

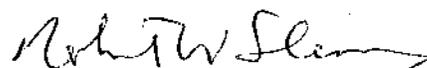
Tiago de Melo Gomes

Lenço no Pescoço:

O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular

“Nacional”, “Popular” e Cultura de Massas nos anos 1920.

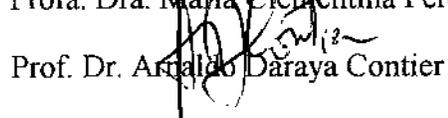
Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas, sob orientação do
Prof. Dr. Robert Wayne
Slenes.



Este exemplar corresponde
à redação final da
dissertação defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em 18/08/98



Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha



Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

Julho de 1998

G585L

35543/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	AC
N.º CHAMADA:	1111111111
V.	35543
PREZ.	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/16/98
N.º CPD	

CK-00117473-6

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Gomes, Tiago de Melo
G 585 L Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular - "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920 / Tiago de Melo Gomes . - - Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Robert W. Slenes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música popular - Brasil - 1920. 2. Teatro de revista - Brasil - 1920. 3. Cultura de massa. I. Slenes, Robert W. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Este trabalho é dedicado
à saudosa memória de

Afonso Müller de Melo
Alcir Lenharo
Canuto Manoel Cruz
José Gomes
Rafael Melo

Agradecimentos

A Deus, por ter permitido que eu chegasse até aqui;

A Josianne, esposa e companheira em todos os sentidos;

A minha família, pelo apoio permanente e irrestrito;

Aos amigos e a todos que torceram, de perto ou de longe;

A meus familiares e amigos residentes no Rio de Janeiro, por terem facilitado muito a pesquisa com sua paciência e hospitalidade infinitas;

A Robert Slenes, por sua orientação generosa e inteligente;

A todos que contribuíram com leituras, sugestões ou conversas descompromissadas;

Ao CNPq, pelos 30 meses de bolsa.

Índice

Introdução	01
Capítulo 1:	
O Malandro na Bibliografia	11
Capítulo 2:	
O Malandro no Teatro de Revista	41
Capítulo 3:	
O Malandro na Música Popular	113
Considerações Finais	173
Fontes e Bibliografia Citada	182

Introdução

“A malandragem dominou a música popular até os anos 30 projetando a imagem negativa do trabalho. A negação radical dos valores do trabalho fez com que na música popular o operário fosse ofuscado pelo malandro (o marginal, o vadio, o impostor). Até os anos 30 a malandragem constituiu o tema predileto do compositor popular urbano, adquirindo ao mesmo tempo a forma de um código poético e de uma regra de vida”

“Ao representar e enaltecer o malandro, o modo de vida malandro, a música popular exerceu uma crítica jocosa à vida urbana e encontrou ressonância entre os trabalhadores pobres. O samba malandro traduziu para essa população o descrédito na ascensão social através do trabalho regular”¹

*“À ética do trabalho, preconizada pelos discursos oficiais e moralizadores, opõe-se a ética da malandragem, que fundamenta-se na percepção que as classes populares têm da vida das elites, marcada pelo não-trabalho, pela ostentação, pelo usufruto da boa vida. A figura do malandro, aquele que vive fora da moralidade do trabalho, que não se submete à sua disciplina, passa a ser uma figura combatida pelo Estado. Durante a vigência do estado novo (1937-1945), a censura proíbe ostensivamente a referência ao malandro, transformado em **vagabundo**, que tem que trabalhar, pois só o trabalho o enquadra na sociedade²*

Os textos citados apresentam dois elementos bastante significativos a respeito das interpretações correntes sobre o malandro. Em primeiro lugar surge a interpretação

¹ MALATIAN, Teresa Martins, “Estado Novo, Ideologia do Trabalho e Ensino da História”, citado por NADAI, Elza e NEVES, Joana, *História do Brasil*, SP, Saraiva, 16ª edição, 1995, p. 338.

² PESSOA, Ângelo Emílio da Silva, “A Música Popular e o Mundo do Trabalho: elementos para uma experiência didática”, *Sinpro Cultura*, nº 34, 04/98, p. 16 (grifo no original).

consagrada acerca do samba malandro, onde se periodiza a história da música popular reservando ao gênero citado o domínio do universo musical popular até sua extirpação do cenário musical por obra da ação do governo Vargas. Em segundo lugar, e não menos significativo, tal versão aparece como inteiramente institucionalizada, sendo as fontes citadas, respectivamente, um livro didático de ensino médio e uma revista voltada para professores³. A constatação da existência de uma versão inteiramente cristalizada sobre o malandro e seus sambas, assim como de sua aceitação generalizada foi o ponto de partida para este trabalho.

Neste sentido, a preocupação primordial deste trabalho se ligava à transformação de um tipo como o malandro em um mito nacional. Personagens que encantavam seu público baseados na astúcia já estavam presentes em quantidade nos contos da tradição oral francesa do Antigo Regime, como constata Robert Darnton, o que esvaziaria substantivamente a constatação da singularidade brasileira em termos de uma “tradição popular malandra”⁴. Malandros de carne e osso buscando a sobrevivência através do embuste poderiam ser encontrados na Europa moderna, em especial em tempos de fome. Natalie Z. Davis chega a observar naquele momento a constante presença de “vigarices, jogos viciados e outras formas de contravenção”, atitudes conhecidas na Inglaterra neste período pelo genérico nome de “a arte de depenar otários”⁵. Assim, parecia estranha a presença, totalmente institucionalizada neste momento, de uma versão acadêmica que sustentava a presença de uma “tradição popular malandra” como singular ao Brasil, e que seria o veículo de uma forma incômoda de resistência a projetos de dominação por parte das elites brasileiras.

³ Ver também o livro paradidático de Sérgio Cabral, *A MPB na Era do Rádio*, SP, Moderna, 2ª edição, 1996.

⁴ *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*, RJ, Graal, 2ª edição, 1996, Cap. 1. Segundo este autor a presença de personagens do gênero era precisamente o diferencial entre os contos da tradição oral francesa e a correspondente alemã, por exemplo. Sobre a tese que aponta uma “tradição popular malandra” no Brasil, ver DA MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, RJ, Guanabara, 5ª edição, s/d, que utiliza histórias de Pedro Malasartes.

⁵ *Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França moderna*, RJ, Paz e Terra, 1990, p. 30.

Esta versão consagrada pela historiografia poderia ser resumida em alguns pontos. A história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de negros degenerados por anos de trabalho escravo ao se ver livre teria então a oportunidade de abdicar do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, estes negros encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo oriundo de remotas tradições populares, portanto bastante adequado como expressão da “voz do povo”, nascendo neste momento o samba malandro. Este estilo musical, originado das contradições do pré-capitalismo brasileiro, seria perseguido no período Vargas, devido à seu caráter potencialmente desestabilizador da sociedade capitalista que então se buscava implantar. Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente. Assim, através da censura e do “convencimento” o samba malandro seria afastado do meio musical nos anos do Estado Novo. Após 1945, o samba malandro se tornaria anacrônico, devido à instituição do capitalismo brasileiro, desaparecendo a partir de então.

Cabe notar que, embora tal assunto tenha sido desenvolvido por poucos estudiosos, a aceitação desta tese foi intensa, sendo sempre citada em textos que tratam de música popular nos anos 30 e/ou sua relação com as classes dominantes, e mesmo em textos que tratem de assuntos bastante diversos⁶. Um caso bastante sintomático está no livro de

⁶ Ver outros trabalhos em que aparece de passagem a aceitação desta versão: BARROS, Orlando de, *Custódio Mesquita, um Compositor Romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*, Tese de Doutorado em História, SP, FFLCH/USP, 1995, pp. 95-96; CABRAL, Sérgio, “Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira”, In: *Ensaio de Opinião*, 1975, p. 40-41; CABRAL, Sérgio, *No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*, RJ, Francisco Alves, 1990, p. 197; CALDAS, Waldenyr, *Iniciação à Música Popular Brasileira*, SP, Ática, 1985, pp. 40-41; GARCIA, Nelson Jahr, *Estado Novo: ideologia e propaganda política*, SP, Loyola, 1982, p. 109; GARDEL, André, *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*, RJ, SMC, 1996, p. 39; GOMES, Ângela Maria Castro, “A Construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro”, In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi, et al., *Estado Novo: ideologia e poder*, RJ, Zahar, 1982, p. 159; GOULART, Silvana, *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*, SP, Marco Zero/CNPq, 1990, pp. 26-28; KRAÜSCHE, Valter, *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*, SP, Brasiliense, 1983, pp. 45-52; LENHARO, Alcir, *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus/Unicamp, 2ª edição, 1989, p. 40; MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Linha Gráfica/Unb, 1990, pp. 132 e 481; ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade*

Waldenyr Caldas sobre a música popular paulistana, onde o autor equaciona o problema da tradição da música popular em torno de uma “cultura da malandragem na MPB”. No desenvolvimento desta questão, Waldenyr Caldas tão somente resume alguns dos argumentos mais comuns dos poucos trabalhos do gênero, na busca de explicitar um tipo de “caráter” da MPB⁷. Não fica totalmente claro para o leitor do livro a relação do samba malandro com a música paulistana, mas fica bastante claro que, partindo de alguns textos, a citada versão sobre o malandro não raro acaba assumindo contornos de teorização que forneceria a chave para a compreensão da produção musical popular brasileira; algo como um “mito de origem” que justifica o desenvolvimento posterior da MPB.

A proposta deste trabalho é abandonar definitivamente a caracterização do malandro comopositor a projetos de dominação, assim como a utilização de letras de música como explicitação de intenções neste sentido. Inicialmente pensada em função da origem e desenvolvimento do malandro enquanto personagem musical ligado aos meios de comunicação de massa, a pesquisa teve um redirecionamento devido à percepção da intensa ligação do malandro com o teatro de revista. Nas peças dos anos 20, progressivamente nota-se a intensificação da importância de personagens como o malandro, a mulata, o português e o caipira em um contexto de construção de determinadas idéias acerca do “nacional-popular”. Assim, o malandro do teatro de revista estaria relacionado a novas visões produzidas sobre a nacionalidade, e a evolução do personagem mostra-se muito rica na compreensão de pontos capitais deste debate. O samba malandro, surgido por volta de 1927, guarda uma relação profunda com os

Nacional, SP, Brasiliense, 5ª edição, 1994, p. 43; RISÉRIO, Antônio, *Caymmi: uma utopia de lugar*, SP/Salvador, Perspectiva/COPENE, 1993, pp. 43-47; SILVA, Zélia Lopes, “A Cultura Popular nas Artes Plásticas: estudo da obra de Tarsila do Amaral de 1923 a 1938”, In: *História* (Unesp), V. 11, SP, 1992, p. 130; SOARES, Antônio Jorge Gonçalves, *Malandragem, Futebol e Identidade*, Vitória, SPDC/UFES, 1994, p. 17; TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: um tema em debate*, RJ, JCM, 2ª edição, 1969, p. 149; WISNIK, José Miguel, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*, SP, Brasiliense, 1983, p. 190.

⁷ CALDAS, Waldenyr, *Luz Neon: canção e cultura na cidade*, SP, Studio Nobel/SESC, 1995, cap. 2, pp. 29-43.

personagens análogos da revista, indicando neste momento um novo caminho de discussão. Antes de oposição à ordem constituída, o malandro estaria relacionado a intensas discussões sobre a nacionalidade operadas nos anos 20. Com isto, o objeto deste trabalho foi organizado em torno da presença do malandro no teatro de revista e na música popular na década de 20, presença esta situada no imbricamento entre duas questões centrais no período: as releituras do “nacional” e do “popular” e o surgimento e institucionalização da moderna cultura de massas no Brasil.

Esta argumentação será dividida em três capítulos. No primeiro, de natureza bibliográfica, pretende-se realizar uma discussão sobre a citada versão acerca do malandro, seus pressupostos e alguns motivos de sua plena institucionalização. Além disto, serão ainda consideradas algumas tentativas recentes de se realizar questionamentos a respeito.

O segundo capítulo centra-se na presença do malandro no teatro de revista, tendo como fonte basicamente a análise de textos de peças. Em primeiro lugar, avalia-se o surgimento do malandro no teatro de revista, ainda no século XIX, nas revistas de ano de Artur Azevedo. Neste primeiro momento, os textos das peças ainda revelam um evidente desconforto do autor destas peças com a transição de uma sociedade escravocrata para um momento em que, em sua leitura, o país deveria entrar em um momento marcado pela civilização e pelo progresso. Os textos de Artur Azevedo acabam por revelar na construção de personagens do tipo malandro a ansiedade típica de um momento em que havia a preocupação de instituir o trabalho livre no país, e as tensões desta passagem.

Após um primeiro momento onde no malandro são projetadas as visões desfavoráveis sobre a nacionalidade, a partir de meados dos anos 10 os tipos “nacionais” passam a ser retratados nos textos das peças de maneira menos negativa, e malandros e mulatas passam a personificar uma nova idéia de “nacional-popular”. Em um contexto onde os paradigmas europeus de civilidade estavam sendo questionados, a nacionalidade

passa a ser expressa nestas peças com o orgulho da diferença em relação aos europeus. Isto não pressupõe uma total reviravolta em relação às concepções anteriores: esta valorização do “nacional-popular”, claramente perceptível, foi talvez o vetor principal atuando nos textos analisados do teatro de revista. Entretanto, esta construção de símbolos nacionais até pouco tempo desprezados não se fez sem contradições, e o teatro de revista aparece como palco privilegiado de debates sobre as novas questões, incluindo a participação de intelectuais prestigiados como Olegário Mariano, Humberto de Campos, Goulart de Andrade, Bastos Tigre e Paulo Barreto no papel de escritores de peças. Esta variedade na construção dos personagens do teatro de revista do período é indispensável para evitar a idéia de que toda a produção do período tenha se dado em sentido único no plano ideológico.

Porém, mesmo ao enfatizar as divergências e contradições inerentes a um momento de mudanças na idéia da nação presentes nas peças, ainda se estará operando dentro de um universo fornecido pelos revistógrafos. O estudo de tais textos unicamente como “produção de alegorias nacionais” atribui a um pequeno número de pessoas a incumbência de repensar a questão do “nacional-popular” frente a novas exigências. Pretende-se aqui evitar que se subestime o fato de que os revistógrafos tinham a obrigação de recorrer a símbolos decodificáveis por uma platéia bastante heterogênea, se desejassem o sucesso. Assim, a redefinição de questões desta importância, frente ao crescimento progressivo de uma cultura de massas, acabou por produzir documentos que possibilitam diversas aberturas para leituras diferenciadas. Embora não seja possível aprofundar este ponto como seria de desejar⁸, tentará se recuperar algumas destas possibilidades de leitura nos textos analisados, o que certamente é necessário para não ignorar os espectadores, parte

⁸ Afinal, para dar conta das leituras possíveis dentro de uma única peça pode ser necessária uma dissertação inteira, como a realizada por MENCARELLI, Fernando Antônio, *A Cena Aberta: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de revista de Artur Azevedo*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1996.

integrante na construção das peças cujo texto será analisado⁹. Isto é possível devido ao fato de que textos de peças deste gênero teatral não apresentam uma visão monolítica da sociedade, em função de não ser um gênero que pretendia expressar teses sobre a sociedade, possibilitando sempre uma multiplicidade de visões acerca dos assuntos abordados. Por isto, como se verá, é facilmente perceptível sua utilidade para o historiador preocupado com a cultura do período, o que justifica a existência de um capítulo fundado em tais textos.

O terceiro capítulo aborda a presença do malandro na música popular. Em sua origem, o malandro é um fenômeno ligado ao teatro de revista, e sua passagem para a música popular se dá em função da intensa ligação entre os dois meios, ligação esta que se tentará recuperar neste capítulo, utilizando-se para tal a mesma fonte do capítulo anterior, que permite mapear a mão dupla existente entre o teatro de revista e a música popular. Além disto, será defendida a tese de que o samba malandro surgiu em um momento em que o samba foi elevado à condição de símbolo nacional em meio a inúmeros outros gêneros, sendo que alguns deles estavam mais cristalizados na preferência popular, tal como o maxixe e os gêneros sertanejos.

A hipótese aqui lançada é a de que, em conjunto com questões relacionadas ao desenvolvimento da cultura de massas, como a gravação elétrica, a elevação do samba ao status de símbolo nacional foi fruto de uma valorização dos morros e subúrbios ocorrida no final da década, e a figura do malandro era considerada representativa destes espaços no imaginário daquele período, como se pretende apontar no segundo capítulo. Com a associação entre o malandro e o samba, cria-se uma imagem absolutamente coerente com

⁹ Procedimento proposto em relação à produção de livros por Roger Chartier (*A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difel, 1990, cap. 4), e que parece adequado também para as peças de teatro de revista aqui analisadas. Ver também DARNTON, Robert, *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*, SP, Companhia das Letras, 1995, parte III. Ao referir-se um episódio estudado, Darnton muito significativamente o compara a uma encenação teatral, onde atores e espectadores teriam interpretações variadas de um mesmo fato (p. 300).

as demandas de instituição de um imaginário nacionalista voltado para a valorização das periferias da cidade, onde estaria concentrada a porção do país ainda não atingida pela modernidade, mantendo-se “pura” e “ingênua”. Esta associação entre samba e malandro, correspondendo perfeitamente a certo tipo de visão existente em relação às classes populares, permitiu a ambos uma popularidade invejável¹⁰.

Com o sucesso dos sambas malandros, este se constituiu um gênero de samba muito popular, e que devido a isto manteve-se presente por vários anos, em um processo típico do mercado fonográfico: quando surge uma temática que obtém aceitação popular, outros compositores buscam aproveitar o filão revelado. Assim, embora não se despreze aqui a possibilidade de que os sambas malandros tivessem por parte das classes populares uma leitura diferenciada, cuja confirmação demandaria uma pesquisa à parte, a definitiva institucionalização do samba malandro parece estar mais ligada a fenômenos da cultura de massas e a debates sobre a nacionalidade nos anos 20 que a atitudes populares de resistência política. A corroboração deste argumento será calcado sobre letras de música, não com o objetivo de explicitar idéias dos compositores, mas sim como constatação da repetição de temáticas semelhantes para demonstrar a presença de gêneros de composição atuantes em determinado momento¹¹.

¹⁰ Esta postura pressupõe necessariamente a inexistência de uma “música nacional” ou “teatro nacional” ou mais amplamente um “caráter nacional” dado *a priori*. Como nota Arnold Hauser para o caso alemão, este caráter seria “tão somente um modo de pensar e escrever surgido em um determinado período da história alemã” (*História Social da Arte e da Literatura*, SP, Martins Fontes, 1995, p. 610. Sobre o paradigmático caso alemão ver também ELIAS, Norbert, *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, RJ, Zahar, 1990, Vol. 1, Cap. 1). Nota-se assim que a emergência de símbolos nacionais é sempre fruto de um complexo exercício de visualização de um “caráter nacional” e as alegorias vistas como apropriadas para representá-lo. Bastante interessante neste sentido é a concepção de Benedict Anderson da nação como “comunidade imaginada”: *Nação e Consciência Nacional*, SP, Atica, 1989.

¹¹ É necessário lembrar que neste ponto houve a preocupação de reunir um acervo pessoal de canções do período com dimensões que permitissem uma boa idéia do panorama musical sem que houvesse a dependência das canções citadas por outros estudiosos do assunto ou das coleções lançadas recentemente pelas gravadoras. As canções selecionadas e citadas no trabalho não foram recolhidas de outros trabalhos, portanto, mas do acervo particular deste autor, que soma razoável quantidade de canções do período, além de outros períodos que por algum motivo tiveram alguma composição citada. Há ainda as composições retiradas dos textos das peças de teatro de revista, casos estes explicitados no texto desta dissertação. Neste caso, são canções as quais apenas as letras foram analisadas, pois não se conhece suas melodias.

Finalmente há um pequeno fechamento que busca demonstrar que, se ocorreu uma mudança acerca dos juízos sobre o malandro, alguns tipos de atitudes de estranhamento observáveis no final do século XIX em relação à população negra e pobre permanecem implícitos nas visões sobre o malandro e sobre a nacionalidade. O malandro foi valorizado e transformado nos anos 20 em um simpático e nada ameaçador símbolo nacional, recebendo uma roupagem marcadamente política a partir da historiografia dos anos 70. Mas é claramente observável a presença de alguns traços nas três caracterizações, a princípio bastante diversas entre si. As mesmas características que as elites do século XIX identificavam como sendo “atrasadas” entre os negros pobres, foram reequacionadas como “candura” popular nos anos 20 e em “inocência” nos anos 70, inocência esta que permitiria uma leitura sem barreiras dos textos de sambas, crendo-se em uma “sinceridade” inata destes segmentos. Este exemplo demonstra que, se foram visíveis as rupturas nas visões sobre o malandro desde o final do século XIX, as continuidades também não são menos perceptíveis.

Capítulo 1:

O Malandro na Bibliografia

I

O texto mais conhecido sobre o malandro é o livro *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, de Cláudia Matos (RJ, Paz e Terra, 1982). Sendo em sua origem uma tese acadêmica no campo da literatura, o livro acaba por não focalizar diretamente questões históricas, embora, ao menos implicitamente, aceite os pontos principais que constituem a visão consagrada a respeito. A principal questão abordada é a reconstituição do samba malandro enquanto discurso das camadas oprimidas da sociedade, em especial na medida em que se oporia ao projeto das classes dominantes que visa implantar, sem arestas, o capitalismo no Brasil. Estuda também o processo de substituição do samba malandro pelo samba exaltação. O livro de Cláudia Matos é decisivo na consolidação do malandro como objeto de pesquisa acadêmica, especialmente quando propõe uma divisão de toda a música popular produzida na primeira metade do século em três grupos: o “lírico-amoroso”, sem conteúdo político, o “malandro” e o “apologético-nacionalista”, os dois últimos representando no campo da música popular a oposição ideológica existente entre setores dominantes e dominados no período. Este livro parece ser o momento crucial na transformação do samba malandro em “voz do oprimido”.

Quase simultaneamente ao livro de Cláudia Matos surgiu um trabalho que pode ser encarado como o seu complemento: *Samba da Legitimidade*, de Antônio Pedro (Dissertação de Mestrado em História, SP, FFLCH-USP, 1980). O tema de Antônio Pedro é a utilização do samba pelo governo Vargas, em especial no período do Estado Novo, visando a legitimação popular. Os sambas analisados são os que o autor agrupa como sendo apologistas de uma vida voltada ao trabalho e família. O autor não parece ter dúvida

de que tais composições são fruto de um movimento organizado e orquestrado pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), chegando a recorrer a Gramsci para intitular os compositores “trabalhistas” como “orgânicos” (p. 12). Com isto, Antônio Pedro tenta explicar as maneiras encontradas pelo Estado Novo para silenciar a incômoda voz do samba malandro, substituindo-o por um tipo de samba afinado ideologicamente com o regime oficial¹.

Gilberto Vasconcellos foi outro autor a se ocupar do tema, através de dois artigos: “Yes, Nós Temos Malandro” e “A Malandragem na Formação da Música Popular Brasileira”, o segundo em conjunto com Matinas Suzuki Jr.². No primeiro artigo, através do que considera uma tradição de crítica social mordaz e bem humorada da MPB, o autor mostra como, desde os tempos de Wilson Batista, a música popular exerceu a função de elemento desestabilizador do “mundo oficial”. Vasconcellos acaba exaltando o malandro por sua capacidade de exercer sua veia crítica através do que denomina “linguagem da fresta” durante o período do Estado Novo. Para o autor, a malandragem converteu-se em tradição na MPB devido à sua habilidade em driblar a censura quando isto foi necessário, e este procedimento é eleito como mais eficaz que o enfrentamento aberto ao Estado Autoritário. Parece evidente que neste caso o autor descreve a malandragem com os olhos inteiramente voltados para o presente (1975), vendo em autores como Chico Buarque, visados pela censura, os continuadores da “tradição malandra” da MPB.

Já o segundo artigo, mais ambicioso, busca explicitar a importância do samba malandro na constituição de uma tradição crítica da MPB. Neste artigo os autores enfatizam a relação causal que identificam entre a Abolição e a malandragem, apontando

¹ Parece haver neste ponto da argumentação do autor uma referência velada a um possível paralelismo entre a máquina de propaganda do Estado Novo e a propaganda fascista na Europa. Esta última de fato ocupou-se sistematicamente de remover setores culturais “incômodos” ao regime e substituí-los por uma nova concepção de cultura mais afinada com o regime oficial. Sobre o caso alemão ver CONTIER, Arnaldo Daraya, “Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”, *Revista Brasileira de História*, nº 15, 1987-88

² Respectivamente contidos em: VASCONCELLOS, Gilberto, *Música Popular: de olho na fresta*, RJ, Graal, 1977 e FAUSTO, Bóris (Dir.), *História Geral da Civilização Brasileira*, T. 3, V. 4, SP, Difel, 1984.

justamente a República Velha como sendo o período de maturação da música popular brasileira, que explodiria na década de 30 até o confronto final com a música afinada ideologicamente com o Estado Novo. Tomando por base autores como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso, Vasconcellos e Suzuki Jr. acabam por fornecer a base historiográfica, ausente em Cláudia Matos, para consolidar o malandro como símbolo de resistência à implantação do capitalismo no Brasil. Resta ainda notar que, ao construir o samba malandro como um discurso alternativo ao progresso apregoado pelas classes dominantes após 1930, os autores acabam por resvalar perigosamente em doutrinas etnicistas, quando associam o malandro a um mundo marcado por sexualidade, preguiça, ócio e uma visão refratária ao progresso. Curiosamente, ao desenhar o malandro como um personagem revolucionário, os autores tangenciam algumas das doutrinas do século XIX que vêm nas classes populares, principalmente os negros, os elementos anti-progresso por excelência.

*

Percebe-se que, embora com objetivos diferentes, e ressalvando-se pequenas discordâncias, os autores citados operam dentro de um mesmo universo e buscam o mesmo objetivo: demonstrar que o malandro foi uma voz incômoda e destoante em relação aos projetos de dominação impostos pelo Estado a partir de 1930. A partir deste ponto surge a periodização que busca dar conta de todo o contexto da música popular existente neste momento: o samba malandro dominaria o cenário musical até meados da década de 30, quando a intensificação e o aperfeiçoamento da máquina de propaganda estatal

forçaria o surgimento e a predominância dos sambas de exaltação ao país, ao governo e ao trabalho. Embora esta produção tenha o mérito do pioneirismo da utilização da música popular em trabalhos acadêmicos, há questões que não devem deixar de ser levantadas. Em primeiro lugar nota-se o que seria uma incoerência, sendo as músicas identificadas como sendo “malandras” lidas de modo literal, como manifestos de crença pessoal, enquanto que as que recebem o rótulo de “exaltativas” são matizadas devido ao fato de terem recebido o apoio estatal, não servindo na análise como manifestação ideológica. Naturalmente esta distinção entre os dois gêneros não é gratuita, e será avaliada em seguida; mas vale registrar que os autores não consideram que os sambas malandros possam ter outra motivação que não a de manifestar sentimentos de forma absolutamente sincera, enquanto que no caso dos sambas exaltação se daria o oposto: nenhum deles pode ser sincero, e são unicamente fruto da censura ou aliciamento.

Outra questão é a de que, como se verá adiante, não se conhecem sambas que tenham a malandragem como tema anteriores a 1927, e as composições que relacionam agudamente a malandragem à crítica ao trabalho surgem no curto período correspondente ao início dos anos 30, sendo difícil caracterizá-lo como uma “tradição antiga e dominante”. Além disto, sambas no estilo “exaltação” existiam antes de 1930, como se verá no teatro de revista, e mesmo os sambas criticando a malandragem, apontados como produtos do período da ditadura estadonovista, existiram antes disto, compostos em diversas oportunidades inclusive por autores identificados com o “mundo da malandragem”. Pode se observar este fato nos dois exemplos citados a seguir: “Para Me Livrar do Mal”, de Ismael Silva e Noel Rosa, gravado em 1932, e “Vou Ver Se Posso”, de Heitor dos Prazeres, gravado em 1934, ambos portanto cronologicamente fora do período ditatorial e pregando a regeneração e a vida em família:

“Estou vivendo com você
Num martírio sem igual
Vou largar você de mão
Para me livrar do mal

Supliquei humildemente
Pra você endireitar
Mas agora infelizmente
Nosso amor tem que acabar
Vou-me embora afinal
Você vai saber por que
É pra me livrar do mal
Que eu fujo de você

Você teve a minha ajuda
Sem pensar em trabalhar
Quem se zanga é que se muda
Que eu já tenho onde morar
Nunca mais você encontra
Quem te faça o bem que eu fiz
Levei muito golpe contra
Passe bem, seja feliz”

“Vou ver se posso, vou seguir a trabalhar
Não é negócio ser malandro e dá azar
Eu vou deixar esta vida de vadio
Ser malandro hoje é malhar em ferro frio

Eu vou arranjar uma vida melhor
Para eu viver mais descansado
Eu vou trabalhar
E no trabalho terei outro resultado

Vou enfrentar o que aparecer
Não posso viver assim
É bem doloroso
É vergonhoso, não é bonito pra mim”

Com isto nota-se que a questão não se sustenta em termos de uma divisão entre autores “pró” e “contra” o regime oficial. Antes de 1937 existiam inúmeros caminhos na canção popular, e o samba era tão somente um dos muitos ritmos; considerando-se apenas

o samba, havia igualmente muitas subdivisões, que incluem o samba malandro, o samba exaltação, mas também outras formas, tornando impossível simplesmente opor estes dois gêneros de samba. Esta oposição realizada pelos autores que estudaram o assunto escamoteia muitas outras vozes existentes na música popular das décadas de 20 e 30, e neste sentido acaba por silenciar estas outras vozes, da mesma maneira que o Estado Novo teria silenciado o samba malandro.

Aparentemente, os autores aqui analisados chegaram a esta conclusão através de uma inversão na pesquisa. Tomando como anterior algo que ainda deveria ser demonstrado, ou seja, a predominância do samba malandro até 1937 e sua substituição pelo samba exaltação, estes autores procuraram as composições que comprovassem esta tese. Isto levou-os a dois problemas: em primeiro lugar, como já citado, todas as outras formas de música popular foram ignoradas, como os gêneros sertanejos, imensamente populares a partir dos anos 10; e em segundo lugar, muitas músicas que não continham elementos malandros ou exaltativos foram enquadrados em algum destes dois gêneros, em uma evidente busca de adequá-los a uma conclusão preexistente. Para citar apenas um exemplo, cabe lembrar o caso da composição “Oh! Seu Oscar”, de Ataulfo Alves e Wilson Batista:

“Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
Oh! seu Oscar
Está fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
Um bilhete lhe deixou
O bilhete assim dizia
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia

Fiz tudo para ver seu bem estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia
É...parei!”

Esta composição é apresentada por Cláudia Matos (pp. 95-96) como sendo uma crítica disfarçada à regeneração imposta pelo DIP aos sambas da época, já que a música foi gravada por Ciro Monteiro em 1939, quando na verdade Ataulfo e Wilson apenas recorrem a um gênero muito comum desde os anos 20, caracterizado pela tensa dicotomia entre “orgia” e “regeneração”, por sinal presente nos dois sambas citados anteriormente. Aqui parece claro que a autora, por se tratar de uma composição surgida no período do Estado Novo, de autoria de dois negros oriundos das classes populares, fez um esforço para encaixá-la em um modelo pré-concebido. A autora preferiu não associar “Oh! Seu Oscar” às composições pró-Estado Novo, criando para composições de autores que foram filiados ao gênero “malandro” uma nova categoria, caracterizada por uma rebeldia dissimulada às novas normas. Assim, todas as composições deste período de Wilson Batista, Geraldo Pereira e Ismael Silva, por exemplo, passam a ser interpretadas como “dissimuladas”, assim como as composições destes autores anteriores a 1937 foram rotuladas como “malandras”.

Neste ponto chama a atenção o fato de que os autores citados propuseram um modelo explicativo visando dar conta de toda a produção musical da primeira metade do século. Este modelo não é certamente aleatório, pois como se verá a seguir, está intimamente relacionado à questões historiográficas e políticas do contexto em que foram gerados: a segunda metade dos anos 70.

II

Uma questão que parece ligada a esta produção intelectual é a ditadura política vigente no período. Os malandros são postos como sendo um grupo derrotado em 1937, e que teria passado a sofrer retaliações após esta data. Mas chama a atenção nestas análises o fato de que, com a redemocratização em 1945, o samba malandro não tenha ocupado o lugar que anteriormente seria seu. No artigo citado de Vasconcellos a explicação é o desaparecimento do suporte sociológico que teria amparado o aparecimento do malandro na música popular³. E este suporte sociológico, segundo o mesmo autor seria a brecha no ainda mal implantado capitalismo brasileiro. Fica claro então que o malandro não teria podido voltar à cena devido ao fato de não ter espaço em um capitalismo já implantado. Esta postura traz implícita uma periodização: se estes oito anos foram suficientes para realizar a passagem de uma sociedade agrária para o capitalismo, torna-se claro que esta visão deriva das interpretações que vêem no Estado Novo o momento em que o Brasil entra no capitalismo, e se institui definitivamente a oposição capital-trabalho. Neste enfoque a Revolução de 30 é construída como uma revolução burguesa, completada em 1937.

Neste ponto parece surgir o elemento explicativo que dá sentido à produção desenvolvida no final dos anos 70 acerca do malandro. Este teria sido derrotado em 37, mas não apenas sob uma análise política, mas também no plano econômico. O malandro aparece como alegoria do último momento em que se poderia pensar o país sem a noção

³ Postura que também é adotada por Cláudia Matos, *op. cit.*, p. 110.

de capitalismo. Ou seja: uma espécie de “Era da Inocência”, um último momento em que o povo esteve livre da opressão e disciplina capitalista. Esta premissa aparece de forma clara em Cláudia Matos:

“Se o desejo de ascender socialmente ou de ganhar dinheiro orientava-lhe a conduta no momento de registrar e promover seus sambas, tal individualismo não chegava a determinar seu modo de produção, que permanecia vinculado aos fundamentos ‘comunalistas’- para retomar a expressão de Muniz Sodré - do músico negro-proletário”.

*“As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziam autônoma e espontaneamente”.*⁴

No mesmo sentido, Antônio Pedro afirma:

*“As composições saem espontaneamente, sem nenhuma pré-elaboração, pelo menos nos primeiros momentos. Os moradores dos morros e dos subúrbios faziam suas composições para o gasto, como era costume dizer-se, com características que poderíamos chamar de “valor de uso”.*⁵

Ou seja, as letras de samba de conteúdo malandro podem ser lidas de forma inteiramente livre de relativizações, uma vez que foram produzidas de forma “autêntica”. Em todos os textos citados, os sambas classificados como exaltativos são desprezados, tidos como frutos da censura. Logo, já no Estado Novo esta inocência já está perdida, algo como uma expulsão do paraíso, a partir da qual a música e o povo nunca mais seriam os

⁴ Matos, Cláudia, *op. cit.*, pp. 20 e 22

⁵ *op. cit.*, p. 68.

mesmos. O malandro e seus sambas aparecem então como uma alegoria do último momento antes do país ser atingido pelo capitalismo, responsável pela perda de autenticidade da música popular, vista aqui também como uma alegoria do povo, que também perdeu sua inocência após o advento do capitalismo.

Esta visão pode estar filiada em termos teóricos a uma série de autores, mas na área da cultura a associação com a Escola de Frankfurt e seus discípulos e adendos é imediata. Basta que se pense em um artigo muito conhecido de Adorno e Horkheimer, onde os autores indicam que a moderna indústria cultural, e a conseqüente manipulação a ela associada, se instala a partir do aperfeiçoamento das relações capitalistas de produção⁶. No caso aqui apreciado isto justificaria a rejeição das letras de música produzidas a partir do Estado Novo, momento em que o capitalismo torna-se realidade no Brasil⁷. Outro exemplo seria o livro *De Caligari a Hitler*, do sociólogo alemão Siegfried Kracauer⁸. Neste livro, que analisa o cinema alemão entre a Primeira Guerra e a ascensão do nazismo, o autor investiga os sentimentos do povo alemão através dos filmes produzidos no período, estabelecendo assim uma intensa relação entre os sentimentos populares e a produção cultural de massas. A utilização do cinema como critério para o estabelecimento de características nacionais é levada a sério de tal forma que o autor, após concluir que apenas na Alemanha não se desenvolveu um equivalente nacional ao Sherlock Holmes nos anos 10, afirma que

⁶“A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, RJ, Zahar, 3ª edição, 1991, pp. 113-156. Ver também os outros textos de Adorno citados na bibliografia deste trabalho. Todavia, mesmo estudos mais sofisticados sobre a cultura popular por vezes tendem a ver no desenvolvimento capitalista a morte de uma “cultura popular tradicional”. Ver a periodização proposta por BURKE, Peter, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, SP, Companhia das Letras, 2ª edição, 1995.

⁷Para uma rápida discussão sobre esta matriz teórica e a música popular brasileira ver MOBY, Alberto, *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*, RJ, Obra Aberta, 1994, pp. 19-30.

⁸*De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, RJ, Zahar, 1988.

“Isto pode ser explicado pela dependência do detetive clássico à democracia liberal. Ele, o solitário investigador que faz a razão destruir a teia de aranha dos poderes irracionais e a decência triunfar sobre instintos obscuros, é o herói predestinado de um mundo civilizado que acredita nas bênçãos do Iluminismo e da liberdade individual”.

Isto o leva a dizer que o desaparecimento recente deste tipo de personagem (o livro é de 1946) se dá em função do desmoronamento do liberalismo. E acrescenta:

*“Já que os alemães nunca desenvolveram um regime democrático, não estavam eles em condições de engendrar uma versão nativa de Sherlock Holmes”.*⁹

Todavia, o autor achou por bem incluir no fim do livro um apêndice onde analisa as realizações cinematográficas do nazismo sob um prisma inteiramente diverso, relativizando o sucesso e a aceitação de vários filmes nazistas, escrevendo de um ponto de vista que vê em todos os filmes analisados “instrumentos de dominação”. A menos que se subestime em demasia o autor, não há outra alternativa que não concluir que para o mesmo o nazismo marca uma espécie de fim da inocência, de maneira análoga ao que acreditaram os estudiosos da malandragem no Brasil. Vê-se desta forma, que mais que uma postura metodológica, esta abordagem adotada em relação às letras dos sambas malandros significa uma determinada maneira de se pensar a história do Brasil¹⁰.

⁹ Idem, p. 32.

¹⁰ Ver por exemplo Antônio J. G. Soares, *Op. Cit.*, p. 35, quando o autor busca demonstrar que em Londres e Paris nos momentos imediatamente anteriores à industrialização pesada poderiam ser encontrados equivalentes ao malandro. Em contraposição há aqueles que, como Renato Ortiz, pensam que o fim da “Era da Inocência” se dá apenas nos anos 60, quando se dá um maior refinamento da indústria cultural. Isto também é sintomático, já que é uma periodização que privilegia 1964 como corte, ao invés de 1937 (*Op. Cit.*, p. 77 e 82).

Lembre-se o trabalho de Edgar de Decca quando este mostra que nos anos 60/70 foi criada a idéia de inoperância do proletariado, que deve muito a idéia de derrota mútua, a partir da qual se poderia uniformizar intelectuais e proletários¹¹. Talvez seja possível realizar aqui uma pequena extrapolação da idéia de “uniformização dos vencidos”, e pensar que o malandro foi eleito como símbolo de resistência nos anos 30 especialmente em nome desta idéia. Após 45, com a industrialização, teria desaparecido o campo sociológico do malandro, transformando os proletários em grandes aliados da intelectualidade. Mas até que houvesse a industrialização promovida pelo Estado Novo, a ausência de uma classe proletária teria causado a presença do malandro como possível aliado na oposição ao regime oficial.

Mas esta escolha por certo não foi óbvia. Afinal o Estado Novo se utilizou do samba, e uma das formas de se ver o Brasil na época era a exaltação de valores do tipo “país moreno”. Como se sabe, o Presidente Vargas no mínimo não se incomodava ao ser chamado de malandro, de modo que tal figura pudesse ter ficado associada ao inimigo que se desejava combater. Uma explicação possível estaria na possibilidade de que, ao perceber o sucesso da ligação do Estado Novo com os sambistas a esquerda tenha tentado algo semelhante, visando utilizar o samba para seus propósitos, tal como Vargas havia feito. Em 1947, por exemplo, o PCB realizou um grande festival de Escolas de Samba no Campo de São Cristóvão, com direito a uma comissão julgadora composta por nomes de gabarito, como o maestro Francisco Mignone e o compositor Mário Lago. A festa foi assistida por Luís Carlos Prestes, acompanhado por um ministro polonês, e verificou-se a vitória da escola Prazer da Serrinha¹².

¹¹ DE DECCA, Edgar. *1930: o silêncio dos vencidos*. SP, Brasiliense, 1981.

¹² SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA Fº, Arthur L. de, *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. RJ, Funarte, 1981., pp. 69-70.

Por outro lado, os romances de Jorge Amado publicados no período mostram que os comunistas dos anos 30 e 40 não desprezavam o *lumpen* como agente revolucionário¹³. Em romances como *Suor e Capitães de Areia* os segmentos sociais mais excluídos aparecem paulatinamente tomando consciência da dominação a que estavam expostos, e a união sob a bandeira política aparece como única saída. Mas o caso mais explícito dentro do tema estudado é *Jubiabá* (1935)¹⁴. Este livro narra a trajetória de Antônio Balduino, o Baldo, negro, favelado, compositor e vendedor de sambas, adepto da cachaça e irresistível conquistador de mulatas. Desde o início do livro, Baldo se mostra avesso ao trabalho, principalmente porque, nas palavras do pai de santo Jubiabá, tal atividade remete à escravidão. Na adolescência, Baldo observa que só há duas pessoas livres na favela: Jubiabá e o malandro Zé Camarão, desenhando-se assim uma identificação do trabalho proletário com o cerceamento da liberdade, quadro no qual a única saída seria a malandragem. Em consequência desta visão de mundo, Baldo exerce muitas atividades: luta boxe, compõe e vende sambas, trabalha em um circo, e sobretudo bebe e conquista mulatas. Durante esta trajetória Baldo desenvolve seu ódio pelos brancos, vistos como inimigos dos negros.

O curso do romance se altera quando, após assumir a responsabilidade sobre uma criança, Baldo se emprega no porto. Após algum tempo é declarada uma greve geral, e Baldo percebe que esta é a melhor maneira de se insurgir contra a exploração. Percebe também que na verdade os ressentimentos que sempre nutriu em relação aos brancos na verdade deveriam ser dirigidos aos ricos, pois os brancos pobres eram explorados da mesma forma que ele próprio, o que deveria originar uma união entre todos os pobres. E,

¹³ As observações que se seguem a respeito dos romances de Jorge Amado derivam em boa parte dos trabalhos: PALAMARTCHUK, Ana Paula, *Ser Intelectual Comunista: escritores brasileiros e o comunismo, 1920-1945*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1997, mimeo, pp. 124-127 e ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de, *O Engenho Anti-Moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, Tese de Doutorado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 2 Vol., 1994, pp. 280-295.

¹⁴ A edição consultada foi a do Círculo do Livro, SP, 1983.

coroando toda a trajetória desenhada por Jorge Amado, Baldo finalmente percebe que o problema da exploração não está no trabalho enquanto instituição, mas na brutal exploração que vitima o trabalhador:

“Ele julgara que a luta, luta aprendida nos ABC lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos”¹⁵

O tom de “manual proletário” do romance, que não poupa a Igreja, a burguesia e os ricos em geral, só surpreende quando se vê o autor personificar no malandro Baldo a atitude de oposição à dominação capitalista. Como Durval Albuquerque Jr. observa, “O romance proletário procura valorizar a rebeldia popular, assimilando-a a uma pré-condição para o despertar da consciência revolucionária”. Este autor não deixa de perceber a tensão existente em textos deste tipo entre a visão valorativa do trabalho e a simpatia pela malandragem e o ócio enquanto saída possível para a exploração do proletário¹⁶. Em *Jubiabá* isto se torna claro, pois a malandragem de Baldo se potencializa a partir do momento em que se dá conta de que o cerne da questão não é o trabalho, e sim a exploração. A malandragem, em si, não seria desta forma o ponto de chegada de todo o processo. Ela seria uma passagem para a verdadeira consciência revolucionária, uma “tomada primitiva de consciência”, justificando-se desta maneira o “potencial desestabilizador” do malandro.

¹⁵ Idem, p. 282.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 283 e 292.

Como pode-se perceber, Jorge Amado esboçou em 1935 uma idéia que seria desenvolvida mais sistematicamente pelos estudiosos da malandragem. Na infância, Baldo incorpora a idéia de fuga do trabalho devido a um resquício da escravidão, como que anunciando os estudos sobre a situação do negro após 1888 realizados por Florestan Fernandes e seus discípulos, os quais seriam a base teórica de onde partiriam os textos que enfocaram o malandro. O potencial revolucionário do malandro também está muito presente, e é talvez a principal tese expressa no livro. Os elementos desta passagem muito esclarecem o leitor: o malandro, ao tomar consciência política passa a matizar sua objeção ao trabalho, percebendo que o problema não é o trabalho em si, mas sim a exploração de que o trabalhador é vítima. A percepção política aparece como elemento catalisador da repulsa do malandro contra o trabalho, potencializando ao máximo seu ódio contra o dominador.

Daí então o porquê da extrema politização de que o malandro foi alvo nos estudos a seu respeito. O antagonismo existente entre o malandro e o trabalho, se bem explorado, poderia criar uma consciência política muito útil à causa defendida. Com o desaparecimento do samba malandro, este personagem ficou apenas como uma alegoria de um passado em que era possível encontrar um segmento popular de alto potencial revolucionário, o que serviria como uma boa contrapartida ao sentimento de derrota presente entre os anos 60 e 70. O malandro passou a ocupar o papel daquele que tinha a capacidade de, através de um discurso elíptico, criticar o modelo de sociedade proposto pelo regime ditatorial¹⁷. Isto leva a uma imediata analogia com o momento atravessado pelo país nos anos da ditadura militar. O malandro aparece então como solução possível: uma alternativa à guerrilha e à oposição política, justificando assim o surgimento de alguns dos estudos que lhe atribuem um caráter político.

¹⁷ GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada (uma leitura ideológica de "Dialética da Malandragem")*, Campinas, Pontes, 1988, pp. 85-98.

*

É sintomático lembrar que isto ocorreu no exato momento em que a censura chega ao auge em relação à música popular. Percebe-se claramente que no malandro é personificada uma atitude de buscar formas sutis de oposição ao regime oficial, atitude semelhante à adotada por compositores visados pela censura, como foi o caso de Chico Buarque¹⁸. O malandro surge então como elemento histórico legitimador de uma tradição caracterizada pelo discurso elíptico na MPB. A caracterização de Wilson Batista neste contexto como símbolo do malandro serviria para apontá-lo como fundador de uma tradição que chegava ao auge naquele momento em que os textos estavam sendo produzidos.

Um bom exemplo é a *Ópera do Malandro*, não por acaso obra do próprio Chico Buarque¹⁹. A tese central do texto é que o malandro teria sido uma grande ameaça à modernidade representada pela americanização que as elites buscavam implantar nos anos 30. Com o Estado Novo, o malandro e a velha idéia de nação simbolizada por ele teriam sido os grandes derrotados, já que após 37 a invasão da cultura americana teria se fortalecido, dominando o país inteiramente. Mais uma vez é possível encontrar um caso

¹⁸ Este fenômeno é inteiramente evidente no caso do trabalho citado de Gilberto Vasconcellos, onde o malandro é louvado justamente por ter sido especialista naquilo que o autor denomina “linguagem da fresta”, marcada pela dissimulação. Com base nesta linguagem o autor acaba por estabelecer uma linha de continuidade direta que se estende do malandro do Estado Novo aos compositores do período militar. Uma avaliação matizada deste fenômeno está em MOBY, Alberto, *op. cit.*

¹⁹ SP, Circulo do Livro, 1978.

em que o malandro aparece politizado e no papel de alegoria do Brasil que é derrotado em 1937.

Torna-se claro neste momento que o malandro foi trazido à cena pelo discurso acadêmico como símbolo de resistência à ditadura em um momento muito específico. Os segmentos oposicionistas que buscaram o enfrentamento direto com a ditadura militar pós-64 tanto no plano político como no plano cultural haviam sido desmantelados pela repressão, em especial após 1968. Com isto, a oposição dissimulada e institucional de autores como Chico Buarque, que passou a compor músicas onde a oposição ao regime era expressa de forma velada, tornou-se a saída possível para aquele momento. Foi neste contexto que, utilizando as ferramentas teóricas à disposição no momento, se criou o malandro como símbolo da resistência popular à ditadura Vargas.

III

A utilização das fontes bibliográficas disponíveis no período por parte dos estudiosos da malandragem é bastante perceptível em dois tópicos. Primeiramente a questão da Abolição, que teria desencadeado o processo da malandragem, já que teria despejado nas grandes cidades do país grandes contingentes de negros pouco dispostos a aceitar o trabalho regular devido aos anos de trabalho obrigatório. Além disto, a importância atribuída a Era Vargas como período após o qual o malandro não teria lugar, tanto do ponto de vista político quanto econômico. Neste ponto, como indicado anteriormente, o governo de Getúlio Vargas surge como o momento de implantação do capitalismo moderno no Brasil, tendo 1930 e 1937 como balizas demarcatórias neste processo.

A questão da Abolição, utilizada como origem de segmentos sociais pouco inclinados ao trabalho, embora ao menos implicitamente aceita por todos os textos sobre o assunto, é mais desenvolvida no citado texto de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. Neste texto os autores citam alguns dos principais estudiosos do tema da escravidão e do negro existentes nas décadas de 60 e 70, tais como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. Estes autores se filiavam a uma longa tradição de análise, inaugurada com os abolicionistas, que tendia a ver nos negros a degeneração causada pela escravidão:

“ (...) o mau elemento da população não foi a raça negra, mas esta raça reduzida ao cativoiro”²⁰

²⁰ NABUCO, Joaquim, *O Abolicionismo*, Petrópolis, Vozes, 4ª edição, 1978, p. 139.

Buscando criticar as doutrinas que imputavam uma inferioridade intrínseca ao negro, os abolicionistas argumentavam que o problema não seria o negro, mas a degeneradora instituição da escravidão. Embora também tenha como premissa a idéia de que os negros seriam inferiores, esta visão de elite foi recuperada por determinada tradição marxista de análise da escravidão brasileira, a partir de Caio Prado Jr.²¹. Nesta tradição, autores como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso nos anos 60 desenvolveriam a idéia de que a escravidão era uma instituição que degenerava os negros, deixando-os sem possibilidades de competir com os brancos, inclusive por fugirem do trabalho, fornecendo neste ponto premissas teóricas para os estudiosos da malandragem:

“Com efeito, o negro livre tinha de optar entre continuar trabalhando nas mesmas condições que antes, com status formal de cidadão, ou reagir a tudo que o trabalho desqualificado pela escravidão significava, passando a viver na ociosidade e no desregramento”

“O processo alienador da sociedade escravocrata havia contaminado de tal forma a consciência e o sentido das ações humanas, que o trabalho aparecia como a qualidade anti-humana por excelência, sendo necessário, por isso, que o homem negro se afirmasse primeiro como ocioso, para sentir-se livre e poder recomençar todo o caminho da lenta e penosa reconstrução de si na sociedade de classes que começava a formar-se”²²

“Não só viam limitadas compensações materiais e morais no engajamento como assalariados; não possuíam razões para compartilhar das convicções que levavam o assalariado a encarar o trabalho organizado disciplinado e permanente como algo necessário, útil e dignificante”²³

²¹ PRADO Jr., Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*, SP, Brasiliense, 21ª edição, 1989, pp. 272-277.

²² CARDOSO, Fernando Henrique, *op. cit.*, p. 279.

²³ FERNANDES, Florestan, *op. cit.*, p. 57.

Exatamente neste momento, estes autores influenciavam autores como Vasconcellos e Suzuki Jr., que em meio à citações destes autores, concluem que:

“O fenômeno da malandragem sofreu os desdobramentos dramáticos da escravidão na forma do caráter contraditório da integração do negro na sociedade de classes”²⁴

Em algumas páginas que escreveu a respeito da malandragem em um pequeno artigo, José Miguel Wisnik chega à conclusões semelhantes:

“Mas o ‘orgulho de ser vadio’ (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante”²⁵.

Tem-se desta forma a transposição de conclusões levantadas por estudiosos de grande prestígio no momento em que os trabalhos sobre o malandro foram produzidos. Estas conclusões tampouco são aleatórias, e se filiam a longa tradição historiográfica que vê na escravidão uma instituição degeneradora dos negros, embrutecendo-os e deixando-os sem condições de competir com o imigrante especializado que chegava ao Brasil.

*

²⁴ VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI Jr., Matinas, *op. cit.*, p. 512.

²⁵ “Algumas Questões de Música e Política no Brasil”, In: BOSI, Alfredo (Org.), *Cultura Brasileira: temas e situações*, SP, Ática, 1987, p. 119.

Além da “integração do negro na sociedade de classes”, a questão ligada ao significado do governo Vargas também pesa sobre os estudos a respeito do malandro. Se, após décadas vivendo na ociosidade, o malandro teria sido eliminado nos anos 1930, período que marcaria seu definitivo desaparecimento, isto não é explicado apenas sob o ângulo da repressão. Estes autores acabam por admitir que, com o acentuado aperfeiçoamento das relações capitalistas de produção verificado no governo Vargas, o malandro deixa de ter à sua disposição os espaços que possuía para viver na ociosidade.

Parece claro que os autores que se dedicaram ao estudo do malandro tinham em mente as teses, muito aceitas no período, que apontavam 1930 como uma revolução burguesa, que marcaria a entrada do Brasil no capitalismo. Escrevendo sobre as eleições que opuseram Vargas a Júlio Prestes, Nelson Werneck Sodré afirmava:

“Eram linguagens inequivocamente diferentes, senão antagônicas: um pregava o bucolismo do latifúndio e nele via toda a força de seu governo; o outro pregava a siderurgia, a indústria pesada, a restrição às importações, o desenvolvimento da riqueza nacional até aí esquecida, destacadamente a dos minerais nobres. Júlio Prestes era a expressão da economia exportadora, agora aproximando-se da crise e, logo depois, nela mergulhada. Getúlio Vargas era a expressão de uma economia interna, fundada particularmente no avanço das relações capitalistas”²⁶

Esta visão torna claro o motivo de Gilberto Vasconcellos ter apontado as brechas do sistema capitalista ainda mal implantado no Brasil, como condição básica para a existência do malandro. Após o Estado Novo, com o fim destas brechas, o malandro teria perdido o

²⁶ *História da Burguesia Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 4ª edição, 1983, pp. 247-248. Ver também CARONE, Edgar, *A Segunda República*, SP, Difel, 1978, e de certa forma também FAUSTO, Bóris, *A Revolução de 30: historiografia e história*, SP, Brasiliense, 4ª edição, 1975, que acaba por manter 1930 como marco decisivo na história brasileira.

“suporte sociológico” que permitia sua existência²⁷. Também compreende-se por que Cláudia Matos em seu livro aponta o malandro no governo Vargas como último resquício de coletivismo em uma sociedade marcada pelo individualismo, e sublinha que nos anos 40 “o malandro está historicamente superado”²⁸.

A produção acadêmica que tem como tema o malandro está, assim, aparentemente relacionada a dois fatores de seu tempo: por um lado, as questões políticas e culturais, que indicavam que a saída em relação à intensa censura vigente talvez fosse o “discurso da fresta”; por outro lado as questões historiográficas do momento, que permitiram as premissas teóricas que sustentaram historicamente a versão consagrada a respeito do malandro.

²⁷ *Op. Cit.*, p. 109.

²⁸ *Op. Cit.*, p. 110.

IV

Se nos anos 70 a degeneração do negro sob a escravidão e a década de 30 como incontestável baliza histórica na implantação do capitalismo no Brasil ainda eram teses dominantes no meio historiográfico, em breve estas questões mereceriam intensas revisões. Trabalhos bem sucedidos já no final da década buscaram demonstrar que a utilização por parte da historiografia de 1930 como marco histórico no desenvolvimento econômico brasileiro era em boa parte uma sobrevivência da memória histórica imposta pelo regime oficial. Isto equivale a dizer que se criticava o regime Vargas dentro de um campo de debate que havia sido proposto pelo próprio regime²⁹. Outros trabalhos foram bem sucedidos em demonstrar que a idéia de que a Era Vargas fosse marcada pelo desenvolvimento também era em parte um produto de seu aparelho ideológico e da memória oficial do regime³⁰, relativizando-se desta forma a importância do governo Vargas como agente decisivo na implantação do capitalismo no Brasil.

Além disto, a questão ligada à liberdade dos negros e suas condições de cativo também foram rediscutidas. Estudos focalizando o cotidiano dos negros sob a escravidão puderam demonstrar que, na medida do possível, os indivíduos estudados mantiveram algumas de suas características de vida à sombra do regime escravocrata e de sua violência³¹. Estudos sobre o trabalho livre ajudaram a demonstrar que as camadas sociais

²⁹ DE DECCA, Edgar, *Op. Cit.*; VESENTINI, Carlos Alberto, "A Fulguração Recorrente", *Tudo é História - Cadernos de Pesquisa 2*, SP, Brasiliense, 1977; VESENTINI, Carlos Alberto e DE DECCA, Edgar S., "A Revolução do Vencedor", separata da Revista *Ciência e Cultura*, Vol. 29, 1977

³⁰ CHAUI, Marilena, "Apontamentos para uma Crítica da Ação Integralista Brasileira", In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho, *Ideologia e Mobilização Popular*, RJ, Paz e Terra, 2ª edição, 1985; LENHARO, Alcir, *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus/Ed. Unicamp, 2ª edição, 1989

³¹ Particularmente importantes foram os trabalhos sobre a sobrevivência da família escrava, atividade antes tida como impossível: METCALF, Alida C., "Vida Familiar dos Escravos no Século Dezoito: o caso de Santana de Parnaíba", In: *Estudos Econômicos*, nº 2, 1987, pp. 229-243; SLENES, Robert W., "Lares Negros, Olhares

mais baixas não eram inaptas para o trabalho, como apontava a elite, tendo antes uma maneira diferente de compreender sua posição. Este choque seria natural, em um contexto em que sucessivas levas de negros e imigrantes buscavam redefinir seu papel em uma sociedade que ganhava novos contornos³². Observou-se que a idéia de que os negros não estivessem preparados para o trabalho após 1888 era a rigor uma sobrevivência da visão das elites da época reprocessada pela historiografia:

*“Atualmente pode-se constatar a permanência desta idéia - a vagabundagem do negro -, transformada em tema historiográfico, destituída porém da argumentação racista do imigrantismo. Ao contrário, convencionou-se explicar a ‘recusa’ do negro em trabalhar devido ao fator ‘herança da escravidão’ ou ‘traumatismo’ do escravo, pois para ele a liberdade seria o contrário do trabalho. Assim, o negro teria se marginalizado dada a sua incapacidade para o trabalho livre, o que se explica hoje por ter sido escravo, e não mais por ter ‘sangue africano’”.*³³

Neste contexto de reavaliações surgiu o primeiro trabalho a tentar uma releitura da questão da malandragem à luz da nova historiografia. Após um artigo ainda muito marcado pela visão do samba como oposição de classe, Maria Ângela Borges Salvadori incorporaria em trabalho posterior algumas das novas teses acerca dos assuntos citados³⁴. A malandragem passa a ser entendida como a busca por parte de setores da população da manutenção da autonomia pessoal frente a projetos de elite que se pretendem

Branco: histórias da família escrava no século XIX”, In: *Revista Brasileira de História*, nº 16, 1988, pp. 189-203; FLORENTINO, Manolo Garcia e GÓES, José Roberto, “Parentesco e Família entre os escravos de Vallim”, In: CASTRO, Hebe M. M. de e SCHNOOR, Eduardo, *Resgate: uma janela para o oitocentos*, RJ, Topbooks, 1995, pp. 139-164

³² Ver CHALHOUN, Sidney, *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, SP, Brasiliense, 1986.

³³ AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites - século XIX*, pp. 254-255.

³⁴ “Malandras Canções Brasileiras”, *Revista Brasileira de História*, nº 13, SP, 1986; *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*, IFCH-Unicamp, 1990, mimeo.

generalizantes. A malandragem seria neste caso uma alternativa à incorporação definitiva em uma sociedade capitalista impessoal. Além do texto citado de Sidney Chalhoub é possível notar a presença de trabalhos do historiador inglês Edward P. Thompson, especialmente quando este estuda o confronto entre a instituição da disciplina capitalista com a mentalidade muitas vezes agrária dos trabalhadores nos primeiros tempos do capitalismo inglês³⁵. Quando este autor propõe que a classe operária inglesa teria buscado espaços alternativos à incorporação a um rígido esquema de disciplina, influencia a autora citada, que insere o malandro em um contexto de busca por maneiras de evitar a imposição do trabalho tal como entendido pela elite.

Efetivamente a autora consegue produzir uma análise mais rica a respeito do malandro que a de seus antecessores. Particularmente o capítulo dedicado à análise de processos criminais atinge seu objetivo ao demonstrar as formas alternativas de vida buscadas por indivíduos pertencentes às classes populares e que eram entendidas pelas classes dominantes como sendo “comportamentos perniciosos”. A revisão realizada pela autora tem, entretanto, seu limite quando se mantém no campo temático fornecido pelos estudiosos dos anos 70: o samba malandro permanece como símbolo de resistência política à dominação, embora esta dominação esteja caracterizada de forma mais interessante no trabalho de Salvadori que nos anteriores. Além disto perde a oportunidade de questionar a redutora idéia de que o samba malandro seria uma instituição “tradicional”, oriunda de tempos imemoriais, sempre com o caráter de crítica social; a autora acaba aceitando esta construção, embora também conceituando a crítica social que o samba malandro realizaria de forma mais sofisticada.

³⁵ Ver por exemplo *Tradición, Revuelta y Consciencia de Classe: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979. Outro trabalho influente sobre o assunto, embora não citado diretamente no texto de Salvadori, mas certamente de influência indireta, desta vez enfocando a sociedade americana é o de GUTMAN, Herbert G., *Work, Culture & Society in Industrializing America*, NY, Vintage Books, 1977.

Bastante diverso é o trabalho de Alcir Lenharo, em seu último livro³⁶. Escrevendo já no decorrer nos anos 90, o autor deixa de lado a leitura das letras de músicas do período de forma literal e a noção de oposição política, incluindo em seu pequeno texto a frustração e o sofrimento, sentimentos ausentes dos demais trabalhos, que caracterizam a malandragem negra e pobre sempre no plano da realização pessoal. Alcir Lenharo, embora também enfatize a autonomia pessoal e a busca da mobilidade social, busca traços mais realistas na composição do malandro, onde pesa a luta diária sobrevivência de compositores negros e pobres, onde se buscava driblar a fome, as doenças, o preconceito e a falta de dinheiro diariamente. O autor demonstra que os compositores malandros não nutriam uma simples aversão inata ao trabalho. Mais que isto, seriam o retrato vivo da competição pelos poucos espaços disponíveis para a ascensão social no meio artístico, onde a derrota era uma possibilidade diária, principalmente em função das barreiras para a ascensão de músicos negros e pobres (p. 31). Com isto, este importante trabalho sobre o meio artístico dos anos 50 acaba por apontar possíveis novos caminhos na investigação da malandragem, sendo neste momento a última palavra no assunto³⁷.

*

³⁶ *Cantores do Rádio, Op. Cit.: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1995, Introdução.

³⁷ Em termos bibliográficos, uma outra discussão em relação ao malandro se dá no campo da literatura, buscando caracterizar as origens dos personagens de cunho malandro na literatura brasileira. Esta discussão opera com um registro diferenciado do malandro, que obedece a outras matrizes, motivo pelo qual tal debate não será abordado aqui. Autores que discutiram o assunto: CÂNDIDO, Antônio, "Dialética da Malandragem (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*)", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970; REIS, Zenir Campos, "O Mundo do Trabalho e Seus Avessos: a questão literária", BOSI, Alfredo (Org.), *Cultura Brasileira: temas e situações*, SP, Ática, 1987; SCHWARZ, Roberto, "Pressupostos, Salvo Engano, de 'Dialética da Malandragem'", In: *Que Horas São?: ensaios*, SP, Companhia das Letras, 1989; GOTO, Roberto, *Op. Cit.*

Foi possível perceber que a argumentação e as fontes que constituirão os capítulos seguintes estão praticamente ausentes dos trabalhos produzidos até o momento centrados no malandro. O teatro de revista foi um assunto pouco abordado no campo acadêmico. Além de trabalhos produzidos na área de Artes, como os de Neyde Veneziano, a pequena bibliografia a respeito do assunto foi produzida por jornalistas e aficionados, estando o assunto em situação muito próxima à da música popular. Na área de história, surgiu apenas o pioneiro trabalho de Fernando Mencarelli citado anteriormente. Este trabalho, centrando-se em *O Bilontra*, revista de maior sucesso de Artur Azevedo e Moreira Sampaio e escrita em 1886, centra-se no estudo das leituras realizadas pelos espectadores da peça acerca da mesma. Conclui, de forma convincente, que a peça recorria a elementos bastante conhecidos do imaginário do público presente às apresentações, como o estereótipo do comendador português, figura mal vista no período e ridicularizada em *O Bilontra*. Este trabalho é muito diverso do que virá a ser realizado aqui, visto que tem por objeto uma única peça, evidentemente bastante singular, pois foi um grande sucesso, baseado em um caso real de ampla repercussão na época. Todavia, Fernando Mencarelli utiliza em seu trabalho alguns pressupostos teórico-metodológicos empregados aqui, como a concepção do teatro de revista como sendo um espaço privilegiado de diversos debates. Mas um espaço que tem grande interesse como fonte para o historiador exatamente por não fornecer visões prontas sobre os assuntos abordados, sempre possibilitando aberturas para visões alternativas, sendo justamente este espaço que deve atrair o historiador que utiliza tal fonte. Logo, mesmo tendo objetivos, fontes e métodos diversos, o trabalho desenvolvido aqui deverá guardar uma relativa afinidade de pressupostos com o anteriormente citado.

Outra questão a ser discutida aqui, e ignorada pelos estudos sobre o malandro, é a de produção de símbolos nacionais nos anos 20. Como foi possível observar, os estudiosos

do assunto tendem a privilegiar a década de 30 como momento histórico chave na compreensão do malandro. Este trabalho se centrará nos anos 20 não apenas pelo fato de que nesta década o malandro surge no teatro de revista e na música popular, mas também por que esta é um período riquíssimo para o historiador preocupado com questões culturais, visto que assiste a um processo acelerado de aperfeiçoamento da cultura de massas (rádio, gravação elétrica) simultâneo a intensos debates sobre o “caráter nacional”. Ao optar por tal periodização pretende-se estudar a relação entre estes processos, que de modo geral acabam sendo estudados de forma inteiramente isolada.

A cultura de massas nos anos 20 e seu desenvolvimento não foram até o momento alvo de uma pesquisa contundente na área de História ou Ciências Sociais. Os símbolos nacionais mereceram mais espaço na bibliografia, e neste sentido chama a atenção a repercussão provocada por trabalho recente do antropólogo Hermano Vianna³⁸. Este autor busca compreender a passagem do samba, de símbolo do atraso popular para a consagração nacional. O argumento básico propõe que o samba tenha sido parte de novos projetos que repensavam o conceito de nacionalidade na década de 20. Hermano Vianna apresenta muitos méritos em seu projeto, redirecionando a pesquisa no assunto, que via de regra tende a considerar que o samba foi um ritmo perseguido e que sobreviveu devido ao heroísmo de seus praticantes³⁹. Pensando a questão por outro aspecto, tal autor sugere que o samba tenha sido elevado à condição de símbolo nacional em um processo de valorização de uma nova concepção de nação, que privilegia o que seria “típico” do Brasil, chegando assim ao samba, à feijoada, etc., sendo Gilberto Freyre um símbolo deste processo.

³⁸ *O Mistério do Samba*, RJ, Zahar/UFRJ, 1995.

³⁹ Trabalhos do gênero tem sido recorrentes em exaltar a heróica resistência negra na luta pela sobrevivência de uma cultura perseguida: VELLOSO, Mônica, “As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”, *Estudos Históricos*, nº 6, 1990, seria um exemplo característico, assim como, em relação ao samba, os trabalhos citados sobre o malandro.

Este trabalho, ajudando a impulsionar a pesquisa sobre o assunto, acaba porém revelando novos problemas. Em primeiro lugar, o autor ainda concebe as relações culturais em termos de uma separação entre “cultura erudita” e “cultura popular”, caracterizando a existência de uma interação entre ambas em termos da atuação de “mediadores culturais”, que levariam uma fragmentos de uma cultura à outra. Pode-se notar ainda que o autor pouco se ocupa de questões ligadas à dinâmica interna da música popular, pensando apenas em uma “cultura popular” genérica, na qual o samba estaria incluído. Ao buscar apenas um “contexto” de revalorização da “cultura popular” na qual o samba estaria incluso, o autor perde completamente de vista toda a rica variedade musical do Rio de Janeiro dos anos 20. Seu estudo, desta forma, não é suficiente para a compreensão das especificidades relativas à questão musical, que fica diluída em um “contexto” na qual está completamente contida e em relação ao qual não possui autonomia.

No caso do trabalho aqui desenvolvido, o objetivo é estudar o teatro de revista e a música popular em relação ao processo de reavaliação do “popular” bastante perceptível no período. Mas sem deixar de lado a questão da cultura de massas, que é específica dos temas estudados, embora guarde relação com o “contexto” desenhado por Hermano Vianna. Com isto, pretende-se esboçar uma discussão mais rica, que faça justiça à grande importância e diversidade presentes na música popular e no teatro de revista, meios culturais centrais nos anos 1920 que, no caso estudado, permitem compreender melhor o surgimento e ascensão do malandro.

Capítulo 2:

O Malandro no Teatro de Revista

I

Gênero de teatro ligeiro de origens populares, a revista ocupa lugar central na história do entretenimento no Brasil, tendo durante aproximadamente três quartos de século estado em posição de destaque na produção cultural brasileira. Ao longo deste período, seu sucesso foi constante, embora tenha passado por fases por vezes muito diversas entre si. Sobre sua evolução, os estudiosos do assunto tendem a concordar com uma periodização básica. Um primeiro período, de 1833 a 1884 seria uma espécie de “pré-história” do teatro de revista brasileiro, com tentativas que não foram levadas ao palco e peças mal sucedidas em termos de público, como a pioneira *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, revista dos acontecimentos de 1858, de autoria de Figueiredo Novaes e parte musical de autoria discutida. Neste rol ainda se incluem as primeiras revistas de Artur Azevedo, como *O Rio de Janeiro em 1877*, escrita em parceria com Lino d’Assunção. A segunda fase se estenderia de 1884 até aproximadamente a Primeira Guerra, com ênfase nas revistas de ano. Estas revistas tinham como característica principal a presença de um fio condutor servindo de pretexto para o desfile dos principais eventos do ano anterior. Foi a fase das mais famosas revistas de Artur Azevedo, grande nome deste gênero teatral até sua morte, em 1908¹. Da primeira guerra ao fim da década de 1930 considera-se que houve um teatro de revista que abandonou a fórmula “revista de ano” e várias de suas características originais herdadas da França. Este período seria marcado por um teatro em

¹ Estas duas primeiras fases do teatro de revista foram estudadas por RUIZ, Roberto, *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*, RJ, Inacem, 1988, livro que contém muitas informações importantes no estudo do teatro de revista brasileiro.

que se sobressairia a originalidade da revista brasileira². A partir da virada dos 30 para os 40 se iniciaria um novo modelo que seria dominante por cerca de duas décadas, marcado por uma diminuição da importância do texto e o incremento na parte do “show”, com grandes produções estreladas por supervedetes como Mara Rúbia, Virgínia Lane e Nélia Paula. Com a chegada dos anos 60 o teatro de revista conheceria a banalização do erótico, descambando para o pornográfico, o que causaria a decadência final do gênero.

No caso do malandro, há uma espécie de consenso de que este tipo teria surgido na revista ainda no século XIX pelas mãos de Artur Azevedo. O marco inicial da presença do malandro nos palcos da revista brasileira teria sido *O Bilontra*, grande sucesso de Azevedo com Moreira Sampaio. Esta revista, de 1886, mostra o personagem-título Faustino aplicando um golpe em um Comendador lusitano, o que parece demonstrar que o malandro já nasce antagonizando um tipo que viria a ser seu “otário” contumaz, o português³. Desta forma, antes de estudar diretamente o malandro dos anos 20, cabe uma breve investigação sobre suas origens, na revista de ano das décadas de 1880 e 1890, o que permite traçar com maior firmeza a trajetória do personagem⁴.

*

²Normalmente este é o período ao qual se atribui a existência de uma revista “tipicamente brasileira”. VENEZIANO, Neyde, *Não Adianta Chorar!: teatro de revista brasileiro...oba!*, Campinas, Ed. Unicamp, 1996. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, RJ, Nova Fronteira, 1991, pp. 199-200. KÜHNER, Maria Helena, *O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular*, RJ, Funarte, 1979.

³Esta visão aparece exposta por exemplo em VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil, dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes/Ed. Unicamp, 1991, pp. 122-135.

⁴Aqui se buscará notar a evolução de tendências gerais na construção dos personagens malandros ao longo da evolução da revista brasileira. Naturalmente são possíveis diversas leituras para uma única peça ou personagem, como bem mostra MENCARELLI, Fernando A., *A Cena Aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Arthur Azevedo*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1996.

Nas revistas de ano de Artur Azevedo, os personagens malandros parecem ser identificados a partir de algumas características básicas, como a jogatina, o ócio e a trapaça. Isto é claramente perceptível na construção do personagem principal de *O Bilontra*, Faustino, que atravessa a peça buscando formas de viver sem trabalhar, culminando no golpe que aplica sobre o Comendador que desejava ser Barão. Estas características são a chave para o entendimento de boa parte das revistas de Artur Azevedo, através de uma melhor compreensão destes personagens⁵.

Os trapaceiros das revistas de ano parecem se enquadrar em determinada leitura de Artur Azevedo sobre a Corte, depois Capital Federal. Nas revistas de ano, a presença de leituras sobre a cidade do Rio de Janeiro é marcante. Já se escreveu inclusive que

*“É a Capital, em suma, a grande protagonista da revista”*⁶

Isto se deve em grande parte à própria estrutura da revista de ano. Geralmente as revistas se iniciavam fora da cidade, no Olimpo, no interior ou mesmo em um ambiente fechado dentro da própria capital federal. Este início fornecia o pretexto para o fio condutor, geralmente dado pela presença dos dois *compères* (compadres), que percorriam toda a revista, passeando pela cidade e assistindo e comentando o desfile dos principais fatos do ano anterior⁷.

Esta estrutura possibilitava a constante presença de discussões sobre a capital do Brasil. E não parece haver dúvida sobre a leitura de Artur Azevedo da cidade: é um terreno perigoso, especialmente para os que não conhecem seus códigos. Sertanejos ou

⁵ Os textos das revistas de ano de Artur Azevedo foram publicadas em *Teatro de Artur Azevedo*, RJ, Inacem, 1983-87.

⁶ SÜSSEKIND, Flora, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, RJ, Nova Fronteira/FCRB, 1986, p. 39 (Em itálico no original).

⁷ As características estruturais das revistas estão estudadas em profundidade no livro já citado de Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil*.

interioranos perdidos na cidade são personagens recorrentes em Artur Azevedo, tornando-se clássico o caso da família interiorana de *O Tribofe*, revista de 1892. O fio condutor da revista é a presença na corte de uma família de São João do Sabará, em busca do noivo da filha. Todos os personagens passam por diversos contratempos: Eusébio, o chefe da família, se deixa levar pelos amores de uma francesa; Gouveia, o noivo da filha, perde seu dinheiro na especulação financeira; Juca, o filho, se matricula na escola mas nunca tem aulas, e até a criada foge com um desconhecido. A mensagem se explicita no final, quando todos voltam para São João do Sabará, indicando que a vida voltará à normalidade, e que nunca mais esta família voltará a morar em uma cidade cheia de trapaceiros, mulheres de má vida, problemas de abastecimento e carente de moradias.

O grande sucesso e a amarração perfeita da revista levaram Artur Azevedo a retrabalhar seu fio condutor e transformá-la em uma comédia-opereta, *A Capital Federal*, de 1897, peça fadada a um imenso sucesso. Cabe notar que agora não há mais margens para dúvidas: o próprio título demonstra que na verdade a sucessão de trapagens, equívocos e crises são na verdade uma leitura da cidade do Rio e talvez da própria civilização brasileira. A possibilidade de que o próprio Brasil estivesse sendo julgado através das revistas de ano ganha força quando se considera que Artur Azevedo fazia parte de um grupo de homens de letras que no final do século XIX buscou intervir na sociedade, reivindicando a adequação do Brasil a novos parâmetros onde palavras como “progresso” e “civilização” estavam na ordem do dia⁸. Neste caso, a presença de personagens trapaceiros nestas revistas seria um componente central na construção de um diagnóstico onde a nação seria marcada pelo atraso e incivilidade.

⁸ Há uma série de trabalhos importantes sobre o contexto intelectual do fim do século XIX e início do XX, tais como NEEDELL, Jeffrey D., *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, SP, Cia. das Letras, 1993 e SEVCENKO, Nicolau, *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*, SP, Brasiliense, 2ª edição, 1985. A relação de Artur Azevedo com este contexto é feita por MENCARELLI, Fernando A., *Op. Cit.*, e SÜSSEKIND, Flora, *Op. Cit.* Sobre a militância de Artur Azevedo há a biografia de Raimundo Magalhães Jr., *Artur Azevedo e Sua Época*, RJ, Civilização Brasileira, 3ª edição, 1966.

A presença de cenas em que aparece esta visão sobre a cidade, que parece simbolizar o país, é uma constante nas revistas de ano de Artur Azevedo. A política aparece seguidamente como terreno do adesismo e oportunismo⁹, e a jogatina dominando todos os segmentos sociais¹⁰. Já a cultura popular também não é vista com bons olhos. A capoeira é um elemento recorrente como sendo um problema, e seus praticantes aparecem dominando a cidade através da violência que espalha o medo entre seus habitantes¹¹, enquanto o entrudo surge com frequência como um mal a ser extirpado, embora reafirme-se continuamente seu desaparecimento¹². Não por acaso todos os elementos citados aparecem em uma enorme lista dos “Males em Profusão” que assolam a cidade, citada em *O Mandarim* (Vol. 2, p. 219).

*

Os trapaceiros surgem precisamente enquanto componentes deste contexto, não raro vistos com maus olhos, em especial na medida em que estão ligados a um problema que muito preocupa Artur Azevedo e seus contemporâneos: a questão do trabalho. Neste ponto, Artur Azevedo parece se afinar muito bem com determinada visão de elite a respeito da questão. Sua postura tem vários pontos de contato com o abolicionismo de elite mais difundido neste momento: contra o trabalho escravo, não apenas por humanidade, mas também por considerar que esta forma de trabalho traz atraso para o país, degenerando senhores e escravos e contaminando toda a sociedade. Neste ponto de vista, a

⁹ *Carioca*, In: *Teatro de Artur Azevedo*, Vol. 2, p. 429; *O Bilontra*, *Op. Cit.*, p. 479 e 582. As referências às peças de Artur Azevedo serão feitas sempre dentro da obra citada nesta nota.

¹⁰ *O Bilontra*, Vol. 2, p. 491 e 496; *Mercúrio*, Vol. 2, p. 196.

¹¹ *Mercúrio*, Vol. 2, pp. 193-195; *O Homem*, Vol. 3, p. 306.

¹² *O Bilontra*, Vol. 2, p. 518.

escravidão seria um mal completo, “degenerando” a civilização brasileira¹³. Sua tomada de posição sobre o abolicionismo, bem documentada por seu citado biógrafo, pode ser observada em toda a sua produção dos anos 1880. A apoteose da revista *Cocota* (1885) é dedicada às províncias do Ceará, Amazonas e Rio Grande do Sul, por terem abolido o trabalho escravo¹⁴. Em suas outras peças do período sempre aparecem opiniões pró-abolicionismo de pessoas respeitáveis e que por isto são aplaudidas, assim como o oposto: personagens assumindo a defesa do escravismo e, por isto, merecendo aberta antipatia do autor¹⁵. Além disto, Artur Azevedo não perdeu a oportunidade de, na revista *O Carioca*, caricaturar Francisca de Castro, figura da sociedade acusada de maltratar seus escravos.

Mas além do aspecto humanitário, o ponto de vista de Artur Azevedo sobre a “degeneração” social causada pela escravidão também se faz presente em suas peças. Apesar de este ponto de vista ter sido exposto em diversas revistas, é no drama *Escravocrata*, escrito em parceria com Urbano Duarte em 1882 e jamais encenado, que o tema ocupa o primeiro plano dos acontecimentos por toda a trama¹⁶. O enredo gira em torno da família de um riquíssimo comerciante de escravos, Salazar, um escravocrata convicto. Além disto aparecem sua mulher, um casal de filhos, uma irmã solteirona, um sócio, um empregado abolicionista que não havia encontrado outra maneira de sobreviver senão renegando suas convicções, e um escravo muito querido pela esposa de Salazar e detestado por este, devido a ser “impertinente” e não conhecer “o seu lugar”. Na verdade o filho homem do casal não é de Salazar, e sim do escravo. E aí tem-se já duas representações muito comuns dentro do abolicionismo de elite. Primeiramente, a crítica à escravidão ligada ao argumento de que a degeneração moral do sistema escravocrata leva à dissolução familiar. Além disto, Gustavo, o filho, é caracterizado como um completo

¹³ Esta postura não é incomum para este período. Veja-se, por exemplo, o clássico livro de Joaquim Nabuco, *O Abolicionismo*, onde os temas abordados são semelhantes (Petrópolis, Vozes, 4ª edição, 1977).

¹⁴ Vol. 2, p. 366.

¹⁵ *Cocota*, Vol. 2, p. 295; *Carioca*, Vol. 2, p. 425 e 464; *O Homem*, Vol. 3, pp. 299-302.

¹⁶ Publicado no *Teatro de Artur Azevedo*, Vol. 2, pp. 177-212.

parasita, que nada faz de útil, é viciado no jogo e apaixonado-se por “mulheres perdidas”, remetendo o espectador às teorias circulantes no período sobre a “degeneração racial”. O mestiço aparece aqui como totalmente degenerado, e que só pode sonhar com a regeneração, talvez, através do branqueamento em gerações futuras, como é o caso do próprio Salazar (p. 207)¹⁷.

Descoberto o segredo, ao final da peça o escravo Lourenço e o filho mestiço Gustavo se suicidam. Antes disto, porém, Gustavo assume a posição de descendente de escravos e diz a Salazar que prefere o sangue escravo para tonificar-lhe o organismo do que a corrompida educação que havia recebido. Nota-se então que a escravidão tem um efeito degenerador muito maior sobre a sociedade escravocrata do que sobre o próprio escravo. O que não deixa dúvidas sobre a real intenção de Artur Azevedo ao defender a abolição: extirpar um mal da sociedade e tentar reconstruir a civilização brasileira em outras bases. Seu campo ideológico não é desta forma tão diverso dos escravocratas, inclusive não parecendo conceber a possibilidade de a sociedade viver lado a lado com uma raça degenerada¹⁸. A moral da história acaba sendo dada pelo Doutor Eugênio, pretendente à mão de Carolina, filha de Salazar. Parece ser através do médico abolicionista que Artur Azevedo emite suas opiniões. Em um longo discurso, o médico afirma, entre outras coisas, que

“Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única da nossa constituição

¹⁷ Sobre a ideologia do branqueamento ver SKIDMORE, Thomas, *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, RJ, Paz e Terra, 2ª edição, 1989 e SCHWARCZ, Lilia Moritz, *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, SP, Cia das Letras, 1993.

¹⁸ Uma peça que aborda alguns temas em comum com *O Escravocrata* é *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, que pode ser um bom contraponto a esta peça de Artur Azevedo. Ver SILVA, Sílvia Cristina M. de S. e, *Idéias Encenadas: uma interpretação de O Demônio Familiar, de José de Alencar*, Campinas, Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1996.

econômica, exerce sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo” (p. 199)

Esta peça indica que, além de seu conteúdo, o autor parece sugerir que o espaço ocupado pelo negro devesse ser utilizado por imigrantes livres europeus, para “civilizar” o país. Embora em *O Escravocrata* isto não esteja dito de maneira clara (só aparece rapidamente em um trecho não citado da fala do Doutor Eugênio), em algumas passagens de outras peças isto fica bastante evidente. A imigração é citada diretamente em duas revistas. Na primeira, um fazendeiro escravista se converte ao abolicionismo, afirma ser “do progresso” e contrata imigrantes europeus para sua fazenda (*Cocota*, Vol. 2, pp. 353-354). Não é ao menos mencionada a possibilidade de aproveitar os escravos negros como trabalhadores livres. Além disto, a otimista revista *Fritzmac* (revista de 1889, referente aos acontecimentos de 1888, ano da Abolição) saúda os progressos alcançados pelo Brasil em 1888. Além, é claro, da Abolição, comemora-se a entrada de 130 mil imigrantes no país naquele ano (Vol. 3, p. 446).

Mas o caso em que tornam-se mais patentes as pretensões por parte de Artur Azevedo de civilizar o Brasil, transformando-o em uma Europa, se dá na mesma *Fritzmac*. Em um dado momento, Amorosa, que aqui funciona como a voz do Autor, e o fazendeiro escravista Barão discutem a imigração chinesa. Barão é a favor, explicando que são bons agricultores, além de mão de obra barata. Apesar de concordar com este ponto, Amorosa retruca que os chineses levam a miséria e a corrupção à toda parte. Para completar sua argumentação, aparece um quadro onde os chineses são mostrados como vadios, preguiçosos, bêbados e viciados em ópio. O Barão é obrigado então a concordar com Amorosa, sendo seduzido pelo quadro, totalmente preconceituoso para os padrões atuais. Nota-se então que a questão que preocupa Artur Azevedo não é a da falta de braços, ou da qualidade do trabalho. O que parece estar em jogo é a construção de uma nova civilização,

montada sobre padrões europeus. A imigração chinesa é rechaçada devido ao fato de que, aparentemente, era um povo representado de maneira não muito melhor que o negro¹⁹.

*

Neste contexto onde o Brasil, seu povo e sua civilização são vistos de modo pouco otimista, pode-se realizar uma avaliação acerca do significado dos trapaceiros das revistas de ano. Pelo que se pôde apurar nesta pesquisa, o papel dos personagens de tipo “malandro” nestas revistas tem uma função bastante diversa daquela de seus sucessores nos palcos da revista carioca das décadas de 20, 30 e 40. Enquanto os últimos, como se verá adiante, se relacionam a determinada visão de nação-oriunda do “nacional-popular”, os trapaceiros da revista de ano surgem como símbolos do que havia de pior no país.

Pode-se notar isto através de alguns exemplos de personagens clássicos de Artur Azevedo. Na já citada *O Tribofe*, a cidade parece ser a protagonista da revista, e praticamente todos os seus habitantes parecem imersos na luta pelo dinheiro fácil da especulação. Como já foi observado a cidade aparece como o espaço onde não se pensa em subir na vida pelo esforço, e todos buscam um atalho para chegar a tal fim. Já em revistas como *Gavroche* o câncer da sociedade parece ser o jogo, sendo o termo “Malandrismo” associado à jogatina nesta peça²⁰. Já em *O Jagunço*, o personagem-título aparece como a síntese de tudo o que pode haver de ruim no país. Nada surpreendente, em se tratando da revista do ano de 1897, escrita por um florianista que naturalmente deveria

¹⁹ Em sua obra citada, pp. 149-152, Flora Süssekind avalia esta mesma passagem de Fritzmac (Vol. 3, pp. 434-437), chegando a resultado parecido com o exposto aqui.

²⁰ Vol. 4, p. 567.

ver com péssimo humor um grupo de “perigosos monarquistas”, como os moradores de Canudos. Neste caso a definição de “jagunço” alcançou o malandro, agora visto como aproveitador:

“O malandro que come do Estado,
Que só sabe dizer ‘Venha a nós’
E não está da República ao lado
É jagunço, e jagunço feroz”²¹.

Mas o exemplo clássico dos personagens do gênero é mesmo Faustino, personagem principal de *O Bilontra*. Faustino parece ser uma síntese de todos os personagens do gênero criados por Artur Azevedo, contendo todos os traços básicos destes personagens. Típico vadio de classe alta, Faustino já começa a peça devendo aos credores, mas jamais pensa em trabalhar. Aplica o golpe no Comendador, conseguindo assim três contos de réis, mas perde todo o dinheiro no jogo. Faustino mostra bem a diferença entre os personagens trapaceiros de Artur Azevedo e os malandros que surgiram a partir dos anos 10. Enquanto estes são normalmente figuras encantadoras e que, não raro, cativam e divertem a platéia com suas trapalhadas, Faustino acaba vivendo de golpes que invariavelmente prejudicam outras pessoas, atraindo para si certa antipatia de um leitor atual da peça. Sua situação só não é pior devido ao fato de que o Comendador também não dá mostras de lisura de caráter, a começar por tentar comprar um título, mas também porque tenta obter sucesso na política através do puro oportunismo. O Comendador por tudo isto não é o personagem ideal para inspirar compaixão do espectador, o que mitiga a antipatia do golpe de Faustino. A rigor, segundo Fernando Mencarelli, na época o Comendador passou a ser ridicularizado devido à sua estupidez, ao passo que para Faustino se dirigiu certa simpatia²².

²¹ Vol. 4, p. 523. Note-se a fúria de Artur Azevedo em relação aos seguidores de Antônio Conselheiro, quando na página 545 se refere ao “negro fanatismo”.

²² O que muito concorreu para a absolvição de Lima e Silva, cidadão correspondente ao pivô do caso real que motivou Artur Azevedo e Moreira Sampaio a escreverem a peça. Na verdade, segundo Mencarelli a antipatia do público pelo Comendador foi aguda ao ponto do julgamento de Lima e Silva se transformar em uma

Isto serve como alerta ao estudioso do teatro de revista: embora a utilização do texto de uma peça como fonte não raro permita vislumbrar a opinião pessoal do autor, é necessário atentar também para possibilidades de leituras diferenciadas por parte do espectador contemporâneo. No caso dos personagens malandros, embora os textos indiquem uma visão pessimista de Artur Azevedo a respeito, a ambigüidade típica das revistas permitia ao espectador tão somente divertir-se com os golpes de Faustino, no caso de *O Bilontra*, sem que isto o levasse a realizar alguma reflexão sobre o “atraso” e “incivilidade” que o autor projeta no personagem.

Todavia, quando se toma unicamente o texto como fonte, nota-se que Faustino pratica uma série de pequenos golpes contra cidadãos inocentes que acabam por antipatizá-lo. Por seu lado Artur Azevedo parece antipatizar abertamente com este personagem, de modo que, quando ao final da peça Faustino se convence da inutilidade de sua existência e resolve trabalhar, sua regeneração não chega a surpreender o leitor. A antipatia de Artur Azevedo se estende aos outros personagens do tipo, como pode-se notar nas passagens já citadas de *O Jagunço* e *Gavroche*. Em *O Tribofe*, Gouveia, o noivo perdido acaba por receber duas repreensões que na verdade parecem ser dadas pelo autor, por parte das duas pessoas que não foram atingidas pela febre da especulação: seu amigo Pinheiro e sua noiva Quinota.

O que parece mais pertinente observar, em relação a Faustino, é que nele é projetada toda uma ideologia que Artur Azevedo compartilhava com muitos de seus colegas literatos. Apesar de ser um vigarista, Faustino circulava livremente pelo ambiente *chic* da cidade. Este tipo de personagem parece ser desprezível aos olhos de Artur Azevedo, que o incluiu em outras revistas²³. Em tipos como Faustino, preguiçosos e de

torrente de críticas ao comerciante lusitano, com o que aliás, não concordava inteiramente Artur Azevedo, o que sugere que a repercussão da peça na verdade fugiu por completo do controle do autor. Fernando Mencarelli, *Op. Cit.*, pp. 227-243.

²³ Cabe lembrar que o Bacharel Preguiçoso foi um dos “Males em Profusão” citados em *O Mandarin*.

classe alta, parece estar expressa uma visão altamente pessimista de um país onde o trabalho não é uma preocupação de seus habitantes. A degeneração causada pela escravidão parece se refletir no fato de que todos os que podem sobreviver através de outros meios assim o fazem, algo que aparentemente é reprovado por Artur Azevedo. Em Faustino parece estar retratada uma sociedade preguiçosa, viciada e de mau caráter, refletindo o atraso e a incivilidade do Brasil. Isto seria bastante coerente com a ideologia expressa em suas peças, e provavelmente seja a chave não apenas para decifrar o significado dos personagens do tipo “malandro” de Artur Azevedo, mas para a compreensão de sua obra como um todo

II

Enquanto no período em que predominaram as revistas de ano é possível perceber que no malandro estão personificados uma série de males que atravancam o desenvolvimento do país, nos anos 20 a situação do personagem é bastante diferenciada. Neste momento desenvolve-se uma tendência já perceptível nos anos 10 e que chegaria ao seu auge durante os anos 30: a de representar o malandro e demais tipos, como a mulata, de maneira mais atrativa aos olhos do público. Conforme se tentará demonstrar em seguida, pode-se notar que esta mudança na representação do malandro e da mulata está ligada a uma guinada nas representações da própria nação neste momento específico da história do Brasil, movimento este que viria a influenciar notavelmente a evolução do teatro de revista brasileiro, criando condições para uma sensível mudança em todos os níveis da revista brasileira. Este fato, ligado à uma progressiva diversificação na composição do público espectador das revistas, parece estar no cerne da explicação para a guinada temática que se nota nas peças dos anos 20.

*

Ao se tentar estabelecer marcos entre diversas fases do teatro de revista brasileiro, alguns perigos são constantes, como o de se cair em um reducionismo exagerado, e principalmente o de passar a imagem de que em determinados períodos houve apenas uma

forma de se fazer revista no Brasil, algo que de forma alguma aplica-se a este período estudado. Mas para efeito de balizamento da pesquisa, o ano de 1912 parece bastante importante no processo a ser estudado. Neste ano estrearam duas peças que podem ser incluídas entre as mais importantes do teatro ligeiro no Brasil, com imensa influência pelos próximos anos: a burleta *Forrobodó*, de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto e a revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicú*, de Cardoso de Menezes.

Gato, Baeta e Carapicú foi uma revista que viria a se tornar célebre por ser o marco inicial da moderna revista carnavalesca, firmando um padrão seguido por muitos anos. Além do desfile de tipos populares por toda a peça, esta revista se celebrizaria pela participação das grandes sociedades carnavalescas como personagens: o título da revista se refere respectivamente à alcunha dos torcedores dos Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos, em um momento que o prestígio destas entidades carnavalescas estava no auge²⁴. O espetacular sucesso desta revista, que teria infinitas remontagens nas próximas décadas, ajudaria a estabelecer um novo gênero dentro da revista: a revista carnavalesca, feita de encomenda para os dias imediatamente antecedentes ao Carnaval. Com todos estes elementos, não surpreende que *Gato, Baeta e Carapicú* tenha sido a precursora de uma série de revistas que duraria até o fim deste tipo de teatro.

No enredo da peça, pode-se notar alguns pontos bastante sintomáticos de uma mudança que já se avizinhava. Em primeiro lugar, como já citado, o desfile de tipos populares variados, em diversos ambientes, ao contrário das revistas de ano, cuja ação principal geralmente se dava ao longo de territórios marcadamente caracterizados como sendo “de elite”, como a Rua do Ouvidor. A personificação das grandes sociedades carnavalescas, além de blocos, ranchos e cordões, se não era uma completa novidade

²⁴ Cabe ressaltar que este não é o primeiro caso em que as grandes sociedades aparecem personificadas. Para registrar um antecedente pode-se citar *O Boulevard da Imprensa*, de Oscar Pederneiras, de 1888. A revista de Cardoso de Menezes deve ser sempre lembrada na evolução da revista devido ao fato de, como se verá, ter ajudado a estabelecer alguns dos principais elementos da fórmula da “revista carnavalesca”, gênero que se revelaria um filão imperdível para os revisteiros das próximas décadas.

também marcou época, pois a cena era inteiramente atravessada pelo Carnaval, e com o sucesso da peça todas as revistas carnavalescas posteriores passaram a seguir esta receita²⁵.

Mas para os propósitos desta pesquisa o mais interessante é apontar que é inteiramente clara uma determinada leitura da Capital Federal e, certamente, do Brasil. O personagem principal, sintomaticamente denominado Carioca, durante toda a peça pensa unicamente em brincar o Carnaval, o que parece ocorrer com toda a cidade: neste momento nada mais importa, apenas o divertimento, ficando as diferenças e os problemas inerentes à cidade temporariamente suspensos. Aqui pode-se lembrar algumas das revistas de Artur Azevedo, como *O Tribofe*, onde a cidade também surge como um território onde a preocupação com valores do tipo “trabalho” e “família” é inexistente. Mas está claro que, se a representação da cidade e do país é parecida, o juízo de valor que emana das peças é perceptivelmente diverso. Enquanto na revista de Artur Azevedo este enredo parece apontar para o atraso e a incivilidade do Brasil, na revista de Cardoso de Menezes o Brasil é um país invejável, onde os problemas são superados com alegria e bom humor. Nota-se por exemplo que a peça de Artur Azevedo parece indicar que ninguém trabalha no país durante todo o ano, ao contrário da revista de Cardoso de Menezes, que retrata um período específico, possibilitando ao espectador interpretar que no restante do ano a situação seria diferente.

A outra peça que merece destaque neste mesmo ano é *Forrobodó*, burleta de Carlos Bittencourt e Luís Peixoto e parte musical da maestrina Chiquinha Gonzaga. Embora seja uma burleta, faz-se necessário seu registro devido ao seu notável sucesso nos anos seguintes, com muitas remontagens posteriores e uma influência bastante perceptível a

²⁵ O texto consultado desta revista é referente a uma montagem de 1928, onde é possível que tenham havido algumas alterações, mas certamente nada que mudasse a essência da peça. Todas as peças citadas deste período foram consultadas na Divisão de Censura e Diversões Públicas, no Arquivo Nacional (RJ), de modo que a partir de agora serão citadas somente o nº da peça neste arquivo e a caixa onde se encontra. No caso de *Gato*, *Baeta* e *Carapicú*, caixa 52, nº 1219.

partir de sua estréia, a 11 de Junho de 1912. A burleta havia surgido de uma brincadeira, e os dois autores a haviam escrito em apenas uma noite, levando-a à cena praticamente sem custos, aproveitando os cenários e adereços de outras peças já representadas. O que interessa basicamente aqui é notar que esta peça se passa inteiramente em uma gafieira na Cidade Nova, bairro com grandes contingentes de negros, algo absolutamente novo para a época²⁶. Os autores acabam por construir para o ambiente negro e pobre, que evidentemente desconhecem, uma imagem bastante simpática: os negros são pacíficos, alegres, inocentes, inofensivos e aparentemente só pensam em dar vazão à musicalidade e sexualidade latente.

Ao contrário do período anterior, este já nasce marcado intensamente por uma visão relativamente positiva do “popular”, e a imagem da nação parece iniciar aqui um deslocamento progressivo que levaria o malandro, ao lado do samba, da mulata, da cachaça, da feijoada e do futebol, entre outros símbolos a se tornar uma imagem característica do país. Em *Forrobodó* os tipos populares que desfilam pela burleta já permitem entrever as características que os autores enxergam na população negra e pobre: o português “caído” pela mulata, o capoeira perigoso, a mulata sensual e o malandro ladrão de galinhas.

É altamente sintomático o fato de que a peça que traria o padrão seguido ao longo dos anos 20 e 30, já caracterizasse claramente os personagens que dominariam a cena revisteira no futuro, mas carregando desde já a ambigüidade que também seria característica destes personagens e do próprio teatro de revista brasileiro nas décadas seguintes. Se por um lado, os personagens de Bittencourt e Peixoto são simpáticos e

²⁶ Infelizmente não foi possível localizar o texto desta peça. Os comentários se baseiam em uma remontagem assistida a 03/11/1997 no Teatro João Caetano (RJ). Esta peça é, no entanto, comentada por vários autores: DINIZ, Edinha, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, RJ, Rosa dos Tempos 1991, pp. 179-193; RUIZ, Roberto, *Araci Cortes: linda flor*, RJ, Funarte, 1985, pp. 100-102; BÓSCOLI, Geysa, *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*, Natal, SNT, 1971, pp. 77-82; EFEGÊ, Jota, *Maxixe: a dança excomungada*, RJ, Conquista, 1974, pp. 87-88, entre outros.

encantadores, dando uma imagem bastante distante de um imaginário que tendia a vê-los como “classes perigosas”, por outro lado vários elementos permaneceram em relação a este imaginário citado. O espectador não deixa de notar, por exemplo, que todos os personagens de *Forrobodó* falam de maneira inteiramente errada dentro dos padrões cultos da língua portuguesa. Na peça há uma estilização deste “falar errado” que é de grande efeito cômico. Mas isto a princípio poderia ser um indicador de que no fundo a visão sobre os negros pobres na verdade não teria mudado tanto assim. Esta suspeita se acentua na medida em que ao longo da peça o espectador se dá conta de que nenhum personagem trabalha honestamente. O objeto deste trabalho, o malandro, seria um bom exemplo: de terno branco e flor na lapela, o personagem que representa uma estilização de algo tido como perigoso, também alcança uma empatia com o espectador devido ao seu carisma e sua graça. Mas a mensagem é trazida implicitamente: o malandro jamais trabalhará, pois sua realidade é a da vida marginal, o que parece se repetir com seus vizinhos e colegas de peça. Desenha-se ao longo da peça uma noção de simpatia pelos negros e pobres, que entretanto são congelados em um mundo onde os valores são absolutamente diversos, onde não há “trabalho” e “família”. Neste ponto, *Forrobodó* também é um prenúncio do que se veria nos palcos da revista carioca nos anos 20.

A importância dada a *Forrobodó* e *Gato, Baeta e Carapicú* neste estudo sobre a revista nos anos 20 se justifica na medida em que estas duas peças acabam por se tornar o ponto de partida de toda uma maneira de fazer teatro de revista que é dominante nos anos 20²⁷. Neste momento o teatro de revista se afina muito bem com um momento em que a nacionalidade brasileira é intensamente repensada. A vigência de tipos como a mulata e o malandro nos palcos nos anos 20 aparece como um claro sinal da produção de alegorias da nacionalidade em função do surgimento de uma nova forma de se pensar o “caráter

²⁷ Este momento do teatro de revista é estudado do ponto de vista teatral por VENEZIANO, Neyde, *Não Adianta Chorar!*, Op. Cit.

nacional”²⁸. A produção destes personagens como “tipicamente nacionais” é na verdade um sintoma da falência de toda uma maneira de pensar o desenvolvimento do Brasil pela via do branqueamento, clara nas revistas de ano de Artur Azevedo. O teatro de revista entrava em nova fase, plenamente integrado em um novo momento da história cultural brasileira.

*

Paralelamente a estas mudanças no teatro de revista, fenômenos semelhantes ocorreriam em outras áreas. Após um longo período de pregações contra o Carnaval “incivilizado”, setores de elite finalmente dariam indícios de aceitar algumas práticas populares do gênero, especialmente devido ao sucesso do rancho Ameno Resedá. Paralelamente, os Oito Batutas, liderados por Pixinguinha, obtém grande sucesso apresentando um repertório constituído em grande parte por temas folclóricos na sala de espera do Cine Palais, sendo então aplaudidos por Rui Barbosa e Coelho Neto, emblemas da geração anterior, e excursionam à Europa patrocinados pelo milionário Arnaldo Guinle²⁹. E Sinhô faz grande sucesso com seus maxixes, conquistando a admiração de intelectuais como Manuel Bandeira e José do Patrocínio Filho. O mestiço, um dos grandes culpados pelo atraso nacional passa, inclusive via mulata e malandro no teatro de revista, a

²⁸ Outros símbolos nacionais seriam produzidos neste contexto. Alguns estudos sobre o tema são VIANNA, Hermano, *O Mistério do Samba*, Zahar/Ed. UFRJ, 1995 e CORRÊA, Mariza, “Sobre a Invenção da Mulata”, In: *Cadernos PAGU*, nº 6-7, 1996.

²⁹ A singular figura de Coelho Neto pode ser apontada também como emblemática desta transformação, pois além de fã e incentivador dos Oito Batutas e do Ameno Resedá, viria nos anos 20 a chefiar iniciativas nacionalistas no campo da arte, como a adoção de temas nacionais para os ranchos e para a música erudita. EFEGÊ, Jota, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, RJ, Funarte, 1982, pp. 37-39; WISNIK, José Miguel, *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, SP, Duas Cidades/SCCT, 1977, Cap. 1.

ser exaltado como “alicerce da nacionalidade”. Ao mesmo tempo, nota-se em São Paulo um florescimento de pesquisas a respeito da arte popular e sertaneja, voltada para a constituição de uma identidade nacional³⁰. Monteiro Lobato cria o “Jeca Tatu”, e já em meados dos anos 20 o modernismo se voltará para temáticas neste sentido³¹.

Cabe lembrar que a referência neste caso é apenas ao período compreendido entre a Primeira Guerra Mundial e o final dos anos 20. Nos anos 30 a exaltação ao “nacional-popular” se manterá bastante visível. Gilberto Freyre contribui decisivamente na reabilitação do mestiço, fundando as bases da “democracia racial”; Sérgio Buarque de Holanda cria o “homem cordial” como representante da nacionalidade, com traços que permitem a muitos fazer um paralelo entre o tipo criado em *Raízes do Brasil* e o malandro; o futebol é profissionalizado, assim como as escolas de samba passam a receber subvenção oficial; pode-se lembrar ainda algumas das facetas do Estado Novo, em cuja ideologia constava a tese de que teria sido uma espécie de saída “a brasileira” para os impasses do “liberalismo decadente”³²; não se pode esquecer ainda que Getúlio Vargas gostava de posar como “amigo do samba” e adorava ser caracterizado como malandro nas peças do teatro de revista, fato que levou este personagem a alcançar um de seus momentos áureos na revista durante o Estado Novo³³.

Esta mudança no contexto intelectual brasileiro está ligada a fatores externos e internos. Em termos externos, uma explicação possível está relacionada à eclosão na

³⁰ Processo estudado por Nicolau Sevcenko em *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, SP, Cia. das Letras, 1992, pp. 236-257 e também citado por LAUERHASS Jr., Ludwig, *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo brasileiro: estudo do advento da geração nacionalista de 1930*, BH/SP, Itatiaia/Edusp, 1986, pp. 60-63.

³¹ Em pesquisa centralizada na literatura Wilson Martins aponta este período como sendo marcado por um clima de intenso nacionalismo, do qual o Modernismo teria sido um dos produtos. MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira, Vol. VI (1915-1933)*, SP, Cultrix/Edusp, 1978

³² BRESCIANI, Maria Stella Martins, “As Voltas de um Parafuso”, In: *Tudo é História - Cadernos de Pesquisa 2*, SP, Brasiliense, 1977.

³³ LAGO, Mário *Na Rolanção do Tempo*, RJ, Civilização Brasileira, 1976, pp. 189-190; VENEZIANO, Neyde, *Não Adianta Chorar!*, op. cit., p. 102; VELLOSO, Mônica Pimenta, “A ‘cidade - voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”, In: *Revista Rio de Janeiro*, nº 4, 1986, p. 56.

Europa da Primeira Guerra Mundial. Em primeiro lugar por impor ao mundo um forte sentimento de nacionalismo que teria atingido o Brasil, tendo como reflexos neste caso a pregação nacionalista de Olavo Bilac, causa direta da fundação da Liga de Defesa Nacional e da Liga Nacionalista de São Paulo. E em segundo lugar devido ao fato de que a guerra teria posto à prova a suposta superioridade da civilização européia, promovendo uma revisão de certas posturas anteriores³⁴. Na busca de um modelo alternativo à civilização européia e ao racismo identificado aos EUA, a idéia de “Brasil mestiço” surgiu com força como um caminho para o futuro fortalecimento de uma nação estabelecida sobre bases não-européias.

No teatro de revista a idéia de que a civilização européia estaria decadente devido à guerra surgiu em alguns momentos. Um caso bastante sintomático pode ser encontrado na revista carnavalesca *Reco-Reco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada a 12 de Janeiro de 1921³⁵. No prólogo, aparece o Deus Momo agonizante no Olimpo. Esta agonia se deve, entre outros fatores, à guerra na Europa e a conseqüente crise mundial. A morte de Momo só pode ser evitada em função do vigor, da pureza e da juventude do Rio de Janeiro, em comparação a suas rivais Nice e Veneza. Um maxixe tocado por guizos e pandeiros instantaneamente rejuvenesce Momo, que com as forças recarregadas passeia pelo Carnaval carioca, voltando feliz para o Olimpo após os dias de folia. Este enredo é bastante interessante, já que contrapõe um Velho Mundo corrompido pelos valores de sua própria civilização, que teria causado a guerra, a um novo país, cheio de vigor e juventude,

³⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi, *A Questão Nacional na primeira República*, SP, Brasiliense, 1990, pp. 145-158. SKIDMORE, Thomas E., *op. cit.*, pp. 163-191. ALBUQUERQUE Jr., Durval M. de, *O Engenho Anti-Moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, Tese de Doutorado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 2 Vol., 1994. Cap. 1. Um exemplo concreto está em MARSON, Adalberto, *Ideologia Nacionalista em Alberto Torres*, SP, Duas Cidades, 1979, pp. 81-101.

³⁵ Caixa 11, n° 193.

dentro de novos valores, como a alegria, que neste caso é claramente superior à tudo o que é representado pela velha civilização³⁶.

Nicolau Sevcenko, ao estudar o fenômeno em São Paulo, acaba por inseri-lo ainda em um contexto de metropolização e cosmopolitismo da capital paulista³⁷. Assim,

“esta busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior”³⁸

Além desta explicação, certamente relacionada à questão já citada da primeira guerra, Sevcenko em seguida afirma que, neste contexto de intenso crescimento econômico e populacional, “introduzir novos laços, a pretexto de resgatar eles, seria uma forma de forjar vínculos simbólicos que substituíssem nexos sociais e políticos que os novos tempos e suas condições haviam corroído”. Assim, uma cidade em processo contínuo de crescimento estaria em busca de suas raízes como a celebração de um passado comum que estaria condenado ao desaparecimento completo.

Uma outra possibilidade explicativa tem relação com os imigrantes. Trazidos para o Brasil para atuarem como trabalhadores ordeiros, eficientes, baratos e com a carga extra de ajudar na civilização do país, os imigrantes pagariam caro por terem sido alvo desta idealização. Após perceberem que em sua nova terra estavam sendo alvos de uma brutal

³⁶ Cabe notar que mesmo na França cresceu no pós-guerra o interesse por culturas não europeias, na busca de um Espírito Novo que rejuvenescesse a Europa. SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole*, Op. Cit., p. 200-1.

³⁷ Pode-se especular sobre a existência de um fenômeno semelhante no Rio de Janeiro, cidade que teve um crescimento populacional médio 3,2% ao ano no período compreendido entre 1900 e 1920. SEVCENKO, Nicolau, *Literatura Como Missão*, Op. Cit., pp. 51-52.

³⁸ SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole*, Op. Cit., p. 237.

exploração que dificultava a ascensão social, os estrangeiros reagiram. As greves, principalmente as do fim da década de 10 seriam um retrato desta situação. Daí o desencanto das elites com a mão de obra estrangeira, que passou a ser muitas vezes vista como perigosa: não se contentando em reclamar das condições de trabalho, os estrangeiros ainda se ocuparam da difusão de “ideologias exóticas” no país³⁹. Com isto, o trabalhador nacional - agora visto como ordeiro e disciplinado - teria sido degenerado pela má influência do europeu⁴⁰. Um outro lado da mesma moeda é a ascensão social de algumas famílias de imigrantes, que aos poucos tomariam o lugar de algumas das antigas famílias influentes. Toda esta situação colaboraria para criar uma idéia de desencanto em relação ao europeu, originando um retorno aos valores “nacionais”. O entusiasmo da elite paulista em relação a temas folclóricos poderia ter sido influenciado por este processo⁴¹. Afinal, naquele momento a indústria se desenvolvia em ritmo acelerado, e este era um negócio em parte substantiva identificado com os imigrantes, principalmente os italianos⁴².

Os autores do teatro de revista exploraram com freqüência o tema da “redenção do trabalhador nacional”. De modo geral isto se manifesta em uma espécie de ‘boa vontade’ para com o trabalhador nacional que teria agora a sua chance de mostrar seu valor. Subentende-se que após muito tempo marginalizado o trabalhador nacional poderia agora se redimir. Um caso claro desta nova visão sobre o trabalhador nacional está na revista

³⁹ Não é difícil identificar pontos de contato entre este ponto de vista anti-estrangeiro e outros momentos em que o nacionalismo chauvinista foi utilizado com fins semelhantes, como no Estado Novo e durante o regime militar. COUTINHO, Carlos Nelson, “Cultura e Democracia no Brasil”, In: *Encontros Com a Civilização Brasileira*, nº 17, 1979, pp. 32-33.

⁴⁰ KOWARICK, Lúcio, *Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*, SP, Brasiliense, 1987, pp. 109-129. Este processo foi estudado por George Reid Andrews, “Trabalhadores Negros e Brancos em São Paulo, 1888-1928”, mimeo. Este texto contém parte substantiva do capítulo 3 do livro *Blacks and Whites In São Paulo, Brazil: 1888-1988*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, do mesmo autor. Ver ainda Márcia Naxara, *Estrangeiro em sua Própria Terra: representações do trabalhador nacional (1870-1920)*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1991.

⁴¹ Não se pode perder de vista o entusiasmo despertado pelo modernismo na alta elite paulistana, fato ilustrado por Nicolau Sevckenko, *Orfeu Extático na Metrópole*, op. cit., Raimundo Magalhães Jr., *O Fabuloso Patrocínio Filho*, RJ, Civilização Brasileira, 1957, pp. 250-251 e ainda Menotti del Picchia, *A Longa Viagem - 2ª etapa: da revolução modernista à revolução de 1930*, SP, Martins, 1972.

⁴² SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole*, Op. Cit., pp. 245-247.

Canalha das Ruas, de Marques Porto e Ari Pavão, encenada em 1922⁴³. Os *compères* da peça são a Canalha das Ruas e Pedro Álvares Cabral. A um dado momento, Cabral pergunta aonde está o futuro do Brasil. E a canalha responde:

“Na lavoura! Na imensidão colossal de nosso território; nessa natureza prodigiosa onde tudo vive e sorri sem o auxílio do homem. Jeca Tatu morreu para sempre; ressurgiu agora em seu lugar o sertanejo vigoroso, que logo ao romper d’Alva vai ferir o ventre à terra fecunda, para lhe arrancar a seara com que formaremos o pedestal grandioso do futuro de nossa terra!”

Em seguida, aparece uma apoteose à lavoura, onde se canta uma música com os versos:

“Acorda Jeca! Escuta!
A natureza inteira é bem convidativa;
abandona a modorra estóica e primitiva e desperta para a luta
brande a enxada valente, exuberante, enorme
C’o essa força vital que teu peito encerra
e na fenda brutal desconforme
arranca o veio d’ouro do coração d’esta terra!”

O fato de se declarar a crença nas qualidades do trabalhador e em seguida exortar o Jeca Tatu ao trabalho a princípio poderia ser interpretado como contradição, pois se o trabalhador fosse realmente aplicado não necessitaria, em tese, ser exortado ao trabalho. Na verdade, como já foi indicado, os personagens da revista, como o caipira e o sertanejo, que podem se confundir em um só, são marcados pela polissemia, e podem perfeitamente ser “vigorosos” e “modorrentos” no transcorrer da mesma peça. Na verdade, embora note-se uma nova visão sobre o país não chega a ser rara a presença de visões conflitantes, e

⁴³ Caixa 17, nº 345.

mesmo passagens em que se mescla o orgulho do “país mestiço” com resquícios de paradigmas anteriores. A revista *É da Pontinha!*, de Ciro Ribeiro e Juvenal Fontes, mostra que neste momento em que se cruzam muitas discussões são possíveis leituras das mais variadas⁴⁴. Nesta revista de 1926 um caipira preguiçoso se regenera graças a influência de um “forasteiro”, sem indicação de origem. O argumento para a regeneração é nacionalista: “esta terra que nada nega ao estrangeiro/também não negará a um brasileiro”. Nesta cena, o forasteiro, presumivelmente branco, regenera o trabalhador nacional, remetendo a algo não muito distante do paradigma do branqueamento. Mas o argumento que regenera o caipira possui uma carga de nacionalismo que combina com os novos tempos. Neste momento de intensa circulação de idéias, não parece proveitoso exigir posicionamentos ideológicos inteiramente coerentes entre si. Especialmente quando se percebe que, ao mesmo tempo em que o trabalhador nacional é chamado de volta ao trabalho, não há indicações sobre as causas de tal afastamento, evidentemente causado pela mesma elite que agora preocupava-se em redimir tais trabalhadores, ainda no tempo em que estes eram “preguiçosos” e deveriam ser substituídos por estrangeiros.

Outro fator a ser apontado como fonte de reavaliações sobre a temática do “popular” é a possível influência francesa atuando sobre o Brasil. Na década de 20 é possível perceber em Paris um intenso crescimento no interesse por culturas “exóticas”. A rigor, desde o início do século ritmos estrangeiros e figuras tidas como curiosas obtinham prestígio crescente no ambiente boêmio parisiense⁴⁵. O jazz americano, o tango argentino e mesmo o maxixe brasileiro, através do dançarino baiano Duque conseguiam um lugar ao

⁴⁴ Caixa 42, nº 936. Não confundir com peça de homônima de Djalma Nunes e Jerônimo Castilho, grande sucesso do ano de 1927.

⁴⁵ Na verdade este parece ter sido um momento em que este tipo de atitude esteve em alta na intelectualidade parisiense, mas o exótico e o bizarro sempre exerceram fascínio sobre este tipo de população. SEIGEL, Jerrold, *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa - 1830-1930*, Porto Alegre, L & PM, 1992, pp. 30-31. Em sua citada biografia de Patrocínio Filho, Raimundo Magalhães Jr., à página 154 descreve o gosto da noite parisiense do período pelo exótico. E complementa: “Paris amava o exotismo, o bizarro, o pitoresco”. A intensa relação deste contexto parisiense com a arte nacional foi estudada por SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole*, Op. Cit., pp. 277-295.

sol na capital francesa⁴⁶. O maxixe inclusive já na primeira década do século causaria furor na Europa, tendo Duque dançado para o Papa⁴⁷. Os Oito Batutas, como se sabe, foram vitoriosos em sua excursão parisiense em 1922. No mesmo momento a música erudita buscava inspiração em fontes populares, fato que traria conseqüências para a carreira de autores como Heitor Villa-Lobos⁴⁸. Nesta década de 1920 figuras como Josephine Baker obtiveram grande sucesso, desencadeando um significativo interesse por tudo o que fosse “exótico” e “diferente”, especialmente na medida em que pudessem ser associados ao arquétipo do “bom selvagem”⁴⁹. A cultura brasileira também seria lembrada pelos franceses, e figuras ligadas ao modernismo, como Villa-Lobos, se tornariam conhecidas em Paris neste período⁵⁰. Com isto, é possível imaginar que Paris mais uma vez fosse fonte de grande influência sobre a cultura brasileira. Ou seja: a busca de valores nacionais poderia ser em parte mais uma demonstração da grande influência francesa sobre a cultura brasileira. O fato é que há inegáveis evidências que apontam para que a influência francesa tenha tido seu papel neste momento de “redescoberta do Brasil”⁵¹. O que ajudaria a explicar a constante presença de um certo tom exótico da busca pelos intelectuais das “raízes nacionais”, que sempre levaram tipos tidos pelas “camadas cultas” como “bizarros”, tais como malandros, mulatas e caipiras a se tornarem alegorias de nacionalidade.

⁴⁶ Um pouco da repercussão do jazz no ambiente boêmio parisiense foi avaliada por Hobsbawm em seu *História Social do Jazz*, RJ, Paz e Terra, 2ª edição, 1990, pp. 63-83 e 239-269. Há também uma breve avaliação de David Brookshaw sobre a influencia deste ambiente parisiense no nacionalismo literário brasileiro, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, pp. 77-80.

⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos, *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*, SP, Art Editora, 6ª edição, 1991, pp. 77-89. EFEGÊ, Jota, *Maxixe*, *Op. Cit.*

⁴⁸ Sobre a busca de uma música nacional neste período há uma série de artigos publicados por Arnaldo Daraya Contier, como “Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)”, *Revista Música*, nº 1, 1991 e “Villa-Lobos: o selvagem da modernidade”, *Revista de História*, nº 135, 1996 (há outros listados na bibliografia deste trabalho).

⁴⁹ WISER, William, *Os Anos Loucos: Paris na década de 20*, RJ, José Olympio, 3ª edição, 1995, pp. 157-165.

⁵⁰ SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole*, *Op. Cit.*, pp. 279-285.

⁵¹ Deve-se lembrar a influência atribuída pelos próprios modernistas ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars como elo entre eles e a cultura brasileira. AMARAL, Aracy A., *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, SP, Martins, 1968; EULÁLIO, Alexandre (Org.), *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, SP/Brasília, Quiron/INL, 1978. VIANNA, Hermano, *Op. Cit.*, Cap. 6.

Também esta questão aparece em discussão no teatro de revista. A complexidade da valorização do “nacional-popular” aflora em revistas como *Rio-Paris*, de Paulo Magalhães e Geysa Bôscoli, encenada em 1927⁵². O título se refere a um duelo entre duas atrizes, cada uma representando uma cidade. Enquanto Paris desfila seus trunfos conhecidos, como a excelência da civilização francesa, o Rio se apega a suas belezas naturais e aos valores de morros como o da Favela e o da Mangueira. Esta escolha é bastante sintomática, uma vez que uma revista com a mesma temática escrita vinte anos antes certamente elegeeria outros “cabos eleitorais”, como a Avenida Central. Cautelosamente os autores dão a contenda como empatada, mostrando que, se o Rio tem suas qualidades, o referencial ainda é Paris. A complexidade desta relação é dada quando se percebe que a revista é na verdade um manifesto nacionalista, onde são exaltadas além das favelas a mulata, a seresta, a embolada, o desafio e o pau-brasil. Ou seja, elementos componentes de um novo projeto de nação. Porém, a constante exaltação da mulata é justificada devido ao seu sucesso permanente nas noites parisienses, sendo assim o nacionalismo justificado em função de uma opção francesa. Mais uma vez fica patente a complexidade deste momento crucial da construção da idéia de nação no Brasil.

Mas a transformação indicada anteriormente não poderia ser atribuída somente a um momento histórico que explicaria todos os fenômenos culturais de seu período. Há vários fatores que conferem ao teatro de revista deste momento uma especificidade que um vago “contexto histórico” não explica satisfatoriamente, sendo o principal deles a progressiva constituição de uma cultura de massas no Brasil. De fato, um fator a ser considerado nesta reviravolta na construção da revista brasileira refere-se à sua própria evolução e seu posicionamento no processo de constituição da cultura de massas no Brasil. Forma de espetáculo voltada basicamente para a atualidade, a revista, para atingir seu

⁵² Caixa 50, nº 1166.

objetivo de revisar os fatos mais relevantes do momento, deve sempre buscar uma linguagem acessível a seu público, utilizando-se assim de signos conhecidos por seus espectadores. Dentro desta característica, desde suas origens, ligadas às feiras populares medievais, a revista estruturou-se na sátira a tipos e figuras conhecidas da comunidade que servia de público⁵³. Nos tempos de Artur Azevedo, a revista de ano atraía um público que, embora variado o bastante para permitir a celebridade de peças como *O Bilontra*, ainda poderia ser caracterizado como socialmente circunscrito às classes média e alta. A partir do início dos anos 10, a revista paulatinamente populariza-se, e seu público passa a ser também constituído por camadas menos favorecidas da população, haja visto que em 1911 o empresário italiano Pascoal Segreto passaria a cobrar 500 réis pelos lugares mais baratos da platéia⁵⁴. Com um público mais amplo a ser atingido, os autores de revistas se viram na obrigação de criar peças que dessem conta desta imensa variedade existente em seu público. Por um lado, isto significou um maior incremento na parte musical, que passou a incluir composições de sucesso e muitas vezes com a presença dos grandes cantores da época, como Vicente Celestino. Por outro, uma evidente guinada temática em direção à questões ligadas ao cotidiano das classes menos favorecidas que agora freqüentavam a Praça Tiradentes.

Desta forma, não teria sido por acaso o aparecimento de *Forrobodó* e *Gato, Baeta e Carapicú* justamente no ano de 1912, um ano após o surgimento do preço de 500 réis por um lugar na geral. *Forrobodó*, principalmente, é bastante reveladora das necessidades do novo momento e das soluções encontradas pelos autores. As composições de Chiquinha Gonzaga obtiveram imenso êxito, facilitando a popularização. O fato de a cena se passar

⁵³ Sobre as feiras medievais BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP/Brasília, Hucitec/UnB, 3ª edição, 1996. A relação das feiras da Europa com as origens da revista brasileira é feita por VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil*, *Op. Cit.*, Cap. 1; MENCARELLI, Fernando A., *Op. Cit.*, pp. 88-102.

⁵⁴ TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: teatro e cinema*, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 21.

na Cidade Nova, bairro marcado pela presença negra, certamente possibilitou que parte substancial do público identificasse as situações vividas pelos personagens de *Forrobodó* como sendo cotidianas. Embora seja evidente o exagero na caracterização de tais personagens, a população de menor poder aquisitivo pode ter identificado nos personagens caricaturas de tipos de carne e osso que povoavam seu cotidiano: valentões, ladrões de galinhas, mulatas sensuais, guarda noturno, etc. Por outro lado, o espectador das classes mais elevadas tinham a possibilidade de identificar os personagens caricaturais da peça com visões preconceituosas sobre o “popular”; o lado grotesco da peça muito possivelmente tenha recorrido a signos bastante conhecidos por estes segmentos. Além disto, a caracterização de qualquer forma simpática dos personagens da peça poderia levar um espectador de algum poder aquisitivo a repensar uma possível visão negativa acerca do “popular” ou a reforçar uma eventual simpatia preexistente.

Logo, a impressionante popularidade das revistas da Praça Tiradentes, assim como seu público variado, podem ajudar a explicar a novidade da presença de tipos populares nas peças, como forma de retratar o cotidiano de parte do público, e também a ambigüidade destes personagens, que guardariam sempre um lado pitoresco ou grotesco para deleite de classes mais favorecidas, que poderiam interpretar as peças a partir de suas próprias visões do “popular”. Dentro deste processo, tipos mais ligados à elite, em um contexto histórico e teatral diverso, recebem novas roupagens, aproximando-se paulatinamente de tipos populares. Vadios de classe alta, como Faustino e Gouveia, transformam-se em malandros de morro; francesas que levavam homens casados à ruína dão lugar a mulatas sensuais prontas a explorar portugueses, que por seu lado ocupam parte do espaço antes reservado à ricos coronéis do interior; e imigrantes internos famintos ocupam o espaço antes reservado por exemplo à família interiorana de *O Tribofe*. Assim, estes tipos abundantes na história da comédia mais uma vez demonstravam seu poder de

transformação, adequando-se a um momento diferenciado através de mudanças sensíveis a um novo gosto da platéia sem contudo perder várias de suas características básicas.

III

Paralelamente a mudanças no campo ideológico, também se modificava o estilo da revista brasileira. Além de uma maior integração de tipos “populares” nas peças, a própria estrutura da revista se transformava, em dois processos simultâneos. Após a Primeira Guerra pode-se notar o fim definitivo do ciclo das revistas de ano. Compadres, fio condutor, perseguições, resenha dos fatos mais importantes do ano, quadros sobre a imprensa, sobre o ano teatral, nada disso sobreviveria aos agitados anos 20. No lugar do modelo dos tempos de Artur Azevedo paulatinamente se imporia um modelo bastante diverso, que passaria a predominar a partir dos anos 40. Muitas mulheres, grandes vedetes, corpos à mostra, luxo, grandes espetáculos. Os estudiosos do teatro de revista tendem a ver na década de 20 um equilíbrio entre estas duas tendências. As palavras de Salvyano Cavalcanti de Paiva são representativas desta tendência:

“Se nos primeiros sessent’anos contava-se com um tipo de teatro musicado de ênfase no relato cronológico, na comicidade circense, na crítica e com acanhada féerie, e, mais tarde, a partir dos anos 40, se restringiria ou daria destaque ao simples desfile de mulheres bonitas e quadros apoteóticos, sem fio condutor, sem inspiração, sem a caricatura política ou social - o ideal foi a conjugação de todos esses elementos na grande revista do vintênio 20-40, cuja pujança ocorreu no ímpeto inicial.”⁵⁵

⁵⁵ *Op. Cit.*, pp. 199-200.

Como se vê, a partir dos anos 40 predominaria o que viria a ser denominado “padrão Walter Pinto”, que paulatinamente levaria a revista a um novo momento, marcado pela vulgaridade e banalidade a partir dos anos 60, apontado como a decadência definitiva da revista brasileira.

Mas nada disto parecia possível nos anos 20. No teatro de revista esta é uma década bastante equilibrada. Há períodos em que predominam elementos remanescentes da revista de ano, ao passo que com o transcorrer da década, inclusive sob a influência parisiense, começam a surgir os primeiros elementos que, do ponto de vista de uma análise atual, já permitiam vislumbrar a evolução posterior da revista. É curioso notar que em termos ideológicos a década também assistiu a certos deslocamentos temáticos. Após um primeiro momento onde a questão do “nacional-popular” se manifestava de modo mais direto, principalmente em certos tipos e quadros específicos, às vezes de modo um tanto quanto contraditório, a situação se mostraria bastante diversa no final da década. Uma certa visão do “nacional-popular”, com diversos pontos de contato com ideologias produzidas no mesmo momento, parece invadir de modo arrasador todo o país, sem deixar em seu texto espaços para visões alternativas. Não apenas determinados tipos e quadros são alegres, despreocupados e malandros. Estas características parecem permear todo o país, envolvendo a tudo e a todos. A sofisticação das concepções teatrais é notavelmente acompanhada por uma evolução semelhante no tratamento dos temas. O exame de algumas das peças de maior sucesso da década demonstra claramente esta evolução conjunta.

*

O primeiro grande sucesso da década foi *O Pé de Anjo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes⁵⁶. Estreada em Abril de 1920, a peça retratava os festejos da *Mi-Carême*, espécie de Carnaval tardio, correspondente à meia quaresma. Além disto o título da peça se referia à marcha homônima de Sinhô, que se constituiu em um dos maiores sucessos do Carnaval de 1920. Seu enredo mostra com clareza o momento de transição por que passava a revista brasileira. No prólogo o fazendeiro Pereira e sua família recebem em sua fazenda, na cidade de Queluz, a visita de dois moradores do Rio, o almofadinha Rafael e o português José. Entre outros temas a conversa chega a uma disputa entre a música caipira e a da capital. Rafael e José, embora reconhecendo o valor da música e da vida interiorana não abrem mão da preferência pela música urbana, representada aqui pela marcha de Sinhô⁵⁷.

Com o decorrer da conversa a família de Pereira vai externando o grande desejo de conhecer a cidade do Rio, especialmente o Carnaval. Como a festa já havia passado, resolvem ir para a *Mi-Carême*, e assim conhecer a capital. Este prólogo, em termos de construção, remete às revistas de ano por diversos motivos. Em Artur Azevedo, o prólogo nunca se passa nas ruas da cidade. Poderia ser no Olimpo ou algum outro lugar ligado à mitologia (*Mercurio*, *Fritzmack* entre outras), na roça (*O Tribofe*, etc.), ou mesmo na cidade, em algum ambiente fechado (*O Bilontra* foi o caso mais famoso). O que importava basicamente era fornecer o motivo para o passeio pela cidade onde se daria o desfile dos

⁵⁶ Caixa 7 n° 129.

⁵⁷ Esta música foi composta em uma das polêmicas de Sinhô. Neste caso o objetivo do compositor teria construir uma violenta sátira a respeito os pés grandes do compositor China. Na peça aproveita-se para ironizar o português José, aparentemente também dotado de pés grandes e que recebe durante toda a peça a alcunha de "Pé de Anjo". Parece ter sido uma criativa maneira encontrada pelos autores da revista para utilizar constantemente uma música de sucesso com o fim de facilitar a popularização da peça. Este não era um procedimento raro, como se verá posteriormente.

acontecimentos mais importantes do ano anterior. Muito comumente um dos compadres conhecia os truques e armadilhas da cidade, e este decifrava o significado dos quadros para o outro, geralmente um Deus ou interiorano, e através destas explicações o espectador também era informado das ironias e alegorias construídas pelos autores. Em *O Pé de Anjo* ocorre algo muito semelhante, tendo o prólogo a função de fornecer o pretexto para a viagem e apresentar os personagens e sua função na trama. Como se vê, um esquema com muitas semelhanças com o das revistas de ano. Mesmo porque não é difícil imaginar, já a esta altura da peça, que a família do Coronel Pereira cumprirá ao chegar na cidade um papel análogo ao das famílias interioranas das revistas de Artur Azevedo.

Porém os dois atos não se dedicam ao passeio dos compadres Pereira e José pela cidade. Tampouco há a sucessão de quadros sem maior ligação que caracterizaria a revista futuramente. A solução, embora mais ligada às revistas de ano, pode ser tida como intermediária. O primeiro ato se dá no trem, na viagem que todos fazem para o Rio de Janeiro. No trem, tipos propícios para toda espécie de situação cômica: os caipiras da fazenda, um casal em lua-de-mel dormindo em camas separadas, um doente, um sujeito que se considera azarado, o almofadinha Rafael, constantemente confundido com uma mulher, etc. O ato é brilhante e bem acoplado ao conjunto da peça. Não chega a ser um ato típico de revista de ano, pois se passa fora da capital e sem o compromisso de revisar os fatos do ano anterior, mas embora já possua alguns elementos da revista de alguns anos posteriores, ainda está mais ligado a uma tradição anterior dentro do teatro de revista.

O segundo ato se passa no Rio de Janeiro, com uma estrutura inteiramente calcada nas revistas de ano. Os compadres passeiam pela cidade, comentando suas características; o jovem casal de noivos se perde, passando todo o ato a procurar os parentes e amigos, caracterizando a perseguição típica das revistas de ano, onde o perseguido sempre escapa por pouco, e o problema só é solucionado no fim da peça; e os interioranos são

trapaceados. Mas aqui surge uma diferença, com a trapaça basicamente provocando o riso no espectador, ao passo que em Artur Azevedo este fenômeno não conta com a simpatia do autor. Mas a ambigüidade permanece: em Artur Azevedo, as trapaças parecem estar ligadas a uma crítica da sociedade da época, mas possuindo uma abertura para a simples diversão do espectador, ao passo que em *O Pé de Anjo* os autores, embora mais complacentes com o golpe, também permitem uma leitura que caracterize tal cena como sintoma de um “país incivilizado”. Outra cena de relevo neste ato é a cena onde um inglês aparece inteiramente “enfeitiçado” por uma mulata. Cenas deste tipo se fariam presentes em quase todas as peças do teatro de revista a partir daí, cabendo geralmente ao português o papel que em *O Pé de Anjo* foi reservado a um inglês.

No final da peça todos se encontram na sede do *Jornal do Brasil*, promotor da *Mi-Carême*. A festa acaba sendo retratada na apoteose, com a presença de ranchos, blocos e cordões carnavalescos. Mas antes disto uma cena significativa. Os compadres chegam à sede do jornal, sendo recebidos pelo próprio jornal, alegoricamente personificado. O jornal transmite algumas notícias sérias, mas acrescenta: “Nada disso, porém, preocupa o espírito do povo carioca”. Como em seguida entram em cena os festejos da *Mi-Carême* subentende-se que todos os problemas do brasileiro ficam suspensos quando se trata de brincar e se divertir. Nesta questão *O Pé de Anjo* surge como importante continuadora de uma tradição já iniciada em *Gato, Baeta e Carapicú*: a das revistas carnavalescas, onde nada é importante, apenas a “pândega”. Esta leitura da cidade e do país, que originou uma série de considerações sobre o “caráter nacional” pode ser encontrada em muitas revistas, mas principalmente nas carnavalescas. *O Pé de Anjo* é, assim, uma revista onde, em termos formais ainda há uma intensa ligação com as revistas de ano, embora já prenunciando mudanças em sua estrutura. Em termos ideológicos a revista parece um pouco mais afinada com o que seria o espírito das revistas dos anos 20. A “brasilidade” e o

“carioquismo” não estão personificados na peça. O próprio espírito da cidade parece induzir à folia. Mas esta é, na verdade, uma “revista pós-carnavalesca”, que paga seu tributo à fórmula básica das revistas dedicadas ao tríduo de Momo, devendo-se por isto relativizar um pouco este conteúdo ideológico.

Embora este padrão da revista carnavalesca acabasse por influenciar as revistas do resto do ano, este é um período em que ainda procuram-se maneiras adequadas de representar o “nacional-popular” na revista. Um exemplo pode ser dado pela revista *Quem é Bom Já Nasce Feito*, dos mesmos autores de *O Pé de Anjo* e lançada ainda em 1920⁵⁸. Nesta revista Bittencourt e Menezes buscaram valorizar o “nacional-popular” de forma mais direta, sem maiores elaborações. A peça parece ser uma crítica a um país que está completamente voltado para o estrangeiro, deixando seus valores morrerem à míngua. Por um lado, já no início aparece uma reunião das favelas da cidade implorando por ajuda da municipalidade, pois precisam urgentemente de melhoras. De outro lado, critica-se o fato de que qualquer estrangeiro é aceito no país, inclusive cegos, aleijados, ladrões e anarquistas, enquanto que o trabalhador nacional tem dificuldades de sobrevivência, embora seja superior em muitos aspectos ao estrangeiro. Esta crítica parece ter íntima relação com a revalorização do trabalhador nacional, ocorrida nesta mesma época e já mencionada anteriormente.

Entretanto, aparecem na mesma peça criadas domésticas fazendo exigências absurdas para aceitarem um emprego, justificando a queixa do patrão: “A que ponto chegou a criadagem nesta terra!”. Esta cena não permite à seu leitor uma interpretação segura, uma vez que não há indicação de raça ou nacionalidade destas criadas. O tipo de construção dos personagens transmite a impressão de que seriam mulatas ou negras, o que a princípio sugeriria uma contradição entre a crítica aos estrangeiros e ao trabalhador

⁵⁸ Caixa 9, nº 172.

nacional. Mas não se pode esquecer o fato de que neste momento, como anteriormente observado, o pensamento da elite parece apontar os estrangeiros como agentes de infiltração de “ideologias exóticas” no país. Talvez este quadro das criadas domésticas se refira a este fato, hipótese que ganha força se for lembrado que entre os estrangeiros criticados na cena anterior estava o anarquista. Mas é inevitável pensar que parte dos espectadores tenha optado por uma leitura que veja nesta cena uma sátira às empregadas como sendo “insolentes”, devendo-se computar a favor desta possibilidade a perene permanência destes personagens até os dias de hoje.

Além disto há a crítica aos americanos, que aparecem como exploradores (talvez hoje os autores dissessem “imperialistas”) gananciosos que ferem a soberania nacional. O controle estrangeiro sobre os bondes, telefone, luz e a influência da moeda americana parecem desagradar aos autores da peça. Seu nacionalismo aparece então justificado por todos os lados. O estrangeiro (aparentemente todas as nacionalidades estão niveladas aqui apesar da indicada referência específica aos americanos) parece significar unicamente prejuízos para a nação, que deveria se voltar para suas riquezas próprias. Aqui, a ideologia do “nacional-popular”, muito discutida nos anos 20, surge em toda a sua plenitude. O contraponto da excessiva valorização do estrangeiro no Brasil é o abandono das favelas, que neste momento começavam a povoar o imaginário nacional como “espaço da pureza e da inocência”, simbolizando por exemplo a pureza e inocência do samba de morro, muitas vezes tido como “alicerce cultural da nacionalidade”⁵⁹. A opção pelo “nacional-popular” aparece ainda em um quadro onde se critica as danças de elite, muito mais licenciosas que as populares, em uma evidente defesa de ritmos negros acusados de imorais, como o

⁵⁹ Tanto que o samba de morro - principalmente o das Escolas de Samba - passou, com a valorização do “nacional-popular” a sofrer cerrado patrulhamento ideológico de todos os lados, em algo que se reflete até os dias de hoje. Alguns destes debates estão em VIANNA, Hermano, *Op. Cit.*, especialmente Cap. 6.

maxixe⁶⁰. Desta forma, o período estudado permite a existência de uma série de possibilidades tanto no campo formal quanto no ideológico, de modo que é possível apontar algumas formas de posicionamento por parte dos autores, sem nunca exprimir certezas absolutas quanto à predominância de uma combinação ou de outra, em um procedimento que caracteriza a ambigüidade típica do teatro de revista.

Esta ambigüidade, além de caracteristicamente revisteira, acaba também refletindo o fato de que os temas abordados no teatro de revista estavam sendo discutidos por toda a parte, em termos muitas vezes bastante parecidos. Ainda no campo das artes, o Modernismo pode ser tido como um exemplo de fenômeno análogo. Embora se assumisse como movimento, o Modernismo comportou diversos posicionamentos temáticos, ideológicos e formais. Lembrando apenas a questão da literatura, surgiram ao mesmo tempo movimentos diversos como o ufanismo verdeamarelista de escritores como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, o Pau Brasil e a Antropofagia de Oswald de Andrade, além de outros autores que buscaram seu caminho neste sentido, como Mário de Andrade⁶¹. Em todas estas subdivisões do movimento eram discutidos temas semelhantes a alguns dos abordados pelo teatro de revista, e nos palcos várias das posições mais caras aos grupos citados estavam em discussão diariamente. Neste sentido a revista, com todas as contradições, aparece como um veículo de grande importância no desenvolvimento de uma visão de Brasil ligada à noção de “nacional” e de “popular”.

Outro exemplo que ajuda a compor um quadro da complexidade deste período é *Duzentos e Cinquenta Contos*, revista de 1921 novamente com autoria de Carlos

⁶⁰ Pode-se discutir agudamente a concepção de que ritmos como o maxixe seriam “negros” ou não. Aqui apenas se constata que a construção ideológica da época era esta, e os autores desta peça operam com ela.

⁶¹ Este assunto está aprofundado em MORAES, Eduardo Jardim de, *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*, RJ, Graal, 1978. Também Wilson Martins, em seu livro citado demonstra que, se boa parte da produção literária do período foi balizada pelo nacionalismo, isto não impediu o aparecimento de temáticas e ideologias bastante variadas entre si, embora tendo em comum o fundo nacionalista.

Bittencourt e Cardoso de Menezes⁶². No aspecto formal, esta peça, como de resto toda a produção de seus autores, se mantém ainda muito ligada a padrões tradicionais do teatro de revista. Nota-se em especial a permanência de uma história, por menor que seja, correndo paralela à revista. Neste caso a ação se desenvolve em torno dos hóspedes de uma pensão, entre os quais há todos os tipos possíveis, como o malandro, o português e o americano. Há cenas de rua, mas sempre comandadas pelos hóspedes da pensão, cenário que volta e meia reaparece na trama. Na verdade nota-se que à medida que o teatro de revista evolui e modifica sua estrutura, estes autores acompanham esta evolução apenas parcialmente, mantendo sempre algum laço com a antiga maneira de fazer revistas.

Um tema de relevo nesta peça é a discriminação racial, o que a torna bastante interessante para apurar algumas das idéias circulantes neste momento sobre uma questão que sempre foi bastante delicada. A peça se abre com um sonho de um dos personagens, no qual aparecem os americanos querendo “exportar” alguns de seus negros para o Brasil como indesejáveis. O Brasil aceita, devido ao fato de não haver discriminação racial por aqui⁶³. Mais uma vez surge o tema da imigração relacionado ao do futuro que se pretende construir no Brasil e ao “caráter nacional”. Vê-se que é um debate que mantém a temática do século XIX, como se pode notar em algumas passagens das revistas de Artur Azevedo, com uma inversão de sinais: agora os negros são bem vindos.

Todavia, o desenvolvimento da peça indica que a realidade é bastante diferente. Lulu, um hóspede negro, chega à pensão, e passa a ser alvo de reprovação geral. Esta parte da peça parece ser um libelo anti-preconceito, pois Lulu não aparenta merecer a

⁶² Caixa 15, nº 279. A predominância de peças desta dupla nestas páginas se justifica devido ao fato de que são autores que dominam sem dificuldades a cena neste início de década. À medida que se avançar na década este trabalho fará justiça a outros autores de grande sucesso, como Luís Peixoto, Marques Porto, Ari Pavão entre outros.

⁶³ Esta distinção entre Brasil e EUA realizada nesta peça não é inocente, visto que os EUA atravessavam, desde o início do século, intensos problemas ligados a distúrbios raciais, inclusive seguidos espancamentos sofridos por não brancos. FRANKLIN, John Hope, *From Slavery To Freedom: a history of negro americans*, NY, Alfred A. Knopf, 5ª edição, 1980, pp. 295-360.

discriminação, e é um personagem que é alvo da simpatia dos autores. Com o passar do tempo, Lulu distribui generosamente gorjetas entre os funcionários da pensão, que passam a admirá-lo. Mas o malandro Ressaca, o português Centenário e o americano Mr. Bull se mantêm irredutíveis: querem que Lulu vá embora. Bittencourt e Menezes parecem trocar do preconceito aberto dos personagens, pois Centenário e Mr. Bull apenas aderem à idéia de Ressaca, que na verdade quer tão somente um pretexto para ir embora, já que está com os pagamentos atrasados.

Porém a cena muda quando Lulu declara precisar de um secretário. Ressaca prontamente se oferece, e com o passar do tempo percebe-se que Lulu quer fazer algumas transações comerciais, o que abre espaço para que o português, o malandro e o americano possam “levar o seu”. O enredo desenvolve-se permitindo uma constante discussão sobre imigração, preconceito racial, progresso e “caráter nacional”. Lulu tenta impedir a aprovação de um projeto que vetava a entrada de imigrantes negros no Brasil, desencadeando o debate sobre estes temas. Brasileira, a dona da pensão, teme a entrada de negros, afirmando que o Brasil precisa melhorar sua raça, embora tenha sido uma das mais ardentes defensoras da presença de Lulu na pensão. O português, por seu lado, concorda que o Brasil precisa melhorar a raça, mas que o país é ruim por causa dos brancos; para ele o país é tão grande e rico que todos devem ser admitidos em nome do progresso. Já Ressaca crê que a única imigração que convém ao Brasil é a dos portugueses.

Na boca dos personagens de *Duzentos e Cinquenta Contos* estão colocadas as mais diversas falas sobre um tema que era bastante controverso. Os autores aparentemente se posicionam de forma simpática ao negro e ao português, contribuindo para firmar uma idéia de “Brasil mestiço” cujo “caráter nacional” estaria na riqueza da mistura, que tornaria o país único no mundo. As falas que couberam a cada personagem são bastante sintomáticas. Brasileira adota uma postura mais próxima das elites do século XIX, mas

parece estar suscetível a mudar de opinião, já que considera Lulu “muito decente”. Centenário e Ressaca assumem falas aparentemente mais próximas das vozes dos autores da peça. Ressaca vê nos portugueses a possibilidade de uma assimilação tranqüila, subentendendo-se uma afinidade natural, o que é comprovado pela opinião do português Centenário, aberta a imigração, parecendo ver na diversidade a oportunidade do progresso do Brasil. Uma leitura atenta parece indicar que Ressaca e Centenário defendem-se mutuamente, por terem grande afinidade. O malandro, “tipicamente brasileiro” vê afinidade com os portugueses; por seu lado Centenário relaciona intimamente progresso e mistura racial, defendendo a “nação mestiça”, da qual Ressaca seria um típico representante.

No final da peça, os autores deixam mais uma vez clara a sua posição, em uma continuidade temática em relação a *Quem é Bom Já Nasce Feito*. Mr. Bull dá um golpe de 250 Contos em Lulu, levando Ressaca a observar que o dinheiro do americano era originado da quantidade de água que este despejava no leite que vendia. Esta fala na boca de um malandro leva o espectador a crer que na verdade os malandros, no mau sentido, são os americanos, que ganham dinheiro à custa de golpes baixos no povo brasileiro. Já o brasileiro seria um malandro de tipo mais inofensivo e simpático. Esta peça parece bastante característica destes momentos iniciais dos anos 20: em termos formais algumas renovações, mas ainda com continuidades claramente perceptíveis em relação às revistas de ano. Em termos ideológicos, uma evidente guinada em relação ao período anterior: a defesa dos “interesses nacionais” - agora identificados com as raízes do que, entre outras coisas, encontraria desdobramentos na “democracia racial” - está sempre presente.

Isto pode ser notado a partir da própria designação que os autores deram aos personagens principais. Mr. Bull, o americano, é uma possível alusão a “John Bull”, o representante alegórico da Inglaterra, tal como “Tio Sam” nos EUA. Sendo a peça de

1921, momento em que a influência americana no Brasil se fazia notar de modo crescente, Bittencourt e Menezes parecem indicar o triunfo do imperialismo americano sobre o britânico nos momentos que se seguiram ao fim da Guerra⁶⁴. A caracterização de Mr. Bull contribui para que o espectador faça tal associação, já que o personagem tem os traços que o identificariam como o “estrangeiro explorador”, figura que leva as riquezas do país sem nada fornecer em troca⁶⁵.

A dona da pensão, Brasileira, é outro personagem que parece ter seu significado alegórico decifrado a partir de seu nome. A princípio, tal personagem desconfia de modo evidente do negro Lulu, e quando da discussão a respeito de qual imigração seria adequada ao Brasil, expressa uma opinião muito próxima das elites do século XIX, ao dizer preferir os europeus, visto que o Brasil “precisa melhorar a raça”. À medida que a peça transcorre Brasileira caba por aceitar Lulu, tornando-se uma defensora do personagem que representa os negros nesta revista. Neste ponto é possível perceber que as revistas permitiam ao heterogêneo público que as assistia a existência de formas de leitura bastante diferenciadas. O espectador poderia tão somente divertir-se com os golpes do malandro Ressaca e com a revelação final de que Mr. Bull era um trapaceiro que nada deixava a dever a seu similar nacional. Seria ainda possível criar-se uma empatia, principalmente entre os não favorecidos, pelo drama do negro Lulu, alvo de toda a sorte de preconceitos, e esta empatia poderia evoluir ou não para uma reflexão mais aguda do espectador a respeito

⁶⁴ A crescente influência dos EUA sobre a América Latina, principalmente após a Guerra, foi observada por autores como HOBBSAWM, Eric J., *A Era dos Extremos: o breve século XX*, SP, Companhia das Letras, 1995, Parte 1. Sobre a intervenção americana na economia brasileira do período ver um exemplo em SILVA, Lígia Osório, “A Crise Política no Quadriênio Bernardes: repercussões políticas do ‘Caso Itabira Iron’”, In: LORENZO, Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da (Orgs.), *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*, SP, Unesp, 1997; sobre o imperialismo americano no período FRANKLIN, John Hope, *Op. Cit.*, pp. 295-308.

⁶⁵ Notar a semelhança entre a caracterização de Mr. Bull com a descrição do megaempresário americano Percival Farquhar realizada no artigo citado na nota anterior. Cabe lembrar ainda que não era novidade neste momento a existência de críticas aos Estados Unidos entre os latino-americanos. Um exemplo famoso foi o ensaio *Ariel*, do uruguaio José Enrique Rodó, publicado originalmente em 1900 (ver edição recente: Campinas, Ed. Unicamp, 1991)

de problemas de raça e classe no Brasil. O espectador mais atento poderia perceber os significados alegóricos sobre a discussão em relação ao tema racial no Brasil implícita na variação das opiniões de Brasileira, que parece representar um país que a princípio rejeitava seus negros mas que estava em processo de mudança de opinião. A utilização de Mr. Bull como “americano típico” poderia, em uma análise ainda mais sutil, levar o espectador a um significado mais profundo da peça, que joga com as variações do poder político mundial pós-1918 e sua influência no Brasil. Pode-se imaginar que ao menos a caracterização do português como “Centenário” às vésperas da comemoração dos cem anos da Independência seria percebida pelos contemporâneos como possuindo algum significado alegórico.

Cabe notar ainda o aperfeiçoamento das revistas carnavalescas que investiam na tese do “caráter nacional” alegre e descontraído. A mesma dupla Bittencourt-Menezes lançaria, para o Carnaval de 1922 a revista *Olelê...! Olalá...!*⁶⁶, na qual já despontava a tônica futura. Nesta peça anuncia-se a chegada de Momo, disfarçado, à cidade do Rio, gerando uma procura de todos ao Deus do Carnaval, sendo este o fio condutor necessário a uma peça desta dupla. São quatro os personagens principais. Carioca, Lalá, Lelê e Mimi, filha de Lalá e Lelê. Estes últimos são os apelidos da Elite e do Mundo Oficial. Pai, Mãe e filha vão passar o Carnaval fora, mas atendendo aos pedidos do velho amigo Carioca resolvem ficar.

Os quatro passeiam pela cidade, atendendo às convenções da revista carnavalesca, quando assistem ao desfile dos blocos, cordões, ranchos e grandes sociedades. Carioca apenas se dedica ao Carnaval: aluguel e demais problemas do cotidiano estão suspensos. No final, Lelê, o Mundo Oficial, a esta altura completamente enlouquecido pelo Carnaval e por uma mulata, confessa que ele é na verdade Momo. Lalá é a cidade do Rio e Mimi é a

⁶⁶ Caixa 17, nº 322.

Mi-Carême. Os personagens e as sociedades caem no maxixe e dá-se a apoteose. Não parece necessário insistir muito na carga ideológica contida nesta revista. A elite e o mundo oficial por trás de sua “pose” possuem um Carioca implorando pela chegada da folia. A imagem do Carnaval aqui contida tem evidentes desdobramentos na visão comum a respeito do Carnaval nos dias de hoje. A ideologia do “caráter nacional” também recebe seu tributo nesta peça, que dá todos os seus recados a contento.

Por outro lado, há muitos exemplos relativos a um tipo de revista que cresceu em prestígio a partir de meados da década. Uma delas é *Verde e Amarelo*, de José do Patrocínio Filho e Ari Pavão, encenada em 1925⁶⁷. Em relação à construção da peça, já se notam diferenças em relação às principais peças aqui analisadas. O fio condutor é menos importante, embora ainda se faça presente, o mesmo ocorrendo com os compadres. A crítica de teatro menciona como novidade o luxo dos figurinos e das apoteoses. Esta peça, em certos aspectos adiantada para sua época, indica uma outra maneira de se fazer revistas.

Quanto à temática, o título já diz muito sobre a intenção dos autores. Já no prólogo, Pindoba afirma que a peça é “genuinamente nacional”. E o próprio Pindoba não se furta a dar a receita de uma peça “genuinamente nacional”: “Velasco, Ba-ta-clan, asneiras e trocadilhos”. O que há de mais significativo nesta receita é a presença de duas companhias estrangeiras especializadas no teatro de revista, a francesa Ba-ta-clan e a espanhola Velasco. Estas duas companhias são com frequência apontadas como a grande influência que motivou a mudança das revistas do tipo “revista de ano” para o modelo “revista espetáculo”, passagem esta já mencionada anteriormente⁶⁸. O que seria mais um

⁶⁷ Caixa 31, nº 635.

⁶⁸ RUIZ, Roberto, *Araci Cortes, Op. Cit.*, p. 39; VENEZIANO, Neyde, *Não Adianta Chorar, Op. Cit.*, p. 67; PAIVA, Salvyano Cavalcanti, *Op. Cit.*, pp. 216-218.

argumento para considerar que a influência francesa tenha seu papel na renovação dos conceitos sobre o “nacional-popular” operada neste momento.

O conteúdo ideológico da peça também já ficaria bem delineado no prólogo. Segundo Pindoba, “O Brasil dormia o sono dos justos antes de ser descoberto”. Em seguida, aparecem os índios, nus e dançando. Um deles grita: “não há nada mais certo: o Brasil está descoberto”. Entra então a música “Nosso Ranchinho”, sucesso de Donga e De Chocolat:

“Nosso ranchinho assim
Tava bom
Gente de fora entrô
Trapaiô”

Qualquer semelhança com *Pau Brasil* e *Antropofagia* não pode ser mera coincidência. A voz do índio sugere que com a chegada dos portugueses instituiu-se o reino da mestiçagem racial e cultural que dominaria o país para sempre. Aliás o primeiro ato contém várias discussões sobre a posse dos símbolos nacionais, como *Iracema*, de Alencar, subentendendo-se que não há como separar a cultura negra, da índia, da branca. No Brasil, só há cultura mestiça, “não há nada mais certo”. É possível notar ainda que este tipo de peça, além do estilo de montagem da cena, contribuiu também para sofisticar o debate ideológico dentro do teatro de revista. Toda a peça *Verde e Amarelo* está permeada por debates sobre o “caráter nacional”, mas sempre da maneira apresentada, sem jamais adquirir um tom panfletário. A própria concepção ideológica de Patrocínio e Pavão parece mais convincente que a de Bittencourt e Menezes, que normalmente se dirigia a questões pontuais, ao passo que em *Verde e Amarelo* surge uma interpretação para o Brasil e seu

caráter, e de uma maneira que nada deixa a dever aos grandes nomes do debate naquele momento.

Encerrando a década, em 1929, surgiu uma outra peça onde pode-se seguir a evolução da ideologia do “caráter nacional”. Na revista, este assunto ocupava o centro do debate, e de forma geral acaba por seguir as tendências de *Verde e Amarelo*. A revista é *Banco do Brasil*, escrita por uma dupla de talento comparável à formada por Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes: Luís Peixoto e Marques Porto. Esta dupla de certa forma sucederia os autores citados como os de maior sucesso na revista brasileira. Integrados a um estilo mais moderno de escrever e montar revistas, Peixoto e Porto deixam claro nesta peça suas convicções⁶⁹. A revista perdeu de vez seu fio condutor e seus compadres. Há uma sucessão de quadros onde a narrativa não tem necessariamente uma continuidade e personagens que predominam na peça, mas sem a função de costurar os quadros.

A mensagem da peça já é indicada no prólogo. Cabo, o personagem malandro que percorre a peça, está no “Reino da Erva”⁷⁰. Indagado sobre seu país, responde cantando:

“Minha terra é um paraíso
Que Deus fez pra se gozá
O que nos farta é juízo
O resto tudo tem lá”⁷¹

O “caráter nacional”, aqui apresentado de forma que se tornaria bastante recorrente, não é representado apenas pelo malandro. No papel de moeda nacional, Araci Cortes mostrava o valor da mulata:

⁶⁹ Caixa 67, nº 1634.

⁷⁰ “Erva” era um sinônimo para “dinheiro” nesta época.

⁷¹ Não foram poucas as ocasiões em que o Brasil foi apresentado em revistas da segunda metade da década como “reino da malandragem”: “terra que tem parmeiras no mangue (Nota: mangue = zona de prostituição) onde canta o sabiá da malandrage” (*Baiana Olha Pr’a Mim*, Bittencourt - Menezes, Caixa 37, nº 778, 1926).

“Sou cor morena, cor de ouro
Sou brasileira, sou nacioná
A cor morena é um tesouro
É cor de jambo, é cheiroso manacá”

Este tipo de visão sobre o país percorre toda a peça. Não por acaso Cabo é o personagem mais atuante, sempre reforçando a noção de que o Brasil é a “terra da malandragem”. Como curiosidade, é interessante notar que o próprio liberalismo político figura como uma das causas que permitem a existência de tal situação, como que antecipando a ideologia estadonovista. O que não chega a ser uma completa surpresa em se tratando de uma peça de Outubro de 1929, quando a “falência do liberalismo” está sendo amplamente debatida.

Outro quadro interessante se dá quando homens de várias nacionalidades surpreendem suas esposas traíndo-os, configurando um estudo sobre as maneiras de cada povo enfrentar a traição feminina. A utilização de estereótipos é evidente: o italiano dá um dó de peito e desfere uma facada em ambos; o francês tenta resolver as coisas civilizadamente, descambando levemente para a afetação; o espanhol tem “sangue quente” e discute muito; já no Brasil o português manda a mulata embora e põe a empregada crioula dentro de casa, enquanto o malandro “carrega” a mulata. Esta discussão sobre arquétipos nacionais mostra uma visão sobre o país que aparentemente já era predominante quase na virada para os anos 30. Interessante notar que ao tentar mostrar como se reage à traição feminina no Brasil mostre-se um português, uma mestiça, uma negra e um mestiço presumível; é a referência de Luís Peixoto e Marques Porto à idéia do “cadinho cultural”, onde todas as raças se misturam em um todo homogeneizador.

Esta idéia é reforçada por uma cena passada no interior de Portugal, onde o irmão mais velho que havia migrado para o Brasil vem buscar o irmão mais novo, e tranquiliza a mãe, afirmando que o Brasil trata muito bem o imigrante português. A apoteose final da

peça inclui um samba exaltação, no estilo Ari Barroso, onde há referências ao “país moreno”, entre outras coisas. Assim, ao menos nos palcos da revista carioca no final dos anos 20 já está plenamente vigente a noção de Brasil como “país mestiço”, com um “povo alegre” e uma “terra cheia de riquezas”, expressões presentes nos sambas-exaltação que permeiam várias apoteoses no período. Mas esta passagem por certo não foi tranqüila. E, principalmente, ao lidar com personagens-tipo arquetípicos, como o malandro, a mulata, o português e o caipira, apareceriam uma série de contradições reveladoras de admiração e preconceito - muitas vezes simultâneos - em relação a estes personagens. Por isto, estas idéias, muitas vezes contraditórias, que se cruzavam diariamente nos palcos do Rio de Janeiro, apontam para uma enorme riqueza dos textos de revistas do período.

IV

Como já foi possível perceber em algumas das peças aqui analisadas, os anos 20 foram marcados não apenas por uma guinada temática em direção às questões “nacional-populares”, como também por uma certa ambigüidade no trato destas questões. E as razões para que isto acontecesse são variadas. Primeiramente não se deve esperar uma unidade entre as obras de diversos autores que não se preocuparam em agrupar-se em um movimento, sendo unidos apenas pelo ofício comum de escrever revistas. Além disto, estes autores estavam envolvidos em experiências novas, para as quais ainda não haviam desenvolvido uma linguagem própria. Neste momento de deslocamento na temática e na estrutura da revista seria natural a existência de muitas contradições.

Há ainda uma outra questão não abordada até o momento neste texto, questão esta que muito explica em relação às diversas vozes do teatro de revista. Uma peça de teatro de revista deveria necessariamente ter dezenas de mediações entre o autor e o espectador. Os próprios autores, que via de regra escreviam com parceiros, trocavam idéias entre si. Além disto, há o trabalho de uma série de profissionais que contribuíam para o espetáculo sem aparecer para a platéia, como ensaiadores, cenógrafos e figurinistas, todos imprimindo sua marca pessoal na peça. Os atores também não devem ser esquecidos, já que poderiam, através da interpretação, valorizar determinadas características de seu personagem. Havia mesmo a possibilidade por parte dos atores de efetuar pequenas alterações no texto, através de pequenas improvisações de frases ou expressões (os *cacos*), que, dependendo de seu sucesso, poderiam ser incorporados ao texto da peça no restante das representações.

Todos estes agentes poderiam influir na montagem de uma peça, de modo que é muito possível que montagens diferentes de uma mesma revista tivessem um efeito relativamente diferenciado para o espectador. É tentador imaginar a confluência permanente de experiências entre todos os envolvidos em montagens do tipo, onde tomavam parte desde consagrados intelectuais até funcionários semi analfabetos das companhias⁷². O objeto deste trabalho está diretamente relacionado aos textos das peças, não havendo tempo hábil para uma pesquisa como esta, que certamente demandaria uma outra dissertação, embora seja possível em certos casos indicar nos textos algumas aberturas para leituras variadas⁷³.

Estas mediações permitiriam uma multiplicidade de visões sobre temas que já possuem grande abertura para o debate. Pois um outro ponto que permite a convivência de visões conflitantes sobre o “nacional-popular” no teatro de revista dos anos 20 é o próprio caráter polissêmico dos personagens através dos quais se dá a discussão. Tome-se alguns dos principais: o malandro, o português, a mulata e o caipira. Personagens aparentados com estes parecem povoar toda a história da comédia, dando a idéia de que na verdade poderiam ser tipos constantes da linguagem teatral⁷⁴. Certamente a permanência de personagens deste tipo só pode ter sido proporcionada através das variadas possibilidades oferecidas por estes tipos. No caso da revista pode-se notar um certo padrão na evolução destes personagens. Nas revistas de ano, o malandro, por exemplo, parecia significar o atraso do país, enquanto nos anos 20 mostrava a singularidade do Brasil, que transformava-o em um caso único no mundo.

⁷² Mesmo por parte dos atores deve-se ponderar que deveriam ser de variadas procedências e possuir diversos graus de cultura. Em suas memórias, o cineasta Luiz de Barros, ao lembrar sua passagem pelo teatro de revista cita o caso de uma famosa atriz (Manoela Mateus) que seria inteiramente analfabeta, aprendendo os papéis através da leitura em voz alta feita por outra pessoa e assinando os contratos através de suas empregadas domésticas. BARROS, Luiz de, *Minhas Memórias de Cineasta*, RJ, Artenova/Embrafilme, 1978, p. 77.

⁷³ Este aspecto do teatro de revista mereceu considerações de MENCARELLI, Fernando, *Op. Cit.*, pp. 147-153.

⁷⁴ Ver VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil. Op. Cit.*, Cap. 1 e 4.

Note-se que, embora o malandro tenha ido para o subúrbio ou subido o morro e o juízo de valor tenha sido bastante modificado, a construção do personagem manteve vários de seus princípios básicos. Uma tendência natural ao ócio e a constante execução da trapaça caracterizam tanto Faustino como Cabo, personagens construídos para representar realidades diversas⁷⁵. Esta notável abertura para leituras diferenciadas dentro de uma construção semelhante parece ter ajudado a garantir a permanência não apenas do malandro, mas de outros tipos da revista que através de um traço inconfundível podem comportar diversas construções.

Na verdade, o próprio processo de valorização do “nacional-popular” a partir de meados dos anos 10 está permeado por estas ambigüidades. Assim, é perfeitamente aceitável que em uma exposição internacional o Brasil possa ser representado por uma mulata cantando uma música brejeira:

“A morena gentil
Representa em Sevilha o Brasil!
Tenho dengues, feitiços
Requebros, derriços
Que outros não têm
Sou de fato a mulher
Que seduz num olhar a qualquer
Sou quindim procurado
Sou doce de coco
Manjar delicado

Meu Deus!
Você não agüenta!
Isto tem pimenta
Isto tem dendê!

Meu Deus
Este tempero
É bem brasileiro
É bom como o quê!

⁷⁵ Note-se ainda a permanência destes mesmos elementos no malandro politizado construído pela bibliografia a partir dos anos 60.

Este pratinho
 Porém é muito quente!
 Se é bem jeitinho
 Faz mal a muita gente”⁷⁶

Está claro que a esta altura boa parte dos que pensam a questão nacional está engajada na adoção de um modelo renegado até duas décadas atrás. E esta arriscada solução encontrada para resolver alguns dos dilemas do “atraso nacional” seria responsável por algumas ambigüidades eternas relativas ao “nacional-popular”. Se por um lado, a leitura de Brasil predominante nos dias de hoje deve muito às construções de nacionalidade elaboradas nos anos 20, permaneceriam para sempre os complexos de inferioridade, ainda remanescentes de um período em que buscava-se atingir o modelo europeu. Em relação a esta questão, Hermano Vianna observa que

“Parece, contudo, que este tipo de valorização do desprezado é uma operação condenada à incompletude. Parece que resta sempre uma dívida, ou pelo menos um motivo para piadas antinacionalistas: será que o antes-desprezado-agora-motivo-de-orgulho não deveria continuar para sempre desprezado? E a questão principal, ‘que somos nós?’ (e a defesa daquilo que somos, que nós tornará fortes no futuro, mas que hoje ainda nos deixa fracos), continua a nos preocupar como antes”⁷⁷

Se, mesmo com o triunfo deste visão de Brasil, ainda há motivos para dúvidas nos dias de hoje, o que dizer dos momentos em que este modelo foi proposto e estava em pleno debate, muitas vezes entre pessoas formadas em plena *Belle Epoque*?

⁷⁶ Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, *Comigo é na Madeira* (1929), Caixa 66, nº 1596.

⁷⁷ VIANNA, Hermano, *Op. Cit.*, p. 164.

Com tudo isto, embora malandros e mulatas não tenham sido, a rigor, apontados como prejudiciais nas peças dos anos 20, a dúvida parece ser constante. Em 1922, Patrocínio Filho e Domingos Magarinos parecem ter já percebido a complexidade deste debate. E após uma peça em que são valorizados os elementos “tipicamente nacionais”, incluindo aí os portugueses, o final é uma lição didática:

“Almofadinha: Qual, seu Juquinha! Cada vez me convenço mais que nesta terra há três coisas sérias: o bicho, o carnaval e o futebol”

Juquinha: Engana-te, porém! Nós somos um grande povo! Somos da raça briosa e forte que nos momentos graves da vida do Brasil sabe gritar nos campos do Ipiranga: - Independência ou Morte!”.⁷⁸

Está bastante clara neste pequeno diálogo a intencionalidade dos autores de extirpar a idéia de que o Brasil valorizado na peça, que nos tornaria singulares, não seria a causa do “atraso da nação”. Na fala do Almofadinha, uma visão ainda muito forte nos dias de hoje, assim como a de Juquinha, que na verdade estão muitas vezes imbricadas, apesar de uma aparente contraposição entre as idéias dos dois personagens.

Outro bom retrato destas contradições é a revista *Eu Quero é Nota*, de Nelson Abreu, Luís Iglésias e Geysa Bôscoli⁷⁹. Já no início da peça, o Brasil é declarado o “Reino da Malandragem”. A princípio, isto é colocado de uma maneira que não permite concluir se isto é um elogio ou um lamento, dúvida esta que permanecerá até o fim da peça. Veja-se por exemplo este trecho de uma música cantada na peça:

⁷⁸ Caixa 18, nº 354.

⁷⁹ Caixa 55, nº 1290 (1928).

“Vou a Paris! Pois afinal aconteceu tudo o que eu quis!
Nos cabarés, vô finalmente bancá troço co’as muié...
Quem não avança é muito trouxa, pois não enche a sua pança
Só vive pobre quem não usa de ardil. É uma canja este Brasil!...”

Está presente a noção do Brasil como “Reino da Malandragem”, mas ainda de forma ambígua. Os malandros parecem ser dotados de um tipo de “mentalidade primitiva”, o que pode ser compreendido pelo espectador como uma crítica ou como um elogio à singularidade. Neste caso torna-se claro a importância das mediações exercidas por uma infinidade de profissionais entre o autor e o espectador. A peça, a começar pelo título, retrata inúmeras maneiras de viver fora do esquema oficial “trabalho e família”, e a peça é ambientada entre o “povo”, possibilitando interpretá-la como uma leitura do “nacional-popular”. Malandros, mulatas e portugueses permeiam toda a peça e sempre de um modo cativante, mas a exterioridade sentida pelos autores em relação ao meio que descrevem é tão evidente que chega a causar algumas dúvidas.

Ao comentar a valorização de morros e subúrbios nas peças deste período, o biógrafo de Araci Cortes, chega a esta constatação:

“Os temas de morro começavam a ser tratados, com insistência, pelos revistógrafos e compositores do asfalto, que tinham uma noção completamente distorcida e romântica das agruras e realidade da vida nos aglomerados populares dos morros e subúrbios, onde residia a população de mais baixo poder aquisitivo da metrópole. (...) falava-se em malandragem, em cabrochas, em rodas de samba, mas na verdade pouco se sabia do cotidiano daquela gente que mantinha sua vida bem distante dos olhos da cidade”⁸⁰.

⁸⁰ Araci Cortes, *Op. Cit.*, p. 162.

Esta valorização repleta de estranhamento é uma chave para se compreender parte substantiva da produção revisteira, principalmente a partir de meados dos anos 20. O melhor retrato deste aspecto, localizado nesta pesquisa, é uma peça que, embora não seja uma revista, pode ser incluída neste estudo, pois é uma burleta, gênero aparentado com a revista, escrita por Luís Iglésias, autor que transitava entre os dois gêneros, sendo inclusive um dos autores de *Eu Quero é Nota*. A burleta em questão mostra a que veio a partir do título: *Morro da Mangueira*, que parece refletir uma intensa busca por parte da revista em direção à “vida do povo”⁸¹. Nesta peça passada inteiramente no morro citado, parece claro o intuito de mostrar um ambiente “primitivo”, que oscila entre o “paraíso perdido” e a “floresta selvagem”. De qualquer forma predomina a noção de “território inexplorado e selvagem”. Os tipos são os de sempre: malandro, mulata, português, etc. Mas neste caso o autor parece ter solucionado seu desconhecimento do meio retratado através de uma radicalização de certas características dos tipos que beira o grotesco.

Em primeiro lugar, todos os moradores do morro falam de uma maneira inteiramente errada, do ponto de vista gramatical, o que chama a atenção do espectador, sendo um elemento de importância na construção do ambiente grotesco. O exagero é outro elemento que dá uma impressão ligada ao “grotesco”, pois pai e filho malandros são tolos, o português é inteiramente idiota, cometendo erros gramaticais em um grau inaceitável, o morro é uma festa permanente, onde não há privacidade e todos são um tanto quanto interesseiros. É interessante notar que todos os personagens que não moram no morro vão embora no final da peça, como se fosse dito que “o morro não é seu lugar”. Neste caso, o

⁸¹ Caixa 63, nº 1504. Outro autor de *Eu Quero é Nota*, Nelson Abreu também escreveu uma peça em que a “vida de pobre” era tratada com os mesmos elementos de *Morro da Mangueira* (Caixa 63, nº 1521, a revista *Samba de Verdade*, 1929). Esta tendência parece ter se fortalecido a partir do final dos anos 20 e dominado os anos 30. RUIZ, Roberto, *Araci Cortes, Op. Cit.*, pp. 156-165. Neste mesmo trecho citado Roberto Ruiz afirma que a ênfase na temática “popular” era acompanhada pelo desconhecimento dos revistógrafos e artistas envolvidos em relação à “vida do povo”.

próprio morro surge como espaço polissêmico⁸². Pode ser representado como um reduto de pureza e autenticidade, notavelmente quando se trata de defender as “tradições negras”, ou como terreno “incivilizado”. A montagem do ambiente no caso é a mesma, só cabendo decidir se o fato de o espaço ser isolado da “civilização” é bom ou ruim, não raro optando-se por um meio termo de difícil definição. No caso, pode-se adotar o ideal rosseauniano do “bom selvagem” ou os paradigmas ligados à *Belle Époque* tratando o morro como espaço “incivilizado”. Neste caso, o morro parece estar mais próximo da segunda opção, embora a polissemia do morro se faça notar por uma certa candura infantil de seus habitantes, possibilitando uma leitura mais integrada a uma noção de “pureza”. Sem contar a já citada possibilidade de os espectadores mais próximos da situação retratada identificarem alguns elementos componentes de seu cotidiano na caracterização de Luis Iglésias, realizando assim uma leitura diferenciada do texto.

*

Talvez o documento mais singular no estudo destes aspectos do teatro de revista dos anos 20 seja a revista *Tudo Preto*⁸³. Escrita, musicada, ensaiada, vestida e encenada por artistas negros, esta revista possibilita o conhecimento de uma visão sobre os fenômenos aqui estudados sobre a ótica dos negros, de presença menos decisiva no

⁸² A possibilidade de existirem espaços que remetem a juízos de valor diferenciados dentro de um mesmo imaginário já foi anteriormente indicada por Raymond Williams, que mostra como o campo pode ser associado a uma forma natural de vida, marcada por paz, inocência e virtudes simples, mas pode também ser identificado como lugar de atraso, ignorância e limitação (*O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, SP, Companhia das Letras, 1989, p. 11).

⁸³ Caixa 40, nº 891. O autor é De Chocolate e a peça é de 1926.

restante das peças. O objetivo da peça parece ser o de marcar presença como uma “peça negra”. No prólogo expõe-se a idéia: mostrar que os negros não são apenas serviçais. Os brancos aprovam a idéia, de modo que a questão do preconceito é cuidadosamente evitada. Segundo o autor, a revista seria o modelo francês, nacionalizado através do talento e da temática nacionais. Aqui já estão esboçadas algumas linhas mestras da peça. O elemento negro surge como um diferencial que atrai a curiosidade do público, mas sem gerar maiores controvérsias, pois é seguido um modelo que guarda muitas semelhanças com a maior parte das revistas do período, com o devido tributo à França, e o preconceito está ausente do texto. Com isto, parece que De Chocolat tinha consciência do apelo potencial de uma empreitada do gênero, utilizando o recente interesse pelo “nacional-popular” para popularizar sua revista.

Isto se reforça à medida que, com o decorrer da peça, o negro aparece representado de forma semelhante que nas peças escritas por brancos. Os símbolos negros são basicamente os mesmos: o requebro da mulata, o sentimento e a nostalgia da modinha, a feijoada e o batuque africano. Outras cenas são bastante significativas neste sentido. Em uma cena de fantasia uma escrava favorita de seu senhor lhe pede o “amor verdadeiro”, em uma posição inteiramente submissa. Em outra cena, a negra casada com o branco consegue seus intentos através das rezas, lembrando o sincretismo religioso. Apenas a negra fala errado, introduzindo um elemento sempre presente nos personagens negros de outras revistas. Há ainda um quadro onde uma estrela canta uma música inteiramente afrancesada onde se identifica como “Mistinguett Brasileira”, referindo-se à estrela maior da companhia francesa Ba-Ta-Clan. Neste caso, é possível notar que em um infelizmente raro exemplar disponível de uma revista escrita por um negro, a visão expressa a respeito do negro não diverge nos pontos capitais da encontrada em outras revistas. Batuque, sincretismo religioso, mãe negra, amante escrava, mulata dengosa, feijoada são as

contribuições do negro à cultura brasileira. Exatamente aquilo que muitos exaltavam como símbolo do “país mestiço” é recuperado por um revistógrafo negro.

Com isto, o impulso natural seria censurar De Chocolat por escrever uma peça negra “para branco ver”, mas não se pode esquecer outros elementos presentes neste caso. Deve-se lembrar que é um negro que havia morado na França escrevendo para uma platéia em boa parte branca, e para uma crítica muitas vezes engajada na valorização de “temas nacionais”⁸⁴. É possível lembrar que os elementos exaltados estavam até pouco tempo envoltos em um ambiente de forte rejeição, e um negro poderia ter apenas julgado mais conveniente garantir o que de qualquer forma era um progresso. Convém não esquecer que os anos do pós guerra foram marcados por imensos distúrbios devido à questões raciais nos EUA, revelando um momento de intenso preconceito racial⁸⁵. Devido à posição central deste país no contexto mundial, tais perseguições a não brancos certamente teriam repercutido no Brasil, levando os negros brasileiros a ter como objetivo imediato garantir seu lugar na sociedade brasileira de então, para certificarem-se que tais fatos não se repetiriam no Brasil. A necessidade de sucesso também pode ter levado o autor a expressar uma visão que era aceita no momento⁸⁶.

Por outro lado, porém, isto pode indicar ao estudioso do assunto a possibilidade de que esta visão de “nacional-popular” que surge em diversas revistas analisadas não seja tão somente uma visão de brancos sobre negros. A peça de De Chocolat pode sugerir desta maneira que os símbolos que passaram a partir deste período a ser identificados como “populares” ou “nacionais” poderiam também refletir reivindicações dos negros brasileiros a respeito de sua contribuição para uma “cultura brasileira mestiça”. Até o presente

⁸⁴ Caso típico é o de Mário Nunes, crítico de teatro do *Jornal do Brasil* e que publicou suas críticas nos quatro volumes de *40 Anos de Teatro*, RJ, SNT, 1956. O leitor deve dirigir a atenção à quantidade de vezes em que termos como “brasileiro” ou “brasileiríssima” são utilizados como elogios à personagens brejeiros ou dengosos.

⁸⁵ Sobre a situação do negro americano neste momento ver FRANKLIN, John Hope, *Op. Cit.*, Capítulo 19.

⁸⁶ Vide a aprovação de Gilberto Freyre à peça. VIANNA, Hermano, *Op. Cit.*, cap. 1.

momento, a adoção de símbolos “populares” como “nacionais” tem sido de forma unânime considerada exclusivamente como uma invenção unilateral, a partir de intelectuais brancos⁸⁷. Pouco se tem estudado sobre a postura dos negros acerca da adoção de uma “cultura mestiça” como símbolo do país. Os poucos que o fizeram tendem a notar que os negros não raro reivindicavam para si o papel de “guardiães legítimos da nacionalidade”. Dentro desta visão

“A raça negra era a verdadeira guardiã dos valores tradicionais porque não havia sido contaminada por influências estrangeiras devido ao isolamento social. Por isso, a raça negra era a defesa do hispanismo tradicional no Brasil”⁸⁸

Embora este não seja o tema desta pesquisa, fica aqui registrada a possibilidade de que os símbolos nacionais produzidos no período pudessem refletir também o resultado de uma negociação diária e não necessariamente consciente, talvez repleta de tensões, acerca do papel do negro na “formação do caráter nacional”. Se muitos dos elementos componentes de *Tudo Preto* podem ser identificados a visões presentes em outras peças, algumas cenas parecem exprimir reivindicações que caíram no vazio.

Um exemplo seria um quadro onde uma música exalta a beleza e elegância do almofadinha negro. Os personagens de tipo “almofadinha” eram relativamente comuns nas revistas do período, e um exemplo típico era Rafael, de *O Pé de Anjo*, peça analisada anteriormente. Estes personagens eram marcados pela alta condição social aliada a uma concepção de vida permanentemente afastada do trabalho diário e uma permanente e algo

⁸⁷ Caso típico do livro de Hermano Vianna, onde a possível contribuição negra no processo de criação de símbolos nacionais não é sequer considerada.

⁸⁸ BROOKSHAW, David, *Op. Cit.*, p. 175.

afetada busca pela elegância. Este tipo de personagem parece guardar paralelismos em relação ao malandro, visto que a raiz de ambos os tipos parece estar em personagens como Faustino, de *O Bilontra* e Gouveia, de *O Tribofe*. Destes personagens o malandro conservou a trapaça, enquanto o almofadinha guardou o *modus vivendi* ligado ao ócio de classe alta. Na peça de De Chocolat, o autor parece reivindicar a presença de personagens negros neste estilo, inteiramente identificado com os brancos. Embora os almofadinhas tenham permanecido brancos, é sugestivo que uma peça escrita por um negro reivindique para sua raça a existência de personagens ricos e bem vestidos, possivelmente buscando evitar o caráter exótico de muitas caracterizações dos negros nas peças do período. É significativa esta reivindicação, que talvez buscasse uma maior equivalência entre brancos e negros nos palcos da revista carioca, assim como significativo é o fato de que tal reivindicação aparentemente tenha sido ignorada por completo, o que indica a presença de fissuras entre as visões possíveis sobre raça e nacionalidade naquele momento.

Outro dado importante de *Tudo Preto* é sua apoteose. As apoteoses, dentro das convenções do teatro de revista que remontam aos tempos de Artur Azevedo, eram correspondentes a um *grand finale*, para encerrar com chave de ouro as peças, geralmente tendo caráter exaltativo⁸⁹. E a apoteose de *Tudo Preto*, peça que define no prólogo seu objetivo de “mostrar que os negros não são apenas serviçais”, denomina-se “Mãe Negra”. Embora o texto consultado não indique as características desta apoteose, pode-se imaginar que uma revista que tenha por objetivo demonstrar a importância dos negros na formação de uma “cultura brasileira” venha a exaltar a importância das negras na educação de crianças brancas, ao menos como amas-de-leite. Aqui é possível conjecturar que, contrariamente à análise de diversos autores, pensadores como Gilberto Freyre, ao desenvolver as idéias que culminariam na “democracia racial”, não estariam tão somente

⁸⁹ Sobre as apoteoses VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil, Op. Cit.*, pp. 109-113.

respondendo às necessidades de sua classe social⁹⁰. Como foi possível perceber, as questões discutidas por este autor já estavam em vigor todas as noites nos palcos da Praça Tiradentes, sob o olhar atento de um público eclético que certamente digeriria tais questões de formas bastante variadas. A apoteose de *Tudo Preto* pode ajudar a construir um quadro onde símbolos negros, pensados de modo geral como simples imposição paternalista de alguns intelectuais de elite, podem na verdade ter sido, se não propostos, ao menos discutidos e problematizados por negros. Uma futura pesquisa poderia indicar que, ao considerar a produção de símbolos nacionais nos anos 20 um privilégio de intelectuais brancos, esteja-se silenciando sobre uma participação decisiva dos negros no processo.

Neste sentido, talvez seja útil lembrar que até recentemente considerava-se de modo geral que em 1888 o negro havia sido atirado em um contexto novo sobre o qual não teria influência. Estudos recentes mostraram que a situação do negro nas fazendas após a Abolição foi fruto de intensa negociação entre as partes, ficando clara a participação do negro no processo que guiaria suas vidas a partir de então. Trabalhos neste sentido encorajam o pesquisador a imaginar que talvez a participação do negro na produção de símbolos nacionais nos anos 20 esteja sendo igualmente renegada até este momento.

Neste sentido, vale lembrar que um estudo recente sugere que a luta dos negros após 1888 por uma maior visibilidade enquanto cidadãos teria sido a responsável pela identificação da “cultura popular” primordialmente com a “cultura negra”, sendo este o motivo da constituição de uma cultura mestiça como nacional no final da República Velha. É uma proposição interessante que poderia servir como ponto de partida para uma

⁹⁰ Caso típico é o de Carlos Guilherme Mota, que indica Freyre como um intelectual a serviço das velhas classes açucareiras, fato que originaria suas análises sobre o Brasil. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, SP, Ática, 5ª edição, 1980, p. 58. Ver também ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, SP, Brasiliense, 5ª edição, 1994, pp. 40-44 e 98.

pesquisa certamente original, embora deva-se tomar os cuidados necessários para evitar a mistificação de uma “heróica resistência cultural” dos negros após 1888⁹¹.

⁹¹ Sobre o contexto pós-1888 ver CASTRO, Hebe Maria Mattos de, “A Cor Inexistente: relações raciais e trabalho rural no Rio de Janeiro pós-escravidão”, *Estudos Afro-Asiáticos*, n° 28, 1995; e da mesma autora *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista - Brasil, séc. XIX*, RJ, Arquivo Nacional, 1995, Parte IV. O trecho referido situa-se no livro citado, pp. 404-5.

V

Samba, jogo do bicho, trapaça, futebol, preguiça; estas as principais características que estão em boa parte dos personagens malandros. Um bom retrato é o personagem Zé Povo, da revista *É da Fuzarca*, grande sucesso de 1928 da dupla Bittencourt e Menezes⁹². Nesta peça repleta de mensagens nacionalistas, uma cena bastante sintomática ocorre com o citado personagem. Zé Povo, após fazer uma profissão de fé pela vagabundagem exclama: “Como é bom morar no Rio de Janeiro!”. Outros dois personagens, ao vê-lo em tal estado se indagam se tal cena é causada pela festa da Penha ou pelo futebol. Bastante clara é a discussão realizada pelos autores. A leitura do Brasil, da capital e de seu povo é óbvia, e sugere a singularidade de um povo que encara o trabalho de uma outra maneira, e se preocupa acima de tudo com a diversão. O caráter polissêmico do malandro permitiria pensar que por trás deste elogio estivesse a possibilidade de que no fundo houvesse uma dúvida sobre as reais vantagens de um povo assim. Mas o próprio texto elaborado pelos autores indica aos ensaiadores, figurinistas e atores algumas informações adicionais sobre o tipo Zé Povo: “personagem ridículo e metido a rico”. Com isto, a intenção dos autores parece ter sido a de transmitir uma visão mais crítica do tipo retratado, jogando com a ambigüidade do personagem e com a diversidade de opinião certamente existente na platéia.

Porém, esta revista é mais uma amostra de que não se deve classificar os tipos da revista como “bons” ou “maus”, mesmo em um caso onde há instruções específicas para

⁹² Caixa 59, nº 1393.

que este personagem seja ridículo. Gato Frito e Mariquinhas, malandro e mulata que atravessam a peça, fazem ver a um português que ele jamais compreenderá o que é “ser da fuzarca”, fazendo-o de trouxa seguidamente. A fuzarca parece ser o símbolo e o retrato do Brasil, aqui tendendo para uma visão mais otimista, pois os dois personagens surgem como muito mais interessantes que o português que os segue e tenta entender o que é “ser da fuzarca”. Aqui nota-se uma tendência que é geral neste período: malandro e mulata construídos como um par relativamente simétrico, onde não faltam traições, enganações, charme e sensualidade. *Vamos Deixar de Intimidade*, revista de Olegário Mariano e Humberto de Campos parece dramatizar de modo claro esta questão⁹³. Mulata seduz um português, e com isto pode sustentar o malandro, sem contudo ser submissa a ele, mantendo sua independência, deixando claro ao malandro que a “mamata” pode acabar. Os dois relacionamentos, mulata-malandro e mulata-português são instáveis, sendo assim percebidos por seus participantes, podendo ambos acabar a qualquer momento.

Este é um esquema básico, principalmente nas revistas carnavalescas. Nestas, é comum a mulata seduzir o português para que este ajude o bloco, cordão ou rancho do bairro a sair. O malandro, amante da mulata, não apenas consente com o plano como ainda tenta “levar algum” do português. Revistas de sucesso levaram este esquema à cena, como a já citada *Reco-Reco*, de 1921. Neste caso, após o sucesso do rancho, a mulata acaba por deixar o malandro e o português para cair nos braços de um branco rico que havia conhecido na Avenida Central, durante o curso. Este esquema se faria sempre presente na revista carnavalesca que, devido ao fato de serem exibidas por alguns dias, muitas vezes recorria unicamente a fórmulas já consagradas⁹⁴.

⁹³ Caixa 64, nº 1550.

⁹⁴ Revistas não carnavalescas também se utilizavam com frequência deste esquema, mas as carnavalescas realmente dominaram esta fórmula. *Tatu Subiu no Pau*, dos Irmãos Quintiliano (Caixa 22, nº 432, 1923) e *Fla-Flu*, de Bittencourt e Menezes (Caixa 36, nº 755, 1925) são exemplos.

Na citada revista *É da Pontinha*, uma situação mostra a semelhança entre os malandros e as mulatas. O malandro Joca se disfarça de mulher para evitar os credores, e atrai a atenção de um coronel interiorano que não percebe se tratar de um homem, sendo então tapeado por Joca, que decide extrair o que pudesse de “mina” que havia descoberto. Decidido a comprar boas roupas para vestir sua “mulata” o coronel leva Joca a uma loja de roupas, onde trabalham o português Trancadas e sua amásia, a mulata Basília. Desta situação resultam todos os quiproquós possíveis, inclusive Joca tentando seduzir a amásia do ingênuo português. O que chama a atenção nesta revista em que os personagens típicos da revista desempenham seu papel clássico é o fato de que Joca, enquanto “mulata”, se comporta da mesma maneira que as demais mulatas em relação a seus amantes ingênuos, sejam eles coronéis ou portugueses. A correspondência entre malandros e mulatas fica aqui bastante clara.

Mas nem sempre malandros e mulatas se movem dentro do esquema clássico. Em revistas como *Papagaio Louro*, dos Irmãos Quintiliano há outros arranjos possíveis⁹⁵. O malandro Pedro Potoca, morador de Madureira aparece casado com a mulata Joana, sendo neste caso um casal bastante convencional. Outro fato relevante desta união é o filho do casal, Toniquinho, que ainda criança já é um malandro perfeito. A malandragem nesta revista surge como algo inerente ao “estilo popular”, reforçado pelo fato de serem suburbanos os protagonistas. A picardia seria então algo natural, perfeitamente integrado ao estilo de vida destas populações. Interessante ainda é a construção do personagem português, que vende ovos estragados em sua venda, além de roubar no peso da carne. Esta é uma possibilidade de construção dos personagens portugueses, que dentro de sua polissemia podem ser simpáticos ou farristas, aparecendo assim como nossos “ancestrais”;

⁹⁵ Caixa 8, nº 148, 1920.

por outro lado, podem ser idiotas ou ainda irritantemente desonestos, refletindo conflitos permanentes entre nacionais e portugueses no cotidiano, seja no trabalho, seja no lazer.

Por isto, a relação entre os personagens “tipicamente nacionais” e os portugueses é também bastante rica. Já foi citado o caso da revista *Duzentos e Cinquenta Contos*, onde português e malandro aparecem defendendo-se mutuamente, e ambos sustentando um discurso fundado na “democracia racial”. Aqui o português é reconhecido implicitamente como “um dos nossos”, guardando diversas semelhanças com os personagens nacionais. O mesmo se dá em *Não Quero Saber Mais Dela*, revista de 1927 escrita por Luís Peixoto, Marques Porto e Carlos Bittencourt⁹⁶. Entre outros fatos, uma mulata declara só gostar de mulato ou português, não gostando de turcos e franceses. Os portugueses aqui aparecem, conjuntamente com mulatas e malandros perfeitamente integrados ao “caráter nacional”. O “caráter nacional” é explicitado em seguida: o Brasil é o país da liberdade e humanidade, em contraposição aos Estados Unidos. A humanidade e a liberdade aqui estão associadas à idéia de boa convivência entre as raças, em mais uma alegoria ao “país mestiço”.

Outras revistas se engajaram na discussão sobre a integração, ou não, dos portugueses no “caráter nacional”. *Cangote Cheiroso*, de Luís Peixoto e Marques Porto ajuda a fixar impressão diversa⁹⁷. Nesta revista, onde o bom brasileiro é aquele que gosta do jogo do bicho e a mulata rejeita o português, o personagem malandro se opõe ao português: “esses português tão é degenerando a raça. Nós estamos em nossa terra e esses português leva a avançar na nossa comida”⁹⁸. A declaração xenófoba em uma peça escrita pelos mesmos autores da peça anterior poderia assustar, não fosse comum a presença de idéias conflitantes de maneira simultânea nestas revistas.

⁹⁶ Caixa 48, nº 1132.

⁹⁷ Caixa 51, nº 1201 (1927).

⁹⁸ O termo “comida” aqui ligado à mulher, em especial após o grande sucesso de *Comidas, Meu Santo!*, de Marques Porto e Ari Pavão (Caixa 32, nº 667, 1925), onde tal associação era feita.

Em outras peças há uma maneira inteiramente diversa de retratar o português. Em revistas como *Auto-Lotação*, o português aparece perfeitamente integrado à “vida nacional”, de uma maneira que faz com que esta discussão simplesmente não seja colocada⁹⁹. Nesta revista o malandro é sustentado pelos golpes aplicados por sua amante mulata, sendo que ambos tiram proveito da situação e buscam outros amantes. Até aí a conhecida relação entre malandros e mulatas. A novidade é o fato de que um português aparece e se junta à dupla, passando a viver na ociosidade e aproveitando-se dos golpes da mulata, golpes estes que ele próprio ajuda a conceber. Neste caso o português é um malandro acabado, em nada deixando a dever a seus parceiros, onde subentende-se que com colonizadores do tipo outra coisa não se poderia esperar deste país. Neste caso, o português não é somente parte do “caráter nacional”, como instituinte do mesmo.

Assim, a caracterização dos portugueses nas revistas do período parece oscilar entre dois pólos. De um lado, um tipo de visão corrente no período sobre os lusos, que atribuía à colonização portuguesa o atraso do país; além disto, conflitos cotidianos entre lusos e nacionais eram uma constante, algo que certamente não escaparia à sensível antena de revistógrafos competentes, como no caso de *Papagaio Louro*¹⁰⁰. Em um registro diametralmente oposto, os portugueses poderiam ser retratados como elementos plenamente integrados no “caráter nacional”, tal como ocorre em *Auto-Lotação*. Neste caso, o português seria uma importante fonte de tal “caráter”, já que teria contribuído

⁹⁹ revista de S. Concertino, Machado Florence e João Palhares, caixa 52, nº 1206, 1927.

¹⁰⁰ Estudos recentes demonstram largamente a presença cotidiana de conflitos entre brasileiros e portugueses na República Velha: CHALHOUN, Sidney, *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, SP, Brasiliense, 1986; CHALHOUN, Sidney, RIBEIRO, Gladys Sabina e ESTEVES, Martha de Abreu, “Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio: vivência de libertos, ‘galegos’ e mulheres pobres”, *Revista Brasileira de História*, nº 8/9, 1984/1985; RIBEIRO, Gladys Sabina, *Mata Galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha*, SP, Brasiliense, 1990; Idem, “*Cabras*” e “*Pês-de-chumbo*”: os rolos do tempo. O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930), Dissertação de Mestrado em História, Niterói, ICHF-UFF, 1987, mimeo. Particularmente o último trabalho, que tem por objeto principal tais conflitos, aponta a década de 20 como sendo um ponto crítico em relação a tais conflitos.

substancialmente na formação do mesmo¹⁰¹. O que se pode deduzir dos textos analisados é que, marcados pela polissemia, os personagens portugueses acabariam por de modo geral não se comprometer com nenhum dos modelos apresentados, ficando normalmente em matizes intermediários, de modo a permitir leituras variadas.

*

Após analisar dezenas de peças do teatro de revista carioca dos anos 20, fica a constatação de que estas revistas estão integradas a intensas discussões operadas no mesmo momento entre os que pensam a constituição da nacionalidade brasileira. A mudança de direção deste debate foi crucial na constituição de certos tipos alegóricos que sempre povoaram os palcos da revista. A leitura das revistas permite uma abordagem diversa à que aponta o malandro como opositor a projetos normatizadores partindo da elite. Na verdade o que se nota é um fenômeno diverso: sensíveis mudanças no debate relativo ao “nacional-popular”, aliadas à constituição de um público diversificado teriam contribuído para que as revistas dessem uma guinada temática em direção ao cotidiano popular. Logo, se os textos analisados são basicamente uma fonte ligada ao pensamento de alguns membros da elite intelectual do país, é possível perceber que estes autores estavam direcionados para um público bastante eclético, formado tanto por grupos elitizados quanto por segmentos mais baixos da sociedade. Assim, os textos destas peças, embora

¹⁰¹ Nos anos 30 este ponto de vista seria desenvolvido em trabalhos decisivos na institucionalização de um “caráter nacional”: FREYRE, Gilberto, *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, RJ, José Olympio, 25ª edição, 1987; HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, RJ, José Olympio, 21ª edição, 1989.

necessariamente parciais, acabam por revelar uma multiplicidade de visões que abre uma formidável janela para a compreensão de algumas tensões inevitáveis neste momento em que todo o conceito de nacionalidade era repensado.

Com isto é possível notar que neste espaço não se concebe este processo como sendo maquiavelicamente engendrado por um grupo visando determinado tipo de resultado. O malandro se insere em um contexto em que a nacionalidade estava sendo repensada justamente em função da falência de um projeto anterior, decretada, entre outros fatos, pelas greves operárias e pela primeira guerra mundial. Fatos como estes acabaram de soterrar a busca do paradigma europeu, calcado sobre noções como “progresso” e civilização”, no qual deveríamos buscar a semelhança com a Europa, visando o desenvolvimento nacional, sendo para isto necessário extirpar da sociedade os vestígios de nosso passado. Embora a distância entre as duas formas de se pensar a nação seja evidente, também neste outro momento o malandro está presente, desta vez como paradigma negativo, como alegoria do Brasil atrasado e corrompido pela escravidão.

Já nos anos 20 o malandro seria a alegoria do Brasil jovem e singular, com características não encontradas em outros países. Era a “saída a brasileira” para os impasses do desenvolvimento. E nas revistas nota-se a ambigüidade característica de um grupo de pessoas ainda perplexas com a falência de um modelo antes tido como indiscutível. Na busca por novos modelos os debates foram intensos, com a permanente discussão sobre o “caráter nacional”. Muitas vezes, a mudança de juízo de valor só se faz acompanhar por mudanças na construção cênica do personagem; os valores por ele defendidos são os mesmos. Nota-se isto em peças como *A Escrita é Outra*, revista de 1923 de Alfredo Breda¹⁰² onde o malandro Sete, um novo Faustino, é assediado pelo “Rei do Trabalho”. Tal como seu antecessor se livra das investidas, mantendo-se na ociosidade.

¹⁰² Caixa 22, nº 440.

Todavia, ao contrário de seu antecessor, Sete mantém-se em uma orgulhosa e inofensiva malandragem, acompanhado de perto pelo casal de malandros Fixinha e Sete Ciências.

Isto também se dá em relação à cidade. Em seu estudo sobre as revistas de ano de Artur Azevedo, Flora Süssekind refere-se à “utopia da capital”, presente nestas revistas: desejava-se ardentemente uma capital condizente com os projetos para a nação, para simbolizá-los. O espaço do teatro de revista parece ter mantido sua vocação neste sentido, pois nos anos 20 o que se vê é uma nova “utopia da capital”, discutida em termos muito semelhantes¹⁰³. Mas agora o espaço da capital era o espaço da farra, da pândega, da malandragem, da picardia, etc. Particularmente as revistas carnavalescas são muito ricas neste ponto.

Esta forma de leitura da capital em revistas carnavalescas é bem exemplificada por *Braço de Cera*, de Freire Jr.¹⁰⁴ Aqui, os personagens centrais são a capital e seus valores principais. O Carnaval é apresentado com “a festa brasileira por definição”. O samba e o maxixe são convocados para animar a festa expulsando o *charleston* e o *fox-trot* de seus lugares. O prefeito Prado Jr. é exaltado por oficializar o Carnaval. Como não poderia deixar de ser, há uma longa seqüência onde o povo, simbolizado pela “mulata brasileira” abandonou “Bernardo”, para cair nos braços de “Lulu”¹⁰⁵.

Simbolizando a nova “utopia da capital”, vê-se um casal - coronel interiorano e sua esposa - que veio passar o Carnaval no Rio. Ambos se perdem, se engajam na folia e arranjam novos pares, acabando por se reencontrarem no desfile de um cordão. Algo semelhante ao que ocorre em algumas revistas de Artur Azevedo, com a diferença de que,

¹⁰³ Com a diferença de que, com as mudanças referidas da revista de ano para a revista dos anos 20, as revistas não se tratam necessariamente de um desfile dos principais personagens pela cidade; agora muitas cenas se dão em ambientes fechados; mas a glorificação da capital e a projeção na cidade das visões de Brasil está ainda muito presente.

¹⁰⁴ Caixa 44, nº 1007, 1927.

¹⁰⁵ Artur Bernardes era odiado pela classe teatral, principalmente pela rígida atuação repressora da censura. Já o novo presidente atraía a simpatia da classe, especialmente por parte de Freire Jr., que havia sido preso no governo Bernardes.

ao invés de simbolizar a incivilidade da capital, aqui se representa seu caráter envolvente, que atrai pessoas que nunca lá estiveram e as transformam em foliões como qualquer outro. Note-se os novos pares de ambos: a Folia é o do coronel, assim como Zé Pereira o de sua esposa. Ambos os interioranos contraem o “micróbio da pândega”, resolvendo passar seus carnavais no Rio.

As revistas não carnavalescas parecem adotar um outro padrão, discutindo outras questões ligadas ao caráter nacional, enquanto as carnavalescas parecem identificar na cidade um clima contagiante de folia que invade a todos. Outra revista de Freire Jr., *Seu Julinho Vem!* parece exprimir algumas questões que estavam na agenda de discussão do dia. Seu Antônio, simbolizando o prefeito Prado Jr., mesmo reconhecendo a beleza da capital entrega-a ao modista Agache para que este a melhore. A reforma urbana é criticada pela Canalha das Ruas, que acaba por valorizar seu Antônio ao perceber que este também gosta de carnaval e futebol. A Favela, morro que cogitava-se derrubar, quer entrar na conversa, mas sua regeneração é exigida. O discurso nacionalista entra em ação: Favela retruca que é comida nacional, e que os pobres dela necessitam para que lhes dê a cachaça. Sugerem-lhe que mude como tem feito a capital, mas o malandro Vagabundo entra em ação e impede “a urbanização da favela e o afrancesamento da mulata, tirando-a da malandragem”.

Esta discussão alegorizada sobre o “caráter nacional” é curiosa, pois já está em cena a questão da autenticidade de algo que ainda estava nascendo enquanto objeto valorizado: a cultura popular. Este tema é aprofundado quando a Favela ameaça se chegar a Agache, mas o malandro a impede, como bom protetor de suas raízes. Em um concurso com francesas Favela mostra a qualidade da mulher brasileira, tornando-se vencedora. Em seguida, tenta convencer Vagabundo a se bandear com ela para a alta sociedade, pois esta é dominada pelos malandros. Vagabundo vai ao “Clube dos Malandros”, onde fica

boquiaberto com as malandragens dos malandros de alta sociedade. A malandragem domina, assim, toda a sociedade, como uma marca distintiva do “caráter nacional”. Neste ponto da peça está seu principal significado alegórico, que resume um pouco da visão de mundo expressa nas revistas dos anos 20.

Capítulo 3:

O Malandro Na Música Popular

I

Um aspecto central do teatro de revista brasileiro nos anos 20 foi a sua ligação intensa e permanente com a música popular. Como resultado da evolução das convenções da revista brasileira, neste período a música passa a ocupar espaço privilegiado em qualquer peça filiada a este gênero de teatro ligeiro. Além disto, com a popularização do teatro de revista e a inexistência de meios de divulgação, como um mercado discográfico e radiofônico forte, a colocação de músicas em peças era uma chance importante para um compositor ou cantor popularizar seus produtos. Por outro lado, nada melhor para um revistógrafo que aproveitar canções de sucesso para popularizar suas peças, principalmente se estas canções fossem interpretadas por estrelas como Margarida Max ou Araci Cortes. Vários revistógrafos chegaram inclusive a ser co-autores de grandes sucessos populares, já que parte do repertório poderia ser composto especialmente para determinada peça, cabendo muitas vezes aos autores da mesma a tarefa de colocar a letra na música. Assim, Luís Peixoto tornou-se um nome destacado na música popular, pois embora fosse fundamentalmente um homem do teatro de revista assinou letras de muitas músicas que chegaram ao sucesso. Outros autores de peças chegaram a grandes sucessos: Ari Pavão foi autor da letra de “Chuá Chuá”, música composta pelo maestro Sá Pereira para a revista *Comidas, Meu Santo!*, de 1925, e que se tornou um dos grandes sucessos da década, assim como “Zizinha”, música composta por Freitinhas para a revista *Se a Moda Pega* e que após receber letra de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes tornou-se um dos grandes sucessos de 1926.

Assim, não se pode estudar o teatro de revista dos anos 20 perdendo-se de vista a música popular, e vice-versa¹:

“Era mais do que evidente, pois, que desse fim da primeira década do nosso século em diante, os compositores descobrissem a vantagem de incluir suas músicas em números de revista, como primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas. Os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito do espetáculo show - que viria substituir a tendência de crítica política das primeiras “revistas de ano” - começavam a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se de então a alternância de interesses que marcaria as relações entre a música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro”².

Logo, era grande a relação entre estes dois meios. Todos os compositores de maior sucesso no meio musical carioca da década de 20 enveredaram pelo teatro de revista: Sinhô, Hekel Tavares, Eduardo Souto, Caninha, Careca, Freire Jr., Freitinhas, Ari Barroso, Lamartine Babo, Augusto Vasseur, Henrique Vogeler, Donga, Pixinguinha, entre outros, exemplificam esta ligação, enquanto que os revistógrafos também marcaram presença na música popular, como Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Luís Peixoto, Marques Porto, Ari Pavão, etc.

Outra faceta desta intensa relação foi o grande número de peças que aproveitaram-se de sucessos musicais de vulto para facilitar a popularização, da mesma maneira que

¹ Na verdade, se os autores que se dedicaram ao teatro de revista sempre referem-se à música popular, o oposto raramente ocorre, com os estudiosos da música popular via de regra ignorando totalmente a presença do teatro de revista. Em relação aos anos 20 uma rara exceção é CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, RJ, Lumiar, 1996, p. 34.

² TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: teatro e cinema*, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 20-21. Sobre o duplo movimento entre a música popular e o teatro musicado ver também RUIZ, Roberto, *Araci Cortes: linda flor*, RJ, Funarte, 1984, pp. 97-98. Ou ainda VALENÇA, Suetônio Soares, “Aspectos da MPB no séc. XIX (regentes de orquestras do teatro musicado popular)”, In: *Revista USP*, nº 4, 1989-1990, p. 11.

inúmeras composições que fizeram o caminho inverso, sendo lançadas para o sucesso nos palcos da Praça Tiradentes. Assim, o teatro de revista e a música popular mantiveram uma relação baseada no auxílio mútuo. Já na burleta *Forrobodó*, aqui apontada como matriz de uma série de procedimentos que caracterizariam o teatro de revista dos anos 20, a música ocupa lugar central. A partitura, composta por Chiquinha Gonzaga, seria um dos pontos altos na popularização da peça, principalmente o maxixe “Não Se Impressiono”, popularizado com o mesmo título da peça, que tornou-se um grande êxito popular. Aqui, a relação entre a peça e a música é sintomática: “Não Se Impressiono” foi um dos elementos chave para o sucesso de *Forrobodó*, que por seu lado lançou a composição de Chiquinha para o sucesso absoluto. Outro ponto apontado como sendo típico da relação entre revista e música popular também se faz presente, com Peixoto e Bittencourt colocando a letra na partitura da peça, tornando-se compositores de sucesso através de “Não Se Impressiono”.

*

O primeiro grande sucesso da revista dos anos 20, bastante sintomático do momento então atravessado por este gênero teatral, é igualmente emblemático na questão da música popular: a revista *O Pé de Anjo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, batizada pela marcha homônima de Sinhô, maior sucesso do Carnaval de 1920, então recém encerrado³. Consta que Bittencourt e Menezes, os autores da peça, propuseram a Sinhô a utilização de sua marcha no título da peça, ao passo que o compositor teria exigido

³ Todas as peças citadas deste período foram consultadas na Divisão de Censura e Diversões Públicas, no Arquivo Nacional (RJ), de modo que a partir de agora serão citadas somente o nº da peça neste arquivo e a caixa onde se encontra. Neste caso, caixa 7, nº 129.

em troca seu aproveitamento na encenação⁴. Com isto, pode-se notar que os autores da peça tinham perfeita noção da importância da utilização de um sucesso popular como chamariz de público, enquanto que o compositor também tinha clara percepção do poder de barganha do autor de um grande sucesso, assim como do poder de divulgação do teatro de revista. Ainda em 1920, uma outra composição de Sinhô daria origem a duas revistas: *Papagaio Louro*, dos Irmãos Quintiliano e *Quem é Bom Já Nasce Feito*, de autoria da mesma dupla que escreveu *O Pé de Anjo*⁵. A música é “Papagaio Louro”, e o título das revistas referem-se a dois versos da música de Sinhô.

Em 1921, dois dos maiores sucessos do teatro de revista teriam intensa ligação com seus atrativos musicais. Estreada em Janeiro, a revista carnavalesca *Reco-Reco*, da dupla Bittencourt-Menezes lançaria várias músicas para o carnaval, função de todas as revistas do gênero, incluindo “Ai Amor”, composição de Freire Jr. que seria um dos grandes sucessos carnavalescos do ano. Se aqui houve o lançamento de um sucesso musical em uma revista, o oposto ocorreria em Março do mesmo ano, com a estréia da revista *Esta Nega Qué Me Dá*, dos Irmãos Quintiliano, que se utilizava do título de um grande sucesso carnavalesco, um dos maiores do compositor José Luiz de Moraes, o Caninha⁶.

No ano de 1922 ocorreria um dos pontos altos do teatro de revista enquanto divulgador da música popular. Durante a violenta campanha presidencial que opôs Artur Bernardes a Nilo Peçanha, os compositores Careca e Freire Jr. marcaram sua posição através da marchinha “Ai Seu Mé”. Violentemente anti-Bernardes, a marchinha seria proibida e seus autores perseguidos, sendo que Freire Jr. chegou a ser preso. Na revista carnavalesca *Olelé...! Olalá...!*, de Bittencourt e Menezes, os autores burlaram a censura incluindo na peça uma versão modificada da música, para delírio do público, que cantava a

⁴ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, RJ, Nova Fronteira, 1991, p. 202.

⁵ Respectivamente, caixa 8 n° 148 e caixa 9 n° 172.

⁶ Respectivamente, caixa 11, n° 193 e caixa 11, n° 209.

nova versão com entusiasmo. Os autores incluíram ainda um personagem gago, que repetia à exaustão a sílaba “mé”, onde se situava com maior intensidade sua dificuldade, e que evidentemente surgia em todas as frases que dizia⁷. Com estas alusões, a peça permitiu a execução pública de uma composição que estava completamente censurada na época.

Conforme foi observado no capítulo anterior, à medida que a década de 20 se passava aumentava a sofisticação das concepções das peças do teatro de revista. Mas outras modificações também ocorreriam, como a progressiva valorização da parte musical, cada vez mais importante e comportando grandes números estrelados pelos grandes artistas do período. Com isto, os grandes sucessos musicais passaram a ser presença completamente obrigatória, algo que vinha se esboçando desde o início dos anos 10 mas só agora definitivamente consolidado. Em 1923, “Tatu Subiu no Pau”, samba rural de Eduardo Souto, aparecia como candidato sério a maior sucesso carnavalesco do ano. Com a revista carnavalesca homônima dos Irmãos Quintiliano isto se tornou inevitável⁸, facilitando a carreira da música e da peça, processo que se repetiria ano a ano a partir deste período.

Em 1924 seria a vez de uma produção surgida a partir do teatro de revista dominar o cenário musical da época. Em 1922 foi lançado na França o romance *La Garçonne*, de Victor Margueritte. No ano seguinte, o livro foi editado no Brasil, com intensa repercussão, sob o título de *A Emancipada*, dando origem ao fato de que muitas coisas passaram a ser denominadas de *la garçonne*, inclusive um tipo de corte de cabelo feminino, à altura da nuca, que escandalizou setores mais conservadores da sociedade. Sem perder tempo, Marques Porto e Afonso de Carvalho lançaram em 1924 a revista *À La Garçonne*, que obteve grande sucesso, sendo representada mais de 300 vezes

⁷ A localização da revista é caixa 17 nº 332. Vários autores comentaram este assunto: TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: teatro & cinema, Op. Cit.*, pp. 74-77; VENEZIANO, Neyde, *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*, Campinas, Unicamp, 1996, pp. 75-76.

⁸ Caixa 22, nº 432.

consecutivas⁹. Na peça, um dos números principais era centralizado por uma composição de Sá Pereira e Américo Guimarães, denominada “Tudo a Lá Garçonne”, que dominou boa parte do ano de 1924. Este episódio mostra com clareza a riqueza da relação entre diversos meios produtores de cultura no Rio de Janeiro dos anos 20. Um livro francês origina uma ampla discussão sobre alguns costumes, como o cabelo comprido feminino. O livro e seu sucesso geram a revista mais bem sucedida de 1924, que gera a música mais famosa do ano. Livro, peça e música, neste caso, foram diferentes elementos em uma discussão que atraiu boa parcela da sociedade¹⁰.

Em 1925 A revista *Verde e Amarelo*, de Patrocínio Filho e Ari Pavão utilizava em sua abertura a famosa canção “Nosso Ranchinho”, de Donga e De Chocolat, talvez o maior sucesso dos dois compositores, fato que tornaria a peça ainda mais popular, além de suas inovações estéticas¹¹. Poucos meses depois, a revista *Comidas, Meu Santo!*, de Marques Porto e Ari Pavão, se tornaria um dos maiores sucessos da década, lançando “Chuá Chuá”, música de Sá Pereira e letra de Ari Pavão, que seguiria o sucesso da peça, mantendo-se relativamente conhecida por muitos anos¹². No mesmo ano a revista *Se a Moda Pega*, de Bittencourt e Menezes lançaria “Zizinha”, com letra dos autores musicada por José Francisco de Freitas, o Freitinhos, grande sucesso do carnaval seguinte¹³.

Em 1926 a revista *Tudo Preto*, de De Chocolat, seria a responsável pelo lançamento de uma música que marcaria a década: “Cristo Nasceu na Bahia”, de Sebastião Cirino e Duque¹⁴. Em seguida, a revista *Sol Nascente*, de Bittencourt, Menezes e Vítor Pujol lançou a marcha “Dondoca”, grande sucesso de Freitinhos, compositor cuja carreira esteve

⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti, *op. cit.*, pp. 239-241. Caixa 29, nº 576.

¹⁰ Ver a história narrada por LAGO, Mário, *Na Rolanço do Tempo*, RJ, Civilização Brasileira, 2ª edição, 1976 pp. 67-68, onde aparece o debate a respeito da novidade do cabelo *a la garçonne* invadindo o cotidiano de uma família comum.

¹¹ Já comentadas no capítulo anterior. Caixa 31, nº 635.

¹² Caixa 32, nº 667.

¹³ Caixa 33, nº 683.

¹⁴ Caixa 40, nº 891.

sempre intimamente ligada à revista¹⁵. No final do ano, a revista *Prestes a Chegar*, de Marques Porto e Luís Peixoto apresentaria ao público, de uma só vez, as músicas “Paulista de Macaé”, de Sá Pereira, e “Ora Vejam Só”, de Sinhô¹⁶.

Os últimos anos da década foram marcados por uma relação ainda mais intensa da revista com os compositores, pois além da evolução dramática do gênero e do surgimento de novos compositores, é possível notar que entre 1927 e 1929 se dá o auge da carreira de José Barbosa da Silva, o Sinhô, o mais importante compositor da década, que praticamente monopolizaria todos os meios possíveis neste período. 1927 se iniciaria com o grande sucesso da revista carnavalesca *Braço de Cera*, de Freire Jr., abrindo espaço para o triunfo da música homônima de Nestor Brandão¹⁷. Porém o restante do ano seria de Sinhô. Em Maio surge a revista *Paulista de Macaé*, de Luís Peixoto e Marques Porto, com o lançamento de “Não Quero Saber Mais Dela”, um dos maiores sucessos do compositor¹⁸. O sucesso do maxixe seria tamanho que apenas três meses depois, unidos a Carlos Bittencourt, os mesmos autores lançariam uma revista com o mesmo título da música, fazendo desta feita o processo inverso: a música lançada com sucesso na revista agora emprestava seu prestígio para os palcos, em mais uma prova da constante mão dupla existente entre os dois meios.

No início de 1928 Freire Jr. lançava *Língua de Sogra*, revista carnavalesca, contendo, como de costume, dois dos grandes sucessos carnavalescos do ano: “Amar a Uma Só Mulher”, de Sinhô, logo gravada por Francisco Alves em uma das primeiras gravações elétricas do Brasil, e a embolada “Pinião”, de Augusto Calheiros e Luperce Miranda, que já se apresentava como candidata a sucesso maior do ano, na gravação dos Turunas da Mauricéia¹⁹. “Pinião” foi um sucesso de tais proporções que decorrido um ano

¹⁵ Caixa 42, nº 944.

¹⁶ Caixa 43, nº 983.

¹⁷ Caixa 44, nº 1007.

¹⁸ Caixa 46, nº 1063.

¹⁹ Caixa 52, nº 1215.

e meio após o aparecimento de *Língua de Sogra*, em Agosto de 1929, Djalma Nunes e Afonso Breda ainda a incluíam em *Não Adianta Você Chorar*, outra revista de sucesso²⁰. Outras músicas de imenso sucesso de Sinhô apareceriam nos palcos da revista carioca no ano de 1928, incluindo os maiores sucessos de sua carreira. Em Setembro, na revista *Seminua*, de Paulo Magalhães era lançado o maxixe “Gosto Que Me Enrosco”²¹. Poucas semanas depois, na revista *Microlândia*, de Afonso de Carvalho, Luís Peixoto e Marques Porto, Araci Cortes cantava pela primeira vez “Jura”, talvez o maior sucesso de Sinhô²². Estas duas músicas, gravadas por Mário Reis alçariam Sinhô ao posto de maior compositor do país naquele momento, e curiosamente lançadas em revistas que não obtiveram maior repercussão, passando para a história em função de seus famosos quadros musicais.

Encerrando a década, 1929 apresenta talvez os momentos em que teatro de revista e música popular estiveram juntos como nunca. Em Abril Freire Jr. assistiu ao imenso sucesso de sua revista *Seu Julinho Vem*, contendo a música título, de sua autoria, “A Malandragem”, de Bide e Francisco Alves, “Novo Amor”, de Ismael Silva, “Amor de Malandro”, de Ismael Silva e Francisco Alves e “A Vadiagem”, de Francisco Alves. “A Malandragem” e “A Vadiagem” emprestaram seu prestígio a um quadro sobre malandragem, enquanto que as demais estavam naquele momento sendo lançadas para o sucesso²³. No mês seguinte, *Guerra ao Mosquito*, de Marques Porto e Luís Peixoto, lançava para o sucesso “O Gavião”, de Pixinguinha²⁴.

Quase simultaneamente à *Seu Julinho Vem*, a peça *Laranja da China*, de Olegário Mariano seria responsável pelo lançamento de dois grandes sucessos de um compositor estreante. As músicas eram “Vou à Penha” e “Vamos Deixar de Intimidade”, que lançadas em seguida na voz suave de Mário Reis fariam o lançamento de Ari Barroso para a história

²⁰ Caixa 66, nº 1610.

²¹ Caixa 57, nº 1352.

²² Caixa 58, nº 1372.

²³ Caixa 63, nº 1522.

²⁴ Caixa 64, nº 1542.

da música popular brasileira²⁵. O sucesso de “Vamos Deixar de Intimidade” justificaria uma nova revista, homônima ao samba, escrita por Olegário Mariano e Humberto de Campos, aproveitando o sucesso do jovem estreante²⁶. Outro compositor que despontava para uma carreira de imenso sucesso era Lamartine Babo, autor de “Gemer Num Violão”, sucesso da revista *Comigo é Na Madeira*, de Bittencourt e Menezes²⁷.

Por vezes o sucesso de certas músicas era tamanho que justificava sua presença em duas peças quase ao mesmo tempo. Já foi citado o caso de “Papagaio Louro”, de Sinhô, e pode-se lembrar o samba “Morro da Mangueira”, de Manuel Dias. Além de estar presente em um quadro da revista “Mineiro Com Botas”, de Marques Porto e Luís Peixoto²⁸, serviu como título e chamariz para a burleta de Luís Iglésias, já comentada no capítulo anterior²⁹.

*

Como se pode notar, a troca entre teatro de revista e música popular não se dá apenas no nível das produções musicais, sendo que diversos compositores e autores de peças marcaram suas carreiras também por sucessos do outro lado. O exemplo mais característico parece ter sido Luís Peixoto (1889-1973). Este autor foi um dos responsáveis diretos por um dos grandes abalos no teatro ligeiro brasileiro neste século ao escrever em conjunto com Carlos Bittencourt a burleta *Forrobodó*. Na década de 20 viaja à Europa, e escreve *Meia Noite e Trinta*, revista sofisticada que ajudaria a fornecer os padrões vigentes

²⁵ Caixa 63, nº 1520.

²⁶ Caixa 64, nº 1550.

²⁷ Caixa 66, nº 1596.

²⁸ Caixa 67, nº 1615.

²⁹ Caixa 63, nº 1504.

a partir de então³⁰. Sua atuação como figurinista e cenógrafo em muito contribuiria para a evolução posterior do teatro de revista. Como autor de revistas foi responsável pelas letras de sucessos indiscutíveis, como “Linda Flor”, com Henrique Vogeler, “Casa de Caboclo”, com Hekel Tavares, e “Maria”, um de seus vários êxitos com Ari Barroso. Neste sentido, Luís Peixoto surge como um nome bastante representativo de um tipo de intelectual versátil que deixaria sua marca nestes momentos decisivos da história intelectual brasileira. Outros nomes de vulto nesta área existiram, como os já citados Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Ari Pavão. Pode-se lembrar ainda outros autores de peças que se destacaram em outras áreas, como foi o caso do poeta Olegário Mariano, figura intelectual de relevo no Rio de Janeiro deste período, e que além de escrever revistas foi letrista de composições marcantes como o cateretê “De Papo Pro Á” e a canção “Zíngara”, ambas com Joubert de Carvalho³¹.

Do outro lado, há uma série de compositores de sucesso nos anos 20 que devem parte substancial de seu sucesso a peças do teatro de revista. Em primeiro lugar há o caso de Sinhô (1888-1930), o mais popular compositor da década. Autor de pelo menos 174 músicas, quase sempre sem parceiros, este compositor se manteria por toda a década como um dos mais importantes compositores do teatro de revista. Várias peças devem seu nome à composições de Sinhô, como as já citadas *O Pé de Anjo*, *Papagaio Louro*, *Quem é Bom Já Nasce Feito* e *Não Quero saber Mais Dela*. Pode-se notar ainda o sucesso que muitas revistas alcançaram devido à inclusão de músicas como “Jura”, “De Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher” e “Gosto Que Me Enrosco”. Ao todo, calcula-se que Sinhô tenha contribuído para um número em torno de quatro dezenas de peças de teatro musicado, entre burletas e revistas³².

³⁰ Caixa 22, nº 447 (1923).

³¹ Sobre o papel central de Olegário Mariano no período MICELI, Sérgio, *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*, SP, Companhia das Letras, 1996, Cap. 1.

³² Sobre Sinhô há a biografia de Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do Samba*, RJ, Funarte, 2ª edição, 1981. Este autor afirma serem 38 as peças com a participação de alguma composição de Sinhô. Roberto Ruiz e José

Outro nome a ser lembrado para ilustrar a riqueza do meio aqui retratado é o de Lamartine Babo, artista versátil que contribuiu para o desenvolvimento de diversos veículos. Seu biógrafo indica que Lamartine teve cerca de 350 músicas gravadas, em um total de aproximadamente 800 gravações. Pelo menos 27 revistas tiveram sua participação na parte musical, com um mínimo de 42 composições, sendo 11 delas escolhida como música-título. Não contente com estes números impressionantes, Lalá ainda viu 11 filmes aproveitarem suas músicas, em um total de 34 canções³³. Além disto, a se acreditar em seu biógrafo, por diversas ocasiões se viu envolvido em situações que ilustram muito caracteristicamente a flexibilidade do meio artístico do período. Em primeiro lugar pode-se lembrar que embora fosse um nome muito associado ao rádio e ao disco Lalá era originário do teatro de revista, colocando já em 1922 uma música em *Agüenta Felipe!*, outro grande sucesso da dupla Carlos Bittencourt - Cardoso de Menezes. Ao passo que sua primeira gravação só se daria em 1926, após contribuir na parte musical de várias revistas de grande sucesso, tais como *Prestes a Chegar*, de outra grande dupla, Marques Porto e Luís Peixoto, estreada em 1926.

Todavia, não foi apenas o compositor que transitou constantemente entre diferentes meios de difusão cultural. Suas criações também fariam este caminho com naturalidade. Várias revistas de sucesso foram criadas sobre suas composições: “Canção Para Inglês Ver” foi o mote para a revista *Para Inglês Ver*, de Freire Jr. e Luís Iglésias em 1931; o grande sucesso de “Aí...Hein?” gera revista homônima de Luís Peixoto, Joracy Camargo e Palitos em 1933; neste mesmo ano o fato se repetiria com a música “Linda Morena”, sendo a revista escrita por Carlos Bittencourt e Nelson de Abreu. Os exemplos neste sentido são inúmeros, mas o oposto também aconteceria. O filme *Alô, Alô Carnaval*, de Ademar

Ramos Tinhorão acrescentam outras quatro, chegando à cifra de 42. RUIZ, Roberto. *Araci Cortes, Op. Cit.*, pp. 112-116; TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: teatro e cinema, Op. Cit.*, pp. 139-144.

³³ VALENÇA, Suetônio Soares, *Trá-lá-lá*, RJ, Funarte, 1981. O levantamento que fornece os dados aqui apresentados se encontra entre as páginas 269-374.

Gonzaga, por exemplo, lançaria em 1936 três músicas de Lalá, que gravadas em seguida pelos mesmos intérpretes do filme alcançariam sucesso. Enfim, nota-se um canal permanente de comunicação neste período entre a revista, o disco e o rádio, sem jamais esquecer-se o cinema, que, ainda incipiente, aproveitou-se do carisma de alguns dos grandes nomes da música e da revista para se estabelecer.

*

Toda esta ligação entre o teatro de revista e a música popular parece apoiar a idéia de que o samba malandro tenha suas origens nos palcos da revista carioca. Mesmo porque tanto o malandro quanto os demais tipos do teatro de revista decolariam a partir dos anos 20 para carreiras duradouras também no cinema e na música popular, além da própria revista. Malandros, mulatas, caipiras e portugueses, personagens calcados em caracteres arquetípicos da comédia, se fazem presentes, por exemplo, nas chanchadas, no humor radiofônico, televisivo e teatral, com muita freqüência, principalmente a partir dos anos 20³⁴.

Na música popular pode-se notar a perenidade destes temas no caso de músicas que versam sobre “casinha na roça” ou “barracão no morro”, variantes de um mesmo tema que localiza o espaço do prazer e da fruição amorosa longe das aglomerações urbanas, com um inegável apelo ao exótico. Estes temas possuem uma grande abertura para a existência de infinitas variações, permitindo assim a manutenção destes referenciais em composições separadas por muitos anos. Note-se exemplos deste tipo de composição. Em relação ao

³⁴ Sobre a constituição destes tipos VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes/Ed. Unicamp, 1991, Cap. 4.2.

tema “barracão de morro”, um caso típico é o da composição “Não Quero saber mais Dela”, de Sinhô:

ELE: Por que foi que tu deixaste
 Nossa casa na Favela?
 ELA: Não quero saber mais dela
 Não quero saber mais dela
 ELE: A casa que eu te dei
 Tem uma porta e uma janela
 ELA: Não quero saber mais dela
 Não quero saber mais dela
 Português, tu não me “invoca”
 Me “arrespeite” eu sou donzela
 Não vou nas “tua potoca”
 Nem vou morar na favela?
 Ele: Eu bem sei que és donzela
 Mas isto é uma coisa à toa
 Mulata lá na favela
 Mora muita gente boa
 ELA: E aquela crioulinha
 Que tu “dava” tanto nela?
 ELE: Não quero saber mais dela
 Não quero saber mais dela
 ELA: E aquela portuguesa
 Que tu “se casô” com ela?
 ELE: Também não quero saber mais dela
 Também não quero saber mais dela

Esta composição tem diversos aspectos significativos. Em primeiro lugar, como já foi citado, a música foi lançada em uma revista, *Paulista de Macaé*, e seu sucesso justificou uma nova revista homônima. Em segundo lugar, ilustra perfeitamente a ligação entre revista e música popular, pois além de ser montada em forma de diálogo, extremamente apropriada para o teatro, foi gravada em Janeiro de 1928 por Francisco Alves e Rosa Negra, dois nomes oriundos dos palcos do teatro de revista. E finalmente os tipos da música estão representados exatamente como nos palcos. O português é retratado como tendo uma incontável e natural atração por mulatas e negras, embora tenha casado com uma portuguesa. A mulata é sexualmente atraente, e obrigada a afirmar sua condição

de “donzela”, como se isto fosse estranho a alguém de sua condição. Além disso confirma outros elementos recorrentes na caracterização do tipo, como o “atrevimento” reforçado pela estridente interpretação de Rosa Negra e a ignorância, refletida nos erros de gramática. “Não Quero Saber Mais Dela” mostra como o teatro de revista forneceu à música popular seus tipos e suas situações: o “barracão” como “ninho de amor” (ou do desamor) acabou por tornar-se uma tradição na música popular, principalmente na área do samba, tal como nos palcos da revista carioca. Músicas contendo variações dentro deste esquema são encontráveis em diversos períodos, como é o caso de “Receio” (Ismael Silva), “Fez Bobagem” (Assis Valente), “Chão de Estrelas” (Sílvio Caldas - Orestes Barbosa) e “O Conde” (Jair Amorim - Evaldo Gouveia), por exemplo.

Já no estilo “casinha da roça” um caso típico é o de “Chua, Chua”, de Sá Pereira e Ari Pavão, lançada na revista *Comidas, meu Santo!*, fato já citado anteriormente.

“Deixa a cidade formosa morena
Linda pequena
E volta ao sertão
Beber a água da fonte que canta
Que se levanta
Do meio do chão,
Se tu nasceste, cabocla cheirosa
Cheirando a rosa do peito da terra
Volta pra vida serena da roça
Daquela palhoça
Do alto da serra

A lua branca de luz prateada
Faz a jornada
No alto dos céus
Como se fosse uma sombra altaneira
Da cachoeira
Fazendo escarcéu
Quando essa luz lá na altura distante
Loira ofegante
No poente cair
Dá-me esta trova que o pinho descerra
Que eu volto pra serra
Que eu quero partir

E a fonte a cantá
 Chuá, chuá
 E a água a corrê
 chuê, chuê
 Parece que alguém
 Que cheio de mágoa
 Deixasse que há de
 Dizer a saudade
 No meio das água
 Rolando também”

Chama a atenção em primeiro lugar a linguagem rebuscada e a idealização rural, que remetem a composições anteriores sobre o mesmo tema, como a clássica “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, indicando a princípio a inserção de “Chuá, Chuá” na tradição da modinha urbana, desenvolvida no Rio de Janeiro desde o século XIX. Porém o enfoque de tipo “casinha de roça” é típico da revista, sendo o autor da letra Ari Pavão, revistógrafo que escreveu os versos possivelmente pensando na peça que seria lançada brevemente. Lançada pelo cantor Fernando, “Chuá, Chuá” tornou-se um dos maiores sucessos dos anos 20. Entre as duas músicas apresentadas notam-se claras diferenças, já que a construção típica do ambiente “morro” lida com imagens muito diversas das do ambiente “roça”. Mas há muito em comum, como a idéia do “ninho de amor” em um lugar distante da cidade, ambas exercendo certamente um fascínio pitoresco sobre o morador da cidade do Rio, levando-o para longe de um dia a dia que se tornava paulatinamente atribulado³⁵. Sendo assim, está claro que ambos os gêneros fazem parte de um mesmo imaginário: são dois lados de uma mesma moeda³⁶.

³⁵ Neste momento as cidades já são representadas muitas vezes como “inferno social”, ou ao menos como terreno potencialmente perigoso. Ver RAGO, Luzia Margareth, “Prazer e Perdição: a representação da cidade nos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, nº 13, 1986/87.

³⁶ Na verdade esta moeda não possui apenas dois lados. Basta notar uma terceira variante do gênero: as canções tipo “casinhas de subúrbio”, que apelam para o mesmo tipo de sensação. Um exemplo é a composição “Suburbana”, de autoria do cantor Silvio Caldas e do poeta Orestes Barbosa. Outros exemplos de composições do tipo “casinha na roça” são “Maringá” (Joubert de Carvalho) e “Sertaneja” (Renê Bittencourt), ambos clássicos da música popular brasileira.

*

Em relação ao malandro é possível identificar uma notável simetria entre a popularidade do tipo revisteiro e seu surgimento na música popular. As primeiras músicas calcadas no malandro apareceram nos últimos anos da década de 20. Já o tipo revisteiro, embora existente, como foi visto, há muitos anos, ocupou um lugar mais central a partir do mesmo período. No capítulo anterior foi discutida a mudança temática das revistas no decorrer dos anos 20, tendo uma noção “malandra” do Brasil paulatinamente dominado inteiramente as peças, como o caso examinado de *Banco do Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto. Com o aperfeiçoamento da presença do “nacional-popular” na revista, houve uma guinada em direção aos temas ligados à população mais pobre, tendo o morro uma visível preferência por parte dos autores desde o início desta fase. Araci Cortes, uma das maiores atrizes do período, foi muito utilizada como “mulata de morro”, e muitos anos depois observou que o ambiente do morro na revista era fruto de grande idealização³⁷.

Neste contexto o malandro cada vez mais se distanciou do papel de simples trapaceiro para, como parceiro da mulata, consagrar-se como pitoresco representante de um país que tinha orgulho do caráter singular de suas “classes populares”. Freire Jr., por exemplo, em apenas um ano escreveria três peças onde a presença do malandro era ostensiva e emblemática. Em Março de 1928 estreava *A Malandrinha*, cujo personagem título era uma encantadora jovem que sobrevivia de sua esperteza³⁸. Embora a peça não tenha sido um sucesso dos maiores, a música título seria um sucesso permanente do repertório Francisco Alves, que a cantaria durante o restante de sua carreira. No final dos

³⁷ CORTES, Araci, “Depoimento”. In: *Depoimentos III*, RJ, Funarte/SNT, 1977.

³⁸ Caixa 53, nº 1233.

anos 50 a música seria regravada por Orlando Silva, e vinte anos mais tarde por Jair Rodrigues, demonstrando seu caráter permanente. Quanto à peça, percebe-se que ela opera com um registro possível do malandro, encantador e não muito longe da linha do respeitável, já que a protagonista, branca, regenera-se no final com a ajuda de uma Viscondessa, deixando para sempre o mundo em que vivia, incluindo Nicolau, seu amante malandro.

Três meses depois, Freire Jr. lançava uma comédia denominada *Os Malandrões*³⁹. Não sendo propriamente uma revista envereda por outras linguagens: seu enredo pode ser caracterizado como sendo uma grande confusão, onde não faltam golpes e equívocos. Como todos parecem tentar levar vantagem sobre os demais, inclusive parentes, supõe-se que o título da peça indique uma visão do autor sobre a malandragem: ela não estaria socialmente circunscrita, estando mais próxima de caracterizar a sociedade ou mesmo o país. Em Abril de 1929, Freire Jr. reforçava seu ponto de vista frente à malandragem na citada revista *Seu Julinho Vem*. Após o primeiro ato, comentado no capítulo anterior, centralizado pelo personagem Vagabundo, defensor das “tradições populares”, o segundo ato mostra o mesmo personagem, um malandro de morro, sendo levado ao “Centro dos Malandros”. Lá chegando, Vagabundo se surpreende ao perceber que há malandros de todas as classes. Com o tempo, Vagabundo acaba se dando conta de que a maioria dos malandros está nas classes mais altas. Um Major que é diretor do “Centro” canta “A Malandragem”, de Bide e Francisco Alves, e Vagabundo responde cantando “A Vadiagem”, do mesmo Francisco Alves. Aqui Freire Jr. mostra um país dominado em todos os seus extratos sociais pela malandragem, que parece simbolizar todo o “caráter nacional”.

³⁹ Caixa 55, nº 1281.

Além disto, a presença destes dois sambas, muito parecidos, diga-se de passagem, corrobora a ligação entre o malandro do samba e o da revista, tendo o da revista possibilitado a existência do correspondente do samba, que por seu lado fortaleceu o tipo da revista. Deve-se notar, a propósito, o estilo da maioria dos sambas malandros, sempre adequados para utilização na revista, inclusive sendo a maior parte em primeira pessoa, tornando-os ideais para o aproveitamento em diálogos. Basta lembrar o clássico “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, já de 1933:

“Meu chapéu do lado, tamanco arrastando
Lenço no pescoço, navalha no bolso
Eu passo gingando, provoço e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio”

Como se vê, embora Wilson Batista não fosse um compositor especialmente ligado ao meio do teatro, não escapou das características das músicas da revista ao escrever sua famoso hino à malandragem.

Esta característica dos sambas malandros permitiu que “A Vadiagem” se tornasse o tema central de *A Vadiagem Eu Deixei*, “peça cinematográfica” de Luís Iglésias de 1929⁴⁰. Aqui o registro do malandro está ligado ao ambiente do morro: o personagem central, malandro regenerado, tenta levar uma vida normal, mas sempre é acusado por todos os roubos que ocorrem no morro. Assim, embora o espaço do morro seja idilicamente construído, os roubos são uma constante, subentendendo-se aquele espaço fazer parte de uma realidade diversa, embora o malandro e os demais personagens do morro não façam o tipo “classes perigosas”.

Todavia, o registro mais sintomático do malandro e de seu espaço parece ter sido realizado por Gama da Silva, em sua revista-burleta *Não Quero Saber Da Orgia*, de

⁴⁰ Caixa 63, nº 1526.

1928⁴¹. Uma menina de família rica, enfadada, foge para conhecer o morro. Lá chegando, vê o quadro “Os Malandrinhos”, onde os personagens cantam as delícias de uma vida de troça, brincadeira, sonho e prazer. A mocinha se apaixona pelo malandro - termo aqui ligado também à violência - Vagalume, descrito por ela como sendo “aquele que transmite o sentimento do povo brasileiro através das cordas da viola e na toada sublime da nossa modinha”⁴². Alegoria de Brasil, Vagalume utiliza um traje que combina com o malandro do samba, incluindo o lenço no pescoço, e fascina completamente a moça da sociedade. No final, como seria de se esperar, a mocinha volta para sua família e um casamento arranjado, enquanto os do morro ficam “em seu lugar”: tudo está de volta à normalidade. Ao que tudo indica, a peça é montada de modo a levar o espectador a se reconhecer na malandragem de Vagalume, desenhada como símbolo nacional, mas não no personagem em si, que é violento e faz parte de um outro mundo que, embora cause fascínio aos personagens “normais”, acaba impondo sua diferença, não possibilitando a convivência entre os dois mundos.

Com isto, é possível observar que parte da origem do samba malandro se deve ao teatro de revista, espaço onde o personagem estava chegando a seu ápice justamente no momento em que surgem os primeiros sambas malandros. Na verdade, aquele que aparentemente foi o primeiro deles, “Ora Vejam Só”, de Sinhô, teve longa vida na revista: apresentado, como citado, na revista “Prestes a Chegar”, de 1926, nomeou uma outra peça dois anos depois, escrita por Jota Martins no mesmo ano em que conheceu sua segunda gravação⁴³. Sob este enfoque, o malandro não teria sido predominantemente retrato de uma resistência cultural advinda do povo, mas um personagem desenvolvido pelo teatro de revista, meio caracterizado por uma constante e imensa troca cultural, com a contribuição

⁴¹ Caixa 55, nº 1287.

⁴² Aqui nota-se uma pequena confusão de gêneros, com a viola e a modinha presentes em um ambiente que normalmente seria representado pelo maxixe ou o samba. É possível que isto indique um desconhecimento por parte dos autores de revistas em relação ao ambiente que retratam, resultando nesta mistura entre dois ambientes costumeiramente idealizados na revista: o morro e a roça.

de pessoas de diversas classes e experiências sociais. Em relação à revista, o malandro foi um símbolo de uma perceptível redefinição do conceito de “nacional-popular”, característica dos anos 20, assim como de um reordenamento das convenções da própria revista, frente a um público que se diversificava progressivamente; com isto, acabou chegando ao samba, onde repetiu seu êxito, o que acabou fortalecendo sua presença nos palcos. Esta constante mão dupla entre o samba e a revista é certamente uma parte substantiva na explicação do surgimento do samba malandro.

⁴³ Caixa 58, nº 1362.

II

A recorrente afirmação de que o samba malandro seria uma tradição da música popular até o advento do Estado Novo acaba muitas vezes por criar a idéia de que até 1930 ou 1937 houvesse o predomínio deste estilo da música popular. É interessante notar, aliás, que as referências à música popular na década de 20 se dêem basicamente em função do samba e/ou maxixe, ora sob o aspecto da perseguição ora sob o aspecto da resistência, principalmente os trabalhos que buscam realizar sínteses de história da música popular brasileira⁴⁴. Nota-se neste caso a aceitação plena de uma construção: o samba como resultado da alma popular dominando o cenário musical a partir do período correspondido entre os anos 20 e 30. Nesta versão consolidada, o samba surge como o produto de uma tradição popular que resistiu à perseguição e ao preconceito até o triunfo.

Em um livro recente, o antropólogo Hermano Vianna analisa a ascensão do samba dentro de uma outra perspectiva: a de que o samba tivesse sido valorizado em um contexto de produção de símbolos nacionais⁴⁵. Embora neste ponto a análise de Hermano Vianna pareça convincente, a própria construção de seu programa tende a deixar de fora algumas questões centrais. Era enorme a variedade de ritmos circulantes no Rio de Janeiro dos anos 20. Músicas americanas já ocupavam lugar central, e o *foxtrot*, o *shimmy*, o *charleston* e principalmente o *jazz* se faziam presentes com força considerável⁴⁶. Ritmos da América

⁴⁴ Por exemplo os casos de CALDAS, Waldenyr, *Iniciação à Música Popular Brasileira*, SP, Ática, 1985 e *Luz Neon: canção e cultura na cidade*, SP, Studio Nobel/SESC, 1995, Cap. 2; CABRAL, Sérgio, *A MPB na Era do Rádio*, SP, Moderna, 2ª edição, 1996; KRAÜSCHE, Valter, *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*, SP, Brasiliense, 1983

⁴⁵ *O Mistério do Samba*, RJ, Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

⁴⁶ Todos estes ritmos aparecem freqüentemente no teatro de revista, de duas maneiras: ou sob a forma de queixas a respeito da "invasão estrangeira" ou como parte do texto, tal como os maxixes e sambas. Note-se que quando Sérgio Cabral descreve a atuação musical de Ari Barroso nos anos 20, só se refere ao pianista

Latina, músicas interioranas de todos os matizes, polcas, choros, músicas de influência africana, maxixes entre outros ritmos, disputavam a preferência musical do público. Em relação à análise de Hermano Vianna, é possível concordar que o samba tenha sido fruto de uma busca de um “ritmo nacional por excelência”, mas é igualmente possível questionar o porquê desta escolha. Outros ritmos nacionais existiam, como o maxixe, que fazia sucesso há muitas décadas. Os gêneros então tidos como “sertanejos” seduziam o público, e muitos dos sucessos do período remetem a estes estilos⁴⁷.

Ao não indagar porque estes ritmos não foram transformados em “ritmo nacional por excelência”, Hermano Vianna parece cair em uma armadilha criada pelos que critica em seu livro, crendo que o ritmo nacional só poderia ser o samba, quando na verdade o maxixe e os gêneros sertanejos pareciam estar mais próximos da consagração, tendo em vista seu sucesso duradouro e seu prestígio relativamente consolidado quando a década de 20 caminhava para seu final. O samba ainda era um ritmo novo no final dos anos 20, enquanto que o maxixe e a música sertaneja já estavam mais consolidados na preferência popular e dos intelectuais empenhados em criar uma idéia nova de nacionalidade⁴⁸. Assim, questões ideológicas do gênero podem explicar a busca de um ‘ritmo nacional’, mas não explicam por si só o porquê de esta primazia ter sido dada ao samba.

especializado em ritmos americanos. Este trecho do livro dá a entender que era possível a sobrevivência na área da música neste período no Rio de Janeiro sem depender em nada da “música nacional”. *No Tempo de Ari Barroso*, RJ, Lumiar, 1993, Cap. 2.

⁴⁷ Naturalmente o rótulo “música sertaneja” na verdade comporta uma razoável diversidade de gêneros que nem sempre se confundem. Aqui serão utilizados termos genéricos de forma indiscriminada devido ao fato de que este tipos de música pareciam ser consumidos desta maneira pelo público urbano.

⁴⁸ Havia músicas auto-intituladas “samba” nos anos 10 e 20, mas em um sentido diverso do conhecido hoje. O conceito de samba empregado nos dias de hoje refere-se a um ritmo de fins dos anos 20, criado no bairro do Estácio, por compositores como Ismael Silva e popularizado por outros, como Noel Rosa e Ari Barroso. Já o “samba” dos anos 20 é tido hoje como “maxixe”. Aqui o ritmo de Ismael e Noel será denominado “samba”, enquanto que o de Donga e Sinhô estará designado como “maxixe”. Isto na verdade não se refere a uma tomada de posição a respeito, mas apenas uma convenção para que não haja confusão sobre duas acepções diversas do termo “samba” nesta dissertação.

*

A rigor, o triunfo do samba trouxe a obscuridade para uma geração que havia dominado amplamente os anos 20. Freitinhas (1897-1956), Augusto Vasseur (1899-1969), Henrique Vogeler (1888-1944), Hekel Tavares (1896-1969), João da Baiana (1887-1974), Donga (1891-1974), Pixinguinha (1897-1973) e, principalmente, Freire Jr. (1881-1956), Careca (1886-1952), Eduardo Souto (1882-1942), Caninha (1883-1961) e Sinhô (1888-1930) foram os grandes sucessos na área da música popular nos anos 20. Não é difícil perceber que são compositores de uma mesma geração, nascidos no final do século XIX, e que, salvo no caso de Sinhô, sobreviveram ao triunfo do samba, mas mantiveram-se na obscuridade enquanto compositores ligados ao disco a partir do final da década de 20. Durante o restante de suas vidas estes compositores dedicaram-se à profissão de maestros, instrumentistas ou mantiveram-se ligados ao teatro de revista, com a exceção de Pixinguinha, agora um maestro e arranjador que ainda conseguia manter-se na ativa compondo basicamente valsas e choros.

A partir do final da década de 20 uma nova geração de compositores se impôs, desbancando os anteriores da preferência do público. A princípio surgiram nomes como Ismael Silva (1905-1978), João de Barro (1907), Noel Rosa (1910-1937), Almirante (1908-1980), Lamartine Babo (1904-1963), Ari Barroso (1903-1964) e Joubert de Carvalho (1900-1977), seguidos posteriormente por Custódio Mesquita (1910-1945), Herivelto Martins (1912-1992), Nássara (1910-1996), Assis Valente (1911-1958), Haroldo Lobo (1910-1965), entre outros, como os compositores mais conhecidos da década que se iniciava. Note-se que, tal como no caso anterior, se trata de uma única geração, tendo todos os compositores citados nascido na primeira década do século.

Neste caso é possível perceber um confronto entre gerações diferentes, com formações diversas, disputando um lugar ao sol, com a evidente vitória da geração mais nova. Em alguns levantamentos dos sucessos do período, esta tendência aparece claramente. Em seu livro *O Carnaval Carioca Através da Música* (RJ, Francisco Alves, 5ª edição, 1985, 2 Vol.), Edigar de Alencar realiza um levantamento dos maiores sucessos do carnaval carioca ao longo dos anos. Neste trabalho, todos os compositores da geração de Sinhô reunidos aparecem como sendo responsáveis por uma média de um sucesso por ano, no período que vai de 1930 a 1933, enquanto que entre 1920 e 1926, apenas Careca, Freire Jr., Caninha, Eduardo Souto e Sinhô respondiam por cerca de 70% da produção carnavalesca de sucesso. No livro de Edigar de Alencar os compositores do maxixe aparecem como derrotados a partir de 1930, após um período de transição entre 1927 e 1929, que separaria o domínio dos compositores antigos do dos novos. Um levantamento semelhante foi realizado pela gravadora Collector's para o lançamento de uma coleção com os maiores sucessos de carnaval. E o resultado obtido é basicamente o mesmo. Os cinco compositores citados são autores de mais de 70% das composições de sucesso entre 1920 e 1926, ao passo que os da geração mais nova já respondem por cerca de 80% dos sucessos entre 1932 e 1933.

Embora significativos, estes resultados não chegam a, sozinhos, permitir afirmações peremptórias, pois referem-se a um período específico, o carnaval, que criava uma demanda por um tipo de música em que certos compositores eram especialistas. Ficam ignorados neste caso os compositores de gênero não carnavalesco, como Marcelo Tupinambá e Zequinha de Abreu, que obtiveram sucesso no período, sem falar, é claro, na música estrangeira e nas incursões dos compositores já citados por outros gêneros não carnavalescos. Além disto, na falta de dados mais precisos, qualquer um destes levantamentos possui algo de subjetivo e aleatório. Recentemente surgiu um levantamento

de sucessos ao longo do ano, com a presença de músicas estrangeiras, sertanejas, etc⁴⁹. Este trabalho ajuda a confirmar suspeitas de que os compositores de outros gêneros não chegaram a formar propriamente gerações de compositores importantes, como foi o caso do maxixe e do samba, tornando estas formas de música dependentes do constante surgimento de sucessos a partir de novos compositores e de canções de domínio popular ou ainda de incursões de sambistas e maxixeiros por outros tipos de música. Em relação ao samba e ao maxixe chega-se à mesma constatação que nos levantamentos anteriores, com o samba destronando o maxixe a partir de fins dos anos 20.

Esta situação de disputa entre duas formas de utilizar o rótulo “samba”, que havia revelado suas potencialidades desde 1917, com o aparecimento de “Pelo Telefone”, era claramente percebida pelos compositores envolvidos. Exemplos não faltam, mas dois deles ficaram famosos. O primeiro deles foi o famoso diálogo entre Donga e Ismael Silva reproduzido por Sérgio Cabral:

“SÉRGIO CABRAL: Afinal, o que é samba?”

DONGA: Ué! Samba é isso há muito tempo:

'O chefe da polícia

Pelo telefone

Mandou me avisar

Que na Carioca

Tem uma roleta

Para se jogar'.

ISMAEL SILVA: Isso é maxixe.

DONGA: Então o que é samba?

ISMAEL SILVA:

'Se você jurar

Que me tem amor

⁴⁹ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem de, *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras - Vol. 1: 1901 - 1957*, SP, 34, 1997

*Eu posso me regenerar
 Mas se é
 Para fingir mulher
 A orgia assim não vou deixar’.
 DONGA: Isso não é samba. É marcha”.*⁵⁰

Este diálogo é bastante representativo do clima da época e das posições envolvidas no debate, pois os dois estiveram entre os membros mais importantes de seus respectivos tipos de samba. A visão de Ismael Silva foi a vencedora, e hoje em dia “Pelo Telefone” é tido como maxixe e “Se Você Jurar” como samba. Mas a questão não se encerra em um simples triunfo do samba, que teria neste caso apagado as demais formas de expressão. Outras visões ainda permaneceriam, como pode-se perceber em “É Batucada”, verdadeiro manifesto de cunho epistemológico, datado de 1933:

“Samba de morro, não é samba é batucada
 É batucada! É batucada!

Cá na cidade a história é diferente
 Só tira samba malandro que tem patente

Nossas morenas vão pro samba bonitinhas
 Vão de sandália e saio de preguinhas”.

Este samba, interpretado por Moreira da Silva, então cantor iniciante, obteve grande sucesso no carnaval de 1933. Sua letra mostra bem alguns pontos desta questão epistemológica: o autor chama de samba aquilo que hoje é tido como maxixe. E qualifica de “samba de morro” ou “batucada” aquilo que ficou para a história como samba. A autoria desta música pertence a Caninha e Visconde de Bicoíba, tornando-a igualmente

⁵⁰ Citado por CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, RJ, Fontana, 1974, p. 22.

representativa sobre as reivindicações destes compositores, pois Caninha foi um dos mais importantes compositores da fase áurea do maxixe, dividindo com Sinhô as glórias de maior compositor popular no Brasil dos anos 20. Certamente devido a isto o compositor atribui ao “samba de morro” o rótulo “batucada”, muito provavelmente em sentido pejorativo, como quem quer caracterizar esta forma de samba como primitiva. Não se pode também deixar de notar o comentário em relação ao vestuário, muito provavelmente alusivo ao fato de que os músicos mais antigos andavam sempre “na linha” para evitar a perseguição policial. A turma mais nova, certamente criada em outros tempos, já não caprichava tanto na parte visual, daí a crítica de Caninha, que aliás se retirou do meio artístico após este sucesso, mantendo-se mais ou menos na obscuridade até a sua morte, em 1961, aos 78 anos.

Mas a maneira mais evidente de perceber o divórcio entre as duas formas de pensar o samba está em dois livros, ambos sobre o samba, escritos por jornalistas e publicados no mesmo ano, 1933. São dois livros clássicos, que constam na bibliografia da maior parte dos trabalhos a respeito da música popular do período. E as diferenças entre eles são de tal ordem que fica difícil reconhecer em ambos o mesmo objeto. Os livros são *Na Roda do Samba*, de Francisco Guimarães e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantadores*, de Orestes Barbosa, ambos relançados em 1978 pela Funarte. Francisco Guimarães desenha um momento de decadência, especialmente em relação aos grandes dias do samba, que segundo o autor teriam ficado entre as décadas de 10 e 20. Já Orestes Barbosa tem uma visão muito mais otimista, ficando patente seu entusiasmo com a nova geração de sambistas que aparecia. Compreender esta diferença expõe alguns elementos que estavam em jogo neste momento.

Mais conhecido por Vagalume, Francisco Guimarães (1877-1947) foi em seu tempo um dos mais prestigiados cronistas carnavalescos. Trabalhando no *Jornal do Brasil* sempre

abriu espaço para a música e o carnaval popular. Era negro e tinha trânsito livre entre os sambistas da velha guarda. Amigo de Sinhô, Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Cândido das Neves, Freire Jr., entre outros, freqüentava as principais rodas de samba, choro e partido alto da cidade. Em seu livro, *Vagalume* deixa claro que não acredita que possa aparecer um substituto à altura para Sinhô. Faz a apologia dos artistas que já estavam perdendo terreno e aceita alguns dos novos compositores, especialmente os que considera autênticos, como Cartola. Suas estocadas em direção àquilo que futuramente seria denominado “indústria cultural” fazem lembrar por vezes o alemão Theodor W. Adorno e seus pares da Escola de Frankfurt⁵¹: a própria existência dos discos é atacada, por destruir vagas antes ocupadas por músicos e cantores. Percebe-se também que este ódio é claramente direcionado para o cantor Francisco Alves, símbolo para *Vagalume* dos novos tempos, especialmente por sua prática de comprar a autoria de sambas.

Já Orestes Barbosa (1893-1966) tem uma trajetória de vida inteiramente diferente. Além de jornalista era também poeta, autor de dois livros: *Penumbra Sagrada* e *Água-Marinha*. Chegou a concorrer, com a morte de João do Rio, a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, em 1922. Era, indubitavelmente, um intelectual de tipo mais erudito, pois em *Samba* passa o tempo a elogiar o samba e a “autêntica cultura brasileira” com citações de Bossuet, Nietzsche, Virgílio, Pitágoras e outros mais. Mas em fins dos anos 20 torna-se adepto incondicional do samba, ele que já se destacava por um intenso nacionalismo, fortemente expresso em uma lusofobia jacobina. Seu livro é um verdadeiro panfleto a serviço do samba, especialmente o das novas gerações.

Além desta enorme diferença de perspectiva entre os dois autores, há ainda um outro elemento que chama a atenção: ambos compreendiam perfeitamente o processo em

⁵¹ Por exemplo ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, RJ, Zahar, 3ª edição, 1991

que estavam envolvidos. Orestes tem para com os compositores mais antigos a benevolência típica dos que se sabem vencedores, e chega a elogiar Catulo, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Já Vagalume tem a postura típica dos derrotados, buscando levantar alguns elementos que demonstrem que apesar de tudo ainda há gente que pensa como ele:

“(...) há gente no morro que exige, que pugna, que vela, que mantém, e fará respeitar a ‘toada’ do samba tão nosso, tão brasileiro (...)” (p. 30)

Além da postura recorrente de localizar nos morros da cidade a autenticidade que se perdia, a citação mostra uma postura muito comum dos que percebem que seu momento já passou. Veja-se por exemplo o que Wilson Batista escreveu em sua decadência, em relação à música jovem:

“Mas o bom público inteligente dá-lhes sempre uma boa resposta, preferindo não só no Carnaval músicas ‘quadradas’ como em todas as épocas”⁵².

Isto é um ponto que se sobressai quando do confronto do livro de Vagalume com o de Orestes. Fica patente que ambos sabem que está havendo um confronto entre as duas formas de samba, e que igualmente sabem qual é o vencedor. Este confronto é evidente quando se investiga o assunto, ficando claro que os sambas dos anos 20 e os dos anos 30 estão muitas vezes em campos opostos, em uma luta permanente por espaço na incipiente cultura de massas.

⁵² Trecho das memórias inéditas de Wilson Batista, citado por GOMES, Bruno Ferreira, *Wilson Batista e Sua Época*, RJ, Funarte, 1985, p. 118.

Percebe-se com isto que a passagem do samba para o status de símbolo nacional não foi apenas uma construção no plano ideológico visando alçar um ritmo a tal condição; a escolha de qual seria o ritmo nacional se deu em um momento em que era enorme a complexidade do meio musical brasileiro, e a escolha do samba para ser o “ritmo nacional por excelência” não deve ser encarada como uma solução natural. O maxixe e os gêneros sertanejos eram amplamente consagrados na preferência do público, enquanto que o samba era um gênero novo⁵³. O que se pretende argumentar aqui é que tanto o samba quanto o malandro, além de questões relativas à cultura de massas, se beneficiaram de um contexto, não apenas de valorização do “nacional-popular”, mas de uma valorização de **determinada concepção** do “nacional-popular”. O samba e o malandro nasceram para a música popular no mesmo período, ajudando-se mutuamente e, calcados em um momento histórico e musical favorável, subiram simultaneamente para o círculo dos símbolos nacionais.

*

Este debate a respeito da constituição de uma música nacional não pode perder de vista a noção de progresso. Buscavam-se nas “classes populares” na verdade não apenas os símbolos do Brasil, mas de um “Brasil Novo”, pronto para enfrentar as exigências ligadas ao desenvolvimento de uma civilização nos trópicos. O samba, ligado inicialmente ao malandro, parece ter respondido melhor a estas exigências. Os gêneros sertanejos e folclóricos, de grande importância nos estudos de um Mário de Andrade, por exemplo, na

⁵³ Neste caso a música estrangeira ficará de fora da discussão, posto que estes gêneros estiveram aparentemente fora da problemática quanto à constituição de uma música nacional.

verdade teriam o papel de em um primeiro momento revigorar a música erudita nacional, fornecendo-lhe novas fontes. A rigor, o horizonte de Mário era um momento posterior onde os compositores nacionais, submersos na utopia nacionalista, pudessem chegar à “verdadeira música nacional”, desvencilhados das necessidades de recorrer ao folclore como fontes para novas composições⁵⁴. Com isto, a música folclórica, em si, não era a mais apropriada para ser eleita como “ritmo nacional”. Esta se configurava como mais interessante para os nacionalistas como um setor ainda não atingido pela modernidade, um símbolo do que seria o Brasil tradicional a ser celebrado. A música sertaneja e folclórica neste caso não era vista como possuindo o dinamismo de um novo país em busca do progresso, sendo basicamente um objeto a ser admirado, sem ser um modelo a ser seguido.

Por outro lado, não havia surgido uma geração especializada em composições sertanejas neste período. Esporadicamente surgiam compositores especializados no estilo obtendo sucesso considerável, como Catulo da Paixão Cearense. Alguns nomes do Nordeste por vezes realizavam incursões bem sucedidas no sul do país, como os conjuntos Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauricéia, grandes sucessos nos anos 20. Mas o grosso dos grandes sucessos do gênero neste período vinha mesmo da produção dos compositores urbanos que faziam incursões por estes estilos, como se pode notar pelos sucessos citados anteriormente. Estilizadores de música rural faziam grande sucesso, como Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá e Waldemar Henrique, especialmente se oriundos de outros estados identificados pelo público ao estilo sertanejo, mesmo que estes compositores fossem advindos do meio urbano⁵⁵. Compositores mais ligados a tradições rurais, especialmente negros como Donga, Pixinguinha, João da Baijana e Caninha marcaram presença, muitas vezes com composições que eram adaptações folclóricas,

⁵⁴ ANDRADE, Mário, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, RJ, Martins/INL, 3ª edição, 1972. Ver os comentários de Arnaldo Daraya Contier em textos como “Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição”, In: NOVAES, Adauto (Org.), *Tempo e História*, SP, Companhia das Letras, 1992 e “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, nº 1, 1994.

⁵⁵ No caso os três compositores citados eram oriundos, respectivamente, de Alagoas, São Paulo e Pará.

como “Patrão Prenda Seu Gado” (Pixinguinha - Donga - João da Baiana) e “Urubu Malandro” (Pixinguinha). Compositores urbanos ligados à revista também se fizeram presentes no gênero, em especial devido à sua familiaridade com a composição dos mais diversos gêneros quando necessário. Sinhô e Eduardo Souto, os mais bem sucedidos compositores urbanos da década, compareceram com músicas como “Alegrias de Caboclo” e “Tatu Subiu no Pau”, enriquecendo assim o repertório sertanejo do período.

Com isto, a música sertaneja, por um lado, era vista como um símbolo da nacionalidade, mas de seu passado, mostrando as raízes da nação mas não podendo encarnar seu futuro. Por outro lado, neste período não houve a afirmação definitiva de compositores especializados no gênero, tornando-a dependente de compositores de outras áreas. O resultado foi que, embora sucesso permanente em todas as épocas, inclusive contribuindo na ressocialização do migrante interno, os gêneros sertanejos não teriam condições de competir com o samba e o maxixe enquanto “ritmo nacional”, mantendo sua sedução exatamente em função de seu “caráter regional”.

*

Se, na não utilização da música sertaneja como símbolo nacional, questões ideológicas conviveram com questões artísticas, tal fato parece igualmente ter se dado em relação ao maxixe, ritmo que apresentava credenciais que o candidatava a tal status. Os pesquisadores da área de música popular tendem a concordar que o maxixe nasceu entre as décadas de 1870 e 1880 como uma nacionalização da polca, dança centro-européia que

dominou amplamente a música popular brasileira da segunda metade do século XIX⁵⁶. A fusão da estrutura da polca com as tradições populares, principalmente as negras, como o lundu, teriam sido assim a origem do maxixe. Mas ao contrário do que se possa imaginar a primeira vista, esta origem ligada ao estrangeiro não seria um obstáculo intransponível à sua transformação em símbolo nacional. Afinal, os anos 20 assistiram por exemplo o nascimento da Antropofagia de Oswald de Andrade, que apregoava a deglutição do estrangeiro pelo nacional, assim como de Macunaíma, mescla de infinitas características que o tornariam o “herói sem caráter”⁵⁷. Neste contexto, não seria improvável esperar que o maxixe viesse a ser glorificado como representante da capacidade brasileira de deformar e adaptar elementos culturais estrangeiros, transformando-os em “genuíno produto nacional”. A elasticidade do conceito de “maxixe”, permitindo a este ritmo incorporar influências diversas⁵⁸, também favoreceria considerações sobre a possibilidade de o maxixe se tornar mais um símbolo nacional, o que chegou inclusive a ser esboçado de modo concreto. Este fato é perceptível em um gênero de peças de teatro que se caracteriza pelo enredo centrado em concursos musicais entre gêneros nacionais e estrangeiros. Naturalmente, tais concursos eram vencidos por ritmos nacionais, e quase invariavelmente o maxixe, o que significava que tal ritmo desempenhava o papel de “ritmo nacional” em um imaginário presente nestas peças⁵⁹. Apenas a partir de meados da década o samba parece ter tido alguma influência neste sentido nas peças.

Desta forma, deve-se buscar no âmago da produção musical dos anos 20 o diferencial entre o maxixe e o samba que forneceu ao segundo a possibilidade de figurar

⁵⁶ EFEGÊ, Jota, *Maxixe: a dança excomungada*, RJ, Conquista, 1974; TINHORÃO, José Ramos *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*, SP, Art Editora, 6ª edição, 1991, cap. “O Maxixe”.

⁵⁷ Ver, respectivamente, MORAES, Eduardo Jardim de, *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*, RJ, Graal, 1978 e ANDRADE, Mário, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, SP/BH, Martins/Itatiaia, 18ª edição, 1981.

⁵⁸ Note-se que os grandes compositores das primeiras décadas do século, quando o maxixe estava em seu auge, eram vinculados ao teatro musicado, sendo compositores marcados pela diversidade de sua produção.

⁵⁹ Ver uma peça já de 1919 com este enfoque, a comédia *O Processo do Maxixe*, de Celestino Filho, estreada a 28/03/1919, Caixa 02, nº 27.

como símbolo nacional. Em especial a questão da cultura de massas, com o rádio e o disco ainda incipientes, mas prestes a se tornarem veículos populares especialmente na área musical deve ser considerada como parte importante neste processo. Mas sem deixar de lado os debates sobre o “caráter nacional”, que ocupavam lugar central no debate intelectual do período.

*

Após as experiências pioneiras de Thomas Edison no estado de New Jersey na década de 1870, as chamadas “machinas fallantes” começaram a ser produzidas em escala comercial já no século XIX. No Brasil, a tarefa de divulgar o aparelho caberia ao pioneiro Fred Figner, que iniciou suas atividades no país em 1891. Para facilitar sua comercialização, Figner passou a realizar gravações de músicas brasileiras, para não deixar suas vendas dependerem da popularidade da música estrangeira entre os possíveis compradores. Assim, caberia aos cantores Baiano e Cadete e à banda do Corpo de Bombeiros, criada por Anacleto de Medeiros, a primazia das gravações de música nacional em escala comercial, na virada deste século⁶⁰. Com o passar do tempo foram recrutados outros intérpretes, como Mário Pinheiro, Eduardo das Neves e outras bandas militares.

Estas escolhas não são aleatórias, visto que estas bandas tinham em suas fileiras inúmeros “chorões”, inclusive o próprio Anacleto de Medeiros, conhecido por sua habilidade na composição e execução de polcas e choros. Quanto aos cantores, também não chega à surpreender a escolha de Figner, pois todos os citados eram seresteiros ligados

⁶⁰ TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*, SP, Ática, 1981, pp. 20-21.

ao circo, tendo Eduardo das Neves se consagrado como um dos maiores palhaços que se tem notícia no Brasil. Isto demonstra a importância da experiência de circo para o registro de vozes em um sistema ainda muito rudimentar, uma vez que as gravações mecânicas demandavam grande potência vocal.

Até os últimos anos da década de 20 vigorava a gravação mecânica, tornando estas gravações pouco agradáveis para os ouvidos atuais, uma vez que as vozes dos grandes cantores da época, como Francisco Alves (1898-1952), apareciam encobertas por instrumentos pouco distinguíveis entre si e bastante descoloridas, tornando improvável qualquer sutileza vocal. A partir de 1927, data da chegada da gravação elétrica ao Brasil, abre-se um novo mundo para o ouvinte de discos no Brasil. O salto qualitativo dado pelas gravações permite que a intensa circulação de idéias do período ganhe mais um terreno de debates. A princípio o fenômeno mais visível deste novo momento da cultura de massas é o aparecimento, já no ano de 1928, de um cantor como Mário Reis (1908-1981). Jovem iniciante oriundo de família abastada, tendo pequena extensão vocal, mas sendo dotado de grande senso rítmico e afinação, Mário Reis foi lançado por Sinhô, e de saída contribuiu para modificar substancialmente a estética da música popular brasileira.

Paralelamente a esta mudança motivada por questões técnicas, fez-se notar o advento de uma nova geração de compositores que viria a redefinir inteiramente o conceito musical do termo “samba”. Em relação à geração de Sinhô, ainda muito ligada ao maxixe, os novos compositores seriam responsáveis pelo desenvolvimento de um ritmo mais equilibrado e gíngado que obteria ampla aceitação, passando a figurar após este período como “o verdadeiro samba”. As origens musicais e as influências sofridas por estes novos compositores jamais ficaram suficientemente explicadas. Ismael Silva (1905-1978), compositor mais destacado do bairro do Estácio, onde teria surgido o novo ritmo, atribuía

seu surgimento à necessidade de um ritmo mais apropriado para os desfiles carnavalescos, como os das escolas de samba, conforme declarou a Sérgio Cabral:

“SÉRGIO CABRAL: Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba?”

ISMAEL SILVA: Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia [1974]. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia esta coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim:

bum bum paticumbumprugurundum...

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz

De não resistir

Nem é bom falar

Se a orgia se acabar”⁶¹

Este novo estilo de compor sambas, que se institucionalizaria pouco depois, viria a se casar muito bem com as novas possibilidades oferecidas pelo microfone elétrico, possibilidades estas delineadas a partir de Mário Reis.

Prova desta mudança foi o surgimento, já na virada da década de uma cantora como Carmem Miranda (1909-1955). Cantora marcada por seus dengues e trejeitos que compensavam o fato de não ser tecnicamente perfeita, Carmem Miranda desde o princípio de sua carreira esteve ligada a novos compositores. Seu primeiro grande sucesso seria a marcha “Taí (Prá Você Gostar de Mim)”, de Joubert de Carvalho, um de seus compositores preferidos ao lado de Ari Barroso e Assis Valente, três personagens emblemáticos desta nova geração. Sua carreira esteve desde o início, desta forma, condicionada a um

⁶¹ CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, RJ, Lumiar, 1996, p. 242. O samba referido é “Nem é Bom Falar”, de Ismael e Nilton Bastos.

repertório balanceado que se ajustava de forma perfeita a seu estilo bem adequado a uma sensibilidade que se instalava.

Esta mudança na sensibilidade musical neste período pode ser averiguada na mudança de estilo por que tiveram de passar os grandes cantores do período, como Francisco Alves. Suas fortes inclinações operísticas, forjadas em anos de experiência no circo e no teatro musicado não era apropriada para os novos tempos, fato evidenciado após Sinhô destituí-lo do cargo de seu cantor preferido, ocupado agora por Mário Reis. Chico Alves, artista dotado de um senso profissional e de oportunidade bastante aguçado para a época, não tardou a perceber que as regras do jogo haviam sido mudadas, e buscou adequar-se ao novo estilo. Para isto buscou realizar gravações dos compositores do Estácio em dupla com Mário Reis. Com este objetivo, Chico realizou contratos com diversos compositores onde, em função de sua posição de cartaz da música popular, atrelava a produção destes compositores à sua carreira. Assim, Francisco Alves praticamente monopolizava compositores como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Marçal, Cartola e Noel Rosa, todos a partir deste momento voltados para fornecer repertório para o cantor⁶². Ao realizar suas gravações em dupla com Mário Reis deste novo repertório, como “Se Você Jurar”, de Nilton e Ismael, Francisco Alves garantia sua sobrevivência nos novos tempos, quando se consolidaria com gravações de outros famosos compositores, como Lamartine Babo e Ari Barroso.

*

⁶² Muitos estudos sobre a música popular deste período destacam o caráter mercantil da relação destes compositores com Francisco Alves. O mais completo e detalhado neste sentido é MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Linha Gráfica/Unb, 1990.

Por outro lado, o momento histórico em muito contribuiu para a ascensão do samba, em conjunto com a do malandro. O samba passou ao primeiro plano como “ritmo nacional” em um momento em que o malandro também estava, como foi visto, em processo de contínua aceitação. O samba malandro surge precisamente neste momento, e nem o samba nem o malandro jamais se livrariam desta ligação. A construção da idéia de que o vigor da nação brasileira estava na “alma popular” levou a um progressivo interesse pela vida dos subúrbios e principalmente dos morros, não apenas no teatro de revista, mas também em outros meios. Entre outros símbolos deste que era continuamente construído como um “mundo à parte”, o samba e o malandro ocupavam um lugar especial. O malandro seria reconhecido como o habitante típico deste pitoresco ambiente, enquanto que o samba viria a ser a sua “mais pura expressão cultural”:

“Nos morros da cidade existem melodias ignoradas. Nem sempre a publicidade seduz o ‘malandro’ que, não raro, faz música para o recreio íntimo ou por necessidade de expansão, independentemente de qualquer idéia de fama e dinheiro”

“O samba dos morros nem sempre desce à cidade. Às vezes fica lá em cima, longe de qualquer possibilidade de ser transportado para o disco. Há ‘malandros’ que não admitem a vitrola porque têm a impressão de que, na chapa, o samba perde a sinceridade, a graça emotiva e doce, o espírito delicioso. Assim sendo, fazem o samba para si e para seu gozo interior”

“Na Praça Onze ouviremos sambas que nunca chegaram aos ouvidos da cidade e que têm, portanto, toda a formidável sedução mágica de uma primeira audição. Já falamos nos instrumentos prodigiosos, que conseguem todos os efeitos, repercutindo profundamente a sua alma. Só a ‘cuíca’ encherá a Praça Onze, com seu bárbaro rumor que desenha vozes profundas do samba, do espanto, da superstição. Outro espetáculo imponente: as ‘pastoras’.

*'Escolas' há que se apresentarão com dezenas de 'pastoras'. O coro feminino que se destaca no meio de todos os valores chega até o fundo da alma'*⁶³

O repórter do jornal *O Globo* encarregado da cobertura do desfile das Escolas de Samba em 1932 captou com exatidão algumas das questões que levaram à valorização do samba e do malandro. Os morros aqui aparecem pintados como recantos bucólicos onde nossos “bons selvagens” desfilam sua inocência, vigor e jovialidade. A inocência que o repórter enxerga nos moradores dos morros é tamanha que julga que os compositores inéditos gostariam de permanecer nesta situação, como se este fosse “seu jeito de ser”. Toda a matéria, é necessário registrar, se ocupa de chamar a atenção do leitor para o caráter pitoresco dos indivíduos retratados⁶⁴.

Com estes elementos, torna-se claro que o samba e o malandro chegaram a seu status atual também a partir de uma mudança operada na sociedade em suas visões sobre o “nacional-popular”, levando-a a uma nova visão sobre as “classes populares” e principalmente sobre a “alma popular”. Não se cansava então de ressaltar-se o caráter dócil desta “alma popular”, onde se traçam visões sobre o “caráter nacional”:

“Canuto, o canário de Vila Isabel, inseparável de seus companheiros do Estácio, onde sua figura avantajada de crioulo hercúleo é popular e simpática, não se envergonha de ser malandro, visto que define a sua posição com muita ufanía e orgulho:

⁶³ Cobertura do jornal *O Globo* do desfile das Escolas de Samba no carnaval de 1932. Citado por CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, Op. Cit., pp. 68-70.

⁶⁴ Prova disto é o fato de o repórter se referir aos sambistas unicamente como habitantes de morros, quando se sabe que inúmeras escolas não tinham ligações com morros, sendo ligadas a bairros como Saúde e Cidade Nova, ou longínquos subúrbios, como a Portela, sediada no distante bairro de Osvaldo Cruz, naquele momento uma localidade semi-rural. As escolas ligadas a morros, como o da Mangueira e do Salgueiro eram uma modalidade, talvez dominante, mas jamais a única.

- Aquele que não trabalha é vagabundo - diz, com sua voz de tenor. Malandro somos nós que trabalhamos, mas, nas horas vagas, fazemos nossas 'atrapalhões' ”⁶⁵

A matéria, publicada no jornal *A Crítica* em 23/02/1930, focalizava o percussionista e compositor salgueirense Canuto, e idealiza os malandros e sambistas em um nível de tratá-los quase como crianças. Além disto, clareia ainda mais a idéia de que sambistas e malandros já não eram mais tidos como sendo parte das “classes perigosas”. Além disto compositores como Canuto ajudavam a criar esta imagem do “povo” explorada nas matérias citadas. O compositor Cartola registrou ponto de vista bastante semelhante ao de Canuto:

“malandro é quem gosta de briga, farra, mulher e bebida. Isso é natural”⁶⁶

Mas se por um lado a associação entre morro, sambista e malandro consolidava uma imagem que se buscava de nação e contribuía para os novos compositores e o ritmo que utilizavam, do outro lado a velha guarda protestava, sentindo-se excluída nos novos tempos. Sinhô foi evidentemente um compositor que soube perceber as dificuldades que atravessaria com esta nova maneira de se pensar o termo “samba”. Convidado por um repórter do *Diário Carioca* a depor sobre a “evolução do samba”, Sinhô queixava-se:

“A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem nas músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-los fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não

⁶⁵ Citado em CABRAL, Sérgio, *No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*, RJ, Francisco Alves, 1990, p. 65.

⁶⁶ Citado em SILVA, Marília T. Barboza e OLIVEIRA Fº, Artur L., *Cartola: os tempos idos*, RJ, Funarte, 1983, p. 84.

*se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: 'Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem'. 'A malandragem eu deixei'. 'Nossa Senhora da Penha'. 'Nosso Senhor do Bonfim'. Enfim, não fogem disso'*⁶⁷.

Neste artigo de jornal, não por acaso de Janeiro de 1930, além de reproduzir basicamente a queixa de Donga quanto a uma “marchização” do que considera o “verdadeiro samba”, Sinhô introduz o samba malandro como uma personificação do novo samba que lhe desagradava. De forma muito inteligente Sinhô percebeu que se aproximava, via samba malandro, uma nova fase dentro da música popular brasileira dentro da qual possivelmente seu estilo não teria lugar.

*

Neste contexto, o malandro surge como alegoria de uma nova maneira de se pensar o Brasil. Esta visão aponta entre outros lugares os morros e subúrbios como lugares onde a inocência do “verdadeiro povo brasileiro” ainda não foi perdida. E o malandro aparece como personificação desta inocência escondida, em especial na medida em que é ligado ao samba, ritmo que passa a ser visto com bons olhos, sendo adotado e defendido por todo “verdadeiro nacionalista”.

Como foi visto, a invenção de uma tradição popular e sua posterior elevação à condição de símbolo nacional foi uma constante no período. E é precisamente neste

⁶⁷ citado por Sérgio Cabral em *As Escolas de Samba*, *op. cit.*, p. 35, nota 1, e em *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 36.

sentido que o malandro acabou por celebrar-se. Mas sempre concebido enquanto uma figura nada ameaçadora, e até bastante simpática. É claro que, como será estudado em seguida, a vigência por determinado período de tempo do samba malandro teve muito a ver com a dinâmica própria da produção musical da época, que também influenciou, como foi visto, seu aparecimento e consagração. Mas o solo ideológico em que se desenvolveu também é um elemento nada desprezível neste processo.

Com isto, além da participação de questões técnicas e artísticas, o momento histórico foi parte decisiva na incorporação do samba e do malandro como símbolos nacionais. O samba malandro surge em um momento em que se buscava nas “classes populares” os parâmetros para uma nova maneira de se pensar a nacionalidade. Embora o maxixe também pudesse ser construído como produto das “classes populares”, o samba e o malandro em conjunto se mostraram mais adequados ao momento histórico, acabando por serem vendidos em um pacote único como símbolo de um tipo de “ingenuidade nacional”. Neste caso, a associação entre o samba e o malandro se tornou poderosa a ponto de transformá-los em duas instituições mitificadas como “alicerces da nação”, preservadas com orgulho como parte central do “caráter nacional”.

III

Criado e desenvolvido a partir do teatro de revista em um contexto favorável tanto no plano da cultura de massas quanto de sua institucionalização como parte integrante do “caráter nacional”, o samba malandro se consolida definitivamente ao firmar-se como gênero musical na virada da década de 30. Neste caso, a noção de gênero não apenas serve como elemento explicativo da consolidação do samba malandro, mas ajuda a dar sentido a toda a produção musical no período.

Tendo o samba malandro surgido em um momento bastante específico, situado entre os contextos dos anos 20 e 30, acaba reunindo elementos diversos enquanto gênero. Como já foi observado, os gêneros mais comuns dos anos 20 na música popular estão, de modo geral, ligados essencialmente ao teatro de revista, como é o caso dos gêneros sertanejos. A partir do início dos anos 30, com o incremento do rádio e do disco, os gêneros muitas vezes passam a assumir uma duração menor e sua origem pode se dar unicamente em função do aproveitamento de alguma idéia central contida em alguma composição de sucesso imediatamente anterior.

Casos típicos dos anos 20 são os gêneros sertanejos e exaltativos. Os gêneros sertanejos parecem ter obtido importância maior a partir de duas produções de Catulo da Paixão Cearense (1863-1947) e João Pernambuco (1883-1947) ainda na primeira metade dos anos 10: “Luar do Sertão” e “Caboca de Caxangá”. A história destas composições nasce com a chegada ao Rio do violonista pernambucano João Pernambuco, que traz algumas composições de sabor folclórico ligadas a sua terra natal, composições estas que recebem letra do poeta Catulo da Paixão Cearense, maranhense há muito radicado no Rio.

As letras de cunho sertanejo que Catulo escreve, “assessorado” em relação aos termos regionais por Pernambuco, ajudam a garantir o sucesso das duas composições, que desencadeiam uma onda folclórica na Capital Federal. Ainda nos anos 10, o caipira se consolidaria como tipo nas revistas e burletas, em um momento favorável ao aparecimento de tipos “nacionais”⁶⁸.

Estes fatos seriam a matriz da permanência dos gêneros sertanejos com destaque no campo da música popular durante toda a década de 20. Daí o interesse do público em relação a conjuntos que oferecessem algo “autenticamente regional” para as platéias cariocas. Em 1919 surgem os Oito Batutas, apresentando, sob a designação “Orquestra Típica” um repertório constituído em parte por cateretês e emboladas, obtendo ampla aceitação ao tocar na sala de espera do Cine Palais. Em 1922 chegavam ao Rio os Turunas Pernambucanos, trazendo em sua formação os futuramente famosos Jararaca e Ratinho, fazendo sucesso com emboladas denominadas com nomes do tipo “Vamo Apanhá Limão, ó João”. Dos conjuntos nordestinos do gênero o maior sucesso viria, porém, com os Turunas da Mauricéia, liderados por Augusto Calheiros. Músicas como “Indurinha do Coqueiro” e “Pequeno Tururu” fariam a fama do grupo, que chegaria ao auge com a embolada “Pinião”, talvez o maior sucesso do carnaval de 1928:

“Pinião, pinião, pinião
 Ôi, pinto correu com medo do gavião
 Por isso mesmo sabiá cantou
 Bateu asa e voou e foi comer melão

Um dia desses um sabiá do outeiro
 Chegou lá no meu terreiro
 Pinicando pelo chão
 E um pintinho que tava junto da galinha
 Foi correndo pra cozinha
 Com medo do gavião”

⁶⁸ Caso, entre outras peças, da revista *Jeca Tatu*, de Alfredo Breda e Romano Coutinho, de 1919. Caixa 04, nº 69.

Versos como estes, de sabor regional, garantiram o sucesso de conjuntos do gênero por toda a década, gerando inclusive a formação de grupos semelhantes entre os cariocas, que muitas vezes jamais haviam saído do Rio e se esforçavam para aprender a pronúncia sertaneja⁶⁹. O resultado foi que generalizou-se o hábito de compor canções de cunho sertanejo no meio musical carioca do período, gerando algumas das maiores composições da década em um gênero que se consolidava como sendo dos principais na preferência do público⁷⁰.

O gênero exaltativo também traz as marcas dos principais gêneros dos anos 20, sendo muito ligado às apoteoses das revistas. Desde os tempos de Artur Azevedo as revistas traziam apoteoses finais de cunho exaltativo. Os temas exaltados eram variados, podendo ser algum fato teatral ou político considerado relevante do ano retratado. Mesmo com as mudanças atravessadas na estrutura do teatro de revista manteve-se ao longo dos tempos a tradição de encerrar as peças com uma apoteose onde se exalta algo de escolha do autor ou do ensaiador. Nos anos 20, com o progressivo aumento das exibições de orgulho nacionalista, as apoteoses exaltativas à nacionalidade, sejam elas ligadas ao “povo brasileiro” ou às “riquezas naturais”, tornaram-se cada vez mais recorrentes. No final da década o gênero já estava consolidado na revista, vindo a dar seu fruto mais famoso no final dos anos 30, com “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, música não por acaso

⁶⁹ Caso do Bando de Tangarás, formado no final da década de 20 por Almirante, João de Barro e Noel Rosa entre outros. O livro de Almirante sobre Noel Rosa dedica os primeiros capítulos às influências sertanejas do grupo: *No Tempo de Noel Rosa*, Brasília/RJ, INL/Francisco Alves, 2ª edição, 1977, pp. 15-33.

⁷⁰ Alguns sucessos do período que têm em comum alguma referência aos gêneros sertanejos: “Nosso Ranchinho” (Donga - De Chocolate), “Casa de Caboclo” (Hekel Tavares - Luis Peixoto), “Chuá, Chuá” (Sá Pereira - Ari Pavão), “Linda Flor” (Henrique Vogeler - Luis Peixoto), “O Gavião” (Pixinguinha), “Pinião” (Augusto Calheiros - Luperce Miranda), “Alegrias de Caboclo” (Sinhô), “Tatu Subiu no Pau” (Eduardo Souto), “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira), “O Matuto” (Marcelo Tupinambá - Cândido Costa).

apresentada inicialmente no espetáculo *Joujoux e Balangandãs*, de Henrique Pongetti⁷¹.

Mas já nos anos 20 o gênero se fazia presente:

“A minha terra
Tesouros mil no seio encerra
É linda e pura
Como no mundo não existe igual!
Tanta fartura
A natureza ao sol a reluzir
Tem ventura
Tem condão de seduzir (bis)

A minha terra
Tesouros mil no seio encerra
mulher amada
Abençoada
Por seu povo

No mundo novo
Não há quem tenha tal fulgor
Tanto riqueza tanto encanto
E tanto amor

Diante de ti Brasil
Meu céu azul de anil
Não há no mundo
Alguém
Que não te queira bem (bis)

A natureza
Jogou em ti
De luz tanta beleza
Que ninguém pode te admirar
Sem se ajoelhar

A natureza
Jogou em ti
Sem ver
Tanta beleza
Que ninguém
Pode esquecer⁷².

⁷¹ CABRAL, Sérgio, *No Tempo de Ari Barroso*, Op. Cit., p. 181. Outros exemplos bem sucedidos do gênero nos anos 30 são “Canta Brasil” (Davi Nasser - Alcyr Pires Vermelho) e “Brasil, Usina do Mundo” (João de Barro - Alcyr Pires Vermelho).

⁷² Música cantada na citada revista *Vamos Deixar de Intimidade*. Sua autoria é discutida, fato comum entre composições apresentadas em peças de teatro musicado. Roberto Ruiz, *Araci Cortes*, Op. Cit., p. 134,

Não é difícil perceber nesta composição de 1929 todos os elementos básicos dos sambas exaltação normalmente apresentados como sendo de inspiração estadonovista, assim como dos quilométricos sambas-enredo característicos das décadas de 50 e 60. Outras revistas apresentariam composições do gênero. A música cuja letra é transcrita em seguida foi escrita para a revista *É da Pontinha*, escrita por Djalma Nunes e Jerônimo Castilhos em 1927⁷³:

“Grandes Brasileiros
Cada um é um empreendedor
Elevando o Brasil
Às glórias e ao esplendor

Ó doce mãe
Alma grande e pioneira
Espalhaste no universo
O valor da mulher brasileira

Brasil Querido
Grandes são os filhos teus
Berço de Santos Dumont
Foste abençoado por Deus”

Neste caso, o objeto exaltado é a nação e seu povo, enquanto que na música anterior a exaltação se dá mais diretamente em relação às “riquezas naturais”. Assumindo qualquer uma destas formas, os gêneros exaltativos, assim como os sertanejos, atravessaram a década de 20, tornando-se estilos de composição popular propriamente ditos.

*

conjectura que a autoria seria de Ari Barroso e Olegário Mariano. Já Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Op. Cit.*, p. 320 afirma que o autor teria sido o maestro Sá Pereira, ambos sem apresentar fontes.

⁷³ Caixa 45, nº 1053. Segundo Salvyano C. Paiva, sua autoria seria de Salvador Correia, *Op. Cit.*, p. 283.

Já em relação aos gêneros surgidos na década de 30 a questão se desloca. Embora o mercado fonográfico ainda seja diminuto e as rádios pouco ou nada paguem aos autores de músicas reproduzidas, existe a possibilidade de se faturar algum dinheiro investindo nestes meios, em especial no que se refere à música carnavalesca⁷⁴. Com isto, cria-se um período específico onde, devido ao menor tamanho do mercado do disco no restante do ano, se dá de modo acentuado o choque entre os compositores em busca do sucesso. Pois no período a clara separação entre cantores e compositores impedia os compositores de darem shows como fonte de renda, uma vez que os intérpretes geralmente eram mais conhecidos que os autores da composição. E como um grande sucesso carnavalesco poderia impulsionar a venda dos discos de determinada canção, os autores tinham necessariamente de buscar um grande sucesso no tríduo de momo.

Com isto, criaram-se alguns esquemas, no estilo “fórmula infalível de sucesso”, que atraíram muitos compositores durante muitos anos na busca pelo sucesso carnavalesco, onde por vezes a tentativa de cópia era evidente. Um exemplo típico é o das composições com nomes de mulher, que por cerca de vinte anos se fizeram presentes em praticamente todos os carnavais. Ao que tudo indica, este ciclo se inicia com “Carolina” (Hervê Cordovil - Bonfiglio de Oliveira - 1934), “Maria Rosa” (Nássara - 1934) e “Mariana” (Lamartine Babo - Bonfiglio de Oliveira - 1935), seguindo com sucessos como “Aurora” (Roberto Roberti - Mário Lago - 1940) e “Ai Que Saudades da Amélia” (Araulfo Alves - Mário Lago - 1941). Este último samba, sucesso espetacular no carnaval de 1942 seria o motivo pelo qual sambas com nomes de mulher se repetiriam seguidamente: “Florisbela” (Nássara - Frazão), “A Casta Suzana” (Ari Barroso - Alcir Pires Vermelho),

⁷⁴ Em *Na Rolanço do Tempo, Op. Cit.*, p. 139, Mário Lago afirma que o direito autoral era ainda uma utopia neste período, e que só com um bom sucesso carnavalesco poderia-se ter em mãos um bom dinheiro.

“Helena, Helena” (Antônio Almeida - A. Secundino), “Dolores” (Alberto Ribeiro - Marino Pinto - Arlindo Marques Jr.), “Emília” (Haroldo Lobo - Wilson Batista), “Laura” (Ataulfo Alves), “Roberta” (Roberto Martins - Mário Rossi - Roberto Roberti), “Rosalina” (Haroldo Lobo - Wilson Batista), “Isaura” (Herivelto Martins - Roberto Roberti), “Dora” e “Marina” (Dorival Caymmi), “Conceição” (Dunga - Jair Amorim), entre outras.

Em outras ocasiões o fenômeno seria mais evidente, quando o tema central de uma música de sucesso era repetido em outra composição em pequeno espaço de tempo, muitas vezes com os mesmos compositores. Um exemplo é a temática ligada a Eva e Adão, já consagrada desde “Pai Adão” (Eduardo Souto - 1924), e fonte de enorme sucesso no carnaval de 1935, com “Eva Querida”, de Benedito Lacerda e Luiz Vassalo, na voz de Mário Reis:

“Eva querida
Quero ser o teu Adão
Dar-te-ei o meu amor, a minha vida
Em troca do teu coração

Hei de conquistar
O teu amor se Deus quiser
Custe o que custar
Haja o que houver
Serei capaz de qualquer prejuízo
Mas te darei um paraíso”

No ano seguinte, o mesmo Benedito Lacerda, agora de parceria com Osvaldo Santiago, compõe a resposta, denominada “Querido Adão”, que embora não repetisse o mesmo sucesso também obteve algum êxito na voz de Carmem Miranda:

“Adão, meu querido Adão
Todo mundo sabe
Que perdeste o juízo!
Por causa da serpente tentadora

O nosso mestre
Te expulsou do paraíso

Mas em compensação
No teu pobre coração
Que era muito pobre
Pobre, pobre de amor
Cresceu e se eternizou
Meu Adão
O teu pecado encantador”

Em outra situação, o mesmo Benedito Lacerda repetiria o fato. Em 1937, em parceria com Aldo Cabral, lançou na voz de Orlando Silva “Amigo Leal”, grande sucesso do cantor, então no auge da fama, contando a história de alguém que, apaixonado pela mulher de um amigo, retira-se da cena:

“Escute meu grande amigo
preste atenção no que digo
vim despedir-me de ti

Trocamos um abraço forte
desejos de boa sorte
Incontinentemente eu parti

A tristeza mal contendo
até hoje estou vivendo
como meu destino quer

E este amigo até agora
não sabe que eu vim me embora
por causa de uma mulher

Pra não cometer um erro
preferi este desterro
com toda resignação

Pra eles a vida é bela
hoje ele vive com ela
e ela no meu coração”

No ano seguinte, os mesmos autores, na voz do mesmo cantor, lançariam a resposta a “Amigo Leal”: “Amigo Infiel”, que desta vez não chegaria a obter grande sucesso, com a resposta do amigo do compositor da primeira música dizendo-se culpado pela situação:

Escute amigo leal
teu sofrimento é igual
ao que hoje trago comigo

Usaste de lealdade
dentro da nossa amizade
mas eu não fui teu amigo

Numa paixão incontida
roubei-te a mulher querida
sem que soubesses talvez

Com dinheiro e falsidade
por uma felicidade
fiz a desgraça de três

Perdoa-me bom amigo
seu perdão será o abrigo
do remorso deste drama

Meu desengano eu já tive
hoje comigo ela vive
mas é a ti que ela ama”

Estes exemplos dão a perceber que nos anos 30, com a progressiva sofisticação da cultura de massas, a disputa pelo sucesso se intensifica, e muitas vezes os gêneros musicais passam a observar ciclos menores de duração, resultando muitas vezes em simples repetição de um tema em uma música posterior. Ao estudar a composição carnavalesca do período, Edigar de Alencar chegaria a conclusão semelhante:

“A inspiração dos compositores carnavalescos é bastante limitada. Principalmente quanto à temática. Quando uma composição faz sucesso, no ano seguinte são inúmeras as que lhe vão nas águas, aproveitando os mesmos motivos, a mesma frase de efeito, as mesmas onomatopéias e até o mesmo

título. Daí os ciclos carnavalescos. Da pigmentação da pele. Do cabelo. Dos nomes de mulher. Da malandragem. Da China. Do Tirol. Dos bairros cariocas. De Alá. Das lágrimas. Do choro de criança, etc., etc."⁷⁵

Mais importante que o evidente juízo de valor implicitamente baseado na valorização da "originalidade artística", é o fato de que Edigar de Alencar ajuda a configurar um quadro onde, devido à condições intrinsecamente ligadas à cultura de massas, alguns gêneros - o samba malandro incluído - poderiam ascender ao sucesso e perder prestígio em seguida, não tendo este fato necessariamente ligações estreitas com "profundos e antigos sentimentos populares".

*

No caso do samba malandro, embora seu surgimento aponte, conforme estudado anteriormente, para questões como a do "caráter nacional", além da cultura de massas, sua cristalização como um gênero musical de sucesso é decisivo para sua aceitação popular. Para chegar a esta conclusão é suficiente a análise dos principais exemplares do gênero. A primeira composição do gênero a obter destaque é o maxixe "Ora Vejam Só", de Sinhô, gravado por Francisco Alves pela primeira vez em 1927:

"Ora vejam só
A mulher que eu arranjei
Ela me faz carinhos até demais
Chorando, ela me pede
Meu benzinho
Deixa a malandragem se és capaz.

⁷⁵ ALENCAR, Edigar de, *O Carnaval Carioca Através da Música*, op. cit., Vol. 1, p. 303.

A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e Nossa Senhora
É mais fácil ela me abandonar
Meu Deus do Céu! Que maldita hora!...

A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
é o arranco da prática da vida
que só a morte decide o contrário.”

É possível notar aqui, embora um explícito elogio à malandragem, uma definição do termo que foge ao conceito de negação dos valores tradicionais da burguesia. Aparece também bastante ligada à ideia de necessidade de sobrevivência, ou seja, de contingência, mais que filosofia de vida ou escolha pessoal. Em 1928, explorando o mesmo tema que já fazia sucesso, Alcebiades Barcelos (Bide), associado a Francisco Alves, lançou “A Malandragem”, que faria grande sucesso na voz de Francisco Alves:

“A malandragem, eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem querer
Esta vida não tem mais valia

Mulher igual
Para a gente é uma beleza
Não se olha a cara dela
Porque isto é uma defesa
Arranjei uma mulher
Que me dá toda a vantagem
Vou virar almofadinha
Vou deixar a malandragem

Esse otário
Que só sabe é dar palpite
Quando chega o carnaval
A mulher lhe dá o suíte
Você diz que é malandro
Malandro você não é
Malandro é seu Abóbora
Que manobra com as mulher”.

Vê-se neste samba que a regeneração nasceu junto com a malandragem, tornando indefensável o ponto de vista que afirma que o malandro regenerado seria uma criação da censura de Vargas⁷⁶. Aliás, pode-se observar que até aqui ainda não há o elogio realmente convicto à orgia, ao ócio, à malandragem ou à vadiagem. Tal fato igualmente não ocorreria com a composição de Francisco Alves, inteiramente calcada em “A Malandragem”, e que também obteria sucesso: “A Vadiagem”, de 1929:

“A vadiagem eu deixei
 Não quero mais saber
 Arranjei outra vida
 Porque deste modo
 Não se pode mais viver

Eu deixei a vadiagem
 Quando digo ninguém crê
 Quem já foi vadio um dia
 É vadio até morrer

Mas pouco importa
 Digam o que disser
 Eu deixei a vadiagem
 Por causa de uma mulher”.

Este samba torna mais claro que o samba malandro em seu nascedouro já tem o típico perfil de uma voga. Logo após “Ora Vejam Só” aparece o samba de Bide, e em um estilo que, por suas tiradas filosóficas, mostra-se devedor da tradição de Sinhô, embora musicalmente pertença à matriz dos sambistas do Estácio. No ano seguinte Francisco Alves apresenta ao público “A Vadiagem”, cuja influência da composição de Bide é evidente. Estes fatos são interessantes para que comecem a aparecer outras possibilidades explicativas para o samba malandro que estejam divorciadas da idéia de resistência

⁷⁶ Conforme afirmam autores como PEDRO, Antônio, *Samba da Legitimidade*, Dissertação de Mestrado em História, SP, FFLCH-USP, 1980, mimeo, pp. 82-104. Ou ainda MATOS, Cláudia, *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, RJ, Paz e Terra, 1982, p. 67.

cultural. Além disto este samba demonstra que o malandro regenerado não é uma criação do DIP, pois antes mesmo da ascensão de Vargas ao poder surge uma letra que renega a vadiagem, trazendo de forma subjacente um elogio ao trabalho.

Em 1930, Francisco Alves surge novamente com uma produção no gênero, desta vez em dupla com outro sambista do Estácio, Ismael Silva, “Amor de Malandro”:

“Vem, vem
Que eu dou tudo a você
Menos vaidade
Tenho vontade
Mas é que não pode sê

Amor é o do malandro
Melhor do que ninguém
Se ele bate é porque gosta de ti
Pois bater-se em quem não gosta
Eu nunca vi”

Em 1931, os mesmos autores, em conjunto com Nilton Bastos produziram “O Que Será de Mim?”, que traria todos os elementos básicos do samba malandro:

“Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há

Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem

Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei
(Dá licença Seu Mário)”

Um dos sucessos mais famosos do gênero, desta vez em um samba de meio de ano, seria “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, lançado em 1932 na voz de Sílvio Caldas:

“Meu chapéu de lado, tamanco arrastando
Lenço no pescoço, navalha no bolso
Eu passo gingando, provoço e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio

Sei que ele falam deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha andar no miserê
Eu fui vadio, porque tive inclinação
Eu me lembro era criança, tirava samba canção”

O samba malandro apresenta-se assim como um reflexo do momento de seu surgimento na cultura de massas. Da tradição dos anos 20 o samba malandro traz sua estreita ligação com o teatro de revista, como se percebe facilmente em sambas como “O Que Será de Mim” e “Lenço no Pescoço”, ambos muito apropriados para a apresentação de personagens, muito comum no teatro musicado. Por outro lado, o samba malandro se aproxima do contexto dos anos 30 quando há a repetição temática entre duas músicas do mesmo período, caso típico de “A Malandragem” e “A Vadiagem”. O comentário de Almirante a respeito de “Lenço no Pescoço” é bastante específico neste ponto:

Embrenhando-se nos meios musicais, foi imediatamente influenciado pelo tema da ralé então em grande moda. Pouco importava que os críticos da imprensa apontassem a inconveniência do rumo que tomava a música popular. Composições com êxito citavam as expressões de maior sucesso nos sambas, como malandragem, vadiagem, orgia, gundaia, situações ligadas às delícias do não trabalhar, dos desocupados. Os temas não repugnavam os artistas nos teatros, nas emissoras e gravadoras. Por esta razão, usando o pseudônimo de

*Mário Santoro, Wilson Batista lançou o samba "Lenço no Pescoço, gravado por Sílvio Caldas"*⁷⁷

Neste caso cabe lembrar que Noel Rosa, biografado de Almirante, iniciou uma polêmica com Wilson Batista devido justamente à citada música, advindo deste fato o evidente juízo de valor por parte de um amigo e biógrafo de Noel. Mas não deixa de ser relevante que Almirante tenha escolhido para desqualificar o samba de Wilson Batista exatamente o fato de que um compositor ainda iniciante teria sido influenciado por um modismo em vigor. Este argumento tem sua eficácia garantida na medida em que o samba de Wilson surge exatamente no período de maior concentração de sambas do gênero, situado entre o final dos anos 20 e início dos 30.

A vigência de composições do gênero no período é atestada não apenas por seus sucessos, mas pelas composições do período que não alcançaram a fama. Escrevendo seu citado livro em 1933, Orestes Barbosa cita diversos sambas, que apresenta como sendo "de morro", com a temática malandra ocupando lugar central, tal como "Salve a Malandragem", de Mano Edgar, compositor do Estácio, o que pode indicar a presença de entusiasmo popular pelo tema. Por outro lado, em 1930 o jovem estudante de Direito Vinícius de Moraes realizava uma de suas primeiras tentativas no campo da música popular, em parceria com os Irmãos Tapajós:

Ai! eu vou me pirá
Não quero trabalhá
Malandro eu nasci
Sou malandro já se vê
Malandro hei de morrer

A malandragem é bem boa
Pra ninguém padecê
Um copinho de cachaça
E a gente esquece

⁷⁷ ALMIRANTE, *op. cit.*, p. 145.

A vida de vagabundo
 É a melhor vida que existe
 [sai de casa
 Na rua ninguém é triste
 Tem muito hotel na
 [cidade
 Mas eu cá por mim
 Mais do que esse luxo
 [todo

Amo botequim
 Uma mulata sambando
 Deixa a gente sem
 [coragem e por isso

Viva e viva a
 [malandragem”⁷⁸

Isto basta para demonstrar que em seu auge, o samba malandro não era privilégio ou monopólio de nenhum segmento social. Se por um lado compositores com perfil mais adequado ao de malandro na vida real se fizeram presentes com composições neste estilo, compositores de natureza inteiramente diversa fizeram incursões pelo gênero. Mas, se as infinitas mediações realizadas na ascensão do samba malandro tornam impossível identificar com precisão uma origem social para o gênero, acabam por mostrar que muito desta ascensão se deve a seu momento histórico, assim como a questões específicas da cultura de massas. Após este momento de intensa voga, o samba malandro perderia parte de sua força, principalmente as modalidades que pudessem ser confundidas com críticas ao trabalho enquanto instituição, tal como “Lenço no Pescoço”, inclusive devido ao advento da Era Vargas. Mas, se o Estado Novo contribuiria para bloquear um tipo de samba malandro, através de sua concepção ideológica que caracterizaria o país por sua

⁷⁸ “Viva a Malandragem”, citado por CASTELLO, José, *Vinicius de Moraes, o Poeta da Paixão: uma biografia*, SP, Cia. das Letras, 2ª edição, 1997, p. 50. Como apontam vários autores, não é simples determinar a partir apenas de um produto cultural a leitura realizada pelos consumidores sobre o mesmo (CERTEAU, Michel de, *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994). Por este motivo não se despreza neste estudo a possibilidade de que o samba malandro tivesse, por exemplo, um alto grau de empatia com a população, embora até o momento não haja nenhum indicio neste sentido; o material disponível não diferencia a princípio o samba malandro de nenhum outro gênero do período em termos de empatia popular.

singularidade, acabaria por ser aberto a aceitação de sambas de estilo malandro caracterizados pela astúcia, do tipo Moreira da Silva. O tema da regeneração, por outro lado, por se adequar a certo tipo de composição amorosa mais brejeira, acabaria se consolidando e vencendo décadas ainda com sucesso. Estas vertentes de samba malandro que permaneceram vivas nas décadas seguintes acabariam por garantir definitivamente a sobrevivência do gênero, mantendo-o vivo sem rígidas distinções de classe social e mediado por experiências de todos os matizes.

Considerações Finais

“Tudo aquilo que o malandro pronuncia,
com voz macia,
É Brasileiro, já passou
de português¹”

“[O brasileiro] não é especialista em nada, a não ser na arte de driblar, em ritmo de samba, as boladas da vida, isto é, evitar qualquer tipo de coisa que exija esforço, trabalho”²

É notória a associação, extremamente difundida, do brasileiro com o malandro. Qualquer brasileiro tem na ponta da língua alguma história de viagens de conterrâneos ao exterior, na qual a idéia subjacente é justamente a de que o brasileiro é um especialista por natureza na viração, na malandragem. Os dois textos citados acima corroboram esta associação. Noel Rosa, em mais uma demonstração de suas tendências nacionalistas, ao criticar os americanismos que começavam a aparecer, colocou precisamente na boca do malandro o falar à brasileira, que diferenciaria nossa língua da falada em Portugal. Já o filósofo Jacob Bazarian, preocupado em estabelecer os traços que distinguiriam o brasileiro dos outros povos, encontra, entre outras, esta definição, que mesmo não citando nominalmente o malandro, menciona a fuga do trabalho em ritmo de samba, levando seu leitor a realizar tal associação.

¹ “Não Tem Tradução”, samba de Noel Rosa

² BAZARIAN, Jacob, *Por Que Nós, os Brasileiros, Somos Assim? - os traços psicológicos característicos dos brasileiros, suas causas e suas conseqüências*, SP, Alfa e Ômega, 2ª edição, 1991, p. 58.

Esta associação do brasileiro com a malandragem não é recente. Observou-se aqui que no século dezenove este era um tipo de visão muito difundido do “caráter nacional”, resultando em uma avaliação sem dúvida negativa da nacionalidade. Embora as imagens mais comuns acerca do malandro e do brasileiro tenham se alterado, é inegável que alguns dos principais elementos na construção de ambos se repetem, com a diferença se dando basicamente no nível da atribuição de valores. A idéia de que o brasileiro não gosta de trabalhar era primeiramente interpretada como sintoma de vagabundagem; com a redenção do trabalhador nacional a mesma idéia passou a ser vista como esperteza e astúcia, originando em grande parte a ascensão do malandro ao status atual.

Sob este aspecto, é possível observar que entre o desprezo e a exaltação mudou a atitude, mas as premissas não se alteraram de forma substancial. Em certa medida, a atitude de estranhamento em relação ao “popular” manteve-se inalterada. As atitudes vistas como “do povo”, antes relegadas à classificação de “inferiores” agora são tidas como “autênticas”. Porém, embora o “popular” tivesse originado alguns dos mais importantes símbolos nacionais, é visível o fato de que é uma pobreza extremamente idealizada e romantizada que se torna um modelo do país. No caso, a utilização de símbolos “populares”, como o samba e o malandro, parece ter originado uma visão que muito lembra aspectos do Romantismo, movimento que buscou em um “popular” bastante idealizado as origens do “nacional”. Assim, a utilização dos valores “populares” “funcionará no imaginário romântico num duplo registro, isto é, como origem perdida e como finalidade a resgatar contra o capitalismo”³. Como foi visto, nas revistas dos anos 20 o espaço do morro tem a exata função de resgate das “tradições profundas” que não seriam

³ CHAUI, Marilena, *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP, Brasiliense, 1986, p. 18. No Brasil, sob um outro contexto, onde buscava-se firmar as bases de uma “civilização brasileira” após a Independência Política, o Romantismo acabou por resgatar de modo semelhante o índio como alegoria de uma nação ainda não atingida pelos padrões europeus. Ver LEITE, Dante Moreira, *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*, SP, Pioneira, 4ª edição, 1983, Cap. 8.

preservadas senão em um espaço marcado pela inocência. Já na bibliografia dos anos 70, enfatizou-se no malandro o *modus vivendi* divorciado das principais premissas de um modo de vida capitalista, e o malandro tornou-se a alegoria de um modo de vida destruído pelo capitalismo. Ambas as visões operando dentro de um registro da figura do malandro que em parte havia sido fornecido pelo final do século XIX, quando figuras semelhantes serviam para explicar o atraso do país.

Por outro lado, todavia, esta visão construída a respeito do “povo brasileiro” está de forma visível relacionada a uma mentalidade extremamente paternalista, que diverte os membros da sociedade ao dar a idéia de que negros, pobres, sambistas, cachaceiros e favelados são figuras encantadoras que sintetizam os “caracteres tipicamente nacionais”. Em artigo sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais, Peter Fry levanta duas possibilidades para explicar a vigência de elementos identificados ao “popular” entre os símbolos nacionais no Brasil⁴. A primeira é a de que são elementos como o samba que podem diferenciar com mais facilidade o Brasil dos outros países, já que este tipo de símbolo se institui muito em função da diferença relativa a um “outro”⁵. A segunda alternativa proposta é a de que os símbolos nacionais advirem do “popular” seria na verdade uma engenhosa maneira de escamotear a dominação de classe. Por um lado é inegável o caráter redutor de se imaginar que um fenômeno complexo como a produção de símbolos nacionais seja inteiramente manipulado por um grupo que maquiavelicamente controla todas as ações visando o resultado almejado. Todavia, por outro lado é tentador

⁴ FRY, Peter, “Feijoada e *Soul food*: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais”, In: *Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira*, RJ, Zahar, 1982, pp. 47-53.

⁵ Ver os estudos clássicos a respeito do nacionalismo, como GELLNER, Ernest, *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, Gradiva, 1993 e HOBBSAWM, Eric J., *Nações e Nacionalismo Desde 1780: programa, mito e realidade*, RJ, Paz e Terra, 1990. Estes trabalhos mostram claramente que a diferenciação em relação ao “outro” é um componente fundamental na construção de um caráter nacional. Fica também bastante claro o costume de buscar nas “tradições populares” aquilo que é mais “autêntico” na cultura do país. Neste caso é crucial ver HOBBSAWM, Eric J. e RANGER, Terence (Org.), *A Invenção das Tradições*, RJ, Paz e Terra, 1984, em especial o artigo de Hugh Trevor-Roper, “A Invenção das Tradições: a Tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia”.

imaginar que no caso do Brasil a adoção do malandro como símbolo nacional tenha ajudado a possibilitar ao negro pobre ver a cultura brasileira como sendo a “sua cultura”, ainda colaborando subliminarmente na difusão da idéia de que há pobres porque estes não gostam de trabalhar. Neste caso, uma visão a princípio exótica e pitoresca, lentamente acabaria fortalecendo as raízes de um racismo antigo e mal dissimulado⁶. Embora não seja possível afirmar que tal questão se resume neste tipo de manipulação consciente, não se pode perder totalmente de vista as vantagens de tal visão, que contribuiria assim como agente da “tranqüilidade social”.

Uma possível análise que mostra que a aceitação plena destes símbolos populares está longe de pressupor necessariamente a aceitação da igualdade é a leitura da *Revista da Música Popular*. Esta publicação de meados dos anos 50 tinha por objetivo municiar de informações os fãs daquela que era considerada a “verdadeira” música brasileira. O nível dos colaboradores dispensa comentários: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Vinícius de Moraes, Ari Barroso, Viriato Corrêa, Almirante, Lúcio Rangel, Nestor de Holanda, Millôr Fernandes, entre outros. Entre matérias sobre Carmem Miranda, Dorival Caymmi ou Lupiscínio Rodrigues percebe-se sem dificuldade o paternalismo, inteiramente permeado de estranhamento, em relação ao “popular”. Em primeiro lugar, é curioso notar um certo espírito de exclusivismo nacionalista em uma revista que dedica seções permanentes ao jazz. Já no primeiro número (Set/54), o articulista Cláudio Murilo se indignava: “Que os americanos inventem um estilo de música, já é droga, porque música não se inventa; que nós toquemos música inventada por eles é mais droga ainda” (p. 13). Logo em seguida, fica claro qual são os alicerces da verdadeira música nacional: “E esses alicerces são a saudade da nega distante, o lamento da vida adversa, a falta de dinheiro, é samba, é choro,

⁶ Fenômeno avaliado por GOTO, Roberto, *Malandragem Revisitada (uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”)*, Campinas, Pontes, 1988., p. 84, e objeto de crítica em SOUZA, Otávio, *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*, SP, Escuta, 1994, cap. 6.

é música brasileira”. Ou seja: não restam dúvidas de que para ser brasileiro tem que ser preto e pobre. Mas isto só seria verdade para os pobres, “alicerces da nacionalidade”, pois o articulista, defensor deste ponto de vista, não se incomoda que intelectuais como ele escrevam em uma revista que exalta o jazz em todos os números. Cada classe parece ter seu nível necessário de autenticidade segundo o articulista, tendo o intelectual o direito de se dar ao luxo de ser cosmopolita, contrariamente aos negros pobres, que deveriam guardar sua tarefa de guardiães da autenticidade⁷.

No mesmo número há também o artigo de Manuel Bandeira, “O Enterro de Sinhô”, igualmente exemplificador deste tipo de idealização, e ainda um caso mais exemplar deste tipo de postura paternalista aparentemente exaltativa, mas recheada de estranhamento, a resenha das atividades do mês, quando o jornalista Nestor de Holanda, referindo-se ao cantor Blecaute afirma:

“O nome e a fotografia mostram bem que se trata de uma figura escura de nosso rádio. Mas escura, apenas, na epiderme. Por que, no mais, Black Out brilha. Brilha porque tem um jeitão, todo seu, de cantar sambas, e é um sujeito simpático. Por dentro daquela pele negra, tem um coração branquinho e um flgado que não muda de cor, de tão bom” (p. 31)

Apesar do tom, o jornalista parece realmente acreditar que estava elogiando o cantor, um dos grandes nomes da música brasileira naquele período. A visão idílica de povo expressa neste tipo de visão se manifesta com uma força incrível até os dias de hoje.

⁷ Cabe notar que já no início dos anos 60, grupos de jornalistas e intelectuais - vários ligados à revista acima citada - preocupados com a “autenticidade popular” já haviam se habituado a buscar maneiras de intervir nas escolas de samba, para que estas se mantivessem no papel de símbolos das “tradições populares”. Nota-se que os aficionados da música popular a partir dos anos 50 não se cansam de lutar contra os próprios sambistas para ensiná-los a serem “populares” e “autênticos”. COSTA, Haroldo, *Salgueiro: a academia do samba*, RJ, Record, 1984, pp. 145-152.

O malandro aparece neste contexto como uma figura simpática e cativante, mas que no fundo permite uma visão impregnada de um não declarado preconceito contra o “popular”, que em última análise acaba demonstrando que a visão relativa ao “nacional” não mudou tanto no último século. Na aparência, a malandragem do povo brasileiro é louvável, sendo um aspecto que permite pensar que o povo é pobre e oprimido mas feliz. Mas também permite que se pense que esta situação se dá devido a fatores inerentes ao próprio povo. Ou seja: o malandro é um componente que é simultaneamente causa e remédio dos problemas enfrentados pelo povo, em um perverso mecanismo que se alimentaria indefinidamente.

E toda esta forma de pensar está inteiramente implícita no pensamento de vários dos principais teóricos da visão dominante de Brasil que se consolida a partir dos anos 20, inclusive em alguns dos nomes mais importantes neste sentido, como o pernambucano Gilberto Freyre. Em Freyre a relativa boa convivência entre senhores e escravos, um dos eixos centrais de sua obra, traz implícita a possibilidade desta visão que privilegia o malandro como alegoria do povo brasileiro. Entre outras coisas porque Freyre quer convencer seu leitor que dentro de seu modo de viver os negros eram felizes. E um dos principais argumentos neste sentido é exatamente sua contribuição cultural para um país que, embora sendo de brancos, permite aos negros a expressão cultural. E esta interação cultural é, assim, um dos principais elementos da construção de sua famosa tese da democracia racial. Exatamente como, ao elevar o samba, o malandro, a cachaça, a feijoada, a símbolos nacionais, aparenta-se uma boa convivência entre as raças e as classes existentes no país.

Para se comprovar isto basta ver os estudos a respeito do samba para ver-se que o negro é feliz, e que seu ritmo, o samba, é cantado por todo o país:

“O samba é a música tradicional de nosso povo, pois o seu ritmo e a sua alegria contagiante dominam soberano, impondo a sua maravilhosa riqueza folclórica de norte a sul do País, de uma maneira impressionante.

Já se disse que o samba transmite toda a alma do povo brasileiro e, inclusive, Orestes Barbosa afirmou que ‘o samba exerce um papel pedagógico; ensina a ler, ensina aritmética, ensina história; ensina a sua maneira, como vemos’. Até um jornalista argentino, Raul P. Barranechea, chegou a escrever que ‘quando rompe o samba é sinal de delírio, é a senzala que invade os salões’; e que os preconceitos de raça desaparecem em nome da beleza e em favor da fraternidade local’. Disse ainda: “O samba é um instrumento na unidade da pátria; ele hoje é popular, aristocrático e nacional e uma epopéia de alegria”⁸.

Mas dentro desta tese há um sério problema: incontáveis brancos deram indiscutíveis contribuições ao samba. Compositores como João de Barro, Noel Rosa, Herivelto Martins, Ari Barroso, Lamartine Babo e Eduardo Souto; cantores como Francisco Alves, Mário Reis, Carlos Galhardo e Nelson Gonçalves; cantoras como Marília Batista e Carmem Miranda; instrumentistas e arranjadores como Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim e Benedito Lacerda; é interminável a lista de brancos que estiveram na linha de frente do samba. Mas neste ponto entra em cena um argumento que muito deve a autores como Gilberto Freyre: a idéia de que os sambistas brancos seriam influenciados por um ambiente cultural de forte predominância negra. Este é um ponto em que a influência destes autores sobre a cultura brasileira viria a ser muito visível. Basta notar este trecho a respeito de Marília Batista, cantora branca com ascendência na alta classe carioca, que o sociólogo do Recife assinaria com imenso prazer:

⁸ MUNIZ JR., J., *Do Batuque à Escola de Samba*, SP, Símbolo, 1976, p. 21.

“Não resistirá aos apelos da música popular, especialmente do samba, rendição que atribuirá a algo que traz no sangue: sua ama-de-leite era a negra Filomena, neta de escravos, e é bem possível que lhe tenha passado o ritmo, a melodia, a música, enfim, de sua gente”⁹.

Ou seja: a idéia de que o samba é parte de uma cultura negra transmitida através dos contatos culturais para os brancos se instituiu plenamente. Só falta completar a afirmação com o que está implícito, lembrando que em troca os brancos ajudaram os negros a se civilizar. No malandro estas ambigüidades ligadas à adoção de símbolos “populares” estão muito claras. Por um lado, o Brasil é um país novo que possui características próprias que o tornam único no mundo. Frequentemente porém as dúvidas parecem assaltar seus habitantes: afinal, estas características únicas o tornarão de fato o país do futuro ou apenas impedem que este futuro chegue um dia?

⁹ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Linha Gráfica/Unb, 1990, p. 320.

Fontes Primárias e
Bibliografia Citada

ACERVOS CONSULTADOS

- Arquivo Nacional (RJ)
- Biblioteca Central - Unicamp
- Biblioteca ECA-USP
- Biblioteca FE-Unicamp
- Biblioteca FEF-Unicamp
- Biblioteca FFLCH-USP
- Biblioteca IA-Unicamp
- Biblioteca IEL-Unicamp
- Biblioteca IFCH-Unicamp
- Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP)
- Biblioteca Nacional (RJ)
- Biblioteca Nacional - Divisão de Música Popular (RJ)
- Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro (RJ)

FONTES PRIMÁRIAS

As peças de teatro foram consultadas no Arquivo Nacional, na Divisão de Censura e Diversões Públicas, fundo 6E, seção SDA, e salvo nos casos indicados todas as demais tratam-se de textos completos de revistas. Segue-se o título das peças, os autores, a data referente à aprovação pela censura e a localização da peça (número de ordem e a caixa onde se encontra). Algumas peças foram lidas quando de representações posteriores, sendo este o motivo de, por vezes, não haver coincidência entre as datas aqui apresentadas e a data da primeira apresentação das peças. Deve-se ressaltar ainda que foi assistida uma montagem da fundamental burleta *Forrobodó*, de Carlos Bittencourt e Luis Peixoto, de 1912. As peças de Artur Azevedo foram consultadas na coletânea *Teatro de Artur Azevedo* (vide bibliografia).

- AZEVEDO, Artur e ASSUNÇÃO, Lino, *O Rio de Janeiro em 1877*, estreada a 16.01.1878.
- _____ e DUARTE, Urbano, *O Escravocrata*, drama não encenado.
- _____ e SAMPAIO, Moreira, *O Mandarim*, estreada a 09.01.1884.
- _____ e _____, *Cocota*, estreada a 06.03.1885.
- _____ e _____, *O Bilontra*, estreada a 29.01.1886.
- _____ e _____, *O Carioca*, estreada a 31.12.1886.
- _____ e _____, *Mercúrio*, estreada a 16.03.1887.
- _____ e _____, *O Homem*, estreada a 03.01.1888.
- _____ e AZEVEDO, Aluísio, *Fritzmac*, estreada a 01.05.1889.
- _____, *Viagem ao Parnaso*, estreada a 10.03.1891.
- _____, *O Tribofe*, estreada a 16.06.1892.
- _____, *O Major*, estreada a 03.05.1895.
- _____, *A Fantasia*, estreada a 14.08.1896.
- _____, *A Capital Federal*, comédia-opereta estreada a 09.02.1897.
- _____, *O Jagunço*, estreada a 05.02.1898 (parte cantada).
- _____, *Gavroche*, estreada a 03.03.1899 (parte cantada).

- *A Bahia é Boa Terra* - Otávio Rangel, 05/02/1919, 13-01 .
- *Pessoal da Arrelia* - Érico Gracindo, 20/02/1919, 18-01 (burleta).
- *O Processo do Maxixe* - Celestino Filho, 28/03/1919, 27-02 (comédia).
- *O Batuta da Avenida* - Miguel dos Santos, 08/08/1919, 62-03 (comédia).
- *Jeca Tatu* - Alfredo Breda/Romano Coutinho, 04/09/1919, 69-04.
- *O Pé de Anjo* - Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 26/04/1920, 129-07.
- *Papagaio Louro* - Irmãos Quintiliano, 03/07/1920, 148-08.
- *Quem é Bom Já Nasce Feito*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 18/10/1920, 172-09.
- *Se a Bomba Arrebenta*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes/Rego Barros, 17/12/1920, 189-10.
- *Reco-Reco* - Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 12/01/1921, 193-11.
- *Esta Nega Qué me Dá* - Irmãos Quintiliano, 28/03/1921, 209-11.
- *Coco de Respeito*, Henrique Jr., 23/05/1921, 224-12.
- *Segura o Boi*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 15/06/1921, 232-13.
- *O Capadócio* - Francisco Guimarães (Vagalume), 22/08/1921, 267-14.
- *Duzentos e Cinquenta Contos*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 24/09/1921, 279-15.
- *Nós Pelas Costas*, J. Praxedes, 17/12/1921, 312-16.
- *Malandro não Estrila* - Jota Miranda, 31/12/1921, 316-16.
- *Samba da Arrelia* - Francisco Lima, 14/01/1922, 322-16 (comédia).
- *Olêê...! Oláá...!*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 03/02/1922, 332/17.
- *Canalha das Ruas*, Marques Porto/Ari Pavão, 03/04/1922, 345-17.
- *O Pau da Goiaba*, Patrocínio Filho/Domingos Magarinos, 24/04/1922, 354-18.
- *Vamos Pintar o Sete?*, Raul Pederneiras, 23/06/1922, 377-19.
- *Lá Vai Bala!*, Rego Barros/J. Praxedes, 07/12/1922, 408-21.
- *Tatu Subiu no Pau*, Irmãos Quintiliano, 26/01/1923, 432-22.
- *Iaiá Olhe o Samba* - Jaime Leal Tavares/Vagalume, 19/02/1923, 433-22.
- *A Escrita é Outra*, Alfredo Breda, 16/03/1923, 440-22.
- *Meia Noite e Trinta*, Luis Peixoto, 14/04/1923, 447-22.
- *Penas de Pavão*, Marques Porto/Afonso de Carvalho, 10/12/1923, 513-25.
- *Alô!...Quem Fala?*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 29/03/1924, 529-26.

- *Dito e Feito*, Bastos Tigre/Eduardo Vitorino, 04/07/1924, 553-27.
- *A Carioca*, Oscar Lopes, 11/08/1924, 557-28.
- *A Lá Garçonne* - Marques Porto/Afonso Carvalho, 1924, 576-29 (1 ato e 2 quadros).
- *Secos e Molhados*, Marques Porto/Luis Peixoto, 12/11/1924, 587-29.
- *A Mulata*, Marques Porto, 19/03/1925, 633-31.
- *Verde e Amarelo*- José do Patrocínio Filho/Ari Pavão, 21/03/1925, 635-31.
- *Comidas, Meu Santo!*, Marques Porto/Ari Pavão, 01/06/1925, 667-32.
- *Se a Moda Pega*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 30/06/1925, 683-33.
- *Amendoim Torrado*, Luis Peixoto, 22/10/1925, 742-35.
- *Fla-Flu*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 03/12/1925, 755-36.
- *Baiana Olha Pr'a Mim*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 25/01/1926, 778-37.
- *Bom Que Dói*, Goulart de Andrade, 17/05/1926, 827-38.
- *Pão de Açúcar*, Luis Peixoto/José Segreto, 24/07/1926, 888/40.
- *Tudo Preto* - De Chocolat, 27/07/1926, 891-40.
- *É da Pontinha!* - Ciro Ribeiro/Juvenal Fontes, 08/10/1926, 936-42.
- *Sol Nascente*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes/Vitor Pujol, 25/10/1926, 944-42.
- *Prestes a Chegar*, Marques Porto/Luis Peixoto, 28/12/1926, 983-43.
- *Braço de Cera*, Freire Jr., 03/02/1927, 1007-44.
- *É da Pontinha!*, Djalma Nunes/Jerônimo Castilho, 28/04/1927, 1053-45.
- *Paulista de Macaé*, Marques Porto/Luis Peixoto, 14/05/1927, 1063-46.
- *Não Quero Saber Mais Dela*, Luis Peixoto/Marques Porto/Carlos Bittencourt, 24/08/1927, 1132/48.
- *Rio-Paris*, Paulo Magalhães/Geysa Bôscoli, 11/10/1927, 1166-50.
- *Cangote Cheiroso*, Marques Porto/Luis Peixoto, 06/12/1927, 1201-51.
- *Auto-Lotação*, S. Concertino/Machado Florence/João Palhares, 14/12/1927, 1206-52.
- *Língua de Sogra*, Freire Jr., 11/01/1928, 1215-52.
- *Gato, Baeta e Carapicú* - Cardoso de Menezes, 24/01/1928, 1219-52.
- *A Malandrinha* - Freire Jr., 16/03/1928, 1233-53.
- *Os Malandrões* - Freire Jr., 15/06/1928, 1281-55 (comédia).
- *Não Quero Saber da Orgia*, Gama e Silva, 29/06/1928, 1287-55 (revista-burleta).
- *Eu Quero é Nota!*, Néilson Abreu/Luis Iglésias/Geysa Bôscoli, 02/07/1928, 1290-55.
- *Seminua*, Paulo Magalhães, 05/09/1928, 1352-57.

- *Ora Vejam Só* - Jota Martins, 14/09/1928, 1362-58.
- *Microlândia*, Afonso de Carvalho/Luis Peixoto/Marques Porto, 24/09/1928, 1372-58.
- *É da Fuzarca*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 22/10/1928, 1393-59.
- *Manda Quem Pode*, Irmãos Quintiliano, 05/03/1929, 1492-62.
- *Morro da Mangueira*, Luis Iglésias, 30/03/1929, 1504-63 (burleta).
- *Laranja da China*, Olegário Mariano, 22/04/1929, 1520-63.
- *Samba de Verdade*, Nelson Abreu, 25/04/1929, 1521-63.
- *Seu Julinho Vem!* - Freire Jr., 27/04/1929, 1522-63.
- *A Vadiagem eu Deixei!* - Luiz Iglésias, 04/05/1929, 1526-63 (peça cinematográfica).
- *Guerra ao Mosquito*, Marques Porto/Luis Peixoto, 27/05/1929, 1542-64.
- *Vamos Deixar de Intimidade*, Olegário Mariano/Humberto de Campos, 04.06.1929, 1550-64.
- *Compra um Bonde!* - Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 02/07/1929, 1570-65.
- *Onde Está o Gato?*, Luis Iglésias/Geysa Bôscoli, 30/07/1929, 1594-66.
- *Comigo é Na Madeira!*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 31/07/1929, 1596-66.
- *Não Adianta Você Chorar*, Djalma Nunes/Afonso Breda, 26/08/1929, 1610-66.
- *Mineiro Com Botas*, Marques Porto/Luis Peixoto, 04/09/1929, 1615-67.
- *Ás Urnas*, Freire Jr./Luis Iglésias, 24/09/1929, 1629-67.
- *Por Conta do Bonifácio*, Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes/Afonso de Carvalho, 08/10/1929, 1633-67.
- *Banco do Brasil*, Marques Porto/Luis Peixoto, 10/10/1929, 1634-67.
- *Pátria Amada*, Marques Porto e Luis Peixoto, 14/12/1929, 1666-68.
- *Agüenta Filipe!* - Carlos Bittencourt/Cardoso de Menezes, 14/10/1931, 1679-79 (quadro).

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ADORNO, Theodor W., “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, São Paulo, Abril, 2ª edição, 1983.
- _____, “Idéias Para a Sociologia da Música”, In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, op. cit.*
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Zahar, 3ª edição, 1991.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de, *O Engenho Anti-Moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, Tese de Doutorado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 2 Vol., 1994.
- ALENCAR, Edigar de, *O Carnaval Carioca Através da Música*, 2 Vol., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 5ª edição, 1985.
- _____, *Nosso Sinhô do Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição, 1981.
- ALMIRANTE, *No Tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro/Brasília, Francisco Alves-INL, 2ª edição, 1977.
- AMADO, Jorge, *Jubiabá*, São Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- AMARAL, Aracy A., *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Martins, 1968.
- ANDERSON, Benedict, *Nação e Consciência Nacional*, São Paulo, Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Rio de Janeiro, Martins-INL, 3ª edição, 1972.
- _____, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, São Paulo-Belo Horizonte, Martins-Itatiaia, 18ª edição, 1981.
- ANDREWS, George Reid, *Blacks and Whites In São Paulo, Brazil: 1888-1988*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991.

- _____, “Trabalhadores Negros e Brancos em São Paulo, 1888-1928”, mimeo. Trabalho apresentado no simpósio “Histórias de Liberdade: Cidadãos e Escravos no Mundo Moderno”, Unicamp, Maio/Junho, 1988.
- AZEVEDO, Artur, *Teatro de Artur Azevedo*, Rio de Janeiro, Inacem, 4 Vol., 1983-87.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites - século XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo-Brasília, Hucitec-Ed. UnB, 3ª edição, 1996.
- BARBOSA, Orestes, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantadores*, Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição, 1978.
- BARROS, Luiz de, *Minhas Memórias de Cineasta*, Rio de Janeiro, Artenova-Embrafilme, 1978.
- BARROS, Orlando de, *Custódio Mesquita, um Compositor Romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*, Tese de Doutorado em História, São Paulo, FFLCH-USP, 1995.
- BAZARIAN, Jacob, *Por Que Nós, os Brasileiros, Somos Assim? - os traços psicológicos característicos dos brasileiros, suas causas e suas conseqüências*, São Paulo, Alfa e Ômega, 2ª edição, 1991.
- BÔSCOLI, Geysa, *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*, Natal, SNT, s/d.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins, “As Voltas de um Parafuso”, *Tudo é História - Cadernos de Pesquisa 2*, São Paulo, Brasiliense, 1977.
- BROOKSHAW, David, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- BUARQUE, Chico, *Ópera do Malandro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1978.
- BURKE, Peter, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 2ª edição, 1995.
- CABRAL, Sérgio, *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, Rio de Janeiro, Fontana, 1974.
- _____, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- _____, “Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira”, *Ensaio de Opinião*, 1975.
- _____, *A MPB na Era do Rádio*, São Paulo, Moderna, 2ª edição, 1996.

- _____, *No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- _____, *No Tempo de Ari Barroso*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1993.
- CALDAS, Waldenyr, *Iniciação à Música Popular Brasileira*, São Paulo, Ática, 1985.
- _____, *Luz Neon: canção e cultura na cidade*, São Paulo, Studio Nobel-SESC, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio, “Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970.
- CARDOSO, Fernando Henrique, *Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*, São Paulo, Difel, 1962.
- CARONE, Edgar, *A Segunda República*, São Paulo, Difel, 1978.
- CASTELLO, José, *Vinícius de Moraes, o Poeta da Paixão: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2ª edição, 1997.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de, “A Cor Inexistente: relações raciais e trabalho rural no Rio de Janeiro pós-escravidão”, *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 28, 1995.
- _____, *Das Cores do Silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista - Brasil, séc. XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995.
- CERTEAU, Michel de, *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- CHALHOUB, Sidney, *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CHALHOUB, Sidney, RIBEIRO, Gladys Sabina e ESTEVES, Martha de Abreu, “Trabalho Escravo e Trabalho Livre na Cidade do Rio: vivência de libertos, ‘galegos’ e mulheres pobres”, *Revista Brasileira de História*, nº 8/9, 1984/1985.
- CHARTIER, Roger, *A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difel, 1990.
- CHAUI, Marilena, “Apontamentos para uma Crítica da Ação Integralista Brasileira”, In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho, *Ideologia e Mobilização Popular*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª edição, 1985.
- _____, *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986
- CONTIER, Arnaldo Daraya, “Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”, *Revista Brasileira de História*, nº 15, 1987-88.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- _____, “O Ensaio Sobre Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade - 1928)”, *Revista Música*, nº 6, 1995.
- _____, “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, nº 1, 1994.
- _____, “Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)”, *Revista Música*, nº 1, 1991.
- _____, “Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição”, In: NOVAES, Adauto (Org.), *Tempo e História*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____, *Música e Ideologia no Brasil*, São Paulo, Novas Metas, 1978.
- _____, “Música e História”, *Revista de História*, nº 119, 1985-88.
- _____, “Sinfonia Brasileira”, *Anais do Museu Paulista*, tomo XXXIV, 1985.
- _____, “Utopia, Música e História: Koellreuter e o jdanovismo no Brasil”, In: BLAJ, Ilana e MONTEIRO, John M. (Orgs.), *História e Utopias*, São Paulo, ANPUH, 1996.
- _____, “Villa-Lobos: o selvagem da modernidade”, *Revista de História*, nº 135, 1996.
- CORRÊA, Mariza, “Sobre a Invenção da Mulata”, *Cadernos PAGU*, nº 6-7, 1996.
- CORTES, Araci, “Depoimento”. In: *Depoimentos III*, Rio de Janeiro, Funarte-SNT, 1977.
- COSTA, Haroldo, *Salgueiro: academia de samba*, Rio de Janeiro, Record, 1984.
- COUTINHO, Carlos Nelson, “Cultura e Democracia no Brasil”, *Encontros com a Civilização Brasileira*, nº 17, 1979.
- DA MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Guanabara, 5ª edição, s/d.
- DARNTON, Robert, *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____, *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro, Graal, 2ª edição, 1996.
- DAVIS, Natalie Zemon, *Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França moderna*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

- DE DECCA, Edgar, *1930: o silêncio dos vencidos*, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- DEL PICCHIA, Menotti, *A Longa Viagem (2ª etapa): da revolução modernista à revolução de 1930*, São Paulo, Martins, 1972.
- DINIZ, Edinha, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos 1991.
- EFEGÊ, Jota, *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- _____, *Maxixe: a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- ELLIAS, Norbert, *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- EULÁLIO, Alexandre (Org.), *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo-Brasília, Quiron-INL, 1978
- FAUSTO, Bóris, *A Revolução de 30: historiografia e história*, São Paulo, Brasiliense, 4ª edição, 1975.
- FERNANDES, Florestan, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, 2 Vol., São Paulo, Ática, 3ª edição, 1978.
- FLORENTINO, Manolo Garcia e GÓES, José Roberto, “Parentesco e Família entre os escravos de Vallim”, In: CASTRO, Hebe M. M. de e SCHNOOR, Eduardo, *Resgate: uma janela para o oitocentos*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
- FRANKLIN, John Hope, *From Slavery To Freedom: a history of negro americans*, New York, Alfred A. Knopf, 5ª edição, 1980.
- FREYRE, Gilberto, *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Rio de Janeiro, José Olympio, 25ª edição, 1987.
- FRY, Peter, “Feijoada e Soul Food: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais”, In: *Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- GARCIA, Nelson Jahr, *Estado Novo: ideologia e propaganda política - a legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas*, São Paulo, Loyola, 1982.
- GARDEL, André, *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*, Rio de Janeiro, SMC, 1996.
- GELLNER, Ernest, *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, Gradiva, 1993.
- GOTO, Roberto, *Malandragem Revisitada (uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”)*, Campinas, Pontes, 1988.
- GOULART, Silvana, *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*, São Paulo, Marco Zero-CNPq, 1990.

- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), *Na Roda do Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição, 1978.
- GUTMAN, Herbert G., *Work, Culture & Society in Industrializing America*, New York, Vintage Books, 1977.
- HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, MartinsFontes, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. (Francis Newton), *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª edição, 1991.
- HOBSBAWM, Eric J., *A Era dos Extremos: o breve século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____, *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- HOBSBAWM, Eric J. e RANGER, Terence (Orgs.), *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Nestor de, “O Rádio em 30 Dias”, *Revista da Música Popular*, nº 1, Setembro de 1955.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 21ª edição, 1989.
- KOWARICK, Lúcio, *Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- KRAÜSCHE, Válder, *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- KÜHNER, Maria Helena, *O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- LAGO, Mário, *Na Rolança do Tempo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- LAUERHASS Jr., Ludwig, *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro: estudo do advento da geração nacionalista de 1930*, São Paulo-Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp, 1986.
- LEITE, Dante Moreira, *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*, São Paulo, Pioneira, 4ª edição, 1983.

- LENHARO, Alcir, *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1995.
- _____, *Sacralização da Política*, Campinas, Papyrus-Ed. Unicamp, 2ª edição, 1989.
- LORENZO, Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da (Orgs.), *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*, São Paulo, Ed. Unesp, 1997.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo, *Artur Azevedo e Sua Época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3ª edição, 1966.
- _____, *O Fabuloso Patrocínio Filho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.
- MARSON, Adalberto, *A Ideologia Nacionalista em Alberto Torres*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira, Vol. VI (1914-1933)*, São Paulo, Cultrix-Edusp, 1978.
- MATOS, Cláudia, *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Linha Gráfica/Ed. Unb, 1990.
- MENCARELLI, Fernando Antônio, *A Cena Aberta: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de revista de Artur Azevedo*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1996.
- METCALF, Alida C., "Vida Familiar dos Escravos no Século Dezoito: o caso de Santana de Parnaíba", *Estudos Econômicos*, nº 2, 1987.
- MICELI, Sérgio, *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MOBY, Alberto (Ribeiro da Silva), *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*, Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994.
- MORAES, Eduardo Jardim de, *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- MOTA, Carlos Guilherme, *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, São Paulo, Ática, 5ª edição, 1980.
- MOURA, Roberto, *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, SMC, 2ª edição, 1995.

- MUNAKATA, Kazumi, “O Compromisso do Estado”, *Revista Brasileira de História*, nº 7, 1984.
- MUNIZ Jr., J., *Do Batuque à Escola de Samba*, São Paulo, Símbolo, 1976.
- MURILO, Cláudio, “Espírito de Imitação”, *Revista da Música Popular*, nº 1, Setembro de 1955.
- NABUCO, Joaquim, *O Abolicionismo*, Petrópolis, Vozes, 4ª edição, 1978.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari, *Estrangeiro em sua Própria Terra: representações do trabalhador nacional (1870-1920)*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1991, mimeo.
- NEEDELL, Jeffrey D., *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- NUNES, Mário, *40 Anos de Teatro*, Rio de Janeiro, SNT, 1956, 4 Vol.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, *A Questão Nacional na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, et al., *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Brasiliense, 5ª edição, 1994.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti, *Viva o Rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula, *Ser Intelectual Comunista: escritores brasileiros e o comunismo, 1920-1945*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1997, mimeo.
- PEDRO, Antônio, *Samba da Legitimidade*, Dissertação de Mestrado em História, São Paulo, FFLCH-USP, 1980, mimeo.
- PRADO Jr., Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*, São Paulo, Brasiliense, 21ª edição, 1989.
- RAGO, Luzia Margareth, “Prazer e Perdição: a representação da cidade nos anos 20”, *Revista Brasileira de História*, nº 13, 1986/87.
- REIS, Zenir Campos, “O Mundo do Trabalho e Seus Avessos: a questão literária”, BOSI, Alfredo (Org.), *Cultura Brasileira: temas e situações*, São Paulo, Ática, 1987.

- RIBEIRO, Gladys Sabina, *"Cabras" e "Pés-de-chumbo": os rolos do tempo. O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930)*, Dissertação de Mestrado em História, Niterói, ICHF-UFF, 1987, mimeo.
- _____, *Mata Galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha*, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- RISÉRIO, Antônio, *Caymmi: uma utopia de lugar*, São Paulo-Salvador, Perspectiva-COPENE, 1993.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, Campinas, Ed. Unicamp, 1991.
- RUIZ, Roberto, *Araci Cortes: linda flor*, Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- _____, *O Teatro de Revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*, Rio de Janeiro, Inacem, 1988.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges, *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, IFCH-Unicamp, 1990, mimeo.
- _____, "Malandras Canções Brasileiras", *Revista Brasileira de História*, nº 13, SP, 1986.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Cia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto, *Que Horas São? : ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SEIGEL, Jerrold, *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa - 1830-1930*, Porto Alegre, L & PM, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau, *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*, São Paulo, Brasiliense, 2ª edição, 1985.
- _____, *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem de, *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras - Vol. 1: 1901 - 1957*, São Paulo, 34, 1997.
- SILVA, Marília T. Barboza, e OLIVEIRA Fº, Artur L., *Cartola: os tempos idos*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- _____ e _____, *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- SILVA, Sílvia Cristina M. de S. e, *Idéias Encenadas: uma interpretação de O Demônio Familiar, de José de Alencar*, Campinas, Dissertação de Mestrado, IFCH-Unicamp, 1996.
- SILVA, Zélia Lopes, “A Cultura Popular nas Artes Plásticas: estudo da obra de Tarsila do Amaral de 1923 a 1938”, *História* (Unesp), V. 11, 1992.
- SKIDMORE, Thomas, *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª edição, 1989.
- SLENES, Robert W., “Lares Negros, Olhares Brancos: histórias da família escrava no século XIX”, *Revista Brasileira de História*, nº 16, 1988.
- SOARES, Antônio Jorge Gonçalves, *Futebol, Malandragem e Identidade*, Vitória, SPDC-UFES, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História da Burguesia Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 4ª edição, 1983.
- SOUZA, Otávio, *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*, São Paulo, Escuta, 1994.
- SÜSSEKIND, Flora, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira- Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- THOMPSON, Edward P., *Tradición, Revuelta y Consciência de Classe: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981.
- _____, *Música Popular: teatro e cinema*, Petrópolis, Vozes, 1972.
- _____, *Música Popular: um tema em debate*, Rio de Janeiro, JCM, 2ª edição, 1969.
- _____, *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*, São Paulo, Art Editora, 6ª edição, 1991.
- VALENÇA, Suetônio Soares, “Aspectos da MPB no Século XIX (regentes de orquestras do teatro musicado popular)”, *Revista USP*, nº 4, 1989-1990.
- _____, *Trá-lá-lá*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- VASCONCELLOS, Gilberto, “Yes, nós temos malandro”, In: *Música Popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas, “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”, In: FAUSTO, Bóris (Dir.), *História Geral da Civilização Brasileira*, T. 3, V. 4, São Paulo, Difel, 1984.
- VELLOSO, Mônica Pimenta, “A ‘cidade-voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”, *Revista Rio de Janeiro*, nº 4, 1986.
- _____, “As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”, *Estudos Históricos*, nº 6, 1990.
- VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes-Ed. Unicamp, 1991.
- _____, *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...oba!*, Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- VESENTINI, Carlos Alberto, “A Fulguração Recorrente”, *Tudo é História -Cadernos de Pesquisa* 2, São Paulo, Brasiliense, 1977.
- VESENTINI, Carlos Alberto e DE DECCA, Edgar S., “A Revolução do Vencedor”, separata da *Revista Ciência e Cultura*, Vol. 29, 1977.
- VIANNA, Hermano, *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Zahar-Ed. UFRJ, 1995.
- WILLIAMS, Raymond, *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WISER, William, *Os Anos Loucos: Paris na década de 20*, Rio de Janeiro, José Olympio, 3ª edição, 1995.
- WISNIK, José Miguel, “Algumas Questões de Música e Política no Brasil”, In: BOSI, Alfredo (org.), *Cultura Brasileira, op. cit.*
- _____, *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades-SCCT, 1977.
- _____, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*, São Paulo, Brasiliense, 1983.