretes ícones do Estado Novo, os dois discursos poderiam ser encontrados: tanto o discurso oficial quanto a voz destoante do coro da unanimidade (PARANHOS, 2011):

Se por um lado foi alvo fácil não só da imprensa [músicas gravadas por Carmem Miranda], mas do próprio poder que, através da artista, pretendiam atingir o povo e

pasteurizar as diferenças, por outro, através da canção, consciente ou inconscientemente, continuou a indagar, pondo em dúvida esta homogeneidade idealizada (GARCIA, 1999, p.94).

Embora a autora reconheça, a partir do texto acima, a pasteurização proveniente do processo de estandarização que foi colocado por Jorge Caldeira, ela também acredita que haja discursos destoantes que, como já citado no capítulo anterior a partir da visão de Paranhos, não necessariamente se caracteriza como um contradiscurso. Garcia (1999) em sua obra sobre a história de Carmem Miranda salienta essa questão:

Entretanto, apesar dos esforços do poder em plasmar a cultura popular às suas pretensões políticas e do relativo sucesso alcançado nesta direção, o samba, mesmo representando o nacional, continuou, de forma mais dissimulada, a fazer críticas à sociedade (GARCIA, 1999, p.93).

A partir dessa perspectiva é possível concluir que mesmo com o aparato estatal voltado a imposição de um discurso, não há como calar a população de forma absoluta. Como vimos nos dois capítulos que se seguem, os sambistas burlavam a censura para passar suas composições com as características mais populares bem como arditamente costuravam o discurso popular nos sambas de exaltação do trabalho, como na composição já citava anteriormente, “Inimigo do Batente”. Também é importante salientar que em um mesmo discurso era possível obter mais de uma ideologia, como um samba que enaltece o trabalho, no entanto, mantendo os instrumentos de percussão e o breque. Não há uma unanimidade discursiva, mas sim um discurso dominante.

O projeto de Getúlio Vargas de fato procurava a inserção do discurso ideológico do Estado Novo nas manifestações culturais brasileiras, principalmente aquelas propagadas via meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema. Contudo, não necessariamente o único formato aceito, em todos os casos, era o samba exaltação, o que pode ser visto amplamente nas obras de Adalberto Paranhos. Como coloca André Diniz “O que importa é que o discurso de valorização do trabalhador brasileiro, fosse ele branco, negro ou mestiço, encontra em Getúlio o seu ardoroso defensor” (DINIZ, 2012, p.78).

Maria Fernanda de França Pereira (2015) em suas considerações finais resume o intuito do Estado Novo na criação de uma nova identidade brasileira:

A formação discursiva do samba cívico é orientada pela formação ideológica do Estado Novo, sobretudo pelo nacionalismo, ou seja, este subgênero é lugar da materialização ideológica em versos do regime ditatorial de Vargas, é a expressão do nacionalismo musical das classes populares. O samba de exaltação esboça discursivamente traços identitários [...] valorizados pelo governo vigente e totalmente apto a integrar o universo radiofônico, tem seu poderio discursivo amplificado [...] Ao atuar como locus discursivo da brasilidade e da unidade da pátria, o samba de exaltação reforça a transformação do samba popular em nacionalpopular (DE FRANÇA PEREIRA, 2015, p.15).

O objetivo final do Estado Novo era a criação de uma identidade nacional brasileira, que, a partir da apropriação de elementos da cultura popular, pudesse surgir símbolos nacionais que dessem unificação e solidez a sociedade brasileira, dentro dos interesses do projeto ditatorial de Getúlio Vargas.

4. A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL – A ARTICULAÇÃO DO ESTADO NOVO

4.1 Golpe e Trajetória – o surgimento de um mito

*E na Revolução de 30 ele aqui chegava
Como substituto de Washington Luís
E do ano de 1930 pra cá
Foi ele o presidente mais popular
Sempre em contato com o povo
Construindo um Brasil novo
Trabalhando sem cessar
[...]
Salve o estadista idealista e realizador
Getúlio Vargas
O grande presidente de valor.⁷
(Pandeirinho)*

Neste capítulo, será realizado um resgate histórico do momento que circunda do tema desse trabalho, de forma a elucidar o contexto social, ideológico e político do país naquele momento. Para o entendimento da construção identitária do Estado Novo, bem como da apropriação de fenômenos populares na transformação de símbolos nacionais, será abordado o trajeto percorrido por Vargas e como politicamente ele se articulou para poder criar uma ditadura tão complexa, entendendo também de que forma foi possível a construção de um mito populista. A partir da história pode-se entender as ideologias que dominavam aquele momento e como foi fundamentado os ideais estado-novistas.

Esse é o legado que Getúlio Vargas deixou na história, pelo menos aquele que é lembrado e exaltado pelo povo. Isso é um reflexo da eficiência da propaganda ideológica desenvolvida em torno do Estado Novo e da figura de Vargas. Sua trajetória

⁷ O livro “Aula de Samba – A História do Brasil em Grandes Sambas-enredo”, de Maria Lucia Rangel e Tino Freitas (2014) e idealizado por Matinho Filho, procura contar a história do Brasil a partir de sambas-enredo, unindo música e ilustração (feitas por Ziraldo). O terceiro capítulo da obra é dedicado ao Getúlio e traz algumas músicas em sua homenagem, em diferentes momentos de sua carreira política. O principal enredo narra a trajetória política de Vargas, composto pela Mangueira em 1956, o samba ficou bastante popular e ganhou várias gravações (RANGEL et al, 2014).

é marcada por jogos políticos, troca de favores, censura e tortura, contudo, a face de “Pai dos Pobres”, do “O Trabalhador número Um do Brasil” ainda persistem.

O ano de 1930 foi um divisor de águas na história brasileira, de forma que mudanças sociais e políticas ganharam um ritmo mais acelerado (CARVALHO, 2001). Após a Crise de 29 e a queda sem medida do preço do café, o tradicional poder oligárquico, que se alternava entre São Paulo e Minas Gerais, gerava uma insatisfação geral, unindo diversas classes sociais em um mesmo pensamento: reforma política por meio da queda do federalismo, que se mostrava intrínseco à oligarquia naquele contexto.

Nesse cenário de fervor político, os “tenentistas”- movimento em que participava Getúlio, já haviam anteriormente buscado tomar o poder à força e destituir o federalismo e, com o descontentamento social em relação às oligarquias, ganharam força política. No projeto tenentista, o intuito foi tomar o poder coercitivamente e a implementar um governo que rompesse com as oligarquias e fizesse o Brasil crescer e se desenvolver economicamente, a partir da modernização e industrialização do país. Apesar de não proporem um regime democrático, o movimento tenentista era visto como uma força renovadora (CARVALHO, 2001). Esse descrédito em relação à democracia também se deu pela Crise de 29, uma vez que o maior império democrático do mundo, os Estados Unidos, estava em declínio. Dentro desse contexto, abriu-se precedente para o questionamento da aplicabilidade desse modelo e de enaltecimento de métodos mais unificadores e nacionalistas, como a Alemanha e União Soviética.

Em 03 de Outubro de 1930, o presidente eleito democraticamente - pelo menos em teoria, pois naquele momento histórico nosso sistema eleitoral era marcado profundamente por todo tipo de fraude -, Washington Luís foi deposto pelos tenentistas em um conflito armado encabeçado por civis e militares de três regiões predominantes, Rio Grande do Sul, Paraíba e Minas Gerais (CARVALHO, 2001). O apoio aos tenentistas foi expressivo, visto que eles traziam as demandas reformistas que rompiam totalmente com a velha política.

Getúlio Vargas foi o líder escolhido para assumir o governo provisório após a tomada do poder pelos tenentistas. Visto como um revolucionário modernista, ele assumiu o cargo tomando medidas nos próximos anos que fizeram jus a sua fama,

como a queima de sacas de café estocadas no porto de Santos, o Código Eleitoral e o sufrágio feminino.

Após a tomada de poder, as relações políticas ainda eram muito frágeis, pois São Paulo, o estado que havia elegido seu presidente, não concordava com o ato e alegava tentativa de golpe e inconstitucionalidade ao Estado democrático. Dessa forma, em 1932, acontece a Revolta Constitucionalista de 32, considerada a maior guerra civil brasileira do século XX, durou três meses. Apesar de o verdadeiro intuito da revolta ter sido a destituição dos tenentistas e a volta da oligarquia, ou seja, de cunho extremamente conservador, a sua pauta oficial era irrecusável: a restauração da legalidade constitucional (CARVALHO, 2001).

O Governo Provisório acatou as reivindicações da revolta e convocou eleições para 1934. Contudo, Getúlio Vargas, habilmente, com o discurso de legitimação das eleições, decretou o Código Eleitoral que trazia mudanças eleitorais profundas, como o voto secreto e o sufrágio feminino e de analfabetos. Com esse ato, Getúlio se aproxima dos eleitores brasileiros, representando ainda mais a nova política. Após as eleições ratificou-se a vontade do povo de acabar com o poder oligárquico e Getúlio Vargas foi eleito Presidente da República, pelas vias constitucionais.

Começou, então, o curto governo constitucional de Vargas, entre 1934 e 1937. Nesse período ainda aconteceu mais uma revolta, liderada pela Aliança Nacional Liberal – ANL, que tinha como intuito retomar a democracia em um ato militar os moldes tenentistas. Como o movimento não obteve muita força foi facilmente reprimido pelos militares do Estado. Os dados alarmantes de três revoltas no período de 1930 e 1935 intensificou a necessidade de um Estado forte pautado na segurança militarizada. A ameaça comunista também foi um fator que amedrontavam as classes média e alta, endossando ainda mais a necessidade de um governo “de pulso firme”.

Dentro desse contexto, com as tentativas de tomada do poder, o terror comunista – implantado pelo suposto golpe descrito no Documento Cohen⁸, a simpatia do povo já conquistada por Getúlio e uma propensão mundial a regimes centralizadores, após um declínio democrático, Vargas não teve dificuldade para fazer o golpe e instaurar uma ditadura no Brasil, o período intitulado de Estado Novo, que

⁸ O Documento Cohen, segundo o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC, foi “divulgado pelo governo brasileiro em setembro de 1937, atribuído à Internacional Comunista, contendo um suposto plano para a tomada do poder pelos comunistas. Anos mais tarde, ficaria comprovado que o documento foi forjado com a intenção de justificar a instauração da ditadura do Estado Novo, em novembro de 1937”.

perdurou entre 1937 e 1945. Apenas dois governadores se opuseram ao golpe, na Bahia e em Pernambuco, que foram substituídos rapidamente. No âmbito social não houve reação representativa contra o golpe.

Na obra “Cidadania no Brasil”, José Murilo de Carvalho (2001) dedica um capítulo para o período da “Era Vargas” – 1930 a 1945. Nesse capítulo o autor explica a passividade geral perante o golpe:

São várias as razões. Uma delas tinha a ver com o apoio dos integralistas ao golpe. Seus chefes achavam que seria a oportunidade de chegarem ao poder, de executarem o equivalente da Marcha sobre Roma dos fascistas italianos. Outra razão era a bandeira da luta contra o comunismo. O governo sem dúvida exagerara o perigo comunista, mas o fizera exatamente por conhecer o medo que uma população profundamente católica tinha do regime soviético. Um terceiro motivo relaciona-se com a postura nacionalista e industrializante do governo. Ao mesmo tempo em que anunciava o fechamento do Congresso, Vargas pregava o desenvolvimento econômico, o crescimento industrial, a construção de estradas de ferro, o fortalecimento das forças armadas e da defesa nacional (CARVALHO, 2001, p.107).

No trecho acima, José Murilo de Carvalho descreve claramente o contexto político, social e ideológico do período e como Getúlio Vargas articulou todas essas frentes para a ascensão de seu projeto político. O apoio dos intelectuais modernistas também foi de extrema importância para a permanência de Vargas no poder. Em diversas frentes, artísticas, literárias, acadêmicas ele teve apoio e, mais que isso, deu espaço em seu governo para que os modernistas pudessem colocar seus ideais em prática. Mário de Andrade, por exemplo, foi convidado para a elaboração do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão responsável pela proteção do patrimônio cultural e artístico brasileiro no ano de 1936 (CPDOC, n.d.). O escritor ainda esteve ligado ao Instituto Nacional do Livro, por onde passou também Sérgio Buarque de Hollanda e Augusto Meyer, o poeta foi o primeiro diretor do instituto, em 1937 (CPDOC, n.d.).

No âmbito cultural, Getúlio foi o primeiro presidente a procurar valorizar a mestiçagem brasileira, rompendo com os teóricos da que pregavam o “embaquecimento” da população brasileira. Além disso, foi o pioneiro em fomentar o estabelecimento de símbolos nacionais - como o samba, a capoeira e feijoada, a fim de criar uma identidade brasileira unificada, a partir de um viés nacionalista. Dentro do campo religioso, intitulou o Brasil como um país laico e decretou o fim da perseguição das regiões de matriz africana.

Especificamente sobre o samba, o período getulista corresponde pela institucionalização do samba como ritmo não mais popular, mas nacional. Essa apropriação desconstrói culturalmente o samba, que era visto até então como gênero musical marginalizado, de periferia, e passa a representar o Brasil internacionalmente. Obviamente que essa ascensão foi paga com um alto preço, como a incorporação de elementos e discursos ligados às elites e ao Estado, descaracterizando elementos genuínos da cultura negra. A malandragem é substituída pelo trabalhador, as esquinas e cabarés são substituídos pelas belezas naturais brasileiras e síncope do batuque pela orquestração dos instrumentos de sopro.

A aspiração de Vargas era de fato a implementação de uma ditadura à moda fascista, não necessariamente pelas questões ideológicas, mas pela forma de governo, pelo poder mais flexível às amarras constitucionais e partidárias, pela exaltação ao líder. Lira Neto (2013) escolhe para introduzir a biografia de Getúlio uma fala dele que expressa claramente seu posicionamento e intenção com relação à ditadura estado-novista:

O período ditatorial tem sido útil, permitindo a realização de certas medidas salvadoras, de difícil ou tardia execução dentro da órbita legal. A maior parte das reformas iniciadas e concluídas não poderia ser feita em um regime em que predominasse o interesse das conveniências políticas e das injunções partidárias (NETO, 2013, p. 3).

A fala acima não foi escolhida por Lira Neto para a abertura de seu livro impunemente, ela retrata de forma sintética como Vargas enxergava a sua forma de governo e sua atuação. A aspiração de Getúlio era de fato alcançar a presidência e, a partir daí, dar um golpe para obter um poder centralizado. No trecho acima ainda podemos perceber que ele justifica o período ditatorial com as ações que ele realizou. E de fato sua “marca” ficou de um presidente que alterou as dinâmicas nacionais.

A partir de 1937, Getúlio Vargas pôde colocar em prática, de forma mais autônoma, o seu plano de governo. No mesmo dia do golpe, Vargas outorga a nova constituição, conhecida como Polaca, por suas claras referências fascistas, com a maior semelhança na excessiva concentração de poder a cargo do Executivo, rompendo com a tradição liberal que continha as outras constituições brasileiras. O presidente nomeava as autoridades estaduais que, por sua vez, nomeavam as

municipais. O parlamento bem como partidos políticos foram descartados e a intervenção estatal na economia demonstrava o declínio capitalista (CPDOC, n.d.).

No âmbito da comunicação, Getúlio Vargas apropriou-se dos meios de comunicação ditos de massa para propagar as ideologias do Estado Novo. Antes de 1937 ele já havia começado a tomar medidas como a lei de permitia a publicidade comercial no rádio e a criação da instituição para cuidar de propaganda política do governo, do Departamento Oficial da Publicidade (DOP). Contudo, foi no período do Estado Novo que, pela enorme concentração de poder nas mãos do ditador, implementou de fato um aparato comunicacional próximo do que era feito nos países fascistas.

Na constituição de 1937 a imprensa foi considerada serviço de utilidade pública (PINHEIRO, 2008), tal fato confere importância social à profissão. Por outro lado, dentro de uma lógica centralizadora e totalitária, abre precedentes para a censura, pois passa a ser interesse do Estado. A princípio a medida parecia dar credibilidade ao jornalismo, bem como espaço de atuação, não obstante, pretendia justificar a intervenção estatal. Além disso, pelo caráter de utilidade pública e também educador, todos os jornais eram obrigados a veicular os comunicados do governo e, caso não fossem publicados, o diretor do jornal era preso. Durante o período, diversos jornais deixaram de circular e outros nem sequer conseguiram registro. O jornal “O Estado da Folha de São Paulo” durante todo o período esteve fechado ou sob supervisão, o dono do veículo – Júlio de Mesquita Filho exilou-se (CPDOC, n.d.).

A partir desse aparato criado por Getúlio durante o Estado Novo, foi possível perpetuar a figura paternal e populista em detrimento do lado ditatorial e fascista. A propaganda ideológica nacionalista forte, aliada à censura prévia de qualquer forma artística ou de comunicação, perpetuou a face benevolente do líder. Essas questões são de extrema importância a toda a trajetória política brasileira, fortemente embasada no populismo, bem como na compreensão do conceito de cidadania e direitos do cidadão. José Murilo de Carvalho (2001) deixa isso claro, mostrando que a forma de perceber cidadania pelos brasileiros é distinta do restante do mundo, fatalmente influenciada pelo governo Vargas. No período varguista, os direitos sociais foram amplamente difundidos e os direitos políticos foram basicamente confiscados, diferentemente de outros locais do mundo referenciais em democracia, como a

Inglaterra. Essa perspectiva reorganiza a forma como os cidadãos enxergam seus direitos, que se mostram como um ato benevolente do líder, por esse motivo, existe uma propensão brasileira a líderes messiânicos, “salvadores da pátria”, uma busca por soluções rápidas por meio da libertação dessas lideranças carismáticas, assim como Vargas propagou sua liderança por meio da ideologia do Estado Novo.

O ponto auge da articulação de Estado Novo em prol da difusão do discurso do Estado Novo, por meio da propaganda ideológica foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), liderado pelo jornalista Lourival Fontes, que se espelhou na estrutura nazista alemã para a promoção da ditadura varguista no Brasil, deixando claro o interesse de Getúlio no controle coercitivo das informações dentro do país (PINHEIRO, 2008).

4.2 Ministério da Censura – O Departamento de Imprensa e Propaganda

*Ó meu Brasil glorioso
És belo, és forte, um colosso
É rico pela natureza
Eu nunca vi tanta beleza
Foi denominado terra de Santa Cruz
Ó pátria amada, terra adorada, terra de luz
Nessas mal traçadas rimas
Quero homenagear
Este meu torrão natal
És rico, és belo, és forte
E por isso és varonil
Ó pátria amada, terra adorada, viva o Brasil.⁹
(Ventura)*

O Departamento de Imprensa e Propaganda foi um órgão central dentro do Estado Novo. Contudo, para a sua concepção existiu uma construção por meio de outros departamentos para que se chegasse ao formato organizacional do DIP, em 1939.

Após a Revolução de 1930, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), vinculado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, foi criado em 1932. O órgão tinha como objetivo fornecer material para imprensa e atuar em atividades de radiodifusão

⁹ No carnaval de 1945, momento em que a atuação do DIP já estava bastante consolidada, a Portela entra na avenida com o samba-enredo “Brasil Glorioso”, que lhe daria o oitavo título do carnaval carioca. A composição está claramente dentro dos padrões exigidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, que refletia a doutrina varguista. O samba transborda ufanismo e exaltação da pátria, discurso perene ao modelo samba-exaltação, ritmo oficial do Estado Novo.

(PINHEIRO, 2008). No mesmo ano o departamento foi extinto e criado o DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, dirigido por Lourival Fontes, cuja responsabilidade foi ampliada abarcando também o cinema e a cultura, bem como a Imprensa Nacional.

No ano de 1939, após a Constituição de 1937 e a intitulação da imprensa como de utilidade pública, o DPDC foi fechado e o DIP foi criado, ampliando seu âmbito de atuação, tornando-o mais complexo, ligado diretamente à presidência e com caráter de “superministério” (CPDOC, n.d.). O DIP tinha como atribuição basicamente coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura de meios de entretenimento, artísticos e esportivos, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo (CPDOC, n.d.). Para maior capilarização do Estado nos diversos municípios, o departamento contava com filiais espalhadas em todo o país os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPS), dessa forma era possível um forte domínio cultural de todo o Brasil.

A partir dos objetivos do órgão bem como da sua estrutura é perceptível o poderio comunicacional criado por Vargas em parceria com Lourival Fontes ao centralizar todas as práticas comunicacionais e culturais em um só órgão, o que facilitava o conhecimento e controle social e ideológica. A complexidade da DIP demonstra o interesse de Getúlio na manipulação em prol de um discurso nacionalista enaltecendo do Estado Novo. Toda obra, como música, cinema, teatro ou literatura e também qualquer forma de comunicação de massa, programa de rádio, reportagem, tinha que passar por uma censura prévia. Além disso, o DIP possuía ainda um setor de “Serviços Gerais”, que era bastante genérico e “misterioso”, meio em que, na verdade, eram pagos profissionais de diversas áreas, como jornalistas e produtores de rádio para enaltecer a figura do líder e do Estado Novo.

Em relação à imprensa, o DIP, por meio da Agência Nacional, fornecia as notícias oficiais do Estado, de forma a uniformizá-las. Com uma equipe de alta qualidade, as informações produzidas pela Agência Nacional monopolizavam o mercado (CPDOC, n.d.). A forma mais eficaz de controle dos jornais era realizada pelo fornecimento de papel para produção de jornal impresso, que era importado do Canadá ou Finlândia e grande

parte dele pelo Estado. Por meio da liberação do papel era possível pressionar os veículos a publicar as notícias oficiais do regime (PINHEIRO, 2008).

O rádio era o veículo de maior prestígio pelo Estado por dois motivos principais: a grande inserção nas casas brasileiras de qualquer canto, pelas frequências AM e a fácil percepção, pela audição, sem ser necessário saber ler ou interpretar texto. Dessa forma, o rádio tinha inúmeras maneiras de se atingir o cidadão, pelos programas jornalísticos e de humor, pelas novelas, pelas músicas populares e pelas propagandas. O samba passou a ser amplamente veiculado pelo rádio, trazendo de forma popular o discurso do Estado, por meio de narrativas carregadas de ufanismo e trabalhismo, de forma que tanto o ritmo como o discurso paulatinamente adentraram à cultura brasileira.

Oficialmente o Estado atuou no rádio fortemente por meio do programa “Hora do Brasil”, que desde sua inauguração em 1938 deveria ser transmitido por todas as rádios do país. Durante o programa havia blocos musicais, destinados à educação da “boa música” com praticamente 70% dos repertórios de artistas nacionais, bloco cultural que falava sobre arte popular e turismo, como a descrição de pontos turísticos brasileiros e também um bloco voltado para os trabalhadores. Também havia o bloco cívico, que relembra os feitos históricos e também radionovelas dramatizando alguns desses fatos (CPDOC, n.d.). Além disso, era o grande espaço para os famosos discursos de Getúlio Vargas, por meio deles, o ditador propagava, ele mesmo, os ideais nacionais de seu governo e se fazia mais próximo do povo.

Outro fato crucial para a propagação da ideologia nacionalista do Estado Novo por meio do rádio foi a estatização da Radio Nacional, em 1940. A partir desse feito, a maior rádio do país passou a ser controlada pelo Estado, facilitando ainda mais a disseminação da propaganda ideológica de Vargas. Seus programas atingiram níveis internacionais, sendo ouvida em países como Estados Unidos e Canadá. Ademais, para participar do prestigioso *cast* da rádio, precisava estar nos padrões do Estado, dessa forma, tanto os cantores quanto músicos e compositores padronizavam-se dentro dos quesitos apreciados pela ditadura, como, por exemplo, sambas estilo exaltação. Outro feito importante dentro da Rádio Nacional foi o programa jornalístico “Repórter Esso”, que era o maior em sua época e manteve sua liderança até 1960. Na obra “A Era do Rádio”, Lia Calabre (2002) descreve a popularidade de seu conteúdo durante o Estado Novo, habitualmente as famílias acertavam seus relógios a partir do início de cada edição,

sempre rigidamente pontual. O programa era descrito como “testemunha ocular da história”. A programação deveria estar alinhada com as diretrizes do Estado e das informações fornecidas pelo DIP, que focava principalmente nos acontecimentos externos, com foco na guerra, de modo que as questões nacionais fossem deixadas de lado (CALABRE, 2002).

Dentro do âmbito cultural, o DIP trabalhou na criação de festivais e concursos musicais, literários e monográficos, que tinham como tema principalmente o nacionalismo e os elementos culturais brasileiros. Além disso, criou museus e bibliotecas para a preservação e exposição de obras artísticas populares, como a arte sacra barroca e peças indígenas. Dentro da música, o DIP foi um grande fomentador de sambas por meios desses festivais, sem contar na regulamentação do carnaval carioca, que em 1932 passou a ter formato de concurso, por meio do Estado. A partir de 1937, os sambas-enredo tinham que apresentar temas de históricos, didáticos ou patrióticos (COELHO, 2011). Em parceria com o departamento, inúmeros livros foram publicados, dentro das perspectivas ideológicas do Estado, incentivando diversos teóricos nacionais, principalmente aqueles ligados ao modernismo, vertente que culturalmente alinhava-se com a ideologia varguista.

No que se refere ao cinema, o DIP fomentou a produção cinematográfica ligada aos temas nacionais e ao próprio regime. Muitos filmes protagonizados por Carmem Miranda foram financiados pelo departamento. As produções mais numerosas foram realizadas dentro da proposta do “Cinejornal Brasileiro”, em que Getúlio Vargas decretou que antes de qualquer exibição em cinema era obrigatório a veiculação de curtas que exaltavam a figura do ditador e seus feitos para o país (ANJOS, 2009). Cabia ao DIP a produção desses curtas bem como a fiscalização do cumprimento da exibição deles pelos cinemas em todo o país. Claramente a utilização dessa ferramenta tem influência nazista fortíssima, visto que a Alemanha também atuava na produção cinematográfica de curtas para exaltação do *führer*. Getúlio ainda decretou a obrigatoriedade de exibição de longas-metragem nacionais nas salas de cinema brasileiras (ANJOS, 2009).

A infinidade de atividades e frentes abarcadas por esse departamento explica sua elevação a um “superministério”. A complexidade e grandiosidade do DIP demonstram a relevância que Vargas deu à comunicação e à cultura, pilares fundamentais para a sustentação do Estado Novo, baseado nos governos fascistas. O samba, por exemplo, foi

um grande instrumento na exaltação dos símbolos naturais brasileiros, bem como no discurso patriótico e trabalhista. Por sua ampla penetração nos lares, por meio do rádio e também do carnaval, esses ideais eram proferidos e absorvidos pela sociedade brasileira gradativamente. Nenhum feito de Vargas teria a mesma importância se não tivesse sido publicizado pelos meios de massa ou se estivessem desalinhados à ideologia nacionalista, criada para a construção de um líder. O DIP foi o grande propiciador do legado histórico deixado por Vargas, uma vez que por meio dele, e da direção de Lourival Fontes, todas as grandes articulações do ditador se tornaram feitos memoráveis, dignos de admiração, impregnados na cultura e sociedade brasileiras e perdurados pelas décadas posteriores.

É interessante, porém, perceber a outra face do DIP, que vai além dos desejos de Getúlio Vargas em manipular e censurar os meios de cultura e informação. A partir do fomento do DIP, muitos elementos culturais foram pela primeira vez reconhecidos, bem como artistas e teóricos. De certa forma, independente do intuito de disseminar a ideologia do Estado Novo, é importante ressaltar que a pluralidade cultural brasileira e o orgulho dessa diversidade foram exaltados. Pode-se perceber essa faceta do regime e do departamento por meio do apoio dado pelos artistas e intelectuais modernistas ao Getúlio Vargas. O projeto cultural moderno possuía consenso nas ideias nacionalistas do Estado, dessa forma, o modernismo teve liberdade de criação dentro do período varguista, depois de inúmeras críticas e rejeições de grandes intelectuais, como Monteiro Lobato, e nenhum apoio no período democrático, que era na realidade extremamente conservador.

Na obra “Um Novo Olhar Sobre O DIP: Uma Revolução na Arte da Propaganda e do Marketing Cultural”, o historiador Carlos Versiani dos Anjos (2009) problematiza exatamente a forma reducionista de se analisar o órgão e as mudanças culturais ocorridas no período do Estado Novo. Para o autor, a relação entre a política populista de Vargas e o departamento não é suficiente para explicar e entender as transformações culturais que o órgão foi responsável. Ele salienta ainda que tais mudanças já eram uma demanda social, oriunda, por exemplo, dos modernistas. Ele cita Mário de Andrade e sua admiração não só pela pessoa de Getúlio Vargas, mas daquilo que seu plano de governo acarretaria.

[...] E Mário de Andrade não pensava assim porque fosse, desde o início, um grande partidário e admirador de Getúlio Vargas. Mas porque ele compreendia

que a revolução de 30, entre outras coisas, significava uma ruptura com a visão hegemônica anterior da cultura brasileira, cujo conservadorismo, elitismo e estrangeirismo os modernistas combatiam ferozmente em seus manifestos e revistas, desde a Semana de 22 (ANJOS, 2009, p.4).

O movimento modernista teve no Estado Novo e, especificamente, na administração do DIP, espaço para romper com um dito conservadorismo cultural da República Velha e trazer as novas perspectivas culturais para âmbitos formais da cultura e educação brasileiras. Carlos Versiani dos Anjos ainda alerta que não se pode restringir o nacionalismo apenas aos planos ideológicos de Vargas, o movimento modernista já o pregava:

Desde o modernismo estava em construção no Brasil um novo conceito de identidade nacional, elaborado através de manifestações artísticas e literárias, mas também pelo trabalho árduo de pesquisadores. Colocava-se pela primeira vez, como protagonistas, as matrizes culturais indígenas e africanas, e as manifestações da cultura popular. O estudo destes elementos fundadores da identidade nacional encontraria abrigo e projeção na política nacionalista do governo Getúlio Vargas (ANJOS, 2009, p.).

Essa representatividade de protagonistas jamais antes em destaque é de extrema importância para a construção de um projeto de nação considerado mais plural e, principalmente, para o retrato de uma maioria da população que, por pouca representação, aparece como minoria. Tal perspectiva também mostra como é inegável a importância do DIP para o crescimento de fenômenos culturais como o carnaval e o samba. Mesmo que dentro dos padrões impostos pelo Estado e as temáticas que envolviam sua exaltação, a atuação da DIP propiciou os primeiros passos decisivos para a popularização e, principalmente, nacionalização de manifestações culturais brasileiras. Com todo o fomento proveniente da ideologia nacionalista de Vargas é que se passou a ver a miscigenação como algo positivo e a cultura popular genuinamente brasileira, rompendo com a cultura europeizante dos períodos anteriores que causavam invisibilidade nas culturas populares e da população negra e indígena que as produziam. Existe, obviamente, um recorte dado pelo Estado e seus interesses, mas não há apenas opressão e vantagem para apenas uma das partes, ambas se beneficiam e negociam. O Estado Novo não era onipotente, como explana o historiador Guilherme José Motta Faria (2006) na obra “O Estado Novo da Portela”:

Não há, portanto, “manipulação” se não houver o desejo de “ser manipulado”. Nenhuma relação se estabelece em mão única. Os dois lados estabelecem seus

interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da “aliança” do “pacto”. [...] A opção da escola de Madureira por dar uma visão e tratamento artístico ao discurso nacionalista de Vargas e assim vencer sete vezes seguidas à disputa entre as agremiações é uma contingência histórica (FARIA, 2006, p. 9).

Para a compreensão mais verossímil do que ocorreu no período do Estado Novo é necessária uma visão menos dicotômica, que compreenda a complexidade das relações e articulações políticas e sociais dos fatos históricos. É sabido que o Estado ditava as regras, controlava o discurso a ser proferido e reprimia produções de sentido fora do padrão ideológico varguista, contudo, deve-se lembrar que o governo de Vargas teve apoio de setores vanguardistas e que, para além de um apoio ideológico, a adesão ao discurso estadista era vantajoso, por motivos pecuniários, de poder ou de prestígio.

Além das relações de poder e interesse, algumas mudanças propostas pelo governo Vargas e fomentadas pelo DIP foram cruciais para a formação da cultura nacional e sua pluralidade. Como bem coloca Carlos Versiani dos Anjos (2009, p.13), “É preciso romper com uma visão excessivamente estigmatizada sobre a cultura brasileira durante a chamada Era Vargas, como se tudo fosse resultado de uma conspiração do Estado sobre a sociedade”. Os avanços culturais dentro do período tinham sim uma relação com o autoritarismo e manipulação do Estado para a construção de uma identidade nacional brasileira. Contudo, determinadas ações socioculturais fomentadas naquele período tiveram influências positivas que transcendem o momento histórico, elas não são amplamente democráticas do ponto de vista cultural, mas dão um salto na pluralidade da formação identitária brasileira.

4.3 Construção do Nacionalismo – uma nova identidade para os brasileiros

*Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro
Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no/botequim, no terreiro.
Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,*

*Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu.¹⁰*
(Nelson Sargento)

Dentro dos projetos políticos de Getúlio Vargas, para a criação de um Estado-Nação forte como os exemplos fascistas, era necessário desenvolver uma identidade brasileira que unisse os cidadãos de forma patriótica, calcada em elementos tipicamente nacionais. A fim de construir essa identidade nacional, Getúlio, e outros personagens ligados ao seu plano de governo como Lourival Fontes e Gustavo Capanema, apropriaram-se de elementos culturais já existentes bem como de discursos intelectuais ditos modernos para a legitimação desse processo. O projeto do Estado Novo baseou-se na costura desses elementos e recorte daquilo que se encaixava nos ideais aliados à política getulista, com disseminação dessa identidade brasileira utilizando-se dos meios de comunicação de massa. Dentro dessa perspectiva, é necessária a problematização de alguns conceitos sob a ótica do Estado Novo, das literaturas latino-americanas, brasileiras e afrodescendentes.

Primeiramente, é importante compreender o que se entende como conceito de cultura. Segundo Laraia (2001), pautado na problematização de Kroeber (1949), denomina-se como cultura o processo acumulativo resultado da experiência histórica de gerações anteriores. Para o autor, a cultura é o meio de adaptação do ser humano aos diversos ambientes ecológicos. Diferentemente de outras espécies, os humanos modificam o seu equipamento superorgânico – que vai além do que lhe é dotado fisicamente -, ao invés de ser selecionado pelo seu aparato biológico. A cultura, portanto, muito mais que uma herança genética, ela determina o comportamento do ser humano e justifica as suas realizações. Para ilustrar seu conceito, Laraia utiliza como exemplo Santos Dumont. Mesmo ele sendo um homem com propensão cognitiva para a elaboração de grandes invenções, se ele não tivesse saído da sua pequena Palmira,

¹⁰ O samba de Nelson Sargento “Agoniza mas não morre” retrata o caráter de resistência do samba enquanto música negra. Os versos da canção mostra também a sua apropriação por outras culturas, que o fazem modificar que, na interpretação do autor, ingenuamente não foi percebida. A composição de Sargento é bastante forte, pois serve de denúncia sobre a apropriação do samba que cria descaracterização e invisibilidade. Outro ponto importante do samba é a constante resistência do samba para se manter vivo, mesmo com as perseguições, o preconceito e as apropriações.

cidade-natal, entrando em contato com todo o conhecimento intelectual ocidental, quando estava em Paris, jamais poderia ter inventado uma máquina complexa como o avião. Portanto, o que permite aos seres humanos a capacidade criativa é o acesso ao material cultural adquirido por gerações, de toda a humanidade. A cultura é esse acúmulo de experiências passadas por gerações, por vezes diversa, dependendo do meio em que se encontra.

Em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”, Renato Ortiz (2006) ressalta que a cultura brasileira tem sua problemática pautada em questões políticas, de forma que falar dela é, necessariamente, falar de relações de poder. No caso do período do Estado-Novo isso fica bastante evidente, uma vez que a cultura propagada pelo governo, em prol dessa nova construção identitária, é articulada pelos poderes do Estado, dos intelectuais modernistas e dos artistas populares. As negociações entre esses poderes, não necessariamente isonômicos, permitiram a formatação cultural brasileira daquele período, que ainda perdura na noção do que é “ser brasileiro” atualmente.

A propósito da cultura brasileira, Ortiz (2006) reflete sobre o conceito de identidade, que é aquilo que nos faz diferente e, dentro do âmbito da identidade nacional, é aquilo que faz dos brasileiros distintos de outros povos e, ao mesmo tempo, semelhantes internamente. Dessa forma, toda identidade é uma construção simbólica e toda identidade nacional é uma reconstrução do popular por grupos sociais e o Estado, reinterpretando os elementos culturais a partir dessas relações de poder. A política getulista ilustra o conceito do autor, a identidade criada dentro do ideal do Estado Novo nada mais é do que uma reconstrução daquilo que já existia. Como visto no capítulo anterior, a criação do samba-exaltação é a apropriação de um ritmo genuinamente oriundo do Brasil reformulado para tornar-se nacional, aderindo aos ideais trabalhista e ufanista do regime e esteticamente aproximado das elites. Em um mesmo produto cultural unem-se camadas populares, Estado e elite.

Na obra “A Identidade Cultural na Pós-modernidade”, Stuart Hall (2014) conceitua identidade durante a Modernidade e o apogeu dos Estados-Nação. Hall denomina o indivíduo moderno como o sujeito sociológico, em que seu “eu” é construído na interação de sentidos, valores, símbolos e cultura, da relação individual com a sociedade.

A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles

habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2014, p 11).

Ele ainda completa, posteriormente, colocando que a identidade nacional não é aquilo que nascemos com, mas aquilo que é transformado no interior das representações. Essa perspectiva de Hall dialoga com a conceituação de Ortiz, no contexto de ser uma construção simbólica, na articulação entre o “eu” e as estruturas, o que retoma as relações de poder de Ortiz.

Hall (2014) também emprega o conceito de cultura nacional para designar nação, forma composta por instituições, símbolos e representações. “A cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2014, p 32). Esse conceito novamente dialoga com as ideias defendidas por Ortiz, dentro da perspectiva da cultura como construção e resignificação a partir de um recorte político, a formação de um discurso, como o que foi estruturado por Getúlio Vargas.

Ainda nessa obra de Hall (2014), pode-se perceber um conceito crucial para o entendimento da política cultural e identitária do Estado Novo, a narrativa da cultura nacional, categorizada pelo autor em cinco elementos principais. O primeiro é a narrativa da nação, em que os fatos históricos são contados diversas vezes por meios distintos como a literatura e mídia, subsidiando símbolos, histórias e rituais nacionais. Para Hall (2014, p.31), “ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte”. O segundo elemento descrito é a ênfase na origem, continuidade e tradição. Esse reforço se dá de tal forma que os elementos de caráter nacional se parecem como algo imutável, unificando a cultura independente das mudanças históricas. O terceiro elemento é a invenção da tradição, ou seja, um conjunto de práticas repetidamente executadas, como um ritual, que insere comportamentos e valores na sociedade, como se fizesse parte da gênese daquela cultura nacional. O quarto formato é o do mito fundacional, como uma história que se encontra na origem da nação, que foge do espaço temporal e ganha a figura de mito. Por fim, o quinto elemento consiste na base de um povo puro ou original daquela nação, estando normalmente ligada a uma suposta etnia primeira, mas que, na realidade, retrata aquela detentora do poder.

Trazendo os conceitos de Hall para pensar o período do Estado-Novo e a construção de uma identidade nacional brasileira, é possível perceber a existência dos

cinco pontos descritos acima no projeto desenvolvido a partir de 1930. O primeiro elemento, a narrativa da nação, foi explorado fortemente pelo regime de duas formas bastante características, a primeira foi a “Hora do Brasil”, que narrava os grandes fatos históricos ligados aos ideais do regime, bem como as radionovelas de dramatizavam esses momentos. A segunda foi a partir do “Cinejornal do Estado”, curtas-metragem impostos pelo regime a serem passados antes das exibições em salas de cinema, que enalteciam os feitos do ditador. Nessas duas formas, o que era historicamente favorável ao Estado-Novo passou a ser repetidamente ilustrado para os cidadãos, criando esse elo de orgulho entre o governo e o povo. O segundo elemento descrito acima foi a ênfase na origem, explorado durante o regime. Getúlio Vargas se apropriou de características supostamente genuínas do Brasil para utilizá-las como elemento de unificação nacional, como o samba, a feijoada e as narrativas indígenas, por meio dos modernistas. O objetivo de Getúlio era unificar o Brasil a partir das origens brasileiras que se desenvolveram aqui, fugindo do conservadorismo que enaltecia a cultura europeia. O terceiro elemento refere-se à invenção da tradição, que assemelha-se com o segundo, a ênfase na origem. A criação da tradição pode ser percebida na legitimação do Estado de práticas antes criminosas, como a capoeira. Também é possível perceber o fomento do Estado na criação de tradições com o patrocínio do carnaval, que se tornou um grande evento tipicamente brasileiro.

O quarto tópico e o quinto também possuem semelhanças, sendo eles mito fundacional e o povo puro que origina a nação. No caso brasileiro esses dois pontos estão bastante ligados e se diferem um pouco da perspectiva de Hall, pois estão centrados na ideia da mestiçagem. O mito fundacional brasileiro, que ganhou bastante espaço com o período varguista, pode ser equiparado com o mito da democracia racial. Esse conceito parte do pressuposto que o Brasil, desde sua gênese como nação, é um país miscigenado, plural de raças e que, nesse sentido, não há racismo no Brasil, vivemos harmonicamente e igualmente independente da raça. Tal premissa ganha força com Gilberto Freyre e sua obra “Casa Grande & Senzala”. Dentro da mesma perspectiva freyreana podemos categorizar o quinto elemento nacional, o do povo puro, que no caso brasileiro é o mito das três raças e a mestiçagem em si. Ou seja, a gênese brasileira se dá na miscigenação de índios, europeus e africanos, de forma que o Brasil seja todo

constituído nessa mistura, não sendo cabível, então, racismo e, dessa forma, voltamos ao mito da democracia racial.

Portanto, as narrativas de cultura nacional construídas pelo projeto getulista, a fim de florescer uma identidade nacional forte, têm sua base na exaltação de um Brasil miscigenado, plural e rico. A miscigenação que era vista nos períodos anteriores como a fraqueza nacional e que, dentro dos teóricos eugenistas brasileiros como Silvo Romero e Nina Rodrigues, era um mal inevitável na busca do embranquecimento, em Freyre passa a ser motivo de orgulho nacional, ser aquilo de faz do brasileiro distinto dentre os outros povos e unificado em seu povo.

Na obra “O Mistério do Samba”, Hermano Vianna (2012) dedica dois capítulos de sua obra para analisar o mestiço e Gilberto Freyre. No capítulo referente ao mestiço, Vianna descreve a trajetória desse conceito na história brasileira. No final do século XIX, devido às teorias evolucionistas, dentre elas a Eugenia, colocava o atraso brasileiro como consequência da mestiçagem, uma vez que os tipos raciais deveriam se manter puros para não se enfraquecerem. Posteriormente, com teóricos ainda adeptos desses ideais, a mestiçagem começa a ser aceita, pois era vista como inevitável, com o papel de salvar o país, a partir do embranquecimento da população brasileira. Para Vianna, Gilberto Freyre consegue a façanha de transformar, academicamente, a mestiçagem em um fenômeno positivo, ela não é motivo de atraso, mas uma garantia da especificidade brasileira e de nosso futuro, que seria cada dia mais mestiço, ela deveria ser garantida. Para Freyre, o Brasil era combinação, fusão e mistura, ou seja, não era possível algo de raiz pura na cultura popular.

Hermano Vianna (2012), atenta para o recorte feito pelos defensores da mestiçagem como símbolo da cultura popular brasileira, exemplificando, inclusive, dentro do período de construção identitária que resultou na apropriação Vargasista:

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional [...] durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais (VIANNA, 2012, p. 70).

O trecho acima retoma os conceitos de Ortiz (2006) e Hall (2014), da identidade nacional como recortes culturais elegidos a partir das relações de poder, apresentados no início do capítulo. Novamente, assim, podemos perceber a questão política e de poder que envolvem os conceitos de cultura e identidade. O processo de construção de identidade nacional é feita por meio dos recortes culturais escolhidos dentro do de seu amplo espectro que se encaixe nos ideais do Estado. Portanto, a identidade nacional não é construída de forma natural, mas da articulação do Estado, no intuito de estruturar uma identidade a mercê de sua doutrina.

No caso do Estado-Novo, foi escolhido o recorte da mestiçagem urbana carioca, que se alinhava com o pensamento modernista, fabril de Getúlio, ao passo que o interior do país remetia a velha política, necessitando, portanto, silenciamento. Por esse motivo, então, o samba passa a ser o ritmo oficial brasileiro, pois estava ligado diretamente a esse recorte da população escolhido pelo Estado Novo. No que se refere ao Brasil e nossas questões culturais, Ortiz (2006) afirma que entre Silvio Romero e Gilberto Freyre não existe uma conceituação diferente, apenas uma forma distinta de ver a mestiçagem, mas que Freyre é mais otimista, reafirmando o seu conceito de identidade nacional, como uma reinterpretação de grupos sociais e o Estado.

Ortiz (2006) tem um posicionamento bastante politizado em relação ao mito das três raças, para ele, a existência desse mito é puramente simbólica, é linguagem e não celebração. Dessa forma, a obra de Vianna (2012) calcada nas teorias freyreanas se torna, de certo modo, contraditória, uma vez que defende a ascensão do samba e dos demais elementos culturais populares a partir das conceituações de Gilberto Freyre. Contudo, Vianna não analisa a invisibilidade causada pelo mito das três raças, que não é de interesse dos poderes políticos alterá-la, principalmente naquele período varguista. Nesse contexto, Ortiz (2006) desenvolve a ideia que as mudanças culturais ocorridas durante o Estado Novo estavam orientadas politicamente, em prol do desenvolvimento social, por esse motivo, as teorias raciológicas¹¹ se tornam obsoletas e o entusiasmo de Freyre atende às demandas do Estado:

¹¹ Segundo Ortiz (2006) as teorias raciológicas foram elaboradas em finais do século XIX e início do século XX e abordavam as questões raciais de forma extremamente racista pautados em ideais eugenistas e evolucionistas sociais. Exemplos de autores brasileiros dessa abordagem são Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha.

O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e futebol. O que era mestiço passa a ser nacional (ORTIZ, 2006, p.41).

Dentro da construção de uma nova identidade nacional estado-novista, o mito das três raças teve o papel de criar unidade ao povo brasileiro. Mais que isso, de certo modo, criar orgulho em ser mestiço. Claramente Gilberto Freyre tem um papel “libertador” para a noção de brasilidade, contudo, não se pode negligenciar o lado perverso desse mito que, já tão enraizado na cultura brasileira deslegitima a luta contra o racismo, o que a teoria freyreana não contempla. Como coloca Stuart Hall (2014), o povo que origina a nação não é representado necessariamente por aquele que de fato o preconiza, mas aquele que detêm o poder. É dentro dessa perspectiva que o mito das três raças, apesar de ser crucial na identidade nacional, perdura a dominação da elite brasileira majoritariamente branca.

Em outra obra, “Pensando a Diáspora”, Stuart Hall (2002) problematiza que as questões culturais se mantêm ainda nas relações coloniais, de forma que nas formações culturais nacionais não há relações de poder igualitárias:

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação (HALL, 2002, p.34).

O trecho acima reflete a constante luta cultural ainda enraizada no colonialismo, mesmo com uma nova roupagem, pois países colonizados, muitas vezes, ainda estão a mercê dos padrões sociais estruturados no colonialismo. Dessa forma, independente da reestruturação de identidade que se articule, os mesmos grupos sociais necessitam uma maior articulação para tentar angariar mais espaço, que no caso brasileiro podemos citar os povos indígenas e afrodescendentes.

A partir das categorias de colonizador e colonizado, de Frantz Fanon (1968) em “Os Condenados da Terra”, Renato Ortiz (2006) desenvolve a questão da representatividade negra na cultura brasileira. O primeiro é sujeito, enquanto o segundo é objeto, a partir de um processo desumanização dos corpos negros. Nessa condição, é

problemático para o colonizado sentir-se representado na posição objetificante, por esse motivo, há um complexo de inferioridade e, principalmente, uma dominação cultural do colonizador. Essa perspectiva pode ser enxergada tanto na relação do Brasil com os países hegemonicamente colonizadores como nas relações internas. No caso brasileiro, dentro do recorte proposto por esse trabalho, as camadas populares, tanto urbanas quanto rurais, são a face colonizada e o Estado bem como a elite a face colonizadora. Por esse motivo, mesmo que haja uma apropriação e visibilidade das camadas populares, existe uma hegemonia colonizadora, um propósito dominador. Isso porque, conforme Ortiz (2006, p. 95), “na verdade a cultura do ‘homem branco’ não entra simplesmente na cultura do ‘homem negro’, existe uma rede de relações sociais que os transcendem para apreendê-los no interior de uma economia escravista”.

Hall (2002), em seu artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, apresentara que os espaços “conquistados” pela população negra são policiados e regulados, de forma que a invisibilidade é substituída por uma visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Para ele, o processo de hibridização e mercantilização são inevitáveis, de modo que a cultura negra torna-se contraditória inevitavelmente. Segundo Hall,

Entretanto, como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela e o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Quero defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem (HALL, 2002. p 341).

Segundo o autor, o processo de homogeneização faz parte do processo capitalista, de forma que a apropriação da cultura negra não é diferente e que não existe uma falta de luta ou resistência, mas é parte do mundo moderno. Dessa forma, ele define cultura negra como sendo contraditória, contudo, não pode ser reduzida a binarismos triviais como alto e baixo, autêntico e inautêntico. Sempre há o espaço de resistência e conquista dentro da questão da cultura popular, no entanto, não é possível segregar a luta em um lado só, de forma que a cultura seja exclusiva. Hall (2002) defende que não existe a cultura negra de

forma pura, ela é fruto de negociações, engajamentos que atravessam fronteiras, sincronizações parciais, confluência de mais de uma tradição cultural entre posições dominantes e subalternas. Elas não são simplesmente um resgate, mas mistas, híbridas e contraditórias, dentro de uma necessidade de estética diaspórica. Dessa forma, não importa o quão deformada ou cooptada seja a cultura negra ao passar por esses processos do mundo moderno, os corpos negros e suas raízes são o repertório, são a experiência por trás dela, são a representação.

Por sua vez, Muniz Sodré (2007, p.55), dentro da questão da resistência no samba, acredita que esse processo de mercantilização reduz o gênero aos binarismos produtor e consumidor, de modo que, a partir das matrizes tecnológicas das indústrias fonográfica e radiofônica, o gênero seja paradoxalmente “de massa” e menos social, “porque a estratégia industrial de produção é visceralmente dessocializadora”. Todavia, para Sodré (2007), seria um erro descrever o movimento do samba como irreconstruível e sem alternativas, há espaços que rompem com a opacidade social e com o poder. O autor salienta que essas resistências podem estar no interior das estruturas de poder, de forma que não se pode reduzi-las apenas a uma contrapartida do poder.

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural (SODRÉ, 2007, p.59).

Dentro dessa visão de Sodré, é possível remeter aos conceitos de Paranhos, que defende a ideia da resistência ao discurso do Estado Novo a partir do desvio da censura e dos discursos malandros entrelaçados nos sambas voltados ao trabalho. O samba, nesse caso, como um elemento do vasto espectro cultura negra, é um espaço de fala dessa população, com o caráter de troca social, de diálogo e enfrentamento, acima das imposições mercadológicas.

As falas de ambos os autores possuem divergências em relação ao processo de mercantilização da cultura negra, tendo em Hall um caráter inevitável e em Sodré um empobrecimento dela. Contudo, convergem na questão do espaço de representatividade da cultura negra, de seu espaço de fala e representação acima das questões mercadológicas. Vale ressaltar que mesmo que haja esse espaço, há também uma expropriação, uma visibilidade cerceada e limitada dessa cultura.

Portanto, o Estado, mesmo o de Vargas, calcado em ideais modernistas e rompendo com os padrões conservadores daquela velha política, tem o papel reafirmador de desigualdades sociais e culturais, voltando, dessa forma, ao discurso conservador. Como foi observado nesse capítulo, esse fenômeno ocorre, pois a cultura e a identidade nacional são construídas e reinterpretadas por relações de poder a partir de interesses políticos. No caso do Estado-Novo, a cultura popular urbana e majoritariamente carioca foi o recorte dado para a construção de identidade nacional, modificando discursos como o da malandragem para que se encaixasse dentro da perspectiva varguista, criando invisibilidade em relação a outros povos brasileiros, como as populações rurais e a música caipira, amplamente popularizada no interior do país, quase que em sua maioria (cada estado com sua particularidade).

O Estado-Novo, apoiado nos ideais modernistas e na perspectiva inclusiva da mestiçagem de Freyre, possibilitou uma reorganização profunda da sociedade brasileira e dos paradigmas de inferiorização das “coisas nossas”. Essas mudanças de fato deram sustentação para a ditadura getulista, contudo, abriram espaço para uma maior democratização social e unificação de símbolos nacionais, a fim de construir uma identidade nacional para o povo brasileiro, que deveria orgulhar-se de suas peculiaridades. A construção dessa identidade nacional no período estado-novista foi tão intensa que ainda se faz presente na cultura brasileira contemporânea. Todavia, é de extrema importância o reconhecimento dos seus resquícios colonizadores para que possamos avançar nas questões sociais, e, assim, enfrentar nossos conflitos raciais de forma ativa e mobilizadora. O Brasil ainda é, de fato, um país plural culturalmente, mas para o alcance de uma democracia racial, precisamos enfrentar nossos conflitos de forma estruturante, reconhecendo os privilégios e reparando as dívidas sociais, históricas e culturais.

5. O QUARTO PODER – A DOCTRINAÇÃO PELA COMUNICAÇÃO

5.1 A propaganda ideológica e a influência fascista - Uma análise à luz das Teorias da Comunicação

*Quem trabalha
É quem tem razão
Eu digo
E não tenho medo
De errar
Quem trabalha...
O Bon de São Januário
Leva mais um operário
Sou eu/Que vou trabalhar
O Bonde São Januário...
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!¹²
(Wilson Batista e Ataulfo Alves)*

Inspirado nos governos totalitários europeus, Getúlio Vargas utilizou a propaganda ideológica como pilar estruturante do seu projeto de governo. A partir de um aparato comunicacional forte e centralizador era possível a unificação de um Estado-nação consistente, formando uma identidade nacional coesa pautada na exaltação do líder.

Essa estrutura é uma tendência do século XX, proveniente do descontentamento com o sistema capitalista e liberal, tido como decadente depois da Crise de 29. Após a I Guerra Mundial, diversos estudos ligados ao impacto dos meios de comunicação de massa na formação de opinião e ideologia da população resultaram na Teoria

¹² O samba de Wilson Batista, grande sambista marcado por contradições e descrito como um malandro genuíno, “O Bonde de São Januário”, em parceria com Ataulfo Alves, transparece claramente a atuação do DIP. Em sua letra é enaltecido do discurso do trabalho, afastando-se da boemia. Tal discurso parece contraditório vindo de Wilson Batista, autor também do samba “Lenço no Pescoço”, hino da malandragem boêmia carioca. O sambista, como um bom malandro, soube apropriar-se do discurso do Estado, aproveitando o fomento que ele proporcionava, sem contar que, caso o contrário, seus sambas seriam censurados. Wilson Batista é apenas um dos exemplos da atuação do DIP, demonstrando como a doutrinação foi realizada pela propagação do discurso ideológico varguista por meio de elementos da cultura popular, como o samba.

Hipodérmica: os meios possuem efeitos imediatos e inevitáveis nos indivíduos, manipulando-os ideologicamente. Como coloca Mauro Wolf,

Os mass media constituíam «uma espécie de sistema nervoso simples que se espalha até atingir olhos e ouvidos, numa sociedade caracterizada pela escassez de relações interpessoais e por uma organização social amorfa» (Katz - Lazarsfeld, 1955, 4). Ligada estreitamente aos receios suscitados pela «arte de influenciar as massas» (Schönemann, 1924), a teoria hipodérmica - bullet theory - defendia, portanto, uma relação directa entre a exposição às mensagens e o comportamento: se uma pessoa é «apanhada» pela propaganda, pode ser controlada, manipulada, levada a agir (WOLF, 1985, p.9).

Dentro dessa perspectiva dos meios de comunicação e de sua relação direta e eficaz na assimilação de ideais, os governos fascistas apropriaram-se deles, por meio de seu controle e censura como forma de manipulação da sociedade, com intuito de doutrinação ideológica e exaltação do líder. A Teoria Hipodérmica categoriza a sociedade como de massa que, a partir da industrialização, passa a desvencilhar-se dos laços tradicionais como a família, de forma a criar isolamento dos indivíduos, os quais se tornam alienados e pertencentes a uma massa indiscriminada:

A massa é constituída por um conjunto homogéneo de indivíduos que, enquanto seus membros, são essencialmente iguais, indiferenciáveis, mesmo que provenham de ambientes diferentes, heterogéneos, e de todos os grupos sociais. Além disso, a massa é composta por pessoas que não se conhecem, que estão separadas umas das outras no espaço e que têm poucas ou nenhuma possibilidade de exercer uma acção ou uma influência recíprocas (WOLF, 1985, p.8).

Os governos fascistas, portanto, partem das categorias da Teoria Hipodérmica, grande pensamento vigente entre os anos 20 e 30, dando tamanha importância aos meios de comunicação como agentes de manipulação da massa. A partir de uma visão de sociedade de massa, passiva, alienada e de fácil manipulação, o uso adequado dos meios passa a ser uma ferramenta essencial na ascensão e manutenção das ditaduras que se pretendiam instalar. Dessa forma, grandes instituições são criadas para controle, censura e produção de comunicação, a fim de disseminar as doutrinas de cada governo. No caso alemão, a instituição foi o Ministério da Propaganda e da Cultura, capitaneado por Joseph Goebbels, no Brasil, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), baseado no modelo alemão e dirigido por Lourival Fontes.

No intuito de criar uma identidade cultural que una a sociedade em torno da doutrina totalitária, é necessária a apropriação da cultura, produto pelo qual a ideologia será disseminada pelos meios de comunicação de massa. Tanto no caso alemão quanto no caso brasileiro, elementos populares foram apropriados e modificados para se adequarem aos preceitos desses governos, transformando-os em elementos nacionais. Ambos os países tiveram uma trajetória bastante semelhante em relação aos fenômenos musicais. A partir da análise do historiador Arnaldo Daraya Contier (1988), no artigo “Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30”, nos anos 20 e 30 o sentido coletivista da música é absorvido pelos movimentos nacionalistas, que tinham ideais perenes aos do Estado Forte. Dessa forma, a música baseada na cultura popular passa a remeter valores desses regimes, como disciplina e trabalho. Essa constatação de Contier retrata bem como ocorreu no Estado Novo, a utilização de um gênero popular, o samba, e como foi absorvido pelo regime a fim de manifestar os valores ufanistas e trabalhistas do governo, tentando implantá-los na cultura e identidade brasileiras.

A utilização da música como instrumento do Estado também é um meio de mantê-la sob controle, de forma que ela não propague valores indesejáveis, uma vez que com o advento dos discos e posteriormente do rádio a música passou a ser elemento cultural cativo nos lares de todas as camadas da sociedade (CONTIER, 1988). No caso brasileiro, sem o controle e a censura do Estado, ideais como a malandragem seriam cada vez mais explorados e disseminados pelas rádios do país. A partir do momento em que essa música popular passa a ser incorporada e fomentada pelo regime, o “perigo” está sob controle e, ao mesmo tempo, configura-se como instrumento de exaltação da doutrina totalitária.

Outro ponto bastante similar entre os regimes de inspiração fascista, em especial a Alemanha e o Brasil, é a transformação da obra e da ideologia de um gênero musical. No caso alemão, Hitler deturpou a obra de Wagner para que ela se encaixasse nos ideais nazistas, chegando ao ponto de determinar um formato musical único a ser seguido pelos compositores (CONTIER, 1988). O mesmo ocorre no Brasil com o samba, que perde elementos genuínos, como a percussão, dando lugar para os instrumentos de metal e a grandiloquência orquestral. Na apropriação musical pelo Estado há transformações desses elementos, descaracterizando o popular para tornar-se nacional.

Outro meio estrategicamente utilizado pelos regimes totalitários foi a imprensa. No caso brasileiro ela teve um papel crucial durante toda a trajetória de Vargas, tanto no sentido de propagação do Estado quanto como veículo de denúncia. No período do Estado-Novo a imprensa passou a ter caráter de serviço de utilidade pública, de forma que o Estado, por meio da atuação centralizadora do DIP, passou a controlar e censurar os jornais.

Dentro da perspectiva da teoria do *Agendasetting*, a apropriação da imprensa pelos regimes totalitários tem como intuito, por meio da censura, pautar o que será veiculado e, conseqüentemente, o que será discutido e analisado pela sociedade. A teoria do *Agendasetting* distancia-se da perspectiva de manipulação da Teoria Hipodérmica, contudo, caracteriza os meios como cerceadores do que será publicizado. Segundo Wolf (1985), dentro da perspectiva dessa teoria, os *mass media* não determinam o que as pessoas vão pensar, mas podem determinar sobre o que as pessoas deverão pensar. A partir dessa teoria, a censura passa a fazer esse agendamento, antes feito pelos editores dos meios jornalísticos. Portanto, quem pauta o que será publicizado, determinando o que a sociedade irá discutir, será o Estado, a partir da atuação do DIP, a imprensa passa a ser, literalmente, apenas o meio pelo qual a notícia será transmitida. O Estado Novo, então, dá relevância à imprensa, contudo, tira sua autonomia.

Sob a ótica do *Newsmaking* também é possível analisar de que forma os regimes totalitários, em especial o Estado Novo, procuraram atuar a partir do controle da imprensa. Complementando a análise à luz do agendamento, a função do *gatekeeper*, conceituado como os indivíduos ou grupo de indivíduos que possuem o poder de decidir o que deverá passar e o que será bloqueado (WOLF, 1985), é transferido para o DIP e o processo disso, denominado *gatekeeping*, é a censura. Essa noção da censura como esse processo de filtro é crucial para o entendimento dessa prática, pois todo meio de comunicação possui em si, de certo modo, um poder de controle intrínseco, de forma que a zona de filtro tenha um papel central nesse controle, pois determina o que será pautado e, conseqüentemente, aquilo que será percebido pela sociedade. A censura, portanto, é essencial para a manutenção dos ideais do regime totalitário, uma vez que ela centraliza o *gatekeeping*, cerceando a possibilidade da divulgação de acontecimentos fora do discurso oficial. O valor notícia, categorizado como um conjunto de atributos que um fato deve compreender para ser escolhido, entre tantos outros, apto para virar notícia, passa a

ser determinado pela sua relação com o Estado-Novo, a figura do líder ou os ideais do regime. Segundo Wolf

[...] a noticiabilidade está estreitamente relacionada com os processos de rotinização e de estandardização das práticas produtivas: equivale a introduzir práticas produtivas estáveis, numa «matériaprima» (os factos que ocorrem no mundo) que é, por natureza, extremamente variável e impossível de predizer (WOLF, 1985, p.83).

Essa noticiabilidade, dentro da lógica do Estado-Novo, está relacionada aos acontecimentos em torno das ações governamentais e tudo aquilo que está sob a sua égide ideológica. O fenômeno da estandardização continua presente, como foi exemplificado a partir do samba-exaltação, que pode se estender a outros meios, como a própria notícia. O ponto chave é que a rotinização não é mais parte do processo do veículo, no processo de editores e jornalistas, mas sim um processo do DIP que, por sua vez, passa a notícia basicamente pronta para os jornais.

Um exemplo interessante que ilustra bem o fenômeno do *Newsmaking* sob o controle do Estado-Novo foi um comentário escrito pelo grande jornalista – formidável em sua crítica e acidez, Joel Silveira, em seu livro de memórias, logo após o golpe de 1937:

[...]as notícias sobre o Brasil não podiam ser mais risonhas. Estávamos vivendo num paraíso. Nenhuma tragédia, nenhum crime, nada que perturbasse a ordem e a paz impostas pela ditadura. Até mesmo a seca do Nordeste, que até a véspera do Estado Novo era assunto prioritário dos jornais, que a descreviam como uma das mais inclementes dos últimos anos, até ela havia sumido do noticiário [...] (SILVEIRA, apud, PASCHOAL, 2009, p.2).

A ironia de Joel Silveira descrita acima demonstra a mudança da noticiabilidade e do valor notícia antes e depois da instauração do Estado-Novo. O processo de *gatekeeping* passa a ser realizado pelo governo que, por meio da censura, filtrou todos os fatos que poderiam danificar a imagem da frágil ditadura recém instaurada. Até mesmo a seca, fenômeno natural resistente a todos dos regimes políticos, teve sua redenção – mais precisamente sua ocultação – perante tamanha graça advinda do novo governo.

A partir dos processos de filtro de notícia e seu agendamento, o Estado-Novo pauta o que será repassado e discutido pela sociedade, minando aqueles fatos indesejáveis e tornando os bem-quistos em acontecimentos. Esse aparato comunicacional viabiliza a doutrinação dos ideais varguistas e a manutenção do Estado. Tamanha foi tal

doutrinação, e bem articulada, que atualmente ela ainda reverbera na sociedade política, nas diversas esferas, política, social e cultural.

A Teoria dos Dois Estágios também dá suporte para uma análise interessante da estratégia varguista em relação à comunicação e cultura. Nessa teoria o processo da comunicação se dá a partir de duas fases, a primeira entre os *mass media* e os líderes de opinião (comunicação mediática) e a segunda entre esses líderes e os seus grupos de influência na sociedade (comunicação interpessoal). Em torno dessa abordagem, os efeitos dos meios de comunicação não são mais diretos e inevitáveis, eles são intermediados pela figura do líder de opinião, que os assimila interpreta e posteriormente os transmite para os demais grupos dos quais ele possui influência. Como explana Wolf (1985, p.20) “a eficácia dos *mass media* só é susceptível de ser analisada no contexto social em que funcionam”.

Mesmo que os estudos da *Communication Reseach* a partir do viés da pesquisa empírica de campo, espaço em que se origina a Teoria dos Dois Estágios, tenha apenas iniciado nos anos 50, após o período ditatorial nazista e também getulista, a articulação desses regimes já é exemplo da aplicabilidade dessa teoria. No caso brasileiro, o apoio dos intelectuais modernistas ilustra claramente o processo comunicacional em dois estágios. Figuras públicas como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Buarque de Holanda aliaram-se ao projeto varguista, inclusive muitas vezes exercendo cargos públicos durante seu governo, endossam o caráter vanguardista que Getúlio procurou transmitir. A produção artística e acadêmica junto aos preceitos do Estado-Novo deram estrutura ao seu discurso bem como propiciaram maior aceitação principalmente da classe média e elite. Mauro Wolf (1985) descreve os líderes de opinião como a parcela da opinião pública que influencia a sociedade, sendo importante no processo de formação de atitudes políticas relacionadas com outros fatores como econômico e cultural. Essa definição casa-se perfeitamente com o papel da elite intelectual modernista na ascensão do Estado-Novo e, principalmente, da sua articulação e fomento desses intelectuais, promovendo suas produções em geral.

Hermano Vianna (2012) em sua obra “O Mistério do Samba” dá ao encontro entre os líderes da elite intelectual com os líderes populares a responsabilidade da guinada do samba como ritmo nacional, símbolo genuinamente brasileiro, o que retoma o processo comunicacional em dois estágios.

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provedores de “boas famílias brancas”[...] Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda [...] À frente deles, Pixinguinha, Donga [...] (VIANNA, 2012, p.20).

De acordo com o autor, esse encontro tem como alegoria a importância do acordo entre esses dois grupos influentes para a formação de uma nacionalidade brasileira, em que o samba é um elemento definidor dessa brasilidade. Essa análise de Vianna reforça o papel dos líderes de opinião que, nesse caso, está descrevendo o encontro de líderes de grupos de influência distintos, a elite branca representada pelos intelectuais Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda e os músicos influentes das camadas mais pobres, representando a população negra, Pixinguinha e Donga.

O Estado-Novo entra nessa articulação fomentando a produção intelectual e cultural nas duas pontas, alinhando seu discurso aos desses intelectuais e músicos e, assim, atingindo a sociedade brasileira de ponta a ponta. De um lado o DIP produz a revista “Cultura Política”, meio em que os intelectuais brasileiros, principalmente os modernistas, publicavam artigos que problematizavam conceitos como a mestiçagem. Do outro, o governo fomentava a produção de sambas ligados aos ideais do Estado-Novo por meio de festivais, do carnaval e, especialmente, por meio da programação da “Hora do Brasil” e da Rádio Nacional.

O papel protagonista que a comunicação possui nos regimes totalitários é reflexo de sua eficácia no período da I Guerra Mundial, que levou aos estudos da Teoria Hipodérmica. A partir de sua perspectiva de efeitos imediatos, a manipulação dos *mass media* e a elaboração de plano comunicacional forte passou a ser prioridade desses regimes. Apesar de a Teoria Hipodérmica ser o pensamento dominante nos anos 30, diversas estratégias utilizadas por esses governos podem ser explicadas a partir de outras teorias da Comunicação, mais complexas que o sistema unilateral e passivo vigente, e posteriores ao período varguista. Ou seja, mesmo que pensamento hegemônico estivesse calcado na simplicidade do processo comunicacional – estímulo-resposta, as estratégias desenvolvidas por esses governos ultrapassaram essa perspectiva. Esse fenômeno pode demonstrar como foram complexos os aparatos comunicacionais desenvolvidos por esses regimes, sofisticando os modelos em que se inspiraram. Os governos totalitários fascistas foram responsáveis por inovar no âmbito

das estratégias de comunicação, percebendo as complexidades das relações entre sociedade e *mass media*, o que permitiu sua grande influência na sociedade, deixando traços de sua doutrinação até os dias de hoje.

5.2A Era do Rádio – A realeza radiofônica financiada pelo Ditador

*Antigamente eu banquei estação de águas
Hoje guardo as minhas mágoas num baú de tempo azul
Já fui fraquinha, mas agora já estou forte
Sou ouvida lá no Norte, quando o vento está no Sul (Lamartine Babo)
Eu sou a Philips do samba e da fuzarca
Anuncio qualquer marca de trombone ou de café
Chega na hora do apito da sirene, grita logo a Dona Irene
Liga o rádio e vem "Cá... Zé (Mário Reis)
Sou a Mayrink popular e conheci
Toda a gente fica louca, sou querida até no hospício
E quando chega sexta-feira, hein! Dona Clara
Sai até tapa na cara, só por causa do Patrício (Carmem Miranda)
Sou conhecida aos quatro cantos da cidade
Sou a Rádio Sociedade, fico firme, agüento o tranco
Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira
Minha gente fui parteira do Barão do Rio Branco (Lamartine Babo)
Sou Rádio Clube, eu sou é home minha gente
francamente sou do esporte, futebol me põe doente (gol!)
No galinheiro, se irradio para o povo,
cada gol que eu anuncio a galinha bota um ovo (Almirante).¹³
(Lamartine Babo)*

A primeira transmissão radiofônica do Brasil ocorreu em 1922, no Centenário da Independência Brasileira, por meio do discurso do então presidente Epitácio Pessoa e trechos da obra “O Guarany”. Nesse momento ocorria uma modernização da cidade do Rio de Janeiro e, dentre essas mudanças rumo à modernidade, ocorreu a primeira demonstração do rádio, para mostrar a mais recente novidade tecnológica do país (CALABRE, 2002). Desde o primeiro momento podemos perceber a ligação do meio de comunicação com o Estado, relação que se expandiu bastante nos anos posteriores, principalmente durante a ditadura do Estado Novo.

¹³ A composição de Lamartine Babo, “As Cinco Estações do Ano”, descreve satiricamente as cinco rádios cariocas existentes nos anos 30. Após uma greve dos proprietários das emissoras em relação aos valores de repasse aos artistas, todas as rádios ficaram fora do ar. Lamartine Babo, com o intuito de apaziguar o clima tenso, compõe tal música, que fora interpretada por ele, Carmem Miranda, Mário Reis e Almirante (EBC, 2014). A canção mostra resumidamente o cenário da radiodifusão naquele momento histórico, bem como as características de cada uma das rádios. Sem dúvida é um registro histórico, quase metalinguístico, que por meio da música e do humor eterniza o início de um período que seria conhecido como Era do Rádio.

De fato a ascensão do rádio foi um divisor de águas na questão comunicacional, pela primeira vez um meio de comunicação poderia ser denominado como de massa, com um alcance de larga escala, podendo chegar aos locais mais longínquos a partir das frequências AM. André Diniz (2012) salienta que para a sociedade do século XXI, permeado de um mundo totalmente digitalizado, é difícil compreender a importância do surgimento do rádio

O aparecimento do rádio mudou a relação dos indivíduos com a notícia que passou a ser mais veloz e abrangente. Homens, mulheres, analfabetos e letrados, eram ouvintes das mesmas informações, compartilhando um repertório de questões comuns (DINIZ, 2012, p. 55).

O trecho acima demonstra o caráter democrático do rádio, que passou a levar uma mesma notícia a indivíduos com situações socioeconômicas distintas. Tal fato dava condições de uma notícia chegar da mesma forma em lares da capital e campos agrícolas do interior do país. Outro fator determinante para sua ascensão é a questão dos analfabetos, pois a informação passa a ser acessível a uma parcela da população que não a detinha antes, pois não possuía o domínio da escrita. No Brasil esse fator é crucial, uma vez que o número de analfabetos era muito alto.

Lia Calabre (2002, p.9) ainda destaca outro papel importante do rádio, ele foi o “primeiro meio de comunicação a falar individualmente com as pessoas, cada ouvinte era tocado de forma particular pelas mensagens que eram recebidas simultaneamente por milhões de pessoas”. Essa percepção de individualidade causava maior aproximação do meio com o indivíduo, criando certa intimidade e legitimidade do rádio com o ouvinte.

O poder que o rádio tinha na ampla difusão de ideais foi rapidamente percebidos por intelectuais brasileiros que se apropriaram do meio para uso educativo da população brasileira. Roquette-Pinto e Henrique Morize criaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro a fim de produzir conteúdos julgados culturalmente importantes para o país como orquestras e palestras (DINIZ, 2012), sendo os pioneiros no Brasil na criação de uma emissora de rádio. Esse formato educativo não era um projeto estritamente brasileiro, mas também mundial, que objetivava o uso do meio para a difusão de valores considerados relevantes para a formação cultural e educativa da população.

As chamadas “rádios educativas” estiveram ligadas à origem do rádio em todo o mundo. Dirigidas por iluministas, vistos como detentores do saber, elas desprezavam a utilização do veículo como meio de entretenimento. Esse elitismo dos pioneiros das ondas sonoras deveu-se, particularmente no Brasil, aos anseios

para mudar uma sociedade recém-liberta da escravidão, erradicando o analfabetismo e a ignorância no país (DINIZ, 2012, p.58).

Portanto, esse caráter educativo das emissoras pioneiras do Brasil estava alinhado aos ideais burgueses elitistas brasileiros oriundos na visão eurocêntrica de cultura e educação. Nesse momento, não há uma preocupação com a disseminação da produção cultural popular brasileira, mas uma modelação da sociedade, principalmente aquela pobre e analfabeta, dentro dos preceitos da burguesia nacional. Outro fator destacado no trecho acima é, novamente, a questão do analfabetismo, mostrando o rádio como meio propiciador de erradicação desse fator.

A primeira década da implementação do rádio no Brasil vive essa fase de seu uso pra fins educativos, que rejeitava não só o caráter de entretenimento como também a difusão de propaganda, chamados de “reclames”, para financiamento da sua produção. Dessa forma, o rádio só passa a tomar grande proporções, tanto no sentido de produção e profissionalização quanto no número de locais que possuíam aparelho, a partir da década de 30. No início do governo provisório de Vargas foram sancionados dois decretos que regulavam detalhadamente o sistema radiofônico no Brasil, bem como a autorização da transmissão de propaganda comercial (decretos nº 20.047 e 21.111) (CALABRE, 2002).

A partir desses decretos e do fomento do governo Vargas ao sistema de radiodifusão, as emissoras passaram a se profissionalizar e a obter lucro, por meio da propaganda, inicializando a fase comercial do rádio. Como coloca Diniz (2012, p.58) “trocava-se o sisudo e formal ‘respeitável ouvinte’ pelo íntimo ‘amigos ouvintes’”, com o fator comercial inserido no mercado radiofônico, as emissoras passaram a reproduzir os gêneros musicais que davam audiência, os mais populares, abrindo espaço para ritmos como o samba.

Na década de 1930, as inovações tecnológicas, somadas à nova legislação, fizeram surgir mais emissoras de rádio com finalidades comerciais. Buscando atrair um público maior, elas apresentavam programas mais populares, com um ritmo dinâmico, prendendo melhor a atenção do ouvinte. As emissoras cariocas haviam contratado cantores populares como Carmem Miranda, Francisco Alves [...] Em busca desses ouvintes, as emissoras se empenhavam em produzir programas cada vez mais populares [...] em que a opinião pública (o gosto popular) adquiriu um peso fundamental [...] Quanto mais crescia o número de emissoras, mais exigentes ficavam os ouvintes (CALABRE, 2002, p 23, 25 e 26).

O popular foi apropriado às emissoras de rádio que procuravam aumentar o número de ouvinte, o que valorizava e aumentava o investimento publicitário nessas

emissoras. Ou seja, o sistema mercadológico entrou no universo da radiodifusão, propiciando o desenvolvimento das emissoras e também a produção dos aparelhos de rádio. Além disso, desviou o sistema de rádio do monopólio das elites culturais que buscavam o caráter restritivamente educativo do meio. Vale ressaltar que essa educação estava pautada nos princípios e ideais da elite, que valorizava a erudição.

Quanto mais o mercado de radiodifusão se desenvolvia, mais a sociedade se envolvia com ele e passava a desejar ter acesso ao rádio:

A curiosidade e o desejo das camadas populares de possuírem aparelhos de rádio cresciam, e, quando as famílias ainda não podiam ter seus próprios rádios, lançavam mão de uma prática que se tornou muito corriqueira: a de ser um “rádio-vizinho”. Era comum que famílias que tinham aparelhos de rádio os partilhassem com os vizinhos, permitindo que acompanhassem parte da programação. Alguns estabelecimentos comerciais também mantinham aparelhos de rádio ligados como forma de atrair a freguesia (CALABRE, 2002, p.25).

O rádio, portanto, passa a fazer parte do cotidiano da sociedade brasileira, ganha espaço privilegiado nas salas de suas casas e permite que milhões de pessoas compartilhem uma mesma programação. Ter um rádio era mais que ser privilegiado, era fazer parte da grande novidade da época, em termos de notícia e entretenimento. Esse era o grande poder o rádio, percebido rapidamente por Getúlio Vargas.

O rádio assumiu o papel de produtor de cultura no Brasil herdado do teatro de revista. O sistema de radio difusão absorveu desse meio, programas, técnicos, instrumentistas, maestros, cantores, apresentadores, compositores etc. Essa migração para o rádio desbancou definitivamente o teatro de revista (DINIZ, 2012). Essa relação é crucial para o entendimento da estética do rádio, de sua composição e produção que, na realidade, é uma evolução (no sentido desencadeamento temporal) do teatro de revista. Inclusive, quando há a necessidade das emissoras de abrir as gravações ao público – pois os fãs começaram a desejar ver seus ídolos, as estruturas de auditório utilizadas eram os espaços desses teatros. A popularidade do rádio foi tamanha que as emissoras passaram a cobrar entrada para ingressar nos auditórios, que não possuíam estrutura para abarcar todo o público interessado em ver seus artistas favoritos de perto. Para as pequenas emissoras do interior, essa verba era utilizada para pagar o cachê do cast, e para as grandes emissoras do eixo Rio-São Paulo, tinha o intuito de selecionar o público frequentador (CALABRE, 2002, p. 27).

As principais emissoras cariocas do início da década de 30 foram a Philips e Mayrink Veiga. A primeira era considerada a rádio da “fuzarca” pelo seu caráter voltado estritamente para o entretenimento, tendo em seu repertório basicamente marchas, sambas e outros ritmos populares. O grande programa da Rádio Philips foi o “Programa do Casé”, voltado para a música popular e os “reclames” publicitários. A emissora Mayrink Veiga era conhecida por seu famigerado *cast* formado por músicos como Carmem Miranda e Aurora Miranda e também o locutor César Ladeira.

Contudo, o grande império dessa era de ouro foi construído pela Rádio Nacional, inaugurada em 1936, já erguida para fazer sucesso. Entrou no mercado com um *cast* nobre, composto por artistas como Orlando Silva e Aracy de Almeida, além de grandes compositores como o ícone daquele momento Radamés Gnattali. O dono da emissora também era proprietário de outros grandes veículos de comunicação da época, como o jornal “A Noite” e a revista “Carioca” (CALABRE, 2002), seu investimento pautou-se na alta qualidade dos equipamentos e na realeza de seu *cast*, a emissora foi a primeira a conseguir emitir ondas em outros estados do Brasil. Como coloca Lia Calabre (2002), o surgimento da Rádio Nacional ocorreu em um momento bastante propício para o cenário das emissoras populares, tanto pelo caráter legal, que fornecia melhor estabilidade, quanto pelo profissionalismo do ramo, que nesse momento já possuía artistas, técnicos e jornalistas que tinham sua carreira iniciada dentro do rádio. A emissora foi majoritariamente líder de audiência durante todo o período da época de ouro, sendo seus programas formato padrão para outras emissoras concorrentes. A estrutura organizacional da Rádio Nacional era extremamente complexa, de forma que cada núcleo radiofônico era subdividido em outros, formados por dezenas de funções como jornalistas, locutores, cantores, atores, músicos, sonoplastas, técnicos, dentre tantos outros (CALABRE, 2002, p.35).

Em 1940, a Radio Nacional é incorporada pelo Estado Novo, passando não só a necessitar do crivo do governo, por meio da censura do DIP, mas a ser do próprio Estado. Tal fato propiciou um grande desenvolvimento da emissora, que nos anos posteriores passou a ser a quinta maior rádio do mundo, de forma que sua programação era exportada para a Europa, Estados Unidos e Ásia (DINIZ, 2012). Por meio da Rádio Nacional, Getúlio Vargas colocou em prática grande parte do seu projeto de governo, uma vez que a produção de conteúdo estava sob responsabilidade do DIP, tanto na

programação jornalística quanto de entretenimento a doutrina do Estado foi propagada. Como foi exposto nesse capítulo, o rádio incorporou-se no cotidiano da sociedade brasileira, ocupando espaços importantes como as salas das residências e os estabelecimentos comerciais, permitindo ao Estado, por meio das ondas da Rádio Nacional, estar presente nesses ambientes, paulatinamente proferindo do discurso estado-novista. O rádio também foi um veículo crucial para a difusão de hábitos de consumo, por meio das propagandas, bem como da ânsia de viver o estilo de vida dos artistas, vestindo, usando, comendo como eles (CALABRE, 2002). O capitalismo e seu *ethos* foram amplamente divulgados pelo rádio, possibilitando a incorporação de seus valores à sociedade brasileira.

O fenômeno do rádio, principalmente a partir dos programas de auditório, causou uma grande onda de idolatria dos artistas de rádio, que passaram a ter *status* mais importantes, para dentro do país, do que atores “hollywoodianos”. Os cantores populares faziam apresentações ao vivo, nesses programas de auditório, enchendo os estúdios, além de serem fielmente acompanhados pelas casas brasileiras. Inclusive, era muito comum que novas composições fossem apresentadas ao vivo, a fim de medir o índice de audiência e captar aceitação do público em relação a uma canção (CALABRE, 2002). Esse sucesso gigantesco resultou em revistas voltadas exclusivamente para fornecer ao público a demanda de conhecer os artistas e sua vida privada, bem como os bastidores dos estúdios e a vida pessoal e amorosa dos grandes ídolos. Os famigerados concursos de “Rei e Rainha do Rádio” eram verdadeiros acontecimentos, que dividiam os fãs em grandes torcidas, criando de fato uma realeza imaginária

O rádio criou uma corte imaginária com as Rainhas do Rádio e Reis da Voz, sempre seguidos por súditos fiéis. O sucesso era tão grande que foram lançadas revistas especializadas, como a “Revista do Rádio” e a “Radiolândia”, com distribuição nacional. As pessoas desejavam saber que aparência tinham, o que vestiam, o que consumiam e como moravam seus astros prediletos. Se possível, desejavam tocar nos donos das vozes que embalavam seus sonhos (CALABRE, 2002, p. 40).

Entrar na realeza do rádio significava ascensão na carreira artística, era a oportunidade de ser ouvido por milhares de brasileiros e sua aceitação resultava na coroação, proporcionando contratos com as emissoras, gravação de discos e turnês nacionais. Poder participar desse seleto ciclo radiofônico era o foco dos artistas a partir

dos anos 30, pois era o grande meio de ascensão no mercado fonográfico, principalmente dentro do escopo da música popular, maior foco de fomento do governo varguista. A mesma lógica serve para a propagação e popularização do samba, que tem no rádio espaço, uma vez que é visto como um ritmo popular genuinamente brasileiro. As narrativas cantadas em forma de samba foram amplamente gravadas no período da era de ouro, trazendo legitimidade para o gênero, seus compositores e seus intérpretes.

A partir do trecho acima também se pode analisar o tamanho do fenômeno que se tornou o rádio, criando um sistema complexo a sua volta, composto de artistas, fãs, concursos, show, imprensa, publicidade e Estado. Pode-se analisar que o rádio propiciou os primeiros acontecimentos de massa do Brasil, criado pelo meio para propagação dele mesmo. É possível ir além e pensar o rádio como o primeiro meio e fenômeno de massa promovedor dos ideais do capital e do Estado, simultaneamente, permitindo a inserção de valores getulistas, bem como hábitos capitalistas resultando em na construção de uma identidade nacional: mestiça, popular, trabalhadora, consumidora e ufanista.

5.3 Mídia e Estado-Novo – articulação em prol da “cultura popular brasileira”

*Nós somos as cantoras do rádio, levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono,
de manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio,
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço corações de Norte a Sul.
Canto pelos espaços afora
Vou semeando cantigas, dando alegria a quem chora (bum, bum, bum, bum, bum)
Canto, pois sei que a minha canção
vai dissipar a tristeza que mora no teu coração
Nós somos as cantoras do rádio, levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono,
de manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio,
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço corações de Norte a Sul.
Canto para te ver mais contente
pois a ventura dos outros é alegria da gente (bum, bum, bum, bum, bum)
Canto e sou feliz só assim
Agora peço que cantes/um pouquinho para mim.¹⁴*

¹⁴ A marchinha “As Cantoras do Rádio”, de Braguinha e Lamartine Babo, ilustra a dimensão que o rádio tomou, a partir dos anos 30, na cultura brasileira. Com diversas interpretações, a marchinha foi um grande sucesso principalmente na voz de Carmem e Aurora Miranda. Em meio a composição, podemos perceber a força que o rádio penetrou nas famílias brasileiras, a partir do trecho “de noite embalamos teu sono, de manhã nós vamos te acordar”, percebe-se sua inserção massiva nos lares da época, relata que o rádio basicamente não era desligado. A marchinha demonstra o poder dos meios de comunicação na sociedade, ilustrando como ele penetra no cotidiano das pessoas,

(Braguinha e Lamartine Babo)

Coordenado pelo DIP, o complexo aparato comunicacional o Estado-Novo, possuía um amplo espectro de veículos midiáticos produzidos no intuito de propagação dos ideais getulistas. Com produção ou patrocínio do DIP, muitos meios tinham de fato o objetivo de apoiar o Estado-Novo, contudo, isso não significou que seus produtores não acreditavam, muitas vezes, de fato na política getulista. Por outro lado, alguns veículos disseminavam a política do Estado, ou até mesmo o próprio Getúlio Vargas, indiretamente, ou seja, não possuíam ligação ou patrocínio do Estado. Vale ressaltar que a divulgação das notícias do Estado era uma imposição, por meio da censura, mas não se restringia apenas à notícia, podendo pensar em um cerceamento de cultura e ideais.

Em relação ao meio impresso, de diversas formas, o Estado Novo teve seus ideais disseminados. Com organização e produção do DIP, as revistas “Cultura Política” e “Ciência Política” reuniam artigos e reportagens de diversos intelectuais e jornalistas brasileiro pró-getulistas, que possuíam relevante influência na sociedade brasileira. A primeira revista tinha como intuito a elaboração de conceitos e ideais relacionados aos “estudos brasileiros”, analisando transformações socioeconômicas de forma a detalhar os feitos do Estado Novo. Ela concentrava os diversos estudos sobre Getúlio Vargas e o seu regime ditatorial (PASCHOAL, 2009). Uma gama diversa de pensamentos era abarcada pelo veículo, inclusive com trabalhos de autores divergentes à ditadura, como Graciliano Ramos e Gilberto Freyre (CPDOC, n.d.). A circulação da revista ocorreu entre 1941 e 1945, tendo em todo o seu período de existência uma ampla divulgação e tiragem, bem como uma capacidade ímpar de organização editorial (ibdem). A revista “Ciência Política”, por sua vez, possuía menos projeção, tendo o intuito de difundir os ideais elaborados na “Cultura Política” por meio de uma perspectiva cívica e militar.

A relevância de ambas para a disseminação da cultura e dos ideais do Estado Novo encontra-se na perspectiva do conceito de formador de opinião, visto anteriormente na Teoria dos Dois Estágios. Principalmente no que se refere à revista “Cultura Política”, a participação desses intelectuais na produção acadêmica em prol do Estado, ou mesmo discutindo-o, endossa sua legitimidade perante a sociedade, criando um elo governo-população.

bem como seu caráter, principalmente no que se trata de rádio, de transpassar intimidade com o receptor, criando empatia e, dessa forma, permitindo mudanças de comportamento e pensamento.

Segundo Cultura Política, os intelectuais tinham um papel de fundamental importância na estruturação da "nova ordem". Formadores da opinião pública, a eles cabia a função de unir governo e povo, traduzindo a voz da sociedade. A revista contava com a colaboração da nata da intelectualidade brasileira, abrigando as mais diversas correntes de pensamento (CPDOC, n.d.).

É importante lembrar que para a aceitação das altas camadas da sociedade brasileira ao plano cultural varguista, calcado em elementos populares, miscigenados, era necessário um apoio dos líderes de opinião dessa parcela social. A revista "Cultura e Política" foi um instrumento crucial para a aliança dessas camadas sociais ao Estado Novo, principalmente no tocante à cultura, que se apartava da velha imitação aos padrões europeus, buscando referenciais internos.

Outro veículo explicitamente ligado ao Estado era o jornal impresso "A Manhã", que também circulou entre os anos de 1941 a 1945. O seu objetivo consistia em divulgar as propostas do Estado de forma que atingisse amplamente a maior parte da população brasileira. Ele "dispunha de excelente documentação iconográfica e exibia uma paginação extremamente moderna para os padrões jornalísticos da época" (CPDOC, n.d.). Em sua organização tinham também figuras importantes da intelectualidade brasileira como Cecília Meireles, Roquete Pinto e Vinícius de Moraes. O jornal atuava dentro a perspectiva de imprensa do Estado Novo, como veículo de utilidade pública com caráter educativo, trazendo não só os feitos diários do governo como também explicações detalhadas da Constituição de 1937 e colunas voltadas para a explicação de como deveria ser a literatura brasileira e outros elementos culturais. "A Manhã" também possuía a mesma função descrita pela revista "Cultura Política", como um papel de formação de opinião, contudo, obtendo um espectro maior de influência social. A partir dos intelectuais e da diagramação arrojada, o jornal atingia principalmente as camadas mais elevadas da população. Com o caráter educativo, abarcava camadas mais populares, pois trazia de forma acessível informações do governo, permitindo um elo ainda mais forte entre governo e sociedade.

Indiretamente, alguns veículos corroboraram para a construção ideológica e cultural do Estado Novo, fomentando seus ideais indiretamente. As revistas criadas para comentar o mundo do rádio são um exemplo desse processo, uma vez que o meio foi um grande veículo de divulgação do governo getulista. Dessa forma, que quanto maior sua exploração, mais a sociedade estava recebendo e assimilando os elementos culturais

varguistas. Revistas como “Radiolândia”, “Revista do Rádio” e “Rádio Entrevista” produziam conteúdo estritamente voltado para o mundo radiofônico, apresentando os bastidores, revelando o estilo de vida das celebridades e fomentando as rivalidades dos concursos de “Rainha do Rádio” e “Rei da Voz”. A veiculação dessas mídias aumentava ainda mais a popularidade do rádio além de propagar os discursos proferidos pelas emissoras, principalmente da grande Rádio Nacional, que fora incorporada pelo Estado Novo. Dessa forma, indiretamente, essas revistas reforçavam os valores culturais do governo, como a miscigenação, a música popular e a ideologia trabalhista.

No cenário radiofônico, a presença dos discursos varguistas é inegável, uma vez que o rádio foi o grande veículo utilizado para esse intuito, o que de fato propiciou seu desenvolvimento a partir da década de 30. Getúlio Vargas fomentou o meio a partir das legislações referente aos anúncios publicitários, pelo incentivo à aquisição de aparelhos e também com a incorporação da Rádio Nacional ao Estado, em 1940.

A “Hora do Brasil”, herança do Estado-Novo presente ainda na atualidade, foi o programa central de fomento do governo durante todo o período ditatorial. Inaugurado em 1938, sua transmissão passou a ser obrigatória para todas as emissoras de rádio e em 1939 começou a ser produzida pelo DIP. Inicialmente, sua adesão teve muita resistência, principalmente das emissoras paulistas (por conta da rivalidade política) que preferiram ficar fora do ar ao transmitir o programa (CALABRE, 2002). Seu conteúdo contemplava uma vasta quantidade de assuntos, desde notícias até relatos dos pontos turísticos brasileiros. Isso porque seu intuito era de fato a complexa propagação das diretrizes do Estado Novo, divididas na programação em três eixos: informativo, cultural e cívico (CPDOC, n.d.). Durante a semana o programa abordava detalhadamente as notícias do governo, possuía momentos musicais voltados à “boa música” – basicamente com um repertório brasileiro e popular, comentários sobre arte e pontos turísticos do país, bem como o relato de fatos históricos brasileiros importantes. Ainda contava com radionovelas que também narravam momentos da história e palestras voltadas aos trabalhadores (ibdem). Apesar de as críticas ao programa, sendo apelidado de “fala sozinho”, ele foi um instrumento de suma importância para o governo getulista. Por meio da “Hora do Brasil” foi possível a disseminação uniforme dos feitos do Estado Novo para toda a extensão continental do Brasil, utilizando da frequência AM e permitindo também a acessibilidade de informação à população, que tinha uma parcela significativa de analfabetos ou pouco

letrados. Essas pessoas, antes do rádio, possuíam acesso precário a notícias, basicamente veiculadas pelo jornal impresso. Mesmo que grande parte da população ainda não tivesse condições de adquirir um aparelho de rádio, a maioria dos estabelecimentos tinha e deixava ligado como forma de atrair a freguesia, sem contar nos espaços públicos voltados para a transmissão de rádio (CALABRE, 2002). Portanto, ocorreu um fenômeno de democratização da informação por parte do acesso a ela. Por outro lado, vale lembrar que a censura limitou a diversidade dessa informação, de forma que não se pode generalizar essa democratização. A “Hora do Brasil” foi o programa que contemplou de forma mais completa o projeto comunicacional de Vargas, alcançando todas as classes sociais, abordando todas as frentes ideológicas a partir de seus três eixos, informativo, cultura e cívico.

Outro programa radiofônico jornalístico importante para o período do governo varguista foi o “Repórter Esso”, da Rádio Nacional, principalmente após a incorporação da emissora ao Estado. O jornal era o líder em audiência em seu ramo e referência para os demais programas, sendo intitulado como “testemunha ocular da história”. O profissionalismo do noticiário contrastava fortemente aos demais das emissoras concorrentes que, por muitas vezes, dispensavam a produção jornalística. “Eram quatro emissões diárias com cinco minutos de duração cada uma, apresentadas sempre com absoluta pontualidade - as famílias criavam o hábito de acertar os relógios pelas edições do noticiário” (CALABRE, 2002, p. 45).

Sua programação, por conta da censura e intervenção do Estado, era voltada basicamente para os acontecimentos externos, principalmente relacionados à Segunda Guerra Mundial, pautando a agenda de forma a tirar a atenção dos acontecimentos internos do país (CALABRE, 2002). O noticiário era uma versão de um formato já existente nos Estados Unidos:

O Repórter Esso foi a primeira síntese noticiosa do planeta, concebida com caráter globalizante. O noticiário, patrocinado pela Standard Oil New Jersey (Esso), foi idealizado pela agência de publicidade McCann-Erickson e produção da United Press Associations. O programa já existente nos Estados Unidos da América desde 1935 expandiu-se para outros países da América Latina – em particular para o extremo sul: Brasil, Argentina, Uruguai e Chile. O Repórter Esso chegou a reboque da “Política da Boa Vizinhança” (Good Neighbor Policy), nos anos 30 (PASCHOAL, 2009, p.8).

Dessa forma, o jornal fazia parte da aliança entre os Estados Unidos e o Brasil, por meio da política da “Boa Vizinhança”, também responsável pela visita de Walt Disney e a criação do personagem “Zé Carioca”. O objetivo desse programa era a propagação da ideologia capitalista, a fim de impedir a invasão ideológica e política do comunismo. Portanto, o teor de “Repórter Esso” estava voltado para o enaltecimento dos feitos dos aliados na guerra e também das políticas de Vargas. Além disso, por sua transmissão internacional, propagava os feitos de Getúlio para outros países, servindo ainda como instrumento geopolítico.

Assim como nos veículos impressos, no meio radiofônico também tiveram produtos midiáticos que colaboraram para a doutrinação varguista de forma mais indireta. Esses programas basicamente corroboram dentro do âmbito da cultura, proferindo o discurso nacionalista e popular do projeto de construção identitária do regime, principalmente por meio da música. O “Programa do Casé” é um forte exemplo desse fenômeno, que no início dos anos 30 foi líder de audiência, sendo pioneiro na combinação de música popular e propaganda (DINIZ, 2012). Capiteado por Ademir Casé, o programa era transmitido pela Rádio Phillips e se colocava como “do samba e da fuzarca”, assumindo fielmente seu caráter popular. Casé auxilia no projeto varguista quando abraça a estética popularesca, disseminando ideais próximos ao de sua construção identitária nacional, baseada em ritmos genuinamente nacionais e miscigenados. Vale ressaltar que essa proposta do “Programa do Casé” é muito importante, uma vez que o rádio ainda estava sob a ótica educativa idealizada por Roquete Pinto, de forma que o sucesso do programa endossou a demanda da sociedade por um viés mais popular. A partir desse momento o samba começou a ter espaço e visibilidade no mercado radiofônico que cresceu vertiginosamente, principalmente pelo fomento estatal.

Os programas de calouro, grande febre da Era do Rádio, funcionam sob a mesma ótica do “Programa do Casé”, fomentando as formas culturais do Estado Novo. Os artistas viam nesses programas uma oportunidade de conseguir contrato com as emissoras de rádio e, para poder competir nesse cenário, era necessário estar alinhado ao “sucesso” desses meios. Por sua vez, eles estavam ligados à política cultural do Estado (de forma colaborativa ou coercitiva). Nesses programas, o formato musical imposto pelo Estado – canção popular, ufanista e trabalhista -, era hegemonicamente os que se destacavam. Outro fator importante a ser ressaltado é a participação popular, que ao mesmo tempo

servia como pesquisa de audiência do gosto dos ouvintes quanto como forma de engajamento da população nesses programas e, paulatinamente, a construção cultural identitária varguista era absorvida. Os principais apresentadores desses programas de auditório estavam ligados pessoalmente ao projeto varguista, o que estreitava ainda mais esse relacionamento, podemos citar como exemplo Ary Barroso e Lamartine Babo.

A articulação estratégica dos meios de comunicação em prol da ideologia do Estado Novo ratifica a complexidade do aparato comunicacional do regime. Por diversas frentes Getúlio Vargas e Lourival Fontes propiciaram espaços favoráveis para a inserção da doutrina estado-novista, usando de fomento, censura, patrocínio, legislação de forma que os ideais do Estado fossem quase que inevitáveis. Essa apropriação articulada dos meios de comunicação permitiu que a doutrina varguista fosse tão poderosa, atingindo a sociedade como um todo, não só no aquele período, mas até a atualidade. Muitos dos símbolos considerados brasileiros foram construídos nesse período como a capoeira, a feijoada, o carnaval e o próprio samba. Com relação ao ritmo, a política cultural estado-novista tornou-o um elemento nacional e gênero oficial do Estado, sendo crucial no seu processo de aceitação por parte da sociedade brasileira. Com relação à miscigenação, ao lado dos ideais positivos, alegando diversidade, beleza e igualdade. Um dos motivos do “Mito da Democracia Racial” perdurar no Brasil está associado à forte doutrinação varguista, ainda latente em nossa sociedade. Portanto, é possível perceber como, de forma estratégica, a utilização da comunicação pode proporcionar resultados significativos quando se trata de cultura, comportamento e valores.

6. CONCLUSÃO:

*Tá legal
Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim
Sem preconceito ou mania de passado
Sem querer ficar do lado de quem não
quer navegar
Faça como um velho marinheiro
Que durante o nevoeiro
Leva o barco devagar.¹⁵
(Paulinho da Viola)*

O presente trabalho se propôs a entender de que forma o samba foi apropriado pela propaganda ideológica varguista e como o gênero musical se encaixava nos ideais de construção de uma identidade brasileira na Era Vargas. Durante todo percurso desse trabalho, conceitos foram amplamente trabalhados, como cultura, identidade, doutrina e propaganda ideológica. Todas as categorias citadas se entrelaçam de diversos modos diferentes formando uma estrutura capaz de dar sustentação ao problema de pesquisa proposto.

A cultura é elemento que permeou todo o trabalho, principalmente no tocante à cultura negra e cultura brasileira. A cultura negra esteve representada, nesse trabalho, pelo samba que, com a ascensão do rádio e do regime varguista, foi modificado a fim de atender aos interesses do mercado e também do governo. Essas modificações levaram a um processo de embranquecimento do gênero a partir de mudanças como a retirada dos instrumentos de percussão e utilização de cantores de classe média branca ou “mestiça” em suas interpretações. Além disso, o discurso também foi modificado, eliminando a malandragem e inserindo o trabalho, nesse mesmo processo de adequação, o fenômeno samba foi restringido apenas ao elemento sonoro, destoadado da festa, da dança, do rito e da roda. Essas alterações são medidas “cosméticas” com o intuito de “higienizar o gênero”, que significa diminuir ao máximo a negritude e agregar elementos brancos e socialmente aceitos.

¹⁵ A música de Paulinho da Viola “Argumento” fala sobre as modificações do samba e como, na sua visão, elas deveriam acontecer. A questão da legitimidade e da manutenção de uma raiz são problemáticas centrais na discussão do samba e tangem esse trabalho, como por exemplo em sua modificação para a adaptação ao rádio e posteriormente ao samba-exaltação do Estado Novo. Sabiamente Paulinho da Viola argumenta que as mudanças, de fato, são inevitáveis, mas a essência se mantém, as características marcantes que incorporam a cultura negra devem ficar, afinal, se sente falta de um pandeiro e tamborim.

Contudo, esse processo não foi feito apenas por imposição, mas numa negociação, em que ambas as partes tinham benefícios. Chegar ao ponto de entender como esse processo de troca entre governo, sambistas, elite, intelectuais, entre outros, foi determinante nesse trabalho. O fato de não existir simplesmente dois polos distintos, opostos entre si, torna essa relação muito mais complexa e interessante. Mesmo que houvesse uma imposição do Estado, as relações de poder não necessariamente passaram por ela, de forma que outros fatores como ascensão social, fama, aceitação, ideologia foram tão importantes quanto a coerção do Estado para o alinhamento ao seu projeto. Com visibilidade de ritmos populares nas emissoras de rádio o samba pôde ser um meio de trabalho e também de prestígio, dessa forma, os músicos e compositores almejavam alcançar esses espaços. O mesmo ocorre em relação ao Estado, que ao incorporar o samba como ritmo oficial do governo e do Brasil deu certa legitimidade ao gênero e as camadas sociais a ele envolvidas. Além disso, desde que o discurso varguista estivesse presente, o Estado fomentava a produção de sambas por meio de festivais, do carnaval e até mesmo do rádio. De forma contraditória, o Estado, o rádio e o mercado criavam invisibilidade da cultura negra e, por outro lado, dava espaço para certa legitimação.

Dentro dessa mesma perspectiva, também foi interessante perceber as formas de resistência. Do mesmo modo que não ocorreu uma plena aceitação do regime, a resistência também teve seu caráter multifacetado, tendo surgido inclusive dentro do próprio discurso, como coloca Sodré (2007) e reforça Paranhos (2011) com a desmistificação do “coro da unanimidade”. Existiram diversos discursos de resistência de forma que em um mesmo discurso, existiu, ao mesmo tempo, a fala pró e contra os ideais culturais varguistas. Isso ocorreu dentro da ótica de Hall (2002), pois a cultura negra diaspórica é por si só contraditória, devido à mistura de referências e culturas na sua construção e manifestação. Ao mesmo tempo, como coloca Sodré (2007), a cultura negra é essencialmente de resistência, pois carrega em si os elementos da negritude que tanto se procurou combater. Ela sempre trará em si, independente da mistura ou contradição, um discurso que resiste e insiste em sua negritude.

Com relação à cultura brasileira o plano de governo de Vargas tinha o intuito de criar uma identidade nacional brasileira forte, em torno de elementos genuinamente brasileiros basicamente calcados na cultura. Nesse processo, fenômenos da cultura de

diversos povos que compunham o Brasil, como os negros e indígenas, foram absorvidos pelo Estado, modificados para que fossem adequados aos padrões socialmente aceitos e estivessem perenes aos ideais do governo, posteriormente foram intitulados de nacionais. Ou seja, elementos são apropriados, modificados de forma a perder características marcantes e postos como nacionais. Esse fenômeno é bastante complexo, pois causa certa invisibilidade dos povos que tiveram sua cultura apropriada e modificada, como se ela não tivesse uma origem, fosse genericamente de todo brasileiro. Ao mesmo tempo o projeto de Vargas era bastante vanguardista, uma vez que propunha uma cultura brasileira pautada em elementos internos, rompendo com a visão tradicionalmente elitizada de europeizar o país, por esse motivo, teve muito apoio nos intelectuais modernistas na época. O Estado Novo buscava romper com a visão derrotada de Brasil que tinha vergonha de seus elementos e seu povo miscigenado, a partir da construção de uma cultura de orgulho da diversidade, beleza e miscigenação brasileiras. De fato o projeto varguista de construção de uma identidade nacional, tinha o interesse em manter o Estado-nação forte e unido como os ideais fascistas do período, no entanto foi crucial para a identificação do que é ser brasileiro, presente até hoje na nossa cultura. O samba, a feijoada, as riquezas naturais e personagens como Carmem Miranda foram símbolos da Era Vargas, vivos ainda como elementos de brasilidade. O Brasil diverso, miscigenado e plural deveria estar de acordo com o recorte escolhido pelo Estado, ou seja, a população urbana, carioca e a miscigenação com a população branca tinha a visibilidade oficial.

A identidade é o ponto crucial no projeto getulista que, baseado nos regimes fascistas europeus, acreditava que a unificação do Estado-nação estava calcada na identidade coesa e sólida de um país, pautado nos elementos culturais que unem aquela sociedade. Dessa forma, estruturou seu governo com o intuito de construir uma nova identidade para os brasileiros, estruturada em valores como o trabalho, a família e o ufanismo. O ufanismo estava ligado a questões cívicas e culturais, explorando, nesse âmbito, a proposta modernista de valorização dos símbolos brasileiros.

A identidade nacional de um país se constrói a partir das relações de poder, em que o lado dominante impõe suas condições ao restante. Ou seja, a identidade é marcada não pela cultura da maioria, mas por aquela de detém o poder. A identidade de uma nação, portanto, é o discurso nacional, construído por uma parcela da sociedade e o Estado, a partir do popular. Exatamente esse processo que foi realizado por Getúlio

Vargas, que a partir dos valores de seu governo, aliado aos ideais modernistas, foi construído uma identidade brasileira a ser propagada à sociedade pelos meios de comunicação. Ainda numa estrutura colonial, a identidade brasileira foi recortada e imposta à população, a diferença é o uso da manipulação e persuasão no lugar da violência física, apesar de que os meios coercitivos também foram utilizados com o objetivo de silenciamento. Nesse contexto, a identidade negra, que teve elementos de sua cultura apropriados e modificados, foi negligenciada em detrimento de uma identidade nacional. Essa identidade criada no período varguista está pautada no “Mito da Democracia Racial” e, de acordo com as análises desse trabalho, está presente na sociedade brasileira até hoje, criando barreiras para a compreensão do preconceito racial forte em nosso país que desencadeia uma série de problemas que inviabilizam a construção de uma igualdade social.

A questão citada acima é de suma importância para o entendimento do que é “ser brasileiro”. O que para a sociedade contemporânea brasileira parece fruto de uma construção social e cultural, que naturalmente formou nossa identidade, na realidade é um recorte escolhido por um determinado projeto de governo, negociado pelas relações de poder conflitantes daquele período histórico. Ou seja, a identidade nacional, especialmente no caso brasileiro, que parece nos constituir por meio de uma questão originária, foi construída sob a égide do ufanismo miscigenado de Vargas. O entendimento desse processo de construção da identidade brasileira é importante para desmistificar conceitos como a democracia racial, bem como compreender as diversas formas de silenciamento desse processo, como dos elementos caipiras, negros e indígenas da nossa identidade. A partir dessa compreensão, é importante expandir os horizontes para o entendimento do povo brasileiro em sua pluralidade cultural, assimilando as manifestações retiradas desse processo, dando representatividade e legitimidade ampla a eles, com o intuito de finalmente contemplar toda a diversidade do povo brasileiro no seu escopo identitário.

A doutrina da Era Vargas foi inspirada no fascismo europeu que Getúlio admirava por sua força e poder. Para sua construção era necessário seguir alguns passos como, por exemplo, um governo ditatorial, o controle da mídia e a exaltação do líder. Todos esses passos foram executados por Getúlio Vargas com um toque tupiniquim, quase antropofágico, como o manifesto modernista (alinhado aos ideais getulistas) defendia. O

seu discurso político populista, que combatia a República Velha e a ameaça comunista conquistou grande parte da população brasileira que compactuou inclusive com o golpe, uma vez que o Brasil parecia necessitar de um governo forte no lugar de um democrático, conceitos quase antagônicos para o período. A doutrina varguista, portanto, passou a ser disseminada por todas as vertentes possíveis, pela educação, pela cultura, pela política e, principalmente pelos meios de comunicação controlados pelo complexo aparato comunicacional do regime coordenado pelo DIP. Por meio da disseminação dessa doutrina a figura de Vargas pôde tomar tamanha proporção e ser lembrada e exaltada até a atualidade.

A propaganda ideológica é a grande articuladora de todo o projeto varguista, grande inspiração getulista do modelo alemão de Goebbels. O complexo aparato comunicacional da Era Vargas proporcionou um terreno fértil para a disseminação de seus ideais, a partir da propaganda de Estado. Capitaneado pelo DIP e arquitetado por Lourival Fontes as estratégias de comunicação da propaganda ideológica partiam do pensamento da Teoria Hipodérmica, embora tenham ido muito além dela. Pode-se dizer que o marketing político brasileiro tem como grande fonte o período varguista, que utilizou de diversos meios como o rádio, a mídia impressa e o cinema para a disseminação dos ideais getulistas e da exaltação da imagem do líder. A propaganda ideológica bem estruturada e veiculada desse período é a responsável pela figura de Getúlio Vargas no passado e ainda no presente, bem como da cultura e identidade brasileira também, com todos os símbolos considerados nacionais construídos naquele momento, que representam o Brasil interna e externamente. A Era Vargas é um exemplo, podendo ser considerado inclusive um case de comunicação, que atingiu o nível comportamental de uma sociedade, afetando sua cultura. Certamente que a censura e o controle das mídias por meio do DIP foi crucial para o alcance desses resultados, no entanto, não se pode deslegitimar o intenso e complexo trabalho de comunicação feito durante o período.

Durante a pesquisa e elaboração desse trabalho, se compreendeu a importância dos conceitos de diversas Teorias da Comunicação no entendimento das ações e estratégias de comunicação do Estado Novo. A complexidade do aparato comunicacional do governo permitiu um rico diálogo com essas teorias, permitindo endossar a aplicabilidade prática dos conceitos comunicacionais no âmbito nacional. O resultado dessa análise nos permite entender a importância do conhecimento teórico aos

profissionais de comunicação, que ainda estão presos, muitas vezes, no fetichismo da prática em nosso campo profissional.

Dentro dos conceitos apresentados, pode-se dizer que a apropriação do samba pela propaganda ideológica varguista objetivou sua incorporação como elemento cultural nacional na construção de uma nova identidade brasileira. O gênero encaixava-se perfeitamente no recorte feito pelo Estado: um ritmo urbano, carioca, genuinamente brasileiro e já miscigenado. Essa união foi feita por meio de negociações, propostas pelo Estado, de forma que o samba sofreu mudanças em sua estrutura afetando sua negritude. Nesse processo existiram dois lados, um referente ao aproveitamento dos músicos para ascenderem socialmente, corroborando para a desmarginalização do gênero. Por outro lado, ocorreu uma invisibilidade da cultura negra. Tanto para Sodré (2007) quanto para Hall (2002), essa invisibilidade faz parte do processo capitalista e é, portanto, inevitável. No entanto, isso não inviabiliza espaços de resistência dentro e fora do âmbito oficial. Independentemente da necessidade e do desejo de embranquecimento, o samba é um ritmo negro e carrega em si suas insígnias sendo impossível um processo de aculturação. O samba, pelo simples fato de ser negro já é um espaço inevitável de resistência.

A utilização das epígrafes teve o intuito de mostrar um pouco esse espaço de fala e resistência, das mais diversas formas possíveis. As composições contemporâneas ao período estudado ilustravam o pensamento da época, bem como as mudanças ocorridas em função da política varguista. Os sambas mais atuais foram escolhidos para mostrar como os elementos do discurso da cultura negra permaneceram e ainda discutem e reivindicam seu espaço, sempre mencionando sua ancestralidade e orgulho negro. Além disso, seria tremendamente infeliz não contemplar as belas narrativas desses grandes cronistas brasileiros, que com maestria descrevem o cotidiano brasileiro. Procurou-se trazer lirismo ao trabalho, de forma a instigar e enriquecer a leitura do que foi abordado.

A partir desse estudo foi possível perceber a carência demasiada por pesquisa relacionada ao tema dentro do escopo da Comunicação, mesmo trabalhos que traziam como palavras-chave Comunicação, Marketing, Marketing Político estavam vinculados majoritariamente à História. Considero interessante um aprofundamento do tema acerca das estratégias de Marketing Político do período, bem como a influência da propaganda ideológica na cultura e na identidade brasileira. A Comunicação é fundamental na

construção de ambos os fenômenos, com um destaque especial para a Publicidade e Propaganda, contudo, poucos estudos abordam esses temas, principalmente com o recorte brasileiro.

REFERÊNCIAS:

- ALVES, Ataulfo, BATISTA, Wilson. **O Bonde de São Januário**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ataulfo-alves/380106/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- ALVES, Francisco, BRAGUINHA. **Onde o céu azul é mais azul**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/francisco-alves/1313871/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- ANJOS, Carlos Versiani dos. Um novo olhar sobre o DIP: uma revolução na arte da propaganda e do marketing cultural. **7º Encontro da Rede Alfredo de Carvalho (ALCAR), Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, Anais eletrônicos Rio Grande do Sul, Unesco, do**, 2009.
- BABO, Lamartine. **As cinco estações do ano**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/carmen-miranda/1716469/>. Acesso em: 12 de junho de 2016.
- BABO, Lamartine, BRAGUINHA. **Cantoras do Rádio**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/carmen-miranda/1572842/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- BATISTA, Wilson. **Acertei no Milhar**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386923/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- _____. **Inimigo do Batente**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/1442666/>. Acesso em: 12 de junho de 2016.
- _____. **Lenço no Pescoço**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386925/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- BARROSO, Ari. **Aquarela do Brasil**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ary-barroso/163032/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. V 2, 1939.
- BUARQUE, Chico. **A Volta do Malandro**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/85830/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.
- CALABRE, Lia. **A Era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O longo Caminho**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- COELHO, Carla Araújo. **O Estado Novo E A Integração Do Samba Como Expressão Cultural Da Nacionalidade**, 2011.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. **Revista Brasileira de História, São Paulo**, v. 8, p. 07-22, 1988.

CPDOC. **Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945)**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

CRUZ, Arlindo et al. **Você samba de lá que eu sambo de cá**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vila-isabel-rj/1956568/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.

DE BARROS LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Zahar, 2001.

DE FRANÇA PEREIRA, Maria Fernanda. **O samba veste casaca. O samba de exaltação como locus discursivo da brasilidade no Estado Novo**, 2015.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

DONGA. **Pelo Telefone**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/donga/1120957/>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. **Rio de Janeiro: UFRJ**, p. 77, 2004.

EBC. **Lamartine Babo canta todas as rádios cariocas dos anos 30**. 2014. Disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2014-08/em-uma-musica-todas-radios-cariocas-e-seus-conteudos>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

FARIA, Guilherme José Motta. O Estado Novo da Portela. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História**, 2006.

FERREIRA, CLODOMIR. **Imaginando o triângulo: música, comunicação e história**. Mídia e imaginário. Organização de Gustavo de Castro. Introdução de Sérgio Dayrell Porto. – São Paulo: Annablume, 2012.

GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. **História: Questões e Debates**, p. 67-94, 1999.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. **HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik**, p. 25-50, 2002.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. **Da diáspora**, p. 335-349, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, 2014.

NETO, Lira. **Getúlio (1930-1945)-Edição especial: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo**. Editora Companhia das Letras, 2013.

NOVAES, José. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 6, n. 1, p. 39-44, jan./jun. 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, Brasiliense, SP, 2006.

PANDEIRINHO. **O Grande Presidente**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mangueira-rj/476904/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. **Revista de História, Juiz de Fora**, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

PARANHOS, Adalberto. O Coro da Unanimidade Nacional: o culto ao “Estado Novo”. **Revista de Sociologia e Política**, n. 09, p. 25-45, 2011.

PINHEIRO, Roseane Arcanjo. **Marketing Político na Era Vargas: perfil e estratégias de Lourival Fontes, o “Goebbels” brasileiro**. São Paulo: UMESP, 2008.

PASCHOAL, Francisco José. Getúlio Vargas e o DIP: a consolidação do “marketing político” e da propaganda no Brasil. **1º Simpósio do Laboratório de História Política e Social**, v. 70, 2009.

RANGEL, Maria Lucia. **Aula de Samba: a história do Brasil em grandes sambas-enredo.**/ Maria Lucia Rangel, Tino Freitas; Ilustrações Ziraldo. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro; MaisArte, 2014.

SARGENTO, Nelson. **Agoniza mas não morre**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/nelson-sargento/2001487/>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

SCHMIDT, Pereira. **Ponto Cantado, Encantando o Ponto: Clara Nunes na Interpretação dos Cânticos de Umbanda e Candomblé na Vida Musical Brasileira**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 2007.

VENTURA. **Brasil Glorioso**. Disponível em: http://www.portelaweb.com.br/outro.php?codigo=50&cod_cat=1. Acesso em: 12 de junho de 2016.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, Ed. 2 2012.

VIOLA, Paulinho. **Argumento**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/paulinho-da-viola/48050/> . Acesso em: 12 de junho de 2016.

WOLF, Mauro; DE FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar. **Teorias da comunicação**. Presença, 1985.

ANEXO A – QR CODE PARA ACESSO ÀS MUSICAS DESSE TRABALHO



ANEXO B – Música Pelo Telefone

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pro cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor
(Donga)

ANEXO C – Música Acertei no Milhar

- Etelvina, minha filha!
- Que há, Jorginho?
- Acertei no milhar
Ganhei 500 contos
Não vou mais trabalhar
E me dê toda a roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Isto é pra já
Passe pra cá

Etelvina
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De marquês, Dom Jorge Veiga, de Visconde
Um professor de francês, mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra madame Pompadour
Até que enfim agora eu sou feliz
Vou percorrer Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein?
- Oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno
Telefongone pro Mané do armazém
Porque não quero ficar
Devendo nada a ninguém
E vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do basquete
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente
(Wilson Batista)

ANEXO D – Música Inimigo do Batente

Eu já não posso mais!
A minha vida não é brincadeira
Estou me esmilinguindo igual a sabão na mão da lavadeira
Se ele ficasse em casa ouvia a vizinhança toda falando
Só por me ver lá no tanque
Lesco-lesco, lesco-lesco
Me acabando

Se lhe arranjo um trabalho
Ele vai de manhã, de tarde pede as contas
E eu já estou cansada de dar murro em faca de ponta
Ele disse pra mim que está esperando ser presidente
Tirar patente no sindicato dos inimigos do batente

Meu Deus eu já não posso mais
A minha vida não é brincadeira
Estou me esmilinguindo igual a sabão na mão da lavadeira
Se ele ficasse em casa ouvia a vizinhança toda falando
Só por me ver lá no tanque
Lesco-lesco, lesco-lesco
Me acabando

Ele dá muita sorte
É um moreno forte, é mesmo um atleta
Mas tem um grande defeito
Ele diz que é poeta
Ele tem muita bossa e compôs um samba e que é de abafar
É de amargar
Eu não posso mais
Em nome da forra, vou desguia
(Wilson Batista)

ANEXO E – Música Aquarela do Brasil

Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil pra mim
Pra mim, pra mim

Ah! abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, pra mim

Deixa cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda canção do meu amor
Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil pra mim
Pra mim, pra mim!

Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil pra mim
Pra mim, pra mim!

Oh, esse coqueiro que dá coco

Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil pra mim

Ah! ouve estas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Ah! esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil pra mim, pra mim, Brasil!
Brasil pra mim, pra mim, Brasil, Brasil!
(Ari Barroso)

ANEXO F – Música Bonde de São Januário

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

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês:

Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem
(Ataulfo Alves e Wilson Baptista)

ANEXO G – Música Lenço no Pescoço

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

E eles tocam
E você canta
E eu não dou
(Wilson Batista)