

Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”*

ADALBERTO PARANHOS**

Resumo:

Enxergado freqüentemente com lentes de aumento, o “Estado Novo” – a julgar por muitos analistas – parece ter sido bem-sucedido na tentativa de moldar a sociedade brasileira à sua imagem e semelhança. Indo na contracorrente dessas análises, este texto envereda pelo mundo da canção popular produzida nessa época e busca captar vozes destoantes das falas oficiais, em especial no campo das relações de gênero.

Palavras-chave: música popular; relações de gênero; “Estado Novo”.

Abstract:

Frequently viewed through increasing lens, the so-called “Estado Novo” – based on its many commentators – seems to have succeeded in its attempt at giving its own shape to the Brazilian society. Contrary to this view, this paper follows the way of the popular music written in Brazil at the time and searches to pick up voices inconsistent with the official ones, especially in the gender relationships domain.

Key words: popular music; gender relations; “Estado Novo” dictatorship.

Amélia, “mulher amorosa, passiva e serviçal”.¹

Amélia, “mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem”.²

Observador atento da cena social carioca dos anos 30 – e, em especial, das relações de gênero que se desenrolavam diante de seus olhos –, Noel Rosa registrou em “Três apitos”³ umas tantas mudanças cujos contornos iam, mais e mais, se definindo. Inconformado por ver a fábrica roubar-lhe o precioso tempo de convívio com a amada, ele desabafa: “você que atende ao apito/ de uma chaminé de barro/ por que não atende ao grito tão aflito/ da buzina do meu carro?” Numa outra composição, “Você vai se quiser”⁴,

Noel descarrega seu protesto contra o novo mundo que se abria ao trabalho feminino e aos direitos da mulher. Enxergando-o com lentes de aumento, ele se queixa:

(...) *Todo cargo masculino
Desde o grande ao pequenino
Hoje em dia é pra mulher
E por causa dos palhaços
Ela esquece que tem braços
Nem cozinhar ela quer*

*Os direitos são iguais
Mas até nos tribunais*

*A mulher faz o que quer
Cada um que cave o seu
Pois o homem já nasceu
Dando a costela à mulher*

Os papéis sociais assumidos no espaço urbano por um número crescente de mulheres – num momento em que a industrialização ganhava impulso em certas áreas do Brasil – embaralhava o jogo de cartas marcadas representado pela tradicional divisão sexual do trabalho. Ainda na década de 1940, Wilson Batista e Haroldo Lobo compuseram “Emília”⁵, um elogio rasgado à mulher de mil e uma utilidades domésticas. Nesse samba eles choram a ausência da personagem-título, cuja memória é evocada:

*Quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar
Que de manhã cedo
Me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma
E sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília
Eu não posso mais!*

*Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe
A falta que ela me faz
Emília, Emília, Emília
Eu não posso mais!*

Que não se pense, contudo, que o presente sepultara de vez o passado. Este se atualizava sob diversos aspectos e se insinuava em muitos discursos, práticas e normas legais. Como se sabe, não se cortam de uma hora para outra os laços que nos prendem à tradição e a traços culturais marcantes partilhados por diferentes grupos e classes sociais.

Ao eleger como objeto de estudo a Inglaterra na virada dos séculos XIX e XX, Eric J. Hobsbawm⁶ já explicou por que a classe e o movimento operários

não encaravam com bons olhos o trabalho da mulher fora de casa. Independentemente disso, o que se tem de concreto é que “a industrialização do século XIX (em oposição à industrialização do século XX) tendeu a fazer do casamento e da família a carreira principal da mulher da classe trabalhadora que não fosse forçada pela total pobreza a assumir outra atividade”⁷. No Brasil, estigmas sexistas

semelhantes vieram à superfície ao longo da história do movimento operário. Sob uma estrutura familiar patriarcal, as mulheres – como mostraram, entre outras, Maria Valéria Junho Pena⁸ e Margareth Rago⁹ – eram condenadas a arcar, de forma prioritária, com o trabalho doméstico e reprodutivo, por maior que fosse sua participação na composição da força de trabalho assalariada na Primeira República.

À época do “Estado Novo”, concepções tradicionalistas teimavam em expressar-se, como se observou, entre o final dos anos 30 e o início dos 40, em meio ao debate que se instalou e estalou nos próprios meios governamentais a propósito do Estatuto da Família¹⁰. Na contracorrente das novas realidades que iam se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto que, em prol da grandeza do país, salientava a necessidade de promover o aumento da população e de oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto, propunha, entre outras providências, a “progressiva restrição da admissão das mulheres nos empregos públicos e privados. Não poderão as mulheres ser admitidas senão aos empregos próprios da natureza feminina e dentro dos estritos limites da conveniência familiar”¹¹. Tratava-se de reforçar o

direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua “essência”, o que significava reafirmar seu enraizamento natural na vida doméstica.

Virando o lado da moeda, no caso do homem era exaltado o dever a cumprir como chefe de família, trabalhador/provedor¹², que, nas palavras de Gustavo Capanema, “deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas”¹³. Enquanto os homens estariam respaldados pela retaguarda doméstica que lhes proporcionariam as mulheres, estas encarnariam a autoridade que simbolizaria o poder do Estado, num contexto em que, como frisa Sueann Caulfield, a família brasileira era a “metáfora central da ordem social”.¹⁴

Resta indagar, aqui, em que medida essa ordem familiar patriarcal idealizada se materializou sob o regime disciplinar ditatorial do “Estado Novo”. Quando se estuda a “ditadura Vargas”, freqüentemente os analistas inflacionam as aparências e, a partir daí, supervalorizam o poder disciplinar estatal na sua ânsia de erigir uma sociedade à sua imagem e semelhança. O poder tentacular do regime estadonovista tende a ser visto, então, como algo que se disseminaria por todo o corpo social, penetrando todos os seus poros.

Ao romper com tais quadros de referência, este artigo – que se apoia em parte da produção musical do período¹⁵ – busca destacar determinadas práticas discursivas que configuram discursos cruzados no universo das relações de gênero e que apontam para a existência de vozes destoantes das falas oficiais. De um lado, temos as falas colocadas na boca de personagens femininas que censuram o procedimento malandro de seus companheiros. De outro, o canto

de personagens masculinos que recriminam a conduta de suas companheiras que transbordam a bitola estreita de seus papéis sociais mais tradicionais.

Embora privilegie, neste texto, as letras das canções – até por explorar mais especificamente o componente ideológico dos sambas pesquisados –, tomei como ponto de partida a audição das gravações arroladas, por entender que o documento fonográfico não deve ser esvaziado de sonoridade, resumido a simples peça escrita. Afinal, em muitos casos, a linguagem estritamente musical e a performance dos intérpretes podem falar mais alto do que a própria linguagem literal, que, de resto, não é dotada de significado unívoco, congelado no tempo.¹⁶

Seja como for, uma certa ambivalência se incorpora por vezes às composições (que eram submetidas à censura prévia do Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP) tanto quanto às interpretações registradas em disco. Para além disso, no entanto, em todas as gravações que analisarei, um denominador comum as irmanava: nelas despontavam figuras – em geral, retratadas na terceira pessoa – que fugiam aos códigos de comportamento que a “boa sociedade” recomendava.

Por outro lado, do ponto de vista musical, os arranjos dessas gravações, em regra, se distanciavam dos adornos orquestrais altissonantes que vestiam, por exemplo, os sambas-exaltação. Eles eram, comumente, confiados a pequenos conjuntos, chamados de regionais, à frente dos quais se achava, muitas vezes, o flautista Benedito Lacerda. Sem assumir ares de monumentalidade, esses eram os arranjos que predominavam nos sambas, como aqueles bastante sincopados que levavam a assinatura de

Geraldo Pereira, um compositor que fez escola por esses anos e que já foi considerado como o tradutor musical do andar malandro. E, se apurarmos o ouvido para captar as distintas entonações e dicções dos intérpretes, uma outra diferença se revelará claramente audível: o tom mais coloquial de um cantor como Vassourinha – um mestre no canto-falado – ou de um sambista de primeira linha como Ciro Monteiro se diferencia em muito do estilo de interpretação mais impostado de um Francisco Alves, o “rei da voz”, que, não por acaso, gravou vários sambas-exaltação.

Mulheres do lesco-lesco

Durante a ditadura estado-novista, particularmente de 1940 em diante, piscaram os sinais de alerta para os malandros e os que cultuavam a malandragem¹⁷. Desencadeou-se uma cruzada antimalandragem que tinha entre seus objetivos interromper a íntima relação que, na história da música popular brasileira, unira o samba à malandragem. Mesmo assim, em pleno império do DIP, de modo enviesado que fosse, tipos que viviam à margem do trabalho regular continuavam a frequentar muitas composições, como que a fornecer um atestado de sua sobrevivência. É impressionante a quantidade de canções que se converteram em muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas e com a sua condição de muro de arrimo da família. Normalmente compostas por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, apesar de comportarem alguma dubiedade, se ocuparam de figuras que voltavam as costas ao trabalho.

Em “Sete e meia da manhã”¹⁸, Dircinha Batista, cheia de bossa, narra a viacrúcis de uma operária na luta pelo pão-

nosso-de-cada-dia. Berra o despertador, seu companheiro a acorda, vira para o lado, puxa a coberta, torna a dormir, e lá vai ela, a contragosto, trabalhar:

(...) *Estou atrasada*
E se não for para o batente
Ele vai me dar pancada
Estou tão cansada
De ouvir todo dia
A mesma toada
O apito da fábrica a me chamar
Levanta da cama e vem trabalhar
Mas que viver desesperado!

Neste ponto o samba se recolhe, a melodia envereda pelo ritmo dolente da seresta, e a trabalhadora conclui, em tom de lamento: “Se Deus um dia olhasse a terra/ e visse o meu estado”. E, de novo, soa o despertador.

Logo se vê que “Sete e meia da manhã” não exala o espírito oficial da época. Sem maquiagem o dia-a-dia do operário, trabalho, nesse samba, rima com martírio, quando não com miserê, como se constata em outras composições. Isso tudo atropela o discurso governamental e determinadas análises elaboradas por historiadores e cientistas sociais que insistem em sustentar quase exclusivamente a tese da assimilação da mensagem trabalhista pelos compositores populares¹⁹. Estamos aqui muito longe do elogio ao trabalhador que se encontrava na base dos pronunciamentos do ministro do Trabalho Marcondes Filho no programa radiofônico “Hora do Brasil”²⁰. Em vez de ser concebido como atividade humanizante e regeneradora, o trabalho é percebido como fonte de sacrifício que se impõe aos que vivem atacadados com a luta pela subsistência.

Em “Não admito”²¹, com Aurora Miranda, outra mulher vocífera contra o boa-vida que mora com ela. Nesse samba-choro, uma espécie de peça de

acusação, ela chega às raias da indignação:

*Não, não admito
Eu digo e repito
Que não admito
Que você tenha coragem
De usar malandragem
Pra meu dinheiro tomar*

Sem se refugiar em meias-palavras, a personagem bate duro:

*Se quiser vá trabalhar, oi
Vá pedir emprego na pedreira
Que eu não estou disposta
A viver dessa maneira
Você quer levar a vida
Tocando viola de papo pro ar
E eu me mato no trabalho
Pra você gozar*

“Hildebrando”²² é outro indivíduo que habita esse mundo de pessoas que não integram o exército regular da produção. Esse samba, cantado por Ciro Monteiro, dramatiza o paradoxo de uma família às voltas com necessidades crônicas, enquanto o suposto chefe de família se entrega ao ócio: “sempre descansando”, “perambulando na rua”, ele, decididamente, “não quer procurar o que fazer”.

Na pele de Dircinha Batista, mais uma trabalhadora martela a mesma tecla em “Inimigo do batente”²³. Para começo de conversa, seus dois autores são emblemáticos. Wilson Batista, um mulato que jamais fincou pé num emprego convencional, e vira e mexe tinha contas a acertar com a polícia. Germano Augusto, um malandro que se notabilizou, entre outras coisas, por suas façanhas de se apoderar, com golpes de astúcia ou na marra, de composições alheias, além de figurar em parcerias fictícias. Ambos se dão as mãos nesse samba para expor as queixas de uma mulher varada de sofrimento e cansada do “lesco-lesco”²⁴ da vida de lavadeira que vem consumindo os seus dias. Seu

homem, corpo atlético, “tem muita bossa” e, mais, “diz que é poeta”, e aguarda a gravação de um samba de sua autoria, antevendo um sucesso de arromba... Nesse meio-tempo, ela coleciona frustrações. Se paciência tem limite, a dela com certeza se esgotou:

*Eu já não posso mais
A minha vida não é brincadeira
É, estou me desmilingüindo
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 eu lhe arranjo trabalho
Ele vai de manhã, de tarde pede a
conta
Eu já estou cansada de dar
Murro em faca de ponta
Ele disse pra mim
Que está esperando ser presidente
Tira patente do sindicato
Dos inimigos do batente*

*Ele dá muita sorte
É um moreno forte
Ele é mesmo um atleta
Mas tem um grande defeito
Ele diz que é poeta
Ele tem muita bossa
E compôs um samba e quer abafar
(breque: é de amargar!)
Não posso mais, em nome da forra
Vou desguiar*

Abro, aqui, um parêntesis. Deixando de lado aquilo que, nesse samba, quase fala por si só, há um aspecto que não pode passar despercebido. Nela, bem como em outras composições da época, apela-se para o uso de gírias, nascidas do linguajar da gente simples, o que atesta a proximidade de certos gêneros de música popular com o “brasileiro falado”. É como se estivéssemos anos-luz distantes de canções contemporâneas, a exemplo dos

sambas-exaltação, com seu carro-chefe, “Aquarela do Brasil”²⁵, dominado pelo tom oficioso, grandiloquente e pelo culto a expressões empoladas, como a “merencória luz da lua”.

O emprego de gírias na música popular, especialmente no samba – prática consagrada por Moreira da Silva, um *expert* na matéria – provocava calafrios nos agentes e instituições investidos da função de polícia da língua. O que seria o dialeto da malandragem senão um subpadrão, ou melhor, um não-padrão do idioma português? Esses policiais de plantão não tinham papas na língua ao abominarem a utilização de expressões “chãs” e “chulas”, vistas como próprias da ralé ou da arraia-miúda. Coisa de capadócios, diriam eles, que enxergavam nisso uma espécie de conspiração dos cretinos contra a pureza do vernáculo.

A ferocidade da crítica contra esse “linguajar vulgar” está fartamente documentada. Aqueles que se arvoraram em guardiões da ordem linguística receberam, logicamente, cobertura oficial à sua empreitada. Desfechou-se um virulento ataque à “gíria corruptora da língua nacional”²⁶. Nada de muito novo, se levarmos em conta que, no século XIX, por exemplo, Victor Hugo já escrevia sobre a gritaria de escritores respeitáveis contra a linguagem do *bas-fond* e o uso da gíria em textos literários na França²⁷. Sob o “Estado Novo”, a preservação das formas cultas do idioma pátrio era tida como algo concernente à sobrevivência nacional. Mônica Velloso lembra que, “para os doutrinadores do regime, a língua se constitui em patrimônio nacional, no sentido de que preserva a segurança e unidade do país.”²⁸ E o atentado à linguagem séria e austera, sempre presente nos pronunciamentos oficiais, seria considerado ainda mais

insultuoso se soubessem que, na era da ideologia do trabalhismo, o linguajar malandro identificava trabalhador a ladrão. “Fazer um trabalho” era sinônimo de roubar...²⁹

Fechado o parêntesis e pondo à parte questões vernáculas, assinalo que várias canções entravam em linha de sintonia com “Inimigo do batente”. “No lesco-lesco”³⁰, com Carmen Costa, e “Vai trabalhar”³¹, com Aracy de Almeida, recolocavam em cena a queda-de-braço travada pelas lavadeiras com a luta pela sobrevivência. No primeiro, se relata a lida da mulher que se mata de tanto trabalhar no tanque (a repetição, ao longo da música, de lesco-lesco, lesco-lesco, lesco-lesco, sugere, obviamente, o movimento quase incessante de quem lava a roupa), o que se choca com o bem-bom em que vive seu marido:

*Meu marido não faz nada
Só leva a vida gozando
Eu já estou com dor nas costas
O tanque está me acabando
No lesco-lesco
No lesco-lesco
No lesco-lesco*

*As mulheres estão por baixo
O homem é que determina
Traz da rua a roupa suja
A mulher que vá pra tina
No lesco-lesco
No lesco-lesco
No lesco-lesco*

“Vai trabalhar” ilumina mais ainda o contraste entre a mulher tragada pela rotina, dedicada ao trabalho penoso, e o homem que leva a vida na flauta, dando-se ao luxo de usufruir os pequenos prazeres que o mundo lhe reserva. Ela ergue a voz e solta seu protesto:

*Isso não me convém
E não fica bem
Eu no lesco-lesco
Na beira do tanque*

*Pra ganhar dinheiro
E você no samba o dia inteiro*

*Você compreende
E faz que não entende
Que tudo depende de boa
vontade
Pra nossa vida endireitar
Você deve cooperar
É forte, pode ajudar
Procure emprego
Deixa o samba
E vai trabalhar*

Nessas representações, as lavadeiras, personagens miúdas desses dramas do cotidiano que costumam ser relegados para as zonas de sombra da História convencional, não se pautavam exatamente pelo conformismo, como se deduz desses sambas. Nem toleravam seu calvário por força de qualquer predestinação. À sua maneira, resistiam ante uma situação nada confortável. E isso não constituía uma novidade. Ao se reportar às funções de lavar e amamentar, Maria Izilda Santos de Matos retira do esquecimento as lavadeiras de São Paulo das primeiras décadas do século XX. Ressalta que delas restou a imagem “de mulheres muito dispostas para o trabalho”, muitas das quais se tornaram chefes de família. De quebra, “eram tidas como ‘quem não leva desaforo para casa’, pois cotidianamente envolviam-se em brigas e acabavam parando na polícia”³². Essas representações – que se nutriam, mesmo que parcialmente, de experiências vividas – perduravam, como se percebe, pelo menos até o “Estado Novo”. Afinal, é de dentro dessas experiências que brota, como frisa Muniz Sodré, o “discurso *transitivo*” dos sambistas: “em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a*

existência”³³, ao transformar a matéria-prima de suas vivências em samba.

Seria possível arrolar outros exemplos de tipos malandros e de bambas que ressurgiram, aqui e ali, em composições gravadas e/ou lançadas entre 1940 e 1945, sob o reinado do DIP. “Já que está deixa ficar”³⁴, “Não vou pra casa”³⁵, “Quem gostar de mim”³⁶, “Batata frita”³⁷ e “Fez bobagem”³⁸ são apenas mais algumas. Mas é interessante atacar, agora, o problema pelo lado do avesso.

Mulheres do balacobaco

Já se observou que a música popular se revelou um solo fértil para o desabrochar das dores de corno sentidas pelos homens³⁹. Quantas não são as canções que expõem aos nossos olhos a fragilidade do “sexo forte” a se dissolver em lamúrias ao ser passado para trás. “Oh! Seu Oscar”⁴⁰, sucesso estrondoso do carnaval de 1940, na interpretação de Ciro Monteiro, flagra mais uma situação na qual as pedras do tabuleiro parecem fugir do lugar habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, descreve seu melodrama:

*Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
“Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia
hora
Que tua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou”
O bilhete assim dizia:
“Não posso mais
Eu quero é viver na orgia!”*

Aturdido, ele desfia o seu sofrimento:

*Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e
dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia
(breque: É, parei)*

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por ela um

pesado fardo. O trabalho, mais uma vez, é aqui associado a sacrifício, a martírio, a mortificação do corpo, em completo descompasso com a ladainha trabalhista. O trabalhador, aliás, é indiretamente convertido em otário, dando o duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher se atira à orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição, que chegou a despertar reações moralistas, era “Ela é da orgia”⁴¹. Orgia, diga-se de passagem, não tinha, naquela época, o sentido de bacanal que adquiriu mais recentemente. Era sinônimo de festa popular, regada a samba, batucada e coisas do gênero.

Por sinal, não deixa de ser significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de “Oh! Seu Oscar”. Ela é ouvida nada menos do que nove vezes. Seus versos-chave (“Não posso mais/ eu quero é viver na orgia!”) se repetem sete vezes. Inclusive no final da gravação, levando a canção a passar por uma relativa ressignificação. Se, graças à dubiedade da sua letra, “Oh! Seu Oscar” pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco patrocinado pelo DIP em 1940, o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Postos na encruzilhada, entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro ou com as aventuras da mulher pândega, aqueles que pulavam mais um carnaval sob o “Estado Novo” não devem ter pensado duas vezes para fazer sua opção.

Novamente se cavava uma distância considerável entre a fala governamental e os comportamentos referidos nas canções populares. De um lado, artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio*

realimentavam uma certa tradição, ao enaltecer a mulher e situá-la no seu “devido lugar” como braço auxiliar do chefe de família⁴². Nesses termos, o ministro do Trabalho Marcondes Filho derramava copiosos elogios sobre a “senhora do lar proletário” e evocava imagens historicamente vinculadas à mulher dona-de-casa: maternidade, prole, berços⁴³. Mulher, lar, esposa, mãe e doçura formariam um composto especial que resultaria na “divina fraqueza das mulheres”.⁴⁴

De outro lado, em “Oh! Seu Oscar” as relações de gênero não se circunscrevem à ótica da vitimização das mulheres. Ao invés de vítima indefesa de uma sociedade machista, rebaixada à condição de pobre-coitada ou de mera Amélia⁴⁵, a ex-mulher de seu Oscar desponta como alguém capaz de quebrar cadeias de padrões de conduta instituídos. E não se trata de um caso isolado: muitas outras personagens femininas são mencionadas em composições desse período por trocarem as prendas domésticas pela gandaia, o que, em algumas situações, precipitava no ridículo a figura do “malandro regenerado” ou, como queira, do trabalhador traído. Em “Madalena”⁴⁶, o chefe da família parece ter perdido as rédeas da casa:

*Madalena, você foi ao samba
Sem me avisar
Parece incrível, mulher
Você não tem pensar
Veja se isso é hora
O sol já está de fora
Vou para o trabalho
E você no samba até agora (...)*

Essas mulheres do barulho ou do balacobaco⁴⁷, conforme a gíria da época, infelicitavam a vida de seus companheiros e os irritavam a mais não poder, como se nota em “Acabou a sopa”⁴⁸ (a mamata). Condenadas por eles, na voz de Gilberto Alves, como

“Louca[s] pela boemia”⁴⁹, nem por isso elas se enquadravam nos moldes do figurino estado-novista: “louca pela boemia, me abandonou/ e meu castelo dourado se desmoronou”. No mesmo estilo e no mesmo tom, Arnaldo Paes canta “Samba de 42”⁵⁰, ao som de uma batucada de carnaval:

(...) *Emília já não quer fazer mais nada
Diz que vai pra batucada (...)
Emília diz que não é mais aquela
Que não lava mais panela
Diz que vai viver sambando
Ih! Ih! Emília enlouqueceu
Saiu gritando:
“Quem não pode mais sou eu!”*

Em tempo: “Samba de 42” se contrapunha, deliberadamente, a “Emília”, canção citada páginas atrás. Nessa sua reencarnação, ela ajustava as contas com o passado e caía na folia.

Disso tudo sobra a conclusão de que o círculo de ferro que o regime estado-novista tentou impor a fim de modelar de forma diferenciada os comportamentos masculino e feminino freqüentemente não foi bem-sucedido. Neste caso específico, a despeito das “políticas intervencionistas do Estado Novo (que) reforçavam a dependência das mulheres em relação aos homens”⁵¹ e dos protestos de compositores populares e de malandros renitentes, outros mundos se agitavam sob a aparente calma. O espaço público do prazer/lazer, tido e havido como essencialmente masculino, era, de modo progressivo, invadido por mulheres que, de um jeito ou de outro, se recusavam a

resignar-se diante de seu papel de reles objeto doméstico.⁵² Enquanto isso, ainda persistiam expedientes malandros de quem, vivendo à sombra das mulheres, transferia para elas o ônus do sustento do lar, porém, seja lá como for, não se deixava apanhar na rede do culto ao trabalho que o discurso familiar oficial veiculava.

Fica evidente que a realidade social, com toda a sua teia de relações complexas, muitas delas consideradas indesejáveis, escapava, sob diferentes aspectos, por entre os dedos dos governantes e dos mais diversos grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de modelos de relações de gênero tradicionalistas. Nesse jogo de poderes e contrapoderes, nenhuma vontade se impôs de maneira absoluta e os próprios vencedores se viram obrigados a admitir concessões e a amargar algumas derrotas, aqui ou ali.

Ora, não há regime ditatorial, qualquer que seja ele, que reine soberano, assim como hegemonia não se confunde com dominação ou imposição absoluta, muito menos com uniformização. Isso se aplica a todos os campos, inclusive ao cultural. Como salienta Thompson, “na verdade, o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”⁵³. E essas fraturas, como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, teimavam em se manifestar sob o “Estado Novo”, por mais que este buscasse soldá-las.

* Versão ampliada de texto apresentado durante o VII Congresso da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizado na Casa de las Américas, em La Habana, Cuba, em jun. 2006.

** **ADALBERTO PARANHOS** é Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da

Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999. akparanhos@triang.com.br

¹ AURELIO, século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1999, p. 119.

² DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 186.

³ “Três apitos” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm Continental. Samba gravado em 27 mar. 1951 e lançado em jun. 1951 (relançado no CD *Noel Rosa – Aracy de Almeida*. Warner, 2002). Composto em 1933, foi engavetado por Noel Rosa por conter, segundo ele, “incorreções”. Para uma análise mais geral dessa canção e seu entorno social, v. PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 15 e 16. Sobre os fatos mais imediatos que inspiraram “Três apitos” (o envolvimento do autor com uma operária têxtil, uma história que deu pano pra manga...), ver MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990, p. 184.

⁴ “Você vai se quiser” (Noel Rosa), Noel Rosa e Marília Batista. 78 rpm Odeon. Samba gravado em 12 nov. 1936 e lançado em dez. 1936 (relançado no CD n. 10 da caixa de CDs *Noel pela primeira vez*. Funarte/Velas, 2000).

⁵ “Emília” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. 78 rpm Colúmbia. Samba lançado em out. 1941 (relançado no CD *Vassourinha*. Warner, 2002).

⁶ Ver HOBBSAWM, Eric J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre História Operária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, esp. cap. Homem e mulher: imagens da esquerda.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁸ Ver PENA, Maria Valéria Junho. *Mulheres e trabalhadoras: presença feminina na constituição do sistema fabril*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, esp. item O trabalho feminino na discussão operária da I República.

⁹ Ver RAGO, Margareth. Relações de gênero e classe operária no Brasil, 1890-1930. *Caderno Espaço Feminino*, n. 1, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, jan.-jun. 1994.

¹⁰ Sobre a preocupação com políticas públicas destinadas à “contenção das mulheres” e à demarcação de seu lugar social, incluindo-se aí o Estatuto da Família, ver SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Editora FGV, 2000, p. 123-139, e CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 337-339.

¹¹ *Apud* SCHWARTZMAN *et. al., op. cit.*, p. 128.

¹² Ao abordar as relações entre alcoolismo, trabalho, mulher e família, MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 39-55, evidenciou como o discurso médico emergente nas primeiras décadas do século XX procurava associar a condição de homem trabalhador a padrão de masculinidade e a atributos de virilidade.

¹³ *Apud* SCHWARTZMAN *et. al., op. cit.*, p. 123.

¹⁴ CAULFIELD, Sueann, *op. cit.*, p. 332 e 333.

¹⁵ Este texto é produto de pesquisa de maior amplitude que priorizou o material fonográfico disponível principalmente na Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo/SP, na gravadora Revivendo, de Curitiba/PR, e na discoteca do autor. Baseia-se, portanto, na música popular industrializada posta no mercado pelas três gravadoras (Odeon, Victor e Colúmbia/Continental) que operavam no Brasil durante o “Estado Novo”. Elas se sediavam no Rio de Janeiro, onde, por sinal, era gerada grande parte das composições transpostas para o vinil. Quanto às referências às datas de gravação e/ou de lançamento dos discos ouvidos para este trabalho, eu me vali das informações disponíveis em SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*, v. 2 e 3. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

¹⁶ Estas e outras reflexões de caráter metodológico sobre os riscos de nos tornarmos reféns da literalidade da canção e sobre a importância da performance, que pode ressignificar uma composição, são desenvolvidas por mim em PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2004.

¹⁷ Retomo, parcialmente, aqui e em outras passagens deste artigo, algumas considerações que apareceram, originalmente, em PARANHOS, Adalberto. O samba na contramão: música popular no “Estado Novo”. *Cultura Vozes*, v. 95, n. 1, Petrópolis, Vozes, 2001.

¹⁸ “Sete e meia da manhã” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. 78 rpm Continental. Samba lançado em jul. 1945.

¹⁹ Sobre o assunto, ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2005, esp. p. 138-143. Nesses estudos se acata, em certa medida, a “teoria do rebaixamento” a que se refere BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 84-90. o que se perde de vista é o processo de interação entre os sujeitos, quaisquer que sejam eles. Os conteúdos manipulados pelo agente transmissor, no caso o Estado/DIP, teriam sido interiorizados sem mais pelos receptores. Numa palavra, o receptor é praticamente reduzido a locutor da fala alheia, ao ser rebaixado à função de “locutor-papagaio”.

²⁰ Suas palestras semanais, transmitidas em cadeia nacional obrigatória de emissoras de rádio, constituem uma autêntica sinfonia do trabalho. Elas são examinadas por mim em PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala, op. cit.*, esp. cap. IV.

²¹ “Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm Victor. Samba gravado em 19 mar. 1940 e lançado em maio 1940 (relançado no CD n. 14 da coleção *Os grandes sambas da história*. Globo/BMG, 1997).

²² “Hildebrando” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor. Samba gravado em 13 nov. 1941 e lançado em jan. 1942.

²³ “Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm Odeon. Samba gravado em 5 out. 1939 e lançado em maio 1940 (relançado no LP *Cantoras da época de ouro*. Revivendo, 1988).

²⁴ Convém atentar para o trânsito lingüístico de expressões como lesco-lesco, miserê e outras que tais. Assim como, analogamente, uns tantos elementos das ideologias das classes trabalhadoras são incorporados e/ou ressignificados pelas ideologias das classes dominantes (v. GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 132 e 133), muitas palavras originárias da linguagem cotidiana de setores populares acabam por ser dicionarizadas. Foi o que se verificou, por exemplo, com lesco-lesco, miserê e o verbo desguiar (ir embora). Ver AURÉLIO, século XXI, *op. cit.*, p. 1203, 1344 e 654, e DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa, *op. cit.*, p. 1745 e 1933.

²⁵ “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm Odeon. Samba gravado em 18 ago. 1939 e lançado em out. 1939 (relançado no CD n. 2 da caixa de CDs *História da Odeon – 1927-1942: as primeiras músicas do século XX*. Emi, 2003.). Cito a primeira gravação dessa composição. No total, foram 5 as gravações nacionais de “Aquarela do Brasil” no período do “Estado Novo”.

²⁶ Ver as seções de música e de radiodifusão da revista *Cultura Política*, publicada pelo DIP entre 1941 e 1945. As palavras citadas são de CASTELO, Martins, *Cultura Política*, n. 6, ago. 1941, p. 331. O mesmo articulista censurava a “degradação” representada pela “baixa linguagem” em *idem*, n. 11, jan. 1942, p. 300. Manifestações dessa natureza, de acordo com o escritor Marques Rebelo, eram típicas de “zeladores de gramatiquices” e de “perseguidores de letristas da música popular”. REBELO, Marques. *A mudança* (tomo 1 de O espelho partido). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 179.

²⁷ Ver HUGO, Victor. *Os miseráveis* (v. 2). São Paulo-Rio de Janeiro: Cosac & Naify/Casa da Palavra, 2002, esp. p. 361-374.

²⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9 (Estado Novo: 1937-1945), Curitiba, UFPR, p. 66.

²⁹ Ver glossários da malandragem em AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1996, p. 279-288, e CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001, p. 255-267.

³⁰ “No lesco-lesco” (Hanibal Cruz), Carmen Costa. 78 rpm Victor. Samba gravado em 30 maio 1945 e lançado em set. 1945.

³¹ “Vai trabalhar” (Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm Victor. Samba gravado em 10 fev. 1942 e lançado em abr. 1942.

³² MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc, 2002, p. 144 e 146.

³³ SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 34.

³⁴ “Já que está deixa ficar” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Colúmbia. Samba lançado em ago. 1941 (relançado no LP *Um turbilhão de alegria*. Revivendo, s/d).

³⁵ “Não vou pra casa” (Antonio Almeida e Roberto Ribeiro), Joel e Gaúcho. 78 rpm Colúmbia. Samba gravado em nov. 1940 e lançado em dez. 1940 (relançado no LP *Foi uma pedra que rolou*. Revivendo, s/d).

- ³⁶ “Quem gostar de mim” (Dunga), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor. Samba gravado em 8 jul. 1940 e lançado em set. 1940 (relançado no CD *A bossa de sempre*. RCA/BMG, 2001).
- ³⁷ “Batata frita” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm Victor. Gravado em 19 mar 1940 e lançado em jun. 1940 (relançado no CD n. 11 da coleção *Os grandes sambas da história, op. cit.*).
- ³⁸ “Fez bobagem” (Assis Valente), Aracy de Almeida. 78 rpm Victor. Samba gravado em 20 jan. 1942 e lançado em mar. 1942 (relançado no CD n. 5 da coleção *Os grandes sambas da história, op. cit.*).
- ³⁹ Ver, por exemplo, OLIVEN, Ruben George. A mulher faz (e desfaz) o homem. *Ciência Hoje*, v. 7, Rio de Janeiro, SBPC, 1987.
- ⁴⁰ “Oh! Seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor. Samba gravado em 12 set. 1939 e lançado em nov. 1939 (relançado no CD *A bossa de sempre, op. cit.*).
- ⁴¹ Num diário-romance é lembrado que a vingança popular contra o moralismo se expressou na consagração desse samba durante os festejos carnavalescos de 1940. Ver REBELO, Marques, *op. cit.*, p. 179.
- ⁴² Sobre o assunto, ver PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala, op. cit.*, p. 160 e 161.
- ⁴³ Ver a palestra A senhora do lar proletário, irradiada em 1942 na “Hora do Brasil”. MARCONDES FILHO. *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária, 1943, p. 51-55.
- ⁴⁴ Discurso pronunciado em 2 out. 1942, na solenidade de fundação da Legião Brasileira de Assistência. *Idem. Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio*, n. 98, Rio de Janeiro, out. 1942, s/n.
- ⁴⁵ Certo ou errado – não entro, aqui, no mérito da questão, que é passível de discussão –, foi esse o sentido, historicamente consagrado, que se colou à letra da canção que exalta Amélia. Escrita por um comunista, Mário Lago, ele a concebeu como um exemplo de solidariedade e de dedicação sem igual a todos quantos experimentavam dificuldades pela vida afora. Ver VELLOSO, Mônica. *Mário Lago: boemia e política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 119, e ouvir “Ai, que saudades da Amélia” (Ataulfo Alves e Mário Lago), Ataulfo Alves. 78 rpm Odeon. Samba gravado em 27 nov. 1941 e lançado em jan. 1942 (relançado no CD n. 2 da caixa de CDs *História da Odeon, op. cit.*).
- ⁴⁶ “Madalena” (Bide e Marçal), Anjos do Inferno. 78 rpm Colúmbia. Samba lançado em jan. 1942 (relançado no CD n. 17 da coleção *Os grandes sambas da história*. Globo/BMG, 1998).
- ⁴⁷ A palavra balacobaco (ou, segundo o gosto do freguês, balacubaco) também está hoje dicionarizada com a acepção, entre outras, de “festa, farra”, ou para nomear quem “gosta de festas, de farras, farrista”. *DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa, op. cit.*, p. 382.
- ⁴⁸ “Acabou a sopa” (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor. Samba gravado em 11 set. 1940 e lançado em nov. 1940.
- ⁴⁹ “Louca pela boemia” (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm Odeon. Samba gravado em 9 jun. 1941 e lançado em ago. 1941.
- ⁵⁰ “Samba de 42” (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Paes. 78 rpm Colúmbia, 1942. Lançado em jan. 1942.
- ⁵¹ CAULFIELD, Sueann, *op. cit.*, p. 337.
- ⁵² A presença feminina no carnaval carioca é indissociável das transformações que ele sofreu. As mulheres como sujeitos históricos marcantes nesse processo aparecem de corpo inteiro em SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, esp. cap. A interdição e o transbordamento do desejo: mulher e carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945).
- ⁵³ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17.