Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros

MARTIN LOFFREDO NERY

O samba pelo viés da ordem do trabalho
Inflexões: 1930-43

São Paulo
2017

MARTIN LOFFREDO NERY

O samba pelo viés da ordem do trabalho

Inflexões: 1930-43

Versão Corrigida

*Versão original disponível na Unidade do
Programa de Pós-Graduação e na
Biblioteca Digital de Teses e Dissertações*

Dissertação apresentada ao Instituto de
Estudos Brasileiros da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Filosofia

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Walter Garcia da Silveira Jr.

Coorientador: Samuel Rodrigues Barbosa

São Paulo

2017

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

N454

Nery, Martin Loffredo

O samba pelo viés da ordem do trabalho - inflexões : 1930-43 / Martin Loffredo Nery -- São Paulo, 2017.

Orientador : Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior

Coorientador : Prof. Dr. Samuel Rodrigues Barbosa

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: Samba and labor order - inflections : 1930-43.

Descritores: 1. Samba 2. Música popular 3. Direito do Trabalho 4. Regulamentação do trabalho 5. Direito e Arte 6. Estado Novo
I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD47/2017

CDD 780.981

Nome: NERY, Martin Loffredo

Título: O Samba pelo viés da ordem do trabalho – inflexões: 1930-43

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Estudos Brasileiros.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Renata.

Agradecimentos

Em três anos de vida, muito é o que acontece. A obra realizada, cujo término não cobre, em nosso sentimento, mais do que apenas um curto espaço de tempo, não dá conta de expressar a gratidão e o apoio recebido de todos aqueles sem os quais qualquer tipo de trabalho e de vida solitária não faria nenhum sentido. Ainda assim, tento encontrar formas de agradecer:

A Walter Garcia da Silveira Jr., por ter se disposto a orientar esta tese, tão desafiadora em vários aspectos. Desde a conversa que tivemos na antiga sede do IEB-USP (nas “colmeias”) até aqui, foi, com interesse, interlocutor atento e crítico de tudo o que escrevo, trabalho de competência e dedicação que sempre me servirão de modelo.

A Samuel Rodrigues Barbosa, que aceitou coorientar esta tese, e que desde a minha visita no seu antigo escritório da Praça do Ouvidor, próximo ao Largo São Francisco, abriu-me os olhos para a possibilidade de estudar direito e música; também lhe agradeço por ter seguido como colaborador nos passos seguintes.

A Francisco Alambert, Roberto Zular e Julio Cesar Vellozo, que aceitaram, com grande gentileza, participar da defesa e discutir as minhas ideias. A Roberto Zular, ainda, por ter me oferecido a chance de ser monitor em seu curso de graduação sobre a voz, cujos ecos repercutiram, com certeza, no capítulo 5 que se segue.

À comunidade do IEB/USP, de modo geral, pela acolhida favorável que o meu projeto sempre teve. Em particular, Ana Paula Simioni, pelas sugestões e indicações de bibliografia; Paulo Iumatti e Alexandre Barbosa, por outras tantas sugestões. Aos funcionários da Seção de Pós do Instituto, em especial Daniele e Cristina, que sempre nos ajudam tanto. Aos meus colegas, mestrandos, lembro, principalmente, dos companheiros de orientação Renato, Lucas e Guilherme, bem como o generosíssimo Henrique Gerken e o queridíssimo companheiro de barco, Vinícius; bons amigos que o mestrado nos dá.

A Carolina G. Domingues (Carolzinha) por ter-me apresentado o IEB em 2012, e pelas cartas virtuais internacionais que tivemos, trocando notícias do mestrado um do outro; a Eduardo Senna, pelas ajudas com o direito do trabalho; a Paulo “Chess” Yamamoto, pelo mesmo motivo; a Gabriel Salvi (Phito), por ter lido com interesse meu projeto, e dado sua contribuição sincera; a Eli Ridolfi, Marina Cerchiaro e Edu Sato, que

compartilharam seus projetos de pesquisa e/ou bibliografias. Por terem aceitado me receber para uma conversa, indicado informações úteis, ou mesmo por uma opinião valiosa, agradeço a Jorge Luiz Soutomaior, Ivan Vilela, José Garcez Ghirardi, Pedro Fragelli, Bianca Tavolari. Para os serviços finais de revisão, foram colaboradores desta tese Priscila Marques, Letícia Mei e Guilherme Schwenck (indicação precisa do João Paulo Nascimento); a todos eles também agradeço. Ao Instituto Moreira Salles, sede Gávea, agradeço pela figura de Fernando Lyra Krieger, que diligentemente me recebeu nas duas visitas que fiz ao Rio. A CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

A minha família, agradeço por todo o apoio necessário, especialmente lembrando da querida tia Linda Loffredo (a sua memória), que disse para “eu fazer o que mais gostasse”. A Bene Paula e Maria Lúcia de Brito, por terem me aguentado nesse final. A Renata Praxedes, que me ajudou com carinho no processo de revisão.

Um agradecimento especial e final reservo a Ana Maria Loffredo e Ailton Nery. Ana, minha mãe, por me receber tão genuinamente no seu espaço de estudo, dando-me a chance de escrever que ela própria já teve. Ailton, meu pai, que, nos anos passados da minha infância, colocava para tocar, no disco, antigos sambas e canções que hoje reencontro. Pelo que deles existe em mim, agradeço.

SP, Butantã, 21 de julho de 2017.

RESUMO

NERY, Martin Loffredo. O Samba pelo viés da ordem do trabalho – inflexões: 1930-43. São Paulo, 2017. 181f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Propondo uma relação de fundo interdisciplinar entre Direito e Música, esta dissertação procura explicitar os termos em que a construção de uma certa ordem do trabalho no Brasil (1930-1943) pode ser pensada a partir do comentário das canções populares (os sambas). A relação entre o samba e o trabalho nesse período é bastante reconhecível, tanto por práticas de controle da produção cultural no Estado Novo, como pela construção de temas alternativos à visão laboral positivada na CLT, servindo como espécie de síntese de todos eles a ideia, entre ambígua e eloquente, de malandragem. É justamente por um jogo dialógico, criado sob oposições insolúveis, que um conjunto de visões em torno da adaptação ou não à ordem regular se apresenta, transparecendo no discurso das canções, até o ponto de sua estrutura formal. Os constantes binarismos e dicotomias, que serão verificados em análise, aludem, no limite, ao próprio caráter transitório do período, em que subjaz um processo de intensificação normativa, expandindo, detalhando, melhor especificando, uma ordem das relações de trabalho. De outro turno, também essas estruturas servirão para caracterizar a própria ordem, ela mesma um fato redutor de experiências intermediárias, recriadas, no entanto, à sua revelia nos sambas, e com grande diversidade. A premissa de que parte a dissertação é, portanto, que a nova visão que terá a CLT como produto também passou por ser um processo aceito e discutido culturalmente, tarefa em que a canção popular toma parte, e, em especial, um gênero de grande sucesso, como o samba. Em um processo histórico de oscilações e promessas, o compositor capta o estado transitório enquanto conjunto de possibilidades criativas, dando-lhe a sua própria tradução nos rádios e nos discos.

Palavras-chave: Samba. Música Popular. Direito do Trabalho. Regulamentação do Trabalho. Direito e Arte. Estado Novo.

ABSTRACT

NERY, Martin Loffredo. Samba and labor order – inflections: 1930-43. São Paulo, 2017. 181f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

With the proposition of an interdisciplinary relation between Law and Music, this dissertation aims to explicit the terms in which the construction of a certain labor order in Brazil (1930-1943) can be thought about, based on the comments of popular songs (sambas). The relationship between samba and labor in this period is easily recognizable, both by control practices of the cultural production during *Estado Novo*, as well as by the development of alternative themes to the positive outlook of labor present on the Consolidation of Labor Laws (CLT), which are synthetized in the ambivalent and eloquent idea of *malandragem* (trickery). Through a dialogical interplay, created by insoluble oppositions, a set of perspectives about the adaptation or non-adaptation to the regular order is presented. This is reflected in the songs' lyrics as well as in their formal structure. The constant binarisms and dichotomies, that will be verified in the analysis, allude to the period's own transitory character, on which lies a process of normative intensification, that expands, details, better specifies an order of labor relations. On the other hand, the same structures serve to distinguish the order itself, which, in its turn, is a reducing factor of intermediate experiences, recreated, however, by default in sambas, and with great diversity. The premise of the present dissertation is, therefore, that the new perspective of CLT as a product was also subject to a culturally accepted and discussed process, a task taken by popular music, and by largely successful music styles, such as samba. In a historical process of oscillations and promises, the composer captures the transitory state as a set of creative possibilities and provide it with his own translation on the radio and records.

Keywords: Samba. Popular Music. Labor Law. Labor Regulation. Art and Law. *Estado Novo*.

RÉSUMÉ

NERY, Martin Loffredo. La samba par le biais de l'ordre du travail – inflexions: 1930-43. São Paulo, 2017. 181f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Tout en proposant une relation de fond interdisciplinaire entre Droit et Musique, ce mémoire cherche à expliciter les termes selon lesquels la construction d'un certain ordre du travail au Brésil (1930-1943) peut être considérée à partir du commentaire des chansons populaires (les sambas). La relation entre la samba et le travail dans cette période est assez repérable, aussi bien à travers des pratiques de contrôle de la production culturelle dans le *Estado Novo*, qu'au niveau de la construction de thèmes alternatifs à la vision du travail concrétisée dans la Consolidation des Lois du Travail (CLT). L'idée, entre ambiguë et éloquente, de la *maladragem*, y a servi comme une espèce de synthèse. Il est justement par moyen d'un jeu dialogique, créé sous des oppositions insolubles, qu'un ensemble de visions autour de l'adaptation ou non à l'ordre régulier se présente, en transparaissant dans le discours des chansons, jusqu'au point de sa structure formelle. Les constantes dualités et dichotomies qui seront vérifiées en analyse, alludent, à la limite, au caractère transitoire typique de la période, où se trouve sous-jacent un processus d'intensification normative, qui répand, détaille, spécifie mieux, un ordre des relations de travail. D'autre part, ces structures serviront aussi à caractériser l'ordre, lui-même étant un fait réducteur d'expériences intermédiaires, recréées, pourtant, avec une grande diversité dans les sambas. Ainsi ce mémoire part-il du principe selon lequel la nouvelle vision qui aura la CLT comme produit a aussi été un processus accepté et discuté culturellement, tâche à laquelle a participé la chanson populaire, et notamment, un genre de grand succès, comme la samba. Dans un processus historique d'oscillations et des promesses, le compositeur capte l'état transitoire en tant qu'ensemble de possibilités créatives, en lui donnant sa propre traduction à la radio et dans les disques.

Mots-clés: Samba. Musique populaire. Droit du Travail. Réglementation du Travail. Art et Droit. *Estado Novo*.

Lista de Siglas

CC: Código Civil

CF: Constituição Federal

CLT: Consolidação das Leis do Trabalho

CP: Código Penal

DIP: Departamento de Imprensa e
Propaganda

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e
Estatística

IMS: Instituto Moreira Salles

LCP: Lei das Contravenções Penais

Sumário

Introdução.....	13
Capítulo 1: duas transformações em curso.....	19
Capítulo 2: a voz dos sambas.....	47
Capítulo 3: malandros no samba	
3.1 Caracterização.....	70
3.2 Nova ordem.....	74
3.3 Vivendo do samba.....	81
Capítulo 4: um vazio?.....	98
Capítulo 5: o samba na virada dos 1930/40	
5.1 O controle em termos gerais.....	125
5.2 Uma relação direta: Getúlio Vargas e o compositor popular.....	129
5.3 Uma padronização de temas.....	135
5.4 Sutilezas de uma música despercebida.....	142
Considerações finais.....	161
Fontes musicais.....	164
Fontes jurídicas.....	166
Referências.....	168
Anexos.....	172

Introdução

Este é um trabalho que se constrói em torno de um campo híbrido, buscando uma relação entre Direito e Música, ao analisar alguns dos sambas produzidos nos anos 1930 e 1940 no Brasil.

Bem naquela época, ocorria no país um processo de regulamentação das atividades ligadas ao trabalho, montando o esqueleto normativo que seria mantido nas décadas posteriores. Embora vários fatos a antecipem, foi com o movimento político culminante em 1930, e o consequente término da Primeira República, que houve uma intensificação na discussão e implementação de uma nova ordem do trabalho, como ilustra o fato, em si representativo, de uma nova área do direito pensada para tanto.

Em outro lado, antecipando a CLT em alguns anos, também foram compostos e gravados inúmeros sambas e, diante da infinidade de temas em que se detiveram, não ficou de fora o objeto do trabalho. Se por vezes se considera a canção como uma apreciadora da vida cotidiana, se por vezes é dito do compositor de sambas como um observador atento do meio em que vive, claro está que o assunto seria incontornável, tamanho o peso que o trabalho assume na vida como um todo (do ponto de vista material, jurídico-coercitivo, cotidiano, simbólico etc.).

O diálogo se instaura de modo peculiar, já que muitas dessas canções parecem comentar o trabalho de viés. Ou seja: apropriam-se do que representa a norma do trabalho ordinário, mas compondo uma série de gradações que não seriam exatamente redutíveis a ela. Isso cria uma série de implicações e desconfortos, num cenário em que cresce o interesse geral sobre a música popular, com a maior circulação e consumo nos rádios e discos nos grandes centros urbanos. Fortifica-se então uma certa disputa a respeito do conteúdo trabalho na própria canção, a qual opera, no seu próprio turno, a partir de visões entre si excludentes. Grosso modo, é dessa incoerência – cujo nome dado de *malandragem* não é um excesso – que a presente dissertação se justifica. Conforme veremos, os sambas comentam de diversas maneiras o processo mais amplo vivido pela sociedade quanto ao trabalho, e sendo crescentemente ouvidos e comercializados no período anterior a 1943, são uma produção que, politicamente, não se pôde ignorar.

A primeira ideia para essa relação veio até mim ainda nos tempos em que frequentei a Faculdade de Direito, quando, no meu último ano, tive a possibilidade de

realizar uma monografia já como um esboço de estudo de direito e canção.¹ Basicamente o que verifiquei foi a cronologia da inserção do conteúdo propriamente “trabalhista” na canção, que ocorre num crescente da virada dos anos 1920/30 até o advento do período celetista. Se em Sinhô, por exemplo, compositor influente nos anos 1920, o tema do trabalho mereceu pouco desenvolvimento, ele já aparece muito melhor estruturado em um compositor da geração seguinte, como Noel Rosa, com a construção de vários personagens malandros e em multiplicidade de vozes. Em seguida, a presença do conteúdo trabalhista se adensa em compositores ainda mais jovens, como Wilson Batista e Geraldo Pereira, a partir da explicitação de termos e noções francamente condizentes com o mundo celetista do trabalho.

Dado o inusitado do tema, essa primeira incursão justificou perante a mim mesmo a possibilidade de estudá-lo mais a fundo. Comecei a pensar então sobre as diversas maneiras de articular direito e música, direito e arte, e outros pares similares. Dessa reflexão – que permeia os meus últimos três anos, e que, penso, jamais desacompanha um trabalho interdisciplinar como este -, cheguei ao conjunto de relações que compõe a dissertação, e que são tratadas de modo não linear, e sem que, a rigor, haja o interesse de que uma hipótese pré-estabelecida seja comprovada.

Um tema que sempre me preocupou, e que é fascinante, é a maneira como os sambas incorporam o conteúdo propriamente jurídico do direito do trabalho. Sendo uma produção de leigos, feita para leigos e descompromissada de significado jurídico preciso, o samba ainda assim trata, nos anos 1930 em diante, de noções tipicamente condizentes ao trabalho regulamentado. Nesse ponto, a dissertação não poderá que apenas sugerir algo: não houve condições de testar, para outras fases da música popular (o século XIX, por exemplo), se a jornada tipicamente celetista do trabalho (altamente cronometrada, limitada no início e no seu fim) reaparece ou não, comparativamente, ao que identifiquei. Mas nos sambas ela é mencionada de modo central, e constitui um fator igualmente relevante à compreensão da trama da canção.

Outra maneira em que a canção e o direito se relacionam é quando o direito positivo (historicamente determinado) consegue ser capaz de infletir os próprios destinos e condição dos personagens, tal como formalizado na órbita interna da elaboração artística. Pode-se justificar o aparecimento dessa relação também em canções do período, baseando-

¹ Nery (2013), que recebeu a orientação do Prof. Samuel R. Barbosa.

se no argumento, de fundo, que a legislação laboral já seria em si atuante na vida social, afinal ela se esparrama *ao longo* dos anos 1930, e mesmo um pouco de antes, nos regulamentos municipais. Nessa forma, a narrativa da canção passa a ser analisada pela perspectiva das normas de direito positivo, que estabelecem as limitações onde ela pode encontrar seu desenvolvimento.

Todas essas observações – bastante preliminares – servem apenas de introdutivo ao que será realmente feito, pois a rigor, as relações abstratas só fazem sentido se puderem ser operacionalizadas no material de canções que se analisa. De toda maneira, a ambas reservei um capítulo especial, o segundo, que apresentará uma visão que tenho sobre o assunto. Os outros capítulos tratam de relações menos gerais ao direito e a canção, concentrando-se de fato na problemática entre o conteúdo dos sambas e a ordem do trabalho dos anos 1930/40.

No capítulo três, procuro traçar uma rede de incompatibilidades entre parte do conteúdo dos sambas e as novas normas trabalhistas, em especial, como fonte, o texto da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Aproveito também para detalhar a malandragem em si dos sambas, conceito que é bastante presente na produção artística e intelectual brasileira, e que às vezes é tomado supondo um acordo entre leitor e autor quanto ao seu uso. Para um dos expedientes específicos de sobrevivência verificados nas letras de sambas, que é o ganho com o próprio samba, será reservada uma discussão metalinguística à parte.

No capítulo quatro, o mais jurídico de toda a tese, procuro pensar a questão da “vadiagem”, conceito que está mais presente no universo jurídico de significado do período, mas que também recebe citação literal em canções. Embora sinônimo de certa forma à “malandragem”, o conceito tem implicações próprias, oriundas do direito, e que também repercutem na forma com que trabalho e não trabalho são tratados e avaliados na canção popular.

No capítulo cinco, como um seguimento cronológico, dedico um estudo à época do Estado Novo (1937-1945), quando se costuma identificar um acréscimo no controle externo de como as canções eram produzidas. Obviamente, grande parte desse conteúdo se dava em torno a passar uma visão quanto ao trabalho condizente à nova obra da legislação social, e é em tal ponto que samba e direito do trabalho se cruzam bastante bem na época.

Como se vê no exame desses capítulos, o que realmente interessa será caracterizar, de um lado, os sambas, e de outro, uma ordem completa do trabalho, a qual não se reduz,

evidentemente, ao direito do trabalho. Se o controle da prática da vadiagem era matéria reservada à legislação criminal, e a ação do Estado Novo, por exemplo, ocorria colada à produção cultural, com consequências mediatas à uma visão de trabalho, também devem ser ambos considerados sob o ponto de vista de uma coerência quanto ao resultado final, e de fato – o que descobri confeccionando a pesquisa – a ordem do trabalho (de que a CLT é símbolo) é também dependente de vários âmbitos para ser aceita e incorporada. Inclusive, até, da própria canção! Mas nesse caso já não estamos num plano cujo estímulo é de viés propriamente normativo.

Quanto à legislação “social”, ou direito do trabalho, grande dificuldade foi contextualizar o papel da CLT nesse processo. Como se sabe, o texto de 1943 é uma *consolidação* de leis, característica que, segundo a boa técnica jurídica, afasta-a, formalmente, dos códigos. Consolidação porque uma notável quantidade de normas esparsas foram sendo editadas na matéria ao longo dos anos 1930 (e já um pouco desde antes, no plano dos municípios), ao mesmo tempo em que um tipo de conhecimento e reflexão pertinente a elas se aprofundava, constituindo também uma área de saber, que é o que hoje se entende por direito do trabalho. Dessa forma, muito do “espírito” da CLT já é reconhecido de antes, pelo conteúdo das referidas normas; e, de fato, o procedimento em 1943 foi muito mais o de um agrupamento sistemático, do que a criação de uma obra legislativa inteiramente nova. Ainda assim, o uso do termo “CLT” antes de 1943 pode soar como anacrônico, pois, na época, não se tinha conhecimento de que um texto sistematizador vingaria anos à frente. A solução foi tomar o processo de regulamentação do trabalho – e, no limite, o projeto de uma própria ordem do trabalho, para a época – como tendo a CLT como termo, símbolo, expressão redutora, mas supondo que a integralidade da força do aparelho normativo só esteve, de fato, firme, ao cabo dele, isto é, de 1943 em diante. Com isso, conseguimos incluir a CLT na análise, como fonte jurídica, engajando-se na ideia, aproximativa, de que boa parte de seu conteúdo já seria atuante de antes. Fica claro que a solução é parcial, e tangencia os limites possíveis da pesquisa, pois o ideal seria a consulta e análise individual de cada decreto regulador de direito do trabalho. Na medida em que os reduzimos todos em um único diploma, a CLT se apresenta como *termo* do processo, síntese da transição de montagem da ordem trabalhista.

Para o comentário dessas transformações do plano do direito, reservei um primeiro capítulo, que me pareceu necessário como justificativa da periodização (1930-43), e no qual também é posto um conjunto de informações a respeito do samba. Assim, há um

espaço na dissertação para que cada um dos termos da relação seja tratado especificamente, a partir de sua linha transformativa própria, e com a referência à bibliografia disciplinar. O restante da tese, contudo, procura, com exceção talvez de parte do capítulo 4, compor em termos mais unificados e articulados a relação direito-música. Até os limites do desafio em que isso seja de fato possível.

Dito tudo isso, uma palavra a respeito dos próprios sambas que me propus a analisar. Ora, a escolha de um repertório de pesquisa é sempre difícil, e sempre sujeita a algum grau de arbitrariedade, que é insolúvel, e que transparece ao leitor como um corte que o autor realiza, e, portanto, como uma escolha passível de críticas. Para explicitar um aspecto realçado na produção do período, a equivocidade e incoerência de visões e posições, delimitei, deliberadamente, a minha escolha ao âmbito das obras de compositores. E para não obter um conjunto muito extenso de gravações para serem ouvidas e analisadas, situei-a nos repertórios autorais destes três: Ismael Silva, Noel Rosa e Wilson Batista. A justificativa é que todos os três tiveram ao menos algum momento de intensa produção musical na fase que antecede a CLT; entretanto, esses momentos de pico não coincidem, e muito mais se complementam, o que pensei ser um ganho para a reflexão mais ampla da época (permite, aferir, digamos, ritmos de intensificação do processo de regulamentação a partir de uma produção artística sempre em zênite).

Circunstâncias biográficas pontuais, porém somadas, explicam esse revezamento individual de cena; circunstâncias próprias da evolução do gênero samba as contextualizam num espaço artístico-comercial passível de ser ocupado naquele presente. Como testemunha direta dos fatos que redundaram no surgimento de uma nova música no bairro do Estácio, e mesmo como ator central em alguns deles, Ismael tem intensa atividade na virada dos anos 1920 e 1930, inclusive como parceiro de Noel. A interrupção do que seria uma promissora carreira no rádio ocorreu em 1932, por conta de uma infeliz série de acontecimentos, incluída uma ida à prisão e a perda de seu principal parceiro artístico, Nilton Bastos, falecido por complicações de saúde. Noel ocupou lugar de destaque ligeiramente após, e o ano de 1933 foi o seu mais produtivo, mas a morte veio lhe encontrar quatro anos depois, o que fez de sua obra uma grande concentração no tempo. Por fim, já para o final da década, é Wilson que entorna ao sucesso, e a abertura de espaço no rádio e no disco lhe possibilitará o registro do maior número de gravações tido entre os três, várias delas com proximidade muito direta aos temas e perspectivas da regulação de trabalho levada a cabo na CLT.

Esse foco autoral tem portanto o mérito de ser panorâmico da década, ascendente em termos de conteúdo propriamente trabalhista, sem prejuízo de que, como veremos em Ismael, muitas das questões ligadas à regulamentação já despontassem nas obras do início dos anos 1930. Escolhidos os compositores e o período (1930-1943), passei naturalmente a selecionar as composições que tocassem de alguma maneira na temática do trabalho, seja ressaltando-o, contrapondo-se a ele, ou, até, de alguma maneira, ignorando-o. E, conforme veremos, o conjunto resultante apresenta uma multiplicidade de olhares, repleto de “polêmicas”, dissensos e contradições, o que dificulta o objetivo do pesquisador, sempre em vias de melhor arrumar e organizar o seu repertório de análise. Este trabalho, contudo, se justifica justamente pela hipótese contrária: a coerência das conclusões às quais supostamente pode ser útil só poderá ser obtida se levada a fundo a natureza do material de pesquisa.

Capítulo 1:

Duas transformações em curso

Antes de adentrarmos propriamente à matéria, é oportuno que fixemos algumas linhas resumidas a respeito de cada um dos eixos de articulação, começando pelo do direito. Os anos 1930 marcam decisivamente um processo de adensamento das transformações ligadas ao trabalho, que pode ser descrito e estudado sob o prisma de sua regulação normativa.

De início, é preciso notar que um disciplinamento para o trabalho já existia como objeto especial de atenção desde antes, inserido no direito civil sob a rubrica das “locações de serviços”, expressão predominante no século XIX e início do XX. A explicação de como era compreendida resguarda relação com o seu sentido literal: tratava-se de um contrato típico em que uma parte tomava serviços da outra, de qualquer natureza. Ótica que seguia, portanto, o princípio liberal na formação e interpretação dos contratos, e que foi suficiente até o ponto em que duas esferas de problemas não podiam mais permanecer sob resolução pendente: o encaminhamento, de um lado, de situações de conflito social latente (em que as greves e demais mobilizações operárias eram os grandes exemplos); e o resguardo de um nível mínimo de direitos elementares ao segmento empregado, de outro. Isso tudo repercutirá num alargamento da previsão legal envolta ao tema do trabalho, antes contida em uma única seção do Código Civil de 1916 (21 artigos no total), e que depois constitui de pouco a pouco uma nova área de estudo e interesse do direito.

No texto de 1916, o tema aparecia introduzido da seguinte maneira:

SEÇÃO II

DA LOCAÇÃO DE SERVIÇOS

Art. 1.216 Toda a espécie de serviço ou trabalho lícito, material ou imaterial, pode ser contratada mediante retribuição.

Simples e abrangente, tal definição cuidou de integrar uma enorme parte do universo das relações pessoais que se estabeleciam no mundo do trabalho após a Abolição.¹ No

¹ A locação de serviços é ainda anterior ao Código Civil de 1916 e estava presente na sociedade escravista brasileira, de forma esparsa, e pensada para o trabalhador livre do campo (eventualmente, um colono ou imigrante). Ver, a esse respeito, Lamounier (1988). Há também previsões bastante pontuais nas Ordenações Filipinas e no Código Comercial de 1848.

século XX, à regulação de caráter civilista se somou um acúmulo de decretos de viés *já propriamente trabalhista*, promulgados em caráter de legislação especial, inconstante e difusamente, e para cobrir matérias de maior apelo humanitário, mas por isso mesmo de impacto mais localizado quanto à qualidade dos beneficiários. Os principais exemplos são as leis direcionadas aos grupos de vulneráveis, notadamente, mulheres e menores.² Também mereceu alguma atenção o tema dos acidentes de trabalho – que do trabalhador prestativo e saudável produziam o inválido, ou deixavam sem fonte regular de renda as viúvas e os dependentes.

Essas primeiras leis protecionistas anunciavam uma verdadeira mudança de paradigma, com o Estado incumbindo-se de restringir o espaço negocial disponível às partes. O interessante, em um primeiro momento, é a busca que vemos em readequá-la conforme a ótica já impregnada do direito civil, como indicam, novamente, o caso das mulheres e crianças, quando tutelados enquanto trabalhadores. Como lemos em um autor da época, era capciosa a justificativa e a consequência de considerá-los como “relativamente incapazes” (conceito jurídico que, como é sabido, busca limitar a plena capacidade de contratar do sujeito de direitos, por conta de um atributo pessoal específico): o menor, por ainda não possuir discernimento total quanto a seus atos; a mulher, por ser mais fraca fisicamente (doutrina *propter sexus infermitatem*). A contratação feita com ambos deveria ser controlada pelo assentimento de um responsável legal, leia-se, o pai ou o marido, para não ficar comprometida por um vício do consentimento. Assim, era a teoria da incapacidade, elaborada originalmente no direito civil para uso muito mais livre do que apenas ao trabalho, que se prestava à justificativa de acomodação, sem que o estatuto da doutrina liberal dos contratos tivesse que ser profundamente revisto.³

Também não foi considerado problemático, em nenhuma das edições que teve, que o *Código Civil Comentado* de Bevilacqua trouxesse, na esteira dos comentários à locação de serviços, as devidas menções aos decretos pontuais reguladores do trabalho. Por ser mais um contrato típico, a locação de serviços poderia ser temperada na sua particularidade mais fundamental – a prestação por via do próprio trabalho humano - com um tipo de regulação

² A categoria dos menores diz respeito ao que hoje compreende crianças e adolescentes. Sua regulamentação foi iniciada no final do século XIX e depois ratificada com a promulgação de um Código de Menores. As mulheres não receberam lei definitiva antes de 1930, mas sua condição laboral foi objeto de discussão legislativa. É sensível que um dos primeiros temas a rigor a serem regulados em sentido trabalhista seja o dos então compreendidos como vulneráveis, como já notava Evaristo de Moraes (1905), em obra pioneira.

³ Valle Ferreira (1938, p.45s).

extravagante, o que aliás condizia a um preceito dogmático da época.⁴ A tendência nas anotações do principal idealizador do Código de 1916 se manteve nas edições posteriores, com as atualizações pertinentes ao acréscimo de legislação laboral,⁵ o que também se verifica nas obras de seus colegas civilistas.⁶

Em um segundo momento, entretanto, a reflexão jurídica se orientou para um novo campo, aos poucos autonomizado do direito civil. De maneira geral, era preciso que a “questão social” fosse considerada de modo mais sistemático e totalizante nas novas ações ligadas à regulação do trabalho. Pela expressão entre aspas, outrora bastante em voga, compreendia-se tanto a miríade de conflitos e perturbações que movimentaram os grandes centros da Primeira República – greves, boicotes, *lockouts* –, quanto os cuidados a serem dispensados aos trabalhadores, a nova camada social que emergia em proporção crescente à industrialização. A identificação desses problemas supunha, para os juristas, (a) um discurso minimamente antenado pela observação social, (b) crença na mutabilidade do direito, e (c) por vezes afeito à penetração de valores não puramente jurídicos (religiosos e morais). No momento em que ocorre uma real transição de ideias na bibliografia – anos 1920 e 1930 –, a noção de *dependência econômica* do empregado em relação ao patrão é o ponto crucial que justifica, perante esses autores, a necessidade de intervenção externa à bilateralidade mantida entre locador e locatário.⁷

A “questão social” foi um ponto de abertura no pensamento daquele tempo, o que é demonstrado no livro homônimo de Rui Barbosa, na verdade, uma conferência realizada em 1919, na qual o orador lamentava os poucos avanços nas leis sociais do país. Elenca, por exemplo, como temas prioritários, a necessidade de resguardar a duração do trabalho, a situação das mulheres e dos menores, a higiene, entre outros. Constata que “as fábricas devoram a vida humana desde os sete anos de idade”, e que “sobre as mulheres pesam, de ordinário, trabalhos tão árduos quanto os dos homens”. Já os menores “equiparam-se aos adultos para o trabalho, mas quando se trata de salário cessa a equiparação”.⁸ A conclusão

⁴ A ideia era que, para os preceitos gerais, reservavam-se os códigos; a “plasticidade” histórica e social deveria ser contemplada pelas legislações especiais. Pedro Xisto (1923, p.48-9).

⁵ Comparar e verificar, entre as edições de 1916 e 1934, por exemplo, como o tom e texto adotados para o capítulo comentado da locação de serviços é rigorosamente o mesmo, apenas atualizando-o conforme a legislação mais recente (Bevilacqua, 1916; 1934).

⁶ Por exemplo, Carvalho de Mendonça (1917), no mesmo período.

⁷ Valle Ferreira (1938, p.45-6), Evaristo de Macedo (1905, p.9) e Lacerda de Almeida (1921, p.71) reconhecem a desigualdade econômica; este último inspirando a sua teorização jurídica em preceitos da moral e religião cristãs.

⁸ Barbosa, (1953 [1919], p.48).

após essa pungente série de mazelas é pesar, em ideia sucinta, que, simplesmente, “há tudo por fazer”. Trata-se de compreender “a extensão do território imenso por lavrar na vastidão extensíssima e complexíssima dos assuntos que entendem com a sorte do operariado...”.⁹

A verificação desses males criava como necessidade a mudança programática das leis, uma situação prospectiva que se buscou descrever em termos temporais, acentuando o caráter de “relatividade” do direito. Ou seja: não só era importante explicitar o objeto da mudança, mas também reivindicar a própria ordem jurídica como via possível de reformulação: “não é preciso insistir para ver como neste problema de regulamentação se agita todo um mundo novo, toda a sonhada transformação social do Direito.”¹⁰ Interessante é notar, ainda, que desse grau de transitoriedade almejada se justapunha uma transitoriedade mais orgânica e menos controlada, como é sintomática a imprecisão de nomes coexistentes e aplicados ao mesmo fenômeno: “direito operário”, “direito industrial”, “direito social”, “direito sindical” – são todas designações que vemos utilizadas ao longo dos anos 1930 e 1940.¹¹

O projeto também se volta à elaboração de um paradigma de contrato próprio às relações do trabalho, diverso do modelo civilista, e, portanto, que se afastasse definitivamente da locação de serviços. Afinal, se reconhecida a dependência econômica entre trabalhador e patrão, o mesmo elemento de subordinação justificaria, durante a temporalidade da relação, a existência de um “contrato individual de trabalho”.¹² Mas também aqui o consenso teórico e doutrinário não foi que paulatino, e, em algum momento, uma pluralidade de *tipos de contrato* já preexistentes serviu de base para entender e lidar com as prestações do trabalho.¹³

⁹ Idem, p.53.

¹⁰ Pedro Xisto (1923, p.42). Sobre a característica da observação social, é interessante notar como nas obras referidas acima parecia necessário preceder a argumentação técnico-jurídica de uma justificação pela “ordem dos fatos”, não sendo incomum que o autor revisasse na memória os eventos que presenciara.

¹¹ Evaristo de Moraes (1905) utiliza “direito operário”; Adatao Fernandes (1942), “direito industrial”; Oliveira Vianna, “direito sindical” (1943); e Cesarino Jr. (1940) usou “direito social”, aliás, por toda a sua vida de autor, mesmo até bem depois da CLT.

¹² De fato, é o elemento da subordinação que caracteriza o contato individual de trabalho para Dorval M. de Lacerda (1938, p.15-21), Cesarino Jr. (1938, p.45-6) e Evaristo de Moraes Filho (1944, p.41-2). Ver, de Cesarino Jr., a obra *A natureza jurídica do contrato individual de trabalho* (1938). Cesarino ganhou, com essa tese, o concurso para a primeira cadeira de “Legislação Social”, na Faculdade de Direito de São Paulo.

¹³ Não são raros os autores que retiram a relação de trabalho da locação de serviços, mas buscando reinseri-la em algum outro contrato de direito privado já conhecido. Além do caso dos civilistas mais tradicionais, como Clóvis Bevilacqua, há quem a definisse segundo uma sociedade, entre patrão e empregado (Kaiserlian, 1931, p.51) ou aproximando-a do contrato de empreitada. A profusão de explicações chega ao ponto de equipará-la com tipos contratuais francamente diversos, como a compra e venda e o mandato; fato que pode observar indiretamente, a partir da citação dos autores das obras acima.

O breve comentário jurídico até aqui serve para nos situarmos em um lado da questão. Mas o importante é, ainda que sumariamente, contextualizá-lo nas mudanças de ordem política, em especial, na ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930. Marco importante a partir do qual se organizou um aparato administrativo e judicial em torno do trabalho, foi o processo em que o Estado ao final se incumbiu do papel de terceira força mediadora. A expansão das leis de caráter trabalhista dá-se então de forma nacionalizada, e pela primeira vez é identificado um viés sistematizador, em agrupar e melhor organizar os vários decretos já existentes, ainda promulgando tantos outros, atitude que trará como termo, em 1943, o conjunto acabado da CLT. Ademais, apenas com o governo varguista que dois pontos cruciais de regulação do trabalho são encaminhados: a limitação da jornada laboral, em suas medidas diária e semanal, e o estabelecimento de um piso mínimo para a “taxa salário” (salário mínimo). Dois pontos que influem diretamente no âmago do conflito capital-trabalho e que passaram a receber formulação jurídica.¹⁴

O movimento de expansão dos direitos elementares veio acompanhado de órgãos especializados à altura, como a Justiça do Trabalho, o Departamento Nacional de Trabalho, as Juntas de Conciliação e Julgamento, entre outros, explicitando uma reorganização da burocracia estatal. A ação dos organismos, entre administrativa e judicial, se reportava, no centro, ao Poder Executivo, que assim não prescindia da gestão dos assuntos trabalhistas. Assim, não é descabida a tese de que o governo Vargas *controlava* essas entidades, concentrando aí o seu real escopo conciliatório, uma espécie de pacificação social entre empregados e patrões em que a nação sairia ganhando. Por outro lado, contraditoriamente, é justamente por organizar e legalizar os sindicatos, que o governo os expandiu enquanto voz de existência. A legalização, se vista em um viés burocratizante, como é o caso, dá meios (financeiros e legitimadores) para associações de representatividade ampla, de funcionamento prático não trivial, uma situação em certa medida paradoxal:

De uma forma sintética pode-se dizer que o principal objetivo visado era o estreitamento dos laços entre Estado e movimento operário, via representação

¹⁴ Que o piso salarial influi na acumulação do capitalista, é evidente: trata-se de uma autêntica limitação a um conteúdo negocial que, se deixado a cargo das partes, importaria em depreciação de valores, notadamente em contextos em que subsiste concorrência ao emprego. A jornada influi nos ânimos econômicos do mesmo capitalista de modo duplo (Vianna, 1978): primeiro, pela diminuição notória da produtividade, caso a variante do número de empregados total não seja compensada; segundo, do ponto de vista macroscópico, os salários acabam sendo aumentados, já que a oferta de mão de obra tende a diminuir com a expansão das contratações repositivas.

sindical. Esta ligação mais forte comportava, entretanto, dimensões contraditórias. De um lado, almejava-se um maior controle do ministério sobre o movimento sindical, mas de outro, necessitava-se que este movimento fosse significativamente representativo no meio do operariado. Ou seja, não se buscava apenas o mero controle, mas a adesão e a mobilização, o que só é possível através de procedimentos mais participativos e capazes de gerar certa dose de representatividade real.

A margem de dificuldades e de riscos presentes em tal encaminhamento político é óbvia e logicamente não podia passar despercebida a seus formuladores. O equilíbrio entre a manutenção do controle e a transformação do movimento sindical em um interlocutor político era no mínimo arriscada e em parte imprevisível (...).¹⁵

A visão mais próxima do controle ganha contornos no Estado Novo, quando o sindicato toma personalidade de direito público e vira braço direto da administração pública. Nessa situação, pode-se cogitar que o espectro positivo de direitos, vistos, após o reconhecimento da “questão social”, como necessários à pessoa humana trabalhadora, encontra um limite prático no disciplinamento das entidades; estas sendo vias naturais pelas quais poderiam ser reivindicados novos direitos ou a expansão dos já existentes.

O interessante é notar que, no plano de fundo, sustentando ideologicamente a nova organização havia também um modelo de Estado. Da mesma forma que, com os juristas, observamos o esforço intelectual da criação de um tipo diverso de contrato de trabalho, há estudiosos lançando mão de novas teorias políticas no período, visando à reforma do Estado, entre os extremos ultraliberal e socialista. Evidentemente, esses movimentos, o jurídico e o político, se encontraram, cimentando a coerência discursiva do regime Vargas. Isso ocorre no próprio nível biográfico de alguns de seus melhores colaboradores, vários deles juristas que ocuparam funções públicas durante o período.¹⁶

Em suma, e ainda mais uma vez, trata-se de uma época de grande transitoriedade, e que era sentida como tal por quem dela participou. É comum vermos referências a um “novo direito”, a “novas políticas”; tudo se faz necessário de ser rearranjado. Não obstante a tendência, indubitável, na matéria do trabalho de que tratamos, ou seja, o caminho a maior regulamentação; não obstante essa tendência, é visível, nas arestas do processo, a incerteza e

¹⁵ Gomes (1988, p.202-3).

¹⁶ Nesse propósito, a leitura das obras do período de Oliveira Vianna, Francisco Campos e Azevedo Amaral é ilustrativa. Seria em muito extravar os objetivos sopesados neste capítulo buscar ainda fazer uma síntese do que pensavam esses autores.

a oscilação frequentes, redundando na baixa durabilidade de algumas ações. Assim, na Constituição de 1934, o sindicato gozava da associação livre, princípio que enfraqueceu na onda democrática o teor de um decreto editado quatro anos antes, bem mais restritivo. Em movimento retroativo, a Constituição de 1937 recuperou o controle desse tipo de entidade, mas isso durou apenas até a carta magna seguinte, de 1945.¹⁷ Se olharmos do ponto de vista das instituições responsáveis à tutela do trabalho, o mesmo movimento de oscilações de apresenta. Há grande quantidade de siglas e organismos no período, conselhos e departamentos que ora são autônomos, ora estão alinhados a um órgão maior, reforçando um detalhamento burocrático crescente pelo qual passava o poder público.¹⁸

De toda forma, se 1930 se afigura como um ano crucial ao ritmo de intensidade da regulamentação trabalhista, é porque, podemos descrever hoje, foi aceito o ingresso em uma época de transição, de mutabilidade das normas sociais envoltas ao trabalho. Convém, no entanto, não esquecendo da etapa anterior, quando os elementos da “questão social” foram colocados, notar que o primeiro impulso a esse processo – em certa etapa já incontornável, bem aceito, como concluiríamos passando os anos 1930 em revista – não foi evidente. Cumpre mencionar de passagem, em suma, além da soma de esforços com outros atores, o papel desempenhado pelo movimento operário.

Esse olhar ao movimento operário ocupa quase sempre o espaço de uma boa introdução de uma obra sobre o assunto, tal como não nos desincumbimos de fazer agora, o que, muitas vezes, na experiência reiterada com a bibliografia, pode deixar repetitivo o seu argumento político-ideológico central. Ainda assim, até hoje é fundamental para balizar uma dada memória histórica do governo varguista. Certamente por conta da autoimagem que o próprio regime varguista cultuou de si mesmo – e dela falaremos ainda –, criou-se algum entendimento no imaginário social que teria sido ele o responsável completo pela edificação do sistema normativo trabalhista, em especial no reconhecimento do grande número de direitos individuais surgidos. Como toda questão complexa, tudo depende do *enfoque* que se dê. Um desequilíbrio na balança chega ao limite de aceitar como válida a “ideologia da outorga”, expressão cunhada por Luiz Werneck Vianna em 1978, e que tendia a desmistificar a concentração excessiva, não só no governo, mas na figura pessoal de

¹⁷ O exemplo é descrito por Orlando Gomes (1944, p.195-6).

¹⁸ Para ver uma monografia a respeito, consultar Untura Neto (2013), sobre a criação do Conselho Nacional do Trabalho, e que de resto traz ótima bibliografia sobre autores de direito do trabalho dos anos 1920 e 1930.

Vargas.¹⁹ Outros estudos lhe seguiram o mesmo caminho,²⁰ impondo-se, como agenda de pesquisa, a uma reanálise dos antecedentes da regulamentação.

É preciso ter em mente o período de alta violência que os primeiros decênios do século significaram na arena das relações de trabalho. Por algumas fatias de tempo, a greve foi proibida e os sindicatos tiveram atuação incerta. Não obstante, a corrente historiográfica posterior aos anos 1970 teve sucesso em apontar as movimentações dos trabalhadores:²¹ as descrições das greves da Primeira República contidas nessas pesquisas são pormenorizadas, e dão pouca margem à dúvida de que o período fosse de um acomodamento geral pelas condições laborais, conforme o discurso varguista e pós-varguista levaria a crer.

Podemos supor que esses movimentos de operários tenham despertado a atenção de alguns dos observadores sociais viventes na época. Alguns deles, por felicidade, teriam acesso a meios amplificadores e mais legitimados da discussão pública: imprensa, doutrina jurídica, mandatos parlamentares. Num terceiro momento, portanto, já de reação crescente, o tema deve ter assumido a condição de um *impasse*, tendo em vista um modelo de sociedade ideal, qualquer que fosse (poucas ideologias e teorias vaticinariam a identificação do “quebra-quebra” social como um sinal de bom funcionamento).

Outro antecedente relevante é que, no âmbito propriamente local dos grandes centros urbanos, já se dava alguma regulamentação do trabalho, inclusive com limitações de jornada para algumas profissões. Não à toa, eram em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, de incipiente presença industrial, e também com crescimento demográfico acentuado, que a insatisfação operária se fazia mais presente.²² Embora antecipando a tendência nacional em alguns dos pontos cruciais, é de se supor a baixa aptidão fiscalizatória e judicial dos municípios em tutelarem o trabalho. Além disso, até 1926, persistia uma situação de

¹⁹ A (contra) tese da ideologia da outorga, em resumo: o presidente seria um antevidente dos fatos históricos, e, portanto, teria inaugurado a política intervencionista *antes* que a questão social se colocasse. Essa interpretação – muito presente em juristas colaboradores do regime, e portanto por isso mesmo implicados necessariamente no sucesso de sua realização política – conduz a um reviramento da imagem dos fatos, já que, como apontamos, a “questão social” já havia sido sim colocada, inclusive pelos próprios juristas, antes de 1930.

²⁰ Angela C. Gomes (1988) e João Tristan Vargas (2004) também rebatem a “ideologia da outorga”. De fato, parece que a historiografia como um todo se reposicionou segundo a oposição estabelecida por Werneck Vianna: seja na opção própria do regime do varguismo, em que Oliveira Vianna foi o grande projetista; seja pela saída de relativização e crítica a essa opção. A esse respeito, ler análise de John French (1991), que diagnostica que ambas tendem a concentrar a periodização histórica na época do Estado Novo, justamente porque a *referência* pela qual orbita a crítica é oriunda daquele governo.

²¹ Essas movimentações são bem descritas e apontadas nos estudos de Fausto (1983), Gomes (1988), Vargas (2004), entre outros.

²² Chalhoub (1986) descreve bem o vínculo da concorrência por postos de trabalho no Rio de Janeiro do início do século e a presença maciça de novos migrantes e imigrantes na cidade.

concorrência entre os dois entes federativos, na competência de regular a matéria, com prejuízo para a coerência do sistema normativo, já que políticas diversas, ou até opostas, podiam ser implementadas em um mesmo território.²³

No âmbito nacional, já indiquei que até 1930 poucos temas receberam tratamento legislativo de fato. Além dos casos do trabalho infantil (1891 e 1927), dos acidentes de trabalho (1919), da caixa de aposentadoria (“Lei Eloy Chaves” – 1923), das férias (1925) e de regulamentações precoces a categorias específicas (como a dos ferroviários – 1889, 1890, 1923); além desses casos, não houve atenção à jornada, e tampouco ao piso salarial. A discussão parlamentar foi, apesar disso, acaloradíssima, inclusive com a propositura de Códigos de Trabalho, como o apresentado pelo deputado Maurício de Lacerda em 1917, que não chegou a ser apreciado.²⁴ Até 1930, o nível intenso dos debates não chegou a atingir um consenso mínimo quanto à necessidade em si da regulamentação, exceção feita para os casos já citados dos mais frágeis e necessitados, além das profissões de valor estratégico para a rede de transportes e de trocas econômicas.

Essas evidências nos mostram que algo já acontecia no período anterior à era varguista; e o problema do direito do trabalho que já era, a seu modo, colocado pelas reivindicações operárias. Ainda assim, os avanços concretos se sucedem timidamente, em termos de evolução legislativa, aparato organizacional e estabilização mínima de princípios quanto à natureza e pertinência da normatização. Logo, a passagem em 1930 ainda é o ponto de inflexão fundamental, já que é “a partir daí que a questão social passou a ser tratada como questão política”.²⁵ Esse novo encaminhamento perpassou por um mínimo de consenso social, inclusive com a presumível resistência dos setores econômicos dirigentes.²⁶

²³ Tal conflito de competência legislativa entre União e Municípios foi dirimido pela emenda constitucional de 3 de setembro de 1926, decidindo-se pela esfera federal.

Para checar a regulamentação incipiente de profissões, Vargas (2004, p.34-52) notou no Rio de Janeiro terem sido beneficiados o trabalho dos confeitores (1903), dos empregados de comércio (1911), hotéis e restaurantes (1918), entre outras classes profissionais.

²⁴ Dados apresentados conforme levantamento de Maranhão et al. (1957), com a ressalva de que, apesar de previsto, o trabalho dos menores não foi tutelado até 1927, e as normas reguladoras das férias não foram aplicadas antes de 1930. A respeito da propositura de projetos de leis e de sua discussão, consultar Vargas (2004, esp. p.27-34 e 60-77).

²⁵ Gomes (1988, p.214-5): “O governo do Estado Novo entrou ‘nas profundezas de nossas questões econômicas e sociais’, ao contrário dos outros governos anteriores”. Ou Cesarino Jr (1939, 41-2): “(...) não porque antes de 30 não houvesse propriamente leis sociais, mas é que ainda não havia a preocupação do governo com esse problema”.

²⁶ O desenvolvimento da longa exposição de Vianna (1978) acerca dos fatos reforça que, de início, o patronato não estava disposto a ceder, em muito lhe convindo o discurso de tipo liberal. Não desejoso de abdicar de margem significativa de lucros, valia-se de argumentos que hoje em dia seriam considerados dos mais extravagantes (p.108-114). De 1930 em diante, ainda de acordo com aquela exposição, o empresariado passou a aceitar a ingerência estatal, de modo a obter, de um lado, um maior controle das classes subalternas, e, de

Como medida de apoio às políticas gestadas, os anos 1930 assistiram ainda, e o que não é menos importante, a uma abordagem cultural em torno do trabalho: uma multiplicidade de visões se conflitam na arena social, com a primazia da propagada pelo *varguismo*. Nesta, o trabalho era visto como obrigação social, justificativa para o gozo dos benefícios da cidadania e para outros direitos, como numa teia de reciprocidades, em que os direitos vinham garantidos em uma ponta, para serem cobrados em outra.²⁷ O problema dessa visão era, naturalmente, a sua dependência no plano real de uma permanente oferta de empregos, ponto de solução não trivial. Com isso, afastavam-se visões outras, até então flutuantes na sociedade brasileira, acerca de experiências diversas com o tempo e com o trabalho. Essa matéria criativa multivariada é o que aparecerá discutida nas canções populares do período.

O regime varguista impunha sua visão acerca do trabalho com a utilização de vários expedientes, instrumentalizando os novos veículos de comunicação, como a radiofusão, por exemplo em discursos de autoridades, e também inserindo a sua visão do trabalho nas diretrizes de ensino das escolas. Neste último caso, é notável o esforço dispendido no período – esforço político-musical, em comunhão de interesses – na estruturação do chamado “canto orfeônico”, conjunto de diretrizes pedagógicas do compositor Heitor Villa-Lobos para o aprendizado de música no Brasil, e que combinava disciplina social e nacionalismo em um único programa.²⁸

Em igual sentido, atuou parte da legislação vigente na época (principalmente até 1940),²⁹ que complementava o “espírito” finalista da CLT ao tipificar como infrações, no plano penal, um conjunto de atividades e situações descritos como vadiagem, ociosidade, mendicância e outros. Não é simples compreender o impacto que tinham disposições que, ao serem lidas hoje em dia, são possivelmente vistas como abertas ou imprecisas. Não menos árduo é ter a noção de sua aplicação nos tribunais. Mas a existência conjunta, ao menos em

outro, a satisfação de seus intentos modernizantes que dependiam de ação direta do Poder Público (como os incentivos ao mercado interno).

²⁷ Gomes (1988, p.194-7, 246-254).

²⁸ Capelato (2008, p.178s) mostra bem isso, com o uso que se fazia da ideologia já nas escolas, além dos discursos e imagens atreladas ao presidente – tudo isso tinha impactos em uma nova visão do trabalho que se procurava sustentar. Gomes (1988, p.229-234, 235-7) trata da importância dos discursos no rádio – principalmente os discursos do Ministro do Trabalho – e das festas dispensadas pelo regime a datas comemorativas. Para uma apresentação do canto orfeônico, é imprescindível o estudo de Wisnik (1982), que será comentado mais adiante.

²⁹ Essas infrações foram previstas no Código de 1891 e reformuladas na elaboração do Código subsequente, o de 1940. Muitas desapareceram, permanecendo apenas a vadiagem e mendicância, que foram deslocadas para a Lei de Contravenções Penais.

um período forte, entre legislação trabalhista e criminal, provavelmente gerou um duplo estímulo negativo àquele que “não trabalhasse”: não fruir de uma gama de benefícios da via social e além de tudo poder ser a qualquer momento perseguido e detido em flagrante detido. Com isso, é tentador identificar um aparelho de “controle” das classes trabalhadoras em vias de aperfeiçoamento.³⁰ Não obstante, o mais importante a ser retido aqui é justamente o delineamento de *uma* visão de trabalho em detrimento de outras, o que ocorre na seara política e trabalhista dos anos 1930, com apoio da cultural, e provavelmente instrumentaliza o arcabouço legislativo penal já existente dos anos anteriores.

Assim, temos que o processo de regulamentação do trabalho é datado desde o início do século XX pelo menos, mas intensificou-se a partir de 1930, quando ganhou, inclusive, repercussão nacional, aos moldes de um autêntico projeto de Estado. Seu ponto culminante foi o ano de 1943, em que é outorgada uma Consolidação de Leis, *consolidação* justamente pelo expressivo acúmulo de leis que veio sendo feito nos anos imediatamente anteriores. Não obstante essa visão, é importante considerar as disparidades regionais, como o caso do Rio de Janeiro, de regulamentação municipal sensivelmente mais precoce, circunstância que será útil contextualmente ao se tratar da produção de canções, processo que se irradia, no início, também de um centro localmente determinado.

— * — * —

O interessante é que quase nesse mesmo período também a canção popular sofria um processo agudo de transformações, em particular o samba estava caminhando à forma com que o concebemos hoje.

A tese está há muito tempo difundida e bem aceita nos estudiosos de música popular: trata-se do pensamento de que, entre o final do século XIX e início do XX, havia no Rio de Janeiro um tipo de samba mais ligado às tradições baianas, em ritmo próximo ao do maxixe, e que era praticado em bairros centrais de baixa altitude, como Gamboa, Saúde e Cidade Nova – logradouros em que uma respeitável população de migrantes baianos havia outrora se fixado, tendo até assumido certo grau de proeminência frente às demais.³¹

³⁰ Enxergar o disciplinamento do trabalho das classes subalternas em cotejo com a legislação criminal e repressiva é um procedimento comum da historiografia. Ver Chalhoub (1986) e Salvadori (1990).

³¹ Ver Tinhorão (2010, p.277). Essa “espécie de liderança espontânea entre as camadas mais baixas”, tida pelo segmento baiano, é explicada em parte pela “riqueza de sua antiga experiência de vida no Recôncavo” – motivo que em si não explica nada. Contudo, o próprio historiador, trazendo estatísticas ao debate, afirma que

Mas, em um segundo momento, despontou uma outra variante de samba produzida no Rio de Janeiro, de características diferentes, a começar pelo ritmo mais sincopado, e também por estar ligada a outro *locus* geográfico, na verdade um novo vetor de expansão da cidade, que era a ocupação das áreas de terrenos mais acidentados, incluídos os morros e as encostas. O surgimento dessa segunda variante, concordam os estudiosos, ocorreu entre os anos 1920 e 1930.

Notamos, por exemplo, a diferenciação sendo operada por Tinhorão (2010, p.305), inclusive em sua dimensão temporal:

Todos esses sambas já produzidos para gravação em disco nessa primeira fase que se estenderia de 1917 a 1927 – ano que marca o fim das gravações mecânicas e o advento do sistema elétrico – guardam entre eles a marca sonora do seu parentesco com os sambas do partido alto dos baianos, que soavam ainda como eco de suas origens rurais no Recôncavo. Foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saídos das camadas baixas cariocas, igualmente herdeiras de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos (muitos deles com experiência carnavalesca em ranchos de bairros), fizesse sua entrada no cenário da criação popular no Rio de Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio.

Há, aqui, uma primeira pista importante, atrelando o nascimento da segunda variante com um ponto geográfico preciso: o bairro do Estácio de Sá (ou simplesmente, Estácio), espécie de *entroncamento* topográfico e cultural que, se observado por uma carta da época, mostrar-se-ia situado perto o suficiente do centro da cidade, para onde uma caminhada ligeira fosse suficiente alcançar e, ao mesmo tempo, encostado ao sopé do morro de São Carlos, um dos pontos de fuga à crise habitacional que assolou a capital desde o início do século. Portanto, um lugar fronteiro por excelência, e que facilitaria, até mesmo em termos espaciais, a transição tão aludida “do morro para a cidade”, da “cidade para o morro”.

A mesma divisão entre sambas é repetida por João Máximo e Carlos Didier, donos de extensa biografia a respeito de Noel Rosa, a que me referirei bastante ainda. À guisa de caracterização da época em que viveu Noel, dizem os autores que, em finais dos anos 1920,

os baianos seriam o segundo contingente populacional mais expressivo no Rio de Janeiro da década de 1870, estando situados atrás apenas dos fluminenses. Também Roberto Moura (1983, p.57) fala que “a colônia baiana se imporia no mundo carioca em torno de seus líderes”, “cuja influência se estenderia a toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto, e depois na Cidade Nova”.

no Rio de Janeiro, existiam “dois tipos de samba. Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas da Tia Ciata e outras ‘tias’ baianas”. Já o segundo tipo “surgiu há poucos anos no Estácio de Sá, bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o morro de São Carlos e a zona do mangue. Dali se espalhou pelas vizinhanças, galgou as encostas da Saúde, Salgueiro, Mangueira”.³²

Os autores nos trazem outra referência verdadeiramente balizadora do debate historiográfico, que são as chamadas “tias baianas”, figuras com que o primeiro samba é identificado. Suas intervenções pessoais em favor do gênero são notórias: como proprietárias de antigos palacetes imperiais (o da Tia Ciata ficava próximo à Praça Onze), e por gozarem de certa respeitabilidade pública, tinham a oferecer um local suficientemente espaçoso, e socialmente resguardado, para as reuniões festivo-musicais em que o samba ocorria. Assim, juntando um conjunto heterogêneo de convivas, entre familiares, vizinhos, amigos e simples curiosos, mantinham uma espécie de centro de tradições da cultura negra, africana, baiana e carioca, música e religião misturadas, e isso com algum grau de proteção frente a olhares eventualmente inquisidores.

Ainda no prisma da bibliografia, é importante notar o reconhecimento da divisão por dois autores da época, que, *justamente neste ponto*, estabelecem um diálogo entre si. Tratam-se de Francisco Guimarães (“Vagalume”) e Orestes Barbosa, autores, respectivamente, de *Na Roda do Samba* e *Samba*. Vagalume empreende um panorama da produção do gênero, incluindo capítulos sobre sua história, compositores, temas das letras e forma de sua produção – atentando-se em tudo para um samba mais antigo, relativo a nomes como Donga, Pixinguinha e Sinhô. Orestes executa tarefa semelhante, mas conferindo maior destaque a expoentes de um samba certamente mais novo, como Noel e Cartola, sendo também ele próprio um desses colaboradores, letrista como foi de algumas canções. Há, nas duas obras, uma comparação que afinal se estabelece, notadamente ao olhar de um terceiro observador, e a partir da qual é dado avaliar a história do gênero como um todo.³³

A divisão já foi objeto de comentário dos próprios músicos, o que é mais um testemunho em favor do argumento. Em entrevista realizada por Sérgio Cabral com Donga e

³² Ver Máximo e Didier (1990, p.118, 138).

³³ Ademais, os dois livros são considerados como pioneiros dos nossos estudos de música popular, tendo sido formatados *no calor da hora*, por dois participantes contumazes nos ambientes musicais; somando-se, neste aspecto, ao livro *Choro*, de Alexandre Gonçalves, outra obra do período. De fato, vendo-os hoje enquanto documentos, é interessantíssimo constatar o diálogo que se forma entre *Na Roda do Samba* e *Samba*, pois as suas dissonâncias são mais um fator que explicita o processo de transformação do samba em geral. O diálogo já foi analisado por Napolitano e Wasserman (2000, p.170-1) e Sandroni (2001b, p.136s).

Ismael Silva, depois tornada célebre em citações, ambos reivindicam o título de verdadeiro samba para si, estabelecendo, à moda da comparação de acima, entre Orestes e Vagalume, idêntica clivagem. O mesmo termo vocabular “samba” se presta, conforme a escuta subjetiva e comprometida de cada um, a fenômenos musicais distintos.³⁴

Na verdade, poucos termos da música popular brasileira tiveram a sua imprecisão tão debatida. Parcas as fontes na fase anterior ao rádio e à gravação, não é incomum encontrar historiadores e folcloristas debatendo ardorosamente para encontrar a raiz primeira do que seja “samba”, ou a primeira vez em que ele de fato aparece utilizado em um documento qualquer. Essa obsessão pelas “origens” – que, não obstante a sua pertinência no conhecimento cognoscitivo das coisas em geral, passa a ter menos sentido caso seja aceita a diversidade e constante mutação do material sonoro - marca uma etapa do nosso estudo de música popular, notadamente nos anos 1960 e 1970. Mesmo nas obras de não folcloristas, mais centradas, por exemplo, no perfil biográfico de compositores, era de rigor dedicar algumas páginas introdutórias à questão etimológica.³⁵

Demarcar bem os vários fatos musicais que constituem a nossa história não é tarefa trivial, e isso se traduz, no caso específico que nos ocupa, na dificuldade de traçar uma “rígida linha de convergência da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma urbana (o samba carioca)”. Por isso, uma saída ao problema indefectível das origens é ver *no* samba justamente a síntese (seja na origem, seja nos desdobramentos) da música afro-brasileira.³⁶ Também desse lado de solução, estão aqueles que reelaboram a memória do que seja samba, impondo uma data de início para a sua criação. Orestes Barbosa, já citado, faz isso com o samba mais novo, de cuja construção tomava ele parte.³⁷

³⁴ Embora a entrevista seja mais conhecida por meio de fontes secundárias, foi publicada originalmente em *As escolas de samba: o quê, quem, como, onde e por quê*, de Sérgio Cabral (1974, p.21-2).

Há falas semelhantes de outros sambistas, como Cartola e Noel, coligidas em suas biografias, que corroboram, ainda que indiretamente, a mesma conclusão (Oliveira Filho e Silva, 1983, p.45-6; Máximo e Didier, 1990, p.246).

³⁵ É exatamente o que fazem Alves (1968, p.11s), Muniz Jr. (1976, p.33-48) ou o próprio Vagalume já citado (1978, p.26). Como folclorista não só do samba, Edison Carneiro se debruça sobre manifestações musicais assim apelidadas (1937, p.131-145; 1982), principalmente na segunda das obras, mas a partir de uma observação bem mais rica, já que o seu objetivo não é meramente propedêutico, e sim dimensionar a variedade de manifestações musicais, ao mesmo tempo em que as suas interpenetrações, genealógicas e geográficas.

³⁶ Como faz Muniz Sodré (1979, p.29-30, 35). De certa forma, Sandroni (2001b) também faz isso, mas apenas do ponto de vista da decantação rítmica, e em termos de ponto de chegada.

³⁷ Barbosa (1978, p.29). A origem do samba é o morro, ou melhor, os morros, “pois o malandro do Estácio não tem os mesmos anseios nem as mesmas causas de mágoa do malandro da favela, o qual, por sua vez, é diferente do malandro dos subúrbios de S. Cristovão ou do Andaraí”. Aqui, *origem* é empregada tanto no sentido histórico, quanto lógico-causal.

Aproveitando à menção a Orestes, vê-se que na virada dos anos 1920 e 1930 o problema da demarcação de um estilo por via da palavra que o designa adquire *caráter presente* de indefinição, correspondente à transitoriedade histórica real por que se passava (é extremamente provável que já existisse de antes, mas são Orestes e Vagalume que constituem, por assim dizer, as nossas primeiras fontes de imprecisão). Ocorre que já naquela época um fato absolutamente decisivo estava em vias de ser fixado, com impactos a essas discussões todas: a possibilidade de registrar de forma durável os sons. Conforme aponta Luiz Tatit, o samba das tias baianas foi um gênero procurado e bem aceito desde o início para ser gravado; quanto à variante que o sucedeu, é inegável o sucesso de seu aproveitamento nos novos meios tecnológicos (o rádio aqui já disseminado), tendo mesmo sido responsável por uma espécie de “era de ouro” da canção como um todo.³⁸ Logo, por meio de um material documental relativamente farto – e hoje em dia em vias de ser reunido e mais bem organizado, na disponibilização de acervos em plataformas públicas de pesquisa - e de acesso *mais direto* aos elementos propriamente musicais e cancionais do que um depoimento que presta o artista, por exemplo; por meio desse tipo de material – o fonográfico – nos é dado realizar o exercício da diferenciação de variedades do samba, e temos de fato condições para isso.³⁹

Cumpre, portanto, em primeiro lugar, esmiuçar a diferenciação em termos musicais. Parece-me que o estudo mais completo a esse respeito é o de Carlos Sandroni, *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, a partir do qual, mais do que identificar a clivagem dos sambas em termos que outros já haviam feito, o autor a descreve conforme a passagem, do que ele define, entre o “paradigma do *tresillo*” e o “paradigma do Estácio”. Um processo complexo que envolveria a história da música popular brasileira como um todo, dado que o assentamento rítmico no *tresillo* (fórmula rítmica calcada no esquema colcheia pontuada, colcheia pontuada, colcheia; dado um compasso binário) havia sido a praxe em seus principais estilos até então: lundu, modinha,

³⁸ Tatit diz em seu livro *O Século da canção* (2004) que há um casamento entre aquilo que desejavam os sambistas e aquilo que buscavam os registradores. Depois, o estouro da canção no rádio – Tatit fala do samba proveniente do Estácio – já era de uma fase de grande impacto da festa do carnaval. A cada um desses momentos correspondem, segundo os seus próprios termos, as duas primeiras triagens da canção brasileira (p.93-5).

³⁹ Antes do rádio e das gravações, já havia o registro via partituras. Entretanto, escusável explicar que boa parte do cancioneiro popular deixou de ser notado musicalmente. Mesmo já na época do rádio e dos discos, o aumento da publicação de livrinhos de partituras, como resposta comercial ao sucesso que os sambas vinham tendo, não chegou a ser acompanhado de um rigor técnico à altura. Pude constatar, examinando o acervo atual do IMS/RJ, a existência de erros evidentes de notação; às vezes, é comum encontrar, comparando edições diferentes, a mesma canção apresentando imprecisões grosseiras rítmicas e de alturas.

maxixe, tango brasileiro.⁴⁰ Já entre 1928 e 1933, algo de muito importante acontece no Estácio, que foi a expansão da instabilidade, ou para usar um termo mais específico, da contrametricidade, entre as células rítmicas e a métrica dos compassos. Segundo Sandroni, isso constitui uma novidade para o percurso em geral da música popular no país, ao configurar um paradigma rítmico diverso, com consequências culturais e políticas.

O perfil *aditivo* da música africana, em que as células rítmicas vão se somando umas às outras, é frontalmente diverso do ponto de vista da tradição europeia, que é divisível em termos de ritmo. No encontro das duas tradições, já em solo brasileiro, a africana a outra se adaptou, aceitando a estrutura dos compassos, para em sentido diverso reacomodar-se pela via da contrametricidade, com o uso reiterado da síncopa. O termo do processo foi, no caso do samba, a obtenção de fórmulas cíclicas de até dezesseis semicolcheias, e não mais de oito, com a reposição da “instabilidade” mesmo entre os compassos.⁴¹

A mudança com relação ao som é correlata a alterações e invenções nos instrumentos capazes de produzi-la. Datam do período a criação do surdo, da cuíca e de uma redefinição do uso do tamborim.⁴² A sua apropriação pelas nascentes escolas de samba mostra não só a necessidade de conferir um som mais dançante e que empolgasse o cortejo (fato para o qual o novo paradigma rítmico também estava mobilizado),⁴³ mas também o gosto por apresentar ao mundo sofisticadas polirritmias. A relação mais central é a formada entre surdo (regular) e tamborim (não regular), as duas linhas que, vistas em conjunto, são a redução mínima polirrítmica, e cujo deslocamento, visto no que faz o tamborim, aponta para a influência do “paradigma do Estácio”, ao mesmo tempo em que é fonte primária na sua pesquisa.⁴⁴

⁴⁰ O *tresillo* tem diretamente a ver com o que Mário de Andrade chamava na música brasileira de “síncopa característica” (seja a sua notação se valendo da ligadura, seja apresentando só três ataques, com pontuações, como preferi me referir acima com o intuito de explicitar a raiz *três* da expressão). Paralelamente à confecção de sua hipótese em *Feitiço Decente*, Sandroni escreveu dois artigos para enfocar, cada um deles, em um dos paradigmas que depois confrontaria: *La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estacio* (1997) e *Le tresillo rythme (...)* (2001b).

⁴¹ Dezesseis sendo os ataques possíveis (compasso binário, oito semicolcheias disponíveis em cada), a desestabilização entre compassos cria rearranjos originais como 7+9 ou 9+7. Assim, um compasso é “adiantado”, outro retardado, jogo dinâmico que reverbera na demanda de compensação pelo corpo.

⁴² A história da fabricação da cuíca está contada em Muniz Jr. (1976) e Sandroni (2001b, p.181-4).

⁴³ Apesar das configurações rítmicas diversas, um binário, a outra quaternária, Tinhorão aproxima nesse ponto a origem do samba de outro gênero urbano mais ou menos contemporâneo, que é a marcha: ambos “surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (2013, p.139). A diferença, segundo ele, é o lugar social de cada um, pois a marcha teria aparecido em contraponto aos requebrados do maxixe, “ainda um pouco rudes” ao ouvido das classes médias (op.cit., p.146).

⁴⁴ Embora a utilize para caracterizar o violão da bossa nova, em João Gilberto, Garcia (1999, p.47-8) faz uma exposição muito útil aos estudos de samba, ao explicar por que o que faz o tamborim é “não regular” –

O mesmo processo que Sandroni identifica, entre os anos 1928 e 1933, descrevendo-o em termos musicais, Luiz Tatit trata de modo ligeiramente particular, como sendo o da fixação de uma canção “fundada nas entoações e expressões da fala cotidiana”.⁴⁵ Conferindo aos fatos ocorridos no período peso tão grandioso quanto, pontua que é apenas com o samba da segunda variante que se dá de fato uma elaboração composicional orientada pela curva entoativa da fala, o que teria ocorrido, circunstancialmente, devido à necessidade de “incorporar improvisos de versos à estrutura da composição”.⁴⁶ Esse processo seria, enfim, correspondente à própria fixação da canção no Brasil – e aí está o peso de importância conferido por Tatit.

A relação entre ritmo e prosódia vem bem articulada neste trecho:

Os melodistas também estavam atrás de soluções musicais que pudessem se adequar aos mais variados tipos de letra, dos mais singelos àqueles que traziam experiências de difíceis expressão, sem perder a naturalidade entoativa. É dessa necessidade que surgem, no nosso entender, as divisões rítmicas próprias do samba desse período. Os compositores buscavam, de algum modo, a emancipação do canto: não apenas sua independência do tempo forte dos compassos, mas sobretudo sua liberdade de flutuação entoativa sobre qual fosse a regularidade do acompanhamento instrumental de fundo.⁴⁷

Como Tatit parte do pressuposto de que a canção esteja sempre esteada na fala, enquanto uma é perene, a outra é descartável, pois são justamente as entoações (provenientes da fala) que conferem plausibilidade e convencimento ao que querem transmitir os compositores em termos de conjunto melodia-letra, aceita, com esse pressuposto, a mesma descrição feita por Sandroni quanto a um caminho do samba à

categoria que criou para diferenciá-lo do que seria de fato irregular, e que ele viu mais presente nas variações rítmicas existentes no jazz.

⁴⁵ Tatit (2004, p.148).

⁴⁶ Ibid., p.147.

⁴⁷ Ibid., p.144. Creio que o ponto de partida obrigatório para a reflexão entre ritmo e prosódia é esta outra passagem, do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1972, p.31): “Ora êsses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem mediação isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a êste Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos.” Para ver uma coleção das várias passagens sobre a síncope brasileira na obra de Mário de Andrade, ver Garcia (1999, p.159-164).

contrametricidade. Nessa visão, a canção aparece como realmente fixada apenas quando consegue se apropriar de algo da ordem do instável que apenas a fala pode gestar, e que é o que transparece do ponto de vista da notação rítmica com o uso de síncope – essa é uma síntese confluyente do pensamento dos dois especialistas.⁴⁸

Mas nem só de material musical é que a transformação entre os dois sambas – o das tias baianas e o produzido no Estácio – se alimenta. Já mencionei a reordenação de epicentro geográfico, do centro em direção à periferia ocupada, da baixa altimetria em busca dos morros. Outros pontos que devem ser mencionados brevemente são a questão contestável da autoria, o que nos levará ao tipo de veiculação/aproveitamento utilitário que se podia fazer das canções, e também, o segundo ponto, algo da estrutura com que os sambas mais recentes foram delineados.

Para falar da autoria, é necessário reviver o *ambiente* da casa da Tia Ciata, descrito por seguidos autores. Trata-se de espécie de imagem totalizante do primeiro samba e de sua produção, delineada pela historiografia em tom abrangente provavelmente por escassez de fontes (os depoimentos de alguns dos circunstantes é que praticamente serviram para caracterizar todo o funcionamento e arquitetura da casa, e, por conseguinte, de outras semelhantes)⁴⁹ e também pela fixação na construção de uma personalidade de atributos tão fortemente simbolizados, beirando o caráter mítico (figura *feminina*, e, em diversos níveis, extremamente respeitável).

A Tia Ciata, e suas congêneres, são descritas como referências máximas em diversos níveis da vida: religiosamente, ocupavam por vezes o lugar de mães de santo, posição de maior destaque nos ritos do candomblé; laborativamente, contribuíam com importante soma no sustento de suas famílias, com a renda obtida na venda de quitutes e doces, que faziam diariamente, e com grande êxito; mantinham também elas uma faceta pública respeitável, com relações amistosas com as autoridades locais, inclusive, conforme nos contam as anedotas, a ponto de curarem a doença de um presidente da república; do ponto de vista musical, dominavam com destreza as artes da dança, de modo a não fazer feio nas rodas de samba e batucada; e, por fim, o que é a evidência mais importante, eram as proprietárias dos citados casarões imperiais, onde ocorriam as reuniões em que o samba se praticava, sendo

⁴⁸ Apesar de segui-lo com proximidade, Tatit acaba por divergir de Sandroni (2004, p.173).

⁴⁹ Destruídos aqueles palacetes, sobrou aos historiadores recorrerem ao testemunho de músicos experientes que ali se fizeram habituais. Assim, a nossa imagem da planta da casa – na famosa explanação de “biombos culturais” de Muniz Sodré (1978, p.14-15) –, do tipo de música e de gente que era aceito em cada um desses cômodos, do perfil das tias, das questões controversas envolvendo as músicas – tudo isso advém por uma única qualidade de fonte, que são os depoimentos.

por vezes mães, biológicas, de alguns dos sambistas mais conhecidos daquela fase (João da Baiana, Donga).⁵⁰ Vê-se, por essa descrição, tratarem-se de verdadeiras figuras míticas envoltas à memória do samba.

Ora, foi na casa dessas figuras de significado tão eloquente que o samba da primeira fase, por vezes considerado perseguido e pouco afeito ao ambiente público, era cultivado. Em conformidade com a vida coletiva dos espaços, os serões festivo-musicais assumiam a forma de rodas em que os convivas poderiam tomar parte, mais ou menos democraticamente, se visto o interior do cômodo atingido, ou desigualmente, considerados os demais espaços.⁵¹ Esse cenário contado pelos depoimentos é altamente visual, e cria implicações tanto no âmbito da autoria, quanto no plano formal da canção.

Na autoria, a produção necessariamente colaborativa, pelo formato condicionante da roda, que evita a dispersão entre meros apreciadores e tocadores, repercutia em um compreensível sentimento de pertencimento comum à obra produzida. Afinal, todos tomavam parte do coro, e mesmo nos momentos de improvisação, dava-se a alternância dos cantadores. Podemos supor, num tipo de organização como essa, a mesma música entre o início e fim tendo duração extensa, e ao cabo de sua interpretação, que também era uma composição e uma performance, tantas foram as intervenções, e nada havia sido registrado, que ninguém saberia dizer de quem seria a responsabilidade da criação.

Tal situação tem afinidade com a estrutura musical e cancional do que era inventado, em geral, uma alternância entre coro e improvisação, segundo também nos contam os depoimentos. Em momento posterior, com a gravação de algumas composições identificadas com o pessoal da Tia Ciata, o plano da canção ficou mais evidente: uso de motivos folclóricos; versos que são entoados para se repetirem logo em seguida; acúmulo de frases recortadas, de modo a não imprimir um sentido narrativo claro.⁵²

Em 1917, dá-se a polêmica, desde então amplamente documentada, em volta de *Pelo Telefone* (registrada e gravada por Donga, com letra de Mauro de Almeida), que indica a *crise* por que passaria esse modelo ideal, expondo-o à era histórica dos ganhos individuais

⁵⁰ Informações em Moura (1983, p.57s).

⁵¹ Refiro-me à organização que se operava nessas casas em momentos de maior sociabilidade, quando elas estavam abertas à presença externa. Pelo cotejo dos depoimentos, parece não haver dúvida que se tratavam de residências grandes o suficiente para permitir uma festa com diversidade de gêneros musicais, cujos cômodos em que eram praticados também manifestavam fronteiras em outros planos: racial, íntimo-familiar. Assim, a penetração na residência, da sala de visitas ao terreiro dos fundos, obedecia a um crescente de proximidade. A bibliografia é até extensa: Sodré (1979, p.14-20), Tinhorão (1998, p.293-4), Moura (1983) e Vianna (2008).

⁵² Ver Sandroni (2001b, p.120s).

em cima da criação musical, objetificada para poder ser vendida. Segundo contaram as más línguas, seus críticos, Donga surrupiou em um dos serões da Tia Ciata a base da canção que registraria sob o nome de *Pelo Telefone*, entregando-a, para ser retocada, ao jornalista Mauro de Almeida. O efeito do desaforo foi previsível: muitos não reconheceram a criação como sua, e o sambista passou a vida toda buscando explicar-se pelo episódio.

Sintomática, a história de *Pelo telefone* antecipa em vários anos as condições de produção que o plantel do Estácio irá vivenciar enquanto compositores. Enquanto que do ponto de vista da autoria, o paradigma na época da Tia Ciata era a obra coletivizada, desinteressada de proveito comercial, quanto mais fora dos limites do âmbito em que era produzida, na fase que se inicia na virada dos anos 1930 o próprio ato criativo poderá ser enxergado pelo seu passo seguinte, de razão utilitária. A trajetória de muitos dos compositores conhecidos – de Noel a Ismael, passando por Wilson – esteve envolta ao ganho com a venda, em sentido diversificado, de canções. Nos períodos em que as receitas se avolumaram, não é descabido enxergar em suas biografias o ensaio de autênticos movimentos profissionais. Afinal, é com o espaço recebido nos canais do rádio e do disco que esses compositores da fase do Estácio se estimulavam a produzir novas composições, e, não como poderia parecer, o contrário.⁵³

Vimos nesta seção a coexistência de dois sambas no Rio de Janeiro na passagem dos anos 1920 e 1930, subgêneros que não só pela música se fazem distintos e bem autonomizados. A manifestação ligada ao “paradigma do Estácio” importa um corte decisivo ao que se entendia por “samba” até então, e ao mesmo tempo se vincula a problemas mais orgânicos de malandragem e trabalho; por isso, a relevância nesta introdução em minimamente delinea-la.

___ * _ * ___

Identifiquei dois processos mais ou menos concomitantes no tempo. No caso do samba, aceitando a periodização sugerida por Carlos Sandroni, teríamos um pico de transição realmente entre os anos 1928 e 1933, quando ele identificou, em transcrições musicais – o seu critério final de diferenciação é sempre de fundo rítmico –, formas

⁵³ Isso é bem observável na trajetória de Noel descrita por Máximo e Didier (1990).

intermediárias de fixação do “paradigma do Estácio”.⁵⁴ Quanto ao término da fixação do processo de regulamentação do trabalho, considere-o, pela simbologia da data, artificialmente com sendo o ano de 1943 (em 1º de maio, a CLT era promulgada). Nesses termos, o último esclarecimento que penso necessário para a compreensão dos marcos-chave, dispostos no quadro abaixo, é que, em 1928, convencionou-se considerar a primeira gravação do estilo mais novo de samba, chamada *A Malandragem*⁵⁵.

O título e tema com que esse samba inaugural foi gravado é aliás sugestivo, por acaso, e apresenta uma possibilidade concreta de interface entre direito e música. Afora tantas transições, ele propõe mais uma:

‘

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

(...)

Arranjei uma mulher
 Que me dá toda vantagem
 Vou virar almofadinha
 Ou deixar a malandragem

Há um estado provisório no universo de tempo em que o personagem se situa. “Eu vou deixar”, “eu vou virar”, são planos que indicam a passagem de uma experiência.

⁵⁴ Tratam-se dos agrupamentos de semicolcheias em 5+11 ou 11+5. Sandroni (2001b, p.39, 188-219).

⁵⁵ Composição de Alcebíades Barcelos (Bide), gravada por Francisco Alves (Odeon, 10113).

Agora, atenuemos o caráter emblemático deste samba por ser o primeiro, e olhemos a época. Inúmeros são os casos que apresentam temática semelhante já no plano do título: *Foram os malandros* (1928), *Força de malandro* (1933), *Na Roda da malandragem* (1931), *Amor de malandro* (1929), *Escola de malandro* (1932) etc. Um levantamento mais criterioso, e que examinasse o teor de fato das canções, mostraria uma exacerbação temática que se converte praticamente em moda na virada dos anos 1920 e 1930, notável também na produção do Estácio, e portanto já existente desde o marco zero daquele samba. Sandroni identificou isso em outra faceta de seu argumento, a que ainda não me referi, pois ao caracterizar a malandragem menciona que o segundo samba tende a tratá-la já pelo seu fim (o que chamou de um “aparecimento problemático”), mas sempre com olhar positivo quanto ao objeto que a perda está ocasionando (e, portanto, negativo, quanto ao processo).⁵⁶ Ao revés, notou no estilo precedente uma visão menos enaltecadora, a despeito da biografia de seus compositores, cuja inclinação e modo de proceder poderiam ser enquadrados sem muita dificuldade como “malandros”.⁵⁷ Por ora, não há o que acrescentarmos a esse argumento, que ao fim fortalece mais uma linha de separação entre os paradigmas do *tresillo* e do Estácio, já agora num plano propriamente cultural.

Em geral identificado com o estilo antigo, o compositor Sinhô foi um dos que encamparam a tendência e cantou, algumas vezes, a malandragem, sem harmonizá-la, no entanto, segundo uma perspectiva única e definitiva, como se vê pela comparação do segundo caso ao primeiro:

Ave de rapina

Tenho certeza que o mundo vai te ensinar
A malandragem não tarda muito a acabar
Apita(?) agora, ave de rapina
Viver da gente é a tua sina
(...)

Ora vejam só

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”

⁵⁶ Sandroni (2001b, p.162s).

⁵⁷ Idem, p.170.

A malandragem eu não posso deixar
 Juro por Deus e Nossa Senhora
 É mais certo ela me abandonar
 Meu Deus do Céu, que maldita hora

A malandragem é um curso primário
 Que a qualquer é fim necessário
 É o arranco da clássica da vida
 Somente a morte define ao contrário⁵⁸

O uso contraditório em torno do termo, nos limites da obra de um só compositor (Sinhô) ou como elemento de diferenciação de mais de uma manifestação do samba, comparadas entre si justamente por esse critério, se acopla à instabilidade, no discurso interno das canções, da chamada “vida da malandragem”. O que há é uma incerteza, com relação aos sujeitos retratados, se poderão ou não ter permanência nesse universo, no geral fortemente idealizado. A necessidade de deixá-lo foi o tema de muitos sambas, e talvez nenhum deles tenha expressado tão drasticamente a passagem como o que trouxe como nome a pergunta aflitiva do sujeito a si mesmo: *O que será de mim?*. Examinaremos essa canção como uma primeira análise, ao mesmo tempo cronológica e introdutória, das várias relações entre direito e canção que procuraremos firmar.

Composta por Ismael Silva e seu parceiro habitual Nílton Bastos, *O que será de mim?* foi gravada em 1930 por uma grande dupla de cantores da época, Francisco Alves e Mário Reis, que apresentam a melodia ora em dueto, ora alternadamente. Nessa canção, o sujeito se confronta com a possibilidade de que venha a ser chamado ao trabalho, o que em muito o desconforta. Por outro lado, o referencial que lhe serve de exemplo é a sua experiência atual, a qual ele com certeza não quer deixar:

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

O gosto pela vida presente é reforçado em outra parte da letra, jogo brejeiro de inversão de frases (“oi, não há vida melhor/que vida melhor não há”). De forma reflexa, o

⁵⁸ Sobre esta canção houve disputa autoral entre Sinhô e Heitor dos Prazeres, que reivindicou para si o estribilho (Alencar, 1968, p.60-61).

trabalho também é alvo em seguida de carga valorativa correspondente (“o trabalho não é bom/ninguém pode duvidar”). Forma de dizer que é bastante conclusiva em apontar um jogo de oposições, realçado intensamente para os dois lados: tanto a malandragem é a *melhor* vida que há, como acabar trabalhando parece ser o pior dos encaminhamentos possíveis. Dessa polarização extremada, todo o restante de desfechos possíveis fica ignorado na canção, ou seja, nem sequer é considerado.

De início, não deixemos de sublinhar a curiosidade da formulação. Em princípio, ao menos aos olhos de hoje, “ir para o batente” é uma alteração de vida que traz maior conforto real e psicológico, ao garantir recursos mais amplos de sobrevivência. Contudo, o sentimento do sujeito da canção foge a esse tipo de projeto de estabilidade, pois avalia o ato de ingresso sob contornos trágicos. A viabilidade concreta de subsistência na malandragem fica subentendida, pois do contrário não seria “a melhor vida que há”, e, ao mesmo tempo, o aspecto laboral em sentido lato (malandragem e batente reunidos) parece assumir uma qualidade preponderante frente a todas as outras instâncias da vida em geral, pois contamina totalmente o discurso. Uma pista que não deixa de ser importante para o aprofundamento psicológico desse personagem: apesar de conseguir passar bem sem o trabalho, não consegue deixar de falar intensamente sobre ele.

Acresce à angústia a indefinição: o sujeito pressente que poderá perder a experiência da malandragem, mas não sabe de fato com certeza (condicionante “se”) e nem quando isso ocorreria (“algum dia”). Também a imprevisão contamina a consequência de ingresso no batente, que dá nome à canção: “não sei o que será”.

Essa mesma concepção entre amedrontada e esquivada, em que se ignora para não ser preciso ver, aparece em outra canção contemporânea, chamada *Nem é bom falar*. A identidade com a outra é tamanha (mesma época, compositores, intérprete, assunto), que será bastante plausível tratá-las aqui conjuntamente.

Em *Nem é bom falar*, a explicitação de um significado conexo à malandragem ocorre pela expressão, igualmente mencionada de modo literal, “orgia”. Não há bem como justificar o nexo de ambas antes de adentrar o restante do repertório de sambas da época (faremos isso em seguida), mas aceitando a sinonímia como válida verificaremos o mesmo tipo de oposição vista em *O que será de mim?*. E, mais uma vez, o que sobressai é o discurso aflito quanto à incerteza dos desdobramentos:

Nem tudo o que se diz se faz
 Eu digo e serei capaz
 De não resistir
 Nem é bom falar
 Se a orgia se acabar

. Há uma probabilidade de que a orgia (malandragem) se acabe, como fruto de um pedido recebido pela companheira (que está implícito). Contra isso, o sujeito oferece respostas em cada uma das segundas partes: diz que a queixa é desmensurada, sendo mais uma manifestação do hábito de reclamar em si (“tu falas muito meu bem/e precisas deixar”); que a sua permanência naquele mundo não é factível de ser violada por nada, espécie de argumento que se pretende definitivo por si mesmo (“mas esta vida/não há quem me faça deixar”); e, como um desfecho narrativo condizente a essa posição, afirma que, no final, não pensou duas vezes em simplesmente rejeitar a reclamante (“ela deu o fora, foi morar lá na Favela/e eu não quero saber mais dela”). A sucessão descrita de acontecimentos não encobre, entretanto, que o foco do problema não é a situação conjugal, mas a vivência no mundo da orgia, que não pode ser atrapalhada por eventuais companheiras.

Mas, a despeito da postura firme e decidida, o discurso deixa escapar o fato mais importante: que a orgia pode vir a acabar. E, semelhante ao caso anterior, sobre essa possibilidade concreta, “nem é bom falar”. Portanto, assim como o outro, o sujeito lírico desta canção se coloca numa posição desfavorável, de grande dependência do que tem na esfera da orgia. E o olhar prospectivo, enfim, parece calcar a incerteza menos no evento em si da perda, e mais em suas consequências imediatas. A passagem ao trabalho é pressentida como capaz de desorganizar todas as esferas da vida, e é por isso que sobre ela impera uma quase impossibilidade de dizer, que nos é apresentada pela dúvida-título *O que será de mim?*.

O sentimento expresso nessas passagens, na identidade entre sujeito e orgia, é também reforçado musicalmente.

Primeiramente, em *Nem é bom falar*, pelo papel de sentido provocado pelo breque que ocorre após o canto da palavra “falar”, preparando a explicação mais central do discurso. Para compreendê-lo, uma breve nota necessária: o breque musical, nos sambas do período, é aspecto recorrente, sendo ignorado em cada caso concreto se a decisão de sua inclusão se deu nos planos intencionais do compositor para a melodia, ou já na execução propriamente dita (em tal hipótese, a interrupção do fluxo musical oferece, para os vazios da

letra, um pequeno limite de espaço para que o intérprete improvise algumas palavras, ao sabor do momento). De toda maneira, o efeito a ser reivindicado para o breque particular de *Nem é bom falar* é o de uma variação de ênfase ao elemento que é por ele introduzido – o breque ocorre justo no ponto da palavra *orgia*, que, como vimos, tem a qualidade de sintetizar todo o conteúdo da canção. Efeito esse que é multiplicado, no contexto da gravação original, ao seguir reproduzido em cada uma das repetições, e com paradas de dois compassos para todos os instrumentos (apenas o cantor continua).

Em *O que será de mim?* o breque possui conotações ligeiramente diferentes. Sendo realizado no momento em que a palavra “pois” é pronunciada, ele também poderia ser pensado em termos de uma intensificação do que será dito, pela saída de cena dos demais elementos, já que a suspensão ocorre após a hipótese e para introduzir a explicação. Mas, ao mesmo tempo, e mais do que isso, serve para demarcar com o espaço vazio os dois desfechos possíveis, figurativizando-se uma disjunção de tipo exclusiva: ou vida na malandragem (continuidade), ou outra vida (ruptura). O breque ainda tem localização no ponto equitativamente perfeito da estrofe, crivando-a em duas metades iguais, isto é, entre o oitavo e nono compassos, e reservando cada uma delas a uma das duas vidas. Assim, a caracterização autônoma e bem delineada das duas alternativas fica bem reforçada, o que é decisivo, por evidente, para a trajetória do sujeito lírico, que se imagina *entre* ambas.

Para terminar, apenas como reflexão, note-se na gravação de *O que será de mim?* a diferença causada pelos estilos tão antagônicos, e em algum sentido, suplementares, de Mário Reis e Francisco Alves, ao atacarem a sílaba “será”, nota que é obtida após uma escalada ascendente de oitava, beirando os limites da tessitura (é a mais alta cantada até então). Se nos *chorus* em que Mário Reis participa cantando, essa nota não tem maiores

implicações,⁵⁹ quando é emitida por Chico Alves, sozinho, recebe grande ênfase na duração, com a intensidade vocal que nele é mais peculiar do que ao outro, além do uso moderado do *vibrato*.

Confira-se abaixo, a partitura-padrão, para verificação dos aspectos citados:

O que será de mim? (5-16)

E também a interpretação totalmente diferente para a nota “será”, um certo “potencial dramático” que foi explorado apenas por um dos cantores:

O que será de mim? (6-8)

Mais interessante após essas considerações é concluir, sob o mesmo foco complementar, *Nem é bom falar e O que será de mim?*. Conforme já foi observado, ambas falam de ameaças fatais ao mundo da orgia; a primeira, ocultando a consequência; a segunda, a causa. Como diria divertidamente um bom analista, “é como se o enunciado

⁵⁹ Para localização, leia-se o seguinte mapa de *O que será de mim?*, que é pensado para que o leitor não se perca na variedade de vezes em que a melodia é repetida:

Intro → A → B → A → A → B' → A → A → B → Intro

Inst.	M. Reis	F. Alves	M. Reis	M. Reis e	M. Reis	Inst.
			(1ª voz)	F. Alves	(1ª voz)	
			F. Alves		F. Alves	
			(2ª voz)		(2ª voz)	

E o comentário a esta notação musical: está sendo seguido o sistema de letras maiúsculas (A, B, C etc.), que visa a dar conta, como se vê acima, dos momentos em que a letra varia, mas não a música.

fosse demasiado assustador para caber num mesmo samba”.⁶⁰ E, na verdade, se vemos o sujeito lírico como uno, o que uma não diz pode mesmo vir traduzido no discurso da outra.

O foco na trajetória individual; a imprevisão subjetiva quanto ao futuro, ao mesmo tempo em que há praticamente certeza quando ao evento da perda da orgia; a oposição completa entre orgia e batente; tudo isso mobiliza em alto grau uma rede de linhas temporais, em que o elemento adversativo (*grosso modo*, o trabalho) já aparenta ser uma verdade real, tanto que mobiliza o sujeito para olhar ao futuro, para após a perda, mas que ainda não foi totalmente aceita e incorporada pelo personagem. Dessa dissincronia, entre o psíquico e o real, o interno e o externo, é que é possível que se produza uma noção a bem da verdade ilógica, como se fosse uma *nostalgia antecipada* a estar acontecendo. Ainda fruindo os “últimos momentos” da vida da orgia, o sujeito sabe que a perderá dentre a pouco; impossível interromper o curso dos fatos, resta-lhe apenas a angústia pelo que virá, sem deixar de lamentar pelo que perdeu.

Se esse sentimento que o sujeito lírico uno manifesta ocorre a despeito de sua vontade, que é permanecer na esfera da orgia, é porque algum estímulo externo a ele é que o obriga a entrar no “mundo do trabalho”. Nestas duas canções, em grande medida antecipadoras, vemos algo de muito presente na produção de sambas dos anos 1930: não só um jogo de oposição entre certa noção cogente de trabalho e outras formas, mas um reconhecimento positivo, um atrelamento, que são adotados pelo sujeito da canção para dar valor a cada um dos pares apostos. E, por fim, aparece já aí, sugerida, a ideia de que um lado terá necessariamente de se conformar ao outro – o malandro *se ajustará* ao trabalho. Essa passagem ordenada, juntamente com as outras características, constitui, basicamente, a hipótese de pesquisa desta dissertação. Ou seja, a de que não só o cancionista comenta, delimita, precisa, uma série de fatos ligados à instituição de uma ordem do trabalho, como também a critica, encurrala-a, surpreende-lhe. A passagem instável que é criada nos limites de *O que será de mim?* e *Nem é bom falar* consiste basicamente nas relações mais interessantes que serão mantidas entre direito e canção ao longo dos anos 1930.

⁶⁰ Sandroni (2001b, p.165).

Capítulo 2:

A voz dos sambas

Primeiramente, e antes de qualquer conversa, proponho examinar de que modo termos próprios da regulamentação do trabalho encontram-se dispostos em sambas dos anos 1930 e 1940.

Começemos com uma canção de Noel, *Fui louco*, que, ao ser gravada em 1933, dizia:

Fui louco
Resolvi tomar juízo
A idade vem chegando e é preciso
Se eu choro
Meu sentimento é profundo
Ter perdido a mocidade na orgia
Maior desgosto do mundo!

Neste mundo ingrato e cruel
Eu já desempenhei o meu papel
E da orgia então
Vou pedir minha demissão

Vemos, aqui, no quadro estrito de compositores que nos propusemos a trabalhar, o primeiro exemplo histórico de uma canção que mencione um instituto típico de direito do trabalho, a demissão. A rigor, um termo que já aparece no Código Civil de 1916, no capítulo de locações, mas que foi muito mais recorrente na CLT – em ambos os casos, com a possibilidade de ser permutado, com alguma confusão terminológica, pela *dispensa*.¹ Trata-se de uma ideia que se aplica aos contratos locacionais e de trabalho, e que diz respeito à faculdade das partes de rescindi-los.

¹ Uma terceira variante ainda é “despedir”. Todos esses termos atravessam as fontes normativas de direito do trabalho ao longo do tempo: no CC de 1916, lê-se “despedir” e “dispensar” nos artigos 1.225, 1.228 e 1.230 da seção de locação de serviços; também aparece esse termo, por uma vez, no artigo 1.197, para se falar especificamente da locação de imóveis. Vê-se, portanto, que pelo linguajar jurídico daquela época, qualquer tipo de locador ou locatário poderiam ser reciprocamente “dispensados”. Já na CLT, todas as variantes aparecem largamente ao longo do texto, e o exame conjunto parece informar, ao menos em uma interpretação literal, tratarem-se de termos sinônimos (confira-se artigos 123; 168; 358; 652, §2º). O mesmo notei em um manual editado em 1956 (Cesarino Jr., p.570, ver itens 1 e 2). Ao longo do tempo, essa imprecisão quanto ao agente (sujeito ativo da ação de rescindir) levou a um refinamento terminológico, que se manteve na atualidade: “demitir-se” é ação privativa do empregado; “dispensar” é reservada ao empregador. É o que vemos, por exemplo, em um manual contemporâneo como o de Amauri Mascaro (1998, p. 498 e 503).

Já a canção emprega o termo de forma particular, pois fala de uma “demissão da orgia”, sucessão condizente ao discurso engendrado na primeira parte, em que se promete “tomar juízo”. Aqui a demissão tem mesmo o fito mais geral de “saída”, e o processo a que se alude parece não ter sido motivado que de forma espontânea, embora o valor atribuído à passagem seja negativo, pois, com a tomada de juízo, coincide a percepção de esgotamento (“neste mundo ingrato e cruel/Eu já desempenhei o meu papel”). O contraponto entre uma “esfera da orgia” e outra é bem presente nesta canção, assim como em outras, o que continuará a ser retomado na exposição. É de se reter por ora que, dentre todas as opções que a Língua Portuguesa permita para se falar de um ato espontâneo de saída, retirada, o compositor tenha escolhido justamente a “demissão”, pois é uma maneira em que o fim da orgia é aludido por um vocabulário certamente externo a ela mesma.

A obra de Noel é também provida de exemplos que tratam de uma jornada de trabalho tipicamente celetista (a jornada que se procurou estimular e fortificar com a legislação). É o que se vê pelo conteúdo de *Vejo amanhecer* e de *Três apitos*. Em ambas, o trabalho é visto como fato periódico, rotineiro (estrutura que sustenta certo ritual: passar à porta), limitado pelo início e fim do dia, ou por intervalos crivados de um apito.

Vejo amanhecer
 Vejo anoitecer
 E não me saís do pensamento, oh mulher!
 Vou para o trabalho
 Passo em sua porta (...)

Você no inverno
 Sem meias vai pro trabalho
 Não faz fé com agasalho
 Nem no frio você crê
 Mas você é mesmo
 Artigo que não se imita
 Quando a fábrica apita
 Faz reclame de você

Naturalmente, os exemplos da jornada são menos contundentes em atestar um vínculo direto com o sistema de referências da regulamentação, pois desde sempre o tempo foi uma variável organizativa da experiência ligada ao trabalho. O que uma legislação laboral faz, em estímulo positivo, é fixar um enquadramento entre outros possíveis, impondo-o, e assim estimulando um espectro de experiência subjetivas ligadas ao uso do

tempo. E isso acaba por ser feito por dois pontos cruciais: primeiro, porque um intuito das legislações laborais, ao menos na época em que tratamos, era em alguma medida a proteção do trabalhador, e para isso a delimitação do tempo em que ficaria disponível àquele que o dirige é absolutamente imprescindível; segundo, podemos também observar, a norma só ganha aplicabilidade real se comportar um número restrito, ou ao menos restringível, de exceções (afinal, em abstrato, *incontáveis* seriam as formas de disposição do tempo).

De toda forma, é uma jornada próxima a que chamáramos de “celetista” que vemos acima.² *Três apitos*, por exemplo, foi composta tendo como inspiração uma das paixões de Noel, Fina, que trabalhava numa fábrica de botões.³ E a sua graça é justamente captar o *modus vivendi* da operária, inclusive na rotina dividida das horas, no seio da qual o compositor-espectador também por fim se insere, em idas e vindas ao seu local de trabalho.

A jornada de trabalho enquanto tema também aparece na obra de Wilson Batista, e até melhor caracterizada. *Emília* mostra o início da jornada do sujeito acontecendo sob a marcação insubstituível da esposa-despertador, vínculo entre trabalho e casamento que chamou a atenção da estudiosa Cláudia Matos.⁴ Também acordado para o desempenho de suas funções é o personagem cômico de *Acertei no milhar*, após uma vertiginosa noite de sonhos, cujas sequências são uma antítese à sua condição presente de consumo. Esse mesmo personagem foi retomado na composição *Cala a boca, Etelvina*, na qual é igualmente repetida a ligação entre esposa e esfera laboral, desta vez com a cônjuge sendo vista como vilã na perspectiva do enunciador; com as suas reclamações numerosas, ela o impede de estar acordado para ir trabalhar. Ou seja, o que a Emília fazia tão zelosa no trato com o despertador, esta última aqui não faz.

Emília

Quero uma mulher
Que saiba lavar e cozinhar

² Utilizo, eventualmente, a designação de “celetista” como forma de aproximar o processo pré-1943 do texto acabado de consolidação de leis. A ressalva já foi feita na introdução.

³ A informação é de João Máximo e Carlos Didier (1990, p.183). Em seu livro – de corte biográfico –, os autores frequentemente buscam contar a história e motivações das composições; esse sendo o caso de *Três apitos*, feito a partir de depoimentos levantados com antigos conhecidos e parceiros de Noel Rosa.

⁴ Estudiosa do samba carioca na mesma época em que tratamos, Claudia Matos foi talvez a primeira a ressaltar um vínculo importante entre trabalho e matrimônio, e que se faz presente nas canções de forma ambígua. Com essa expansão do olhar quanto ao universo que permeia o sujeito da canção, a estudiosa chegou a uma relação de causalidade não absoluta, e que aponta para algumas tendências afins: por exemplo, a de que a existência de parceira amorosa constante colabora no mesmo sentido da manutenção de um emprego fixo, e também o inverso da preposição. A causalidade não é absoluta, conforme veremos logo na sequência em *Oh, Seu Oscar!*, que apresenta um trabalhador regular e eficiente, e que ainda assim perde a estabilidade conjugal.

E de manhã cedo
Me acorde na hora de ir trabalhar (...)

Acertei no milhar
(...) Mas de repente
Etelvina me chamou
Está na hora do batente

Cala a boca, Etelvina
Eu já que vi que a minha sina
É viver pra te aturar
Cala a boca, Etelvina
Sossega a língua ferina
Apaga a luz que amanhã vou trabalhar

Vou me levantar de manhã cedo
Mas eu tenho medo de perder o trem (...)

Sobre o mesmo tema, entretanto, os dois melhores casos são *O Bonde São Januário* e *Oh, Seu Oscar!*. No primeiro, a ideia de jornada aos moldes da CLT fica bem sugerida na letra pela autointitulação de operário. Sabemos, inclusive, qual o exato momento do dia em que a cena se passa: o dia cronológico, das horas e minutos; o dia hebdomadário, regente da rotina. E, no fundo, todos se fundem num só na experiência subjetiva do personagem. A canção não apenas descreve essa rotina no discurso engendrado na letra, mas argumenta em favor dela.⁵ E, assim, o argumento, somado à descrição, sugere a rotina diária como estando em repetição em termos mais amplos (semanal, mensal etc.), pois é exaltado um modo de vida que a inclui. Em *Oh, Seu Oscar!*, o tema imediato não é o trabalho, e sim um episódio conjugal. Novamente vemos ambos bastante conectados, e é justamente o fato de ser empregado-modelo que, de certa forma, capacita o personagem à perda da esposa. A menção expressa à jornada é garantida pela primeira frase transcrita (“cheguei cansado do trabalho”), além de todo o conteúdo geral da situação, que sustenta a impressão de tratar-se de sujeito regular. Neste caso, o fim diário do expediente, cumulado com toda a pena que ele parece traduzir, é central na interpretação da trama da canção.

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar

⁵ Na bibliografia, já foi mencionada a possibilidade de essa canção ter sido censurada na letra (Abril, 1978, p.8 apud Matos, 1982, p.92).

O Bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar

Cheguei cansado do trabalho
 Logo a vizinha me falou:
 “Oh, Seu Oscar,
 Tá fazendo meia hora
 Que sua mulher foi-se embora (...)”

Duas canções, portanto, em que a jornada não aparece de passagem, e sim num plano central: seja para fornecer o material descritivo em que se apoia totalmente o material argumentativo (primeiro caso); seja para identificar e compor um estilo de vida, e a partir dele gerar a narrativa de derrocada de um personagem. Por outro giro, é interessante notar que mesmo no interior dos próprios institutos de direito do trabalho, a jornada adquire um status primordial.⁶ Talvez por conta dessas possibilidades, é que ela aparece em canções em número bem maior de exemplos, na comparação com outros institutos; alguma razão está nisso, e logo adiante será ensaiada uma explicação a respeito.

Seguindo adiante com a exposição, observamos mais um tema de direito laboral ocorrente em Wilson Batista, a percepção das horas extras, que se aproxima do anterior e que aparece em *Boa companheira*:

Sou feliz, estou com a vida que pedi a Deus
 Tenho tudo, tudo, tudo que sonhei na mão
 É uma boa companheira
 Essa morena faceira que tempera o meu feijão

Já não fico mais na esquina
 Já comprei um macacão
 Vou feliz para a oficina e às vezes faço serão
 Em troca de tudo isto
 Eu tenho em compensação
 Uma morena faceira que tempera o meu feijão

Exemplo eficaz de uma equação mental perpetrada na cabeça do sujeito, entre ganhos e perdas da vida do trabalho, *Boa companheira* coloca como fator a ser levado em

⁶ Luiz Werneck Vianna (1978), por exemplo, confere tal estatuto privilegiado à jornada de trabalho, por vê-la como duplamente decisiva à equação do conflito capital-trabalho, sobre o que já comentei, em nota do capítulo anterior.

conta o “serão”, que nada mais é do que o acréscimo de trabalho, “tempo a mais” não previsto, e que estende em algumas horas a jornada regular. Até a leitura do terceiro verso da segunda estrofe, poderíamos ficar tentados a achar que o sujeito da canção se apraz com isso, mas logo no seguinte vemos que tudo se posiciona num raciocínio compensatório, em que o trabalho aparece como um “mal necessário”, ou talvez nem sequer um mal, mas “algo da vida”.

Nesse tipo de equação, o serão, enquanto visto como uma continuidade do serviço, da qual seria provável que o sujeito nem sequer ganhasse os valores devidos, é algo sem dúvida forçoso. Se por um lado é o que mostraria um sujeito dignamente “trabalhador”, resistente a todo esforço necessário, e que assim comprovasse o seu perfil “ajustado” de vida, ou “regenerado” – para dialogarmos desde já com a literatura de canção; por outro lado, segundo uma racionalidade contábil, o acréscimo não previsto de energia poderia simplesmente não redundar em nenhum ganho objetivo.⁷ Ora, tal percepção individual de um fatiamento do período padrão de trabalho, entre o conveniado contratualmente e o que é acrescido, em caráter eventual, por necessidades do momento, é outra consequência do mundo da regulamentação do trabalho dos anos 1930, em sua tentativa colossal de dispor padrões de tempo e aplicá-los a todo o ambiente de serviço.

No caso da canção, é preciso reforçar o lugar até certo ponto dúbio do serão: um sujeito que mostra orgulho em praticá-lo; um fato nocivo, porém necessário para o usufruto de uma vida mais ampla de felicidade. Também aqui trabalho e laços conjugais caminham em sentido recíproco.

Já o mecanismo compensatório lembra até certo ponto o que disse Angela Castro Gomes a respeito da lógica olsoniana para justificar a sua teoria de teia de reciprocidades no Estado Novo.⁸ Raciocínio de natureza individualista, entre perdas e ganhos, mas que tem sua contrapartida – esta do ponto de vista do interesse de classe, corporativo, em que aquele

⁷ Sabe-se que a aplicação das normas de horas extras encontra enorme dificuldade na prática, pois é muito difícil a sua comprovação, se existiram e quanto, além de toda sorte de constrangimentos colocados pelo empregador como obstáculos para a contagem. Não creio que seja um exagero retroceder essa observação atual para a época, conforme conferi em coletânea de jurisprudência obtida por Cesarino Jr. (em 1956), da qual cito os seguintes trechos de decisões: “O pagamento de horas extraordinárias de trabalho só é devido quando provada a prestação das mesmas” (p.162, item 2); “Só quando provado o trabalho em horas extraordinárias além do que a lei faculta como ampliadoras do horário diário normal, é que o Tribunal Trabalhista pode condenar a empresa ao seu pagamento” (p.165, item 37); “Não basta alegar que horas extra foram trabalhadas, é indispensável prová-las” (p.165, item 39).

⁸ Gomes (1988, p.253), que vai além do ponto em que paramos: “mas a adesão dos trabalhadores à proposta política do Estado não pode ser entendida apenas por uma lógica utilitária de tipo olsoniano (Olson, 1970). A invenção do trabalhismo como ideologia da outorga permite justamente refletir sobre a dimensão simbólica que alimentava e dava feição específica a estas relações políticas, a este pacto social.”

personagem trabalhador da canção virtualmente tomaria parte – na admoestação pelo Estado. Nesse pano de fundo, a equação subjacente na canção refletiria na verdade uma dupla perda: o tempo (acrescido pelas horas extras) e voz reivindicatória, abdicada.

Ainda outro instituto jurídico comentado apareceu na obra do mesmo compositor numa canção chamada *Inimigo do batente*, cantada em voz feminina, como queixas de um companheiro pouco inclinado ao trabalho.

Se eu lhe arranjo trabalho
Ele vai de manhã, de tarde pede a conta
Eu já estou cansada de dar o murro em faca de ponta
Ele disse pra mim que está esperando ser presidente
Tirar patente no (do?) sindicato
Dos inimigos do batente

Aparece em tal canção uma noção típica de direito coletivo do trabalho, que já estava à baila em constantes modificações legais pelo menos desde o início do século⁹: o sindicato, como órgão de representação de interesses das categorias profissionais. Na canção, o uso do termo ocorre completamente às avessas, como se fosse possível a existência do sindicato da gente que não trabalha. De passagem, observe-se que aqui o vocabulário celetista é mobilizado em oposição à vida levada pelo sujeito retratado, pois há uma apropriação que reinsere o termo “sindicato” – em sua mesma ideia de agremiação, conjunto de pessoas – num contexto de práticas externas e não assumidas pela nova ordem do trabalho.

Registrei ao menos duas outras canções da época semelhantes em termos de apropriação de significado: uma que explica o curioso caso do que seja o “sindicato do amor”; e outra que trata do “sindicato do desagravo”, explorando o termo a partir de uma noção de violência, e talvez precisando uma percepção histórica que se tivesse acerca do funcionamento problemático desses espaços de discussão de direitos.¹⁰ É de se registrar também, fora o revezamento de compositores, a continuidade que *Inimigo do batente* teve,

⁹ Desde o início do século XX, o sindicato alternou bastante o seu estatuto jurídico: organismos autogerenciados, organismos de direito privado nos quais o Estado manifestava alguma inserção, e também, durante o Estado Novo, organismos de direito público, acoplados à máquina estatal. A esse respeito, ver Vianna (1978).

¹⁰ *Sindicato do amor* (José Fernandes e Kid Pepe, 1935-36) e *Sou do sindicato* (Luiz Barbosa e Luís Grim, 1935). E a violência, nesta última: “Sou do sindicato/Do desagravo/Esfolo e mato/Um batalhão (...)”.

anos depois, em *Vai trabalhar*, que traz exatamente o mesmo tema da esposa queixosa, e com a repetição da expressão onomatopeica que deu charme à primeira gravação.¹¹

Por fim, o último caso que menciono é *Greve da alegria*, também de Wilson Batista. É um exemplo que foge da periodização proposta (gravação de 1954), mas que aproveita a linha expositiva.

Hoje, amanhã e depois eu não vou trabalhar
Chega, já fui escravo o ano inteiro
Mas quando chega fevereiro
O que eu quero, o que eu quero é sambar

Quando a fábrica apitar
Eu quero estar na orgia
O patrão já sabe que eu em fevereiro
Faço a greve da alegria

Aqui, há o uso de outro termo caro ao direito coletivo do trabalho, explorando algumas de suas características fundamentais: o “trabalho do ano inteiro” que é interrompido para dar lugar ao carnaval, em correlação à suspensão das atividades inerente ao ato grevista; a existência para tal de um justo motivo na canção, a correlação entre o trabalho bem realizado (“já fui escravo o ano inteiro”) e a oportunidade de festejar o carnaval em si; o diálogo necessário com o empregador; e a unilateralidade da decisão – isso tudo a depender, bastante, da época histórica com que se compare, já que o grau de liberdade para o exercício do direito à greve também variou enormemente na história do direito brasileiro.¹² A característica *interruptiva* da greve, da qual é suposto o retorno ao trabalho, se cumpridas, ou após negociadas, as reivindicações, está sendo ainda incrementada pela visão orgíaca da festa do carnaval, que recupera uma imagem tradicional que dela se faz, ou seja, a de uma fuga da realidade habitual. No caso da decisão unilateral, é bom ressaltar que se utiliza uma ideia jurídica por definição coletiva, para se falar de uma

¹¹ Numa rememoração típica da época das canções que caíam no sucesso, *Inimigos* foi continuada em *Vai trabalhar*, de Ciro de Souza (1942), e ali reapareceu o “lesco-lesco” – tentativa de descrever o ruído que faz uma lavadeira ao bater roupas, que também é metonímia do sinal distintivo positivo de trabalhadora.

¹² Assim como a história do sindicato. Na descrição do livro pioneiro de Evaristo de Moraes (1905, p.58s), a greve aparece cem por cento proibida em 1890 (infração no Código Penal), para alguns meses depois o direito a ela correspondente ser reconhecido sob certas condições (Decreto nº1162/90). Mais na frente, foi terminantemente proibida a greve em 1937, considerada, junto com o *locou*, como recurso antissocial (CF, art. 139); era o início do Estado Novo. A legalidade retorna com a nova etapa da história brasileira, iniciada em 1945 (CF, art. 158).

decisão tomada no plano individual, com o sujeito da canção se posicionando, com energia, frente à figura do patrão.

Analisando agora mais de perto o caráter interruptivo em *Greve da alegria*, vemos que há uma justaposição entre carnaval e trabalho operada pelo termo “greve”. Ambas as esferas entretanto não se misturam, uma dá lugar a outra. Para pensarmos com Roberto DaMatta, é como se ocorresse a interrupção do tempo *cronológico* para a entrada do tempo *cósmico*, característico das vivências associadas ao carnaval.¹³ Obviamente, a esfera cotidiana está ali subentendida pelas coisas do dia a dia, dentre as quais se insere com destaque o trabalho. O recurso à ideia de “greve” na composição se mostra acertado por justamente compor um núcleo de significado das poucas opções que, num cenário social de regulamentação, seriam capazes de parar a mobilização cotidiana envolta ao trabalho: o carnaval. Fora as interrupções e suspensões previstas e incorporadas na própria legislação (tais como descansos semanais, férias e greves), e uma vez seguida a relação de trabalho, umas das únicas formas de interromper o fluxo presente no tempo cronológico seria, justamente, a festa popular.

Já que falamos de interrupções, não deixa de ser instigante que o carnaval não tenha sido até muito pouco tempo atrás no Brasil considerado como feriado oficial, situação que inclusive permanece válida para muitas cidades e estados, existindo desde a década de 1930. Em princípio, a legislação que cuida dos feriados oficiais poderia tê-lo previsto, mas não o fez, não obstante a interrupção *real*, fundada nesse caso em costume social fortalecido.¹⁴

Verdadeiro ritual nacional, por sua abrangência e capacidade de mobilização da

¹³ Isso porque quando se fala em carnaval, pensa-se geralmente na separação entre o domínio do cotidiano e outro, ligado às coisas extracotidianas, essas últimas ainda divididas, segundo classificação de Roberto DaMatta, em eventos previstos ou não; e, dentro dos previstos, em eventos de respeito e de licença (posição que ocupa por fim o carnaval) (DaMatta, 1997, p.49). A festividade é ainda inserida no tempo cósmico por sua capacidade de abrangência totalizante de temas: “o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência” (op.cit., p.53-4).

¹⁴ Fazendo um breve estudo a respeito, vê-se que a festividade do carnaval não se encontra prevista como feriado no Decreto nº19.488, de 14.12.1930, já editado no seio do governo provisório de Getúlio Vargas, e cujo objetivo foi o de reduzir o número de feriados nacionais, que desde o Decreto nº155-B, de 14.01.1890 somente crescera, vindo a atingir naquela época a quantia de treze, considerada desvantajosa “ao trabalho nacional”. O carnaval tampouco aparece nesses treze, ou no outro decreto datado do início da República. A curiosidade é que, no nível nacional, a previsão jamais ocorreria até muito proximamente dos dias atuais. Para os níveis estadual e municipal, é difícil ter o mesmo conhecimento das fontes legislativas dos anos 1930 e 1940. Contudo, a Lei 5.243/08, de autoria da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, cuidou da *instituição* do carnaval como feriado oficial do estado (artigo 1º), escolha vocabular que aponta para um vazio legislativo anterior. O resumo da história: por incrível que possa parecer, até 2008, a festividade tão tradicional no Rio de Janeiro ocorria independentemente de um descanso semanal obrigatório, como seria esperado em uma legislação trabalhista. Paradoxalmente, trata-se da ocasião que estabelece ainda a *maior* pausa no calendário anual brasileiro – cinco dias, caso se considere a quarta-feira de cinzas.

sociedade, que nela se engaja durante os dias previstos, a festa carnavalesca é a ocasião de diversão, licenciosidade, falta de regra perceptível. Se ordinariamente no Brasil “a passagem da casa para a rua” é sempre ritualizada, com os procedimentos prévios de escolha das roupas, maquiagem, perfumes e cabelo; no carnaval, outra é a maquiagem, e as regras de um ritual são quebradas pela lei sem lei de outro.¹⁵ Obviamente, que essa abertura total de comportamentos é incondizente com a continuidade da atividade do trabalho: tanto pelo tempo considerável que deve ser disponibilizado para a festa (falo do tempo *cronológico*, que é sempre pré-condição para a experiência subjetiva do tempo *cósmico*); tanto pelo conflito com uma outra série de rituais que são impressos na rotina laboral (a passagem da casa para a rua, por exemplo, volta a ser atuante). Nesse sentido, fica compreensível, pelo estudo de DaMatta, a separação social que dos dois momentos se faz, durante o ano.

Por fim, dissemos que na canção a escolha do termo “greve” apropria-se do sentido de ato unilateral, tal como existente na concepção do instituto nas legislações trabalhistas. Nas fases de legalidade, para irromper a greve não é preciso que o empregado obtenha a anuência do patrão, basta que lhe comunique (senão o exercício do direito seria esvaziado). Na pausa do carnaval, a “greve da alegria” pode trazer então algum ato de resistência, de demonstração de energia pelo sujeito. Por outro lado, não é possível esquecer que na mesma letra se diz que se trabalha “o ano inteiro”, e que a pausa não dura mais que “hoje, amanhã e depois”, sempre no mês de fevereiro. A constatação, que é oriunda do próprio discurso da canção, aumenta ainda a margem de reflexão sobre a dinâmica entre carnaval e trabalho, pausas não previstas pela regulamentação, e ainda assim atuantes.

— * — * —

É visível, em primeira escuta, o viés temático por meio do qual as canções dos anos 1930 e 1940 retratam o processo de regulamentação do trabalho. Nelas identificamos termos caros à normatização do trabalho sendo reproduzidos em posição mais ou menos semelhante à significação jurídica.

Mais do que identificar a presença desse vocabulário, importa notar a capacidade de deslocamento que ele é capaz de causar. Em *Fui Louco*, utilizou-se de um termo próprio de direito do trabalho para inseri-lo em ponto central numa passagem entre dois mundos, duas

¹⁵ A formulação também é do antropólogo Roberto DaMatta (1997, p.120).

formas de vida. Em *Inimigo do batente*, não há passagem de fato, e sim projeto dela, o que se traduz no descompasso entre o desejo da personagem feminina e o que o seu marido reiteradamente faz, em sentido contrário. Nesse contexto interno da canção, a fala do marido distorce o *uso* do vocabulário celetista, aplicando-o entretanto de maneira completamente inteligível (trata-se de um deslocamento irônico). A ironia confunde as duas esferas de vida, pois não só o “sindicato” está presente num mundo fora da ordem do trabalho, como é um sindicato de *inimigos* do batente; no primeiro caso, estamos ainda no plano de uma apropriação interessante de significado, um bom recurso linguístico; no segundo, de uma fala que, extravasando os limites da canção, poderia ser considerada como uma afronta à ordem. A eficácia da canção junto ao ouvinte depende, ao meu ver, desses usos excedentes que se faz do termo, o que supõe, ainda, o reconhecimento da noção *standard* de “sindicato”.

Há também o caso de *Greve da alegria*, em que o uso do termo celetista estabelece, como também visto, uma mediação interessante entre o “trabalho do ano inteiro” (igualmente celetista) e o carnaval; este último é pausa não prevista na lei, e totalmente prevista na vida social. A festa se sugere como uma espécie de “último reduto” que a ordem laboral não consegue abarcar, no seu controle e diagramação do tempo. Nesse ponto, o termo “greve”, tal como aparece na canção, é o que permite a passagem anual entre a esfera do trabalho e a do carnaval, constituindo, portanto, um fator a mais de deslocamento.

É importante notar como nos três casos acima, mas também nos outros, sobressai uma constante estrutura binária produzida no universo em que vive o sujeito da canção, aos moldes do esboçado em *O que será de mim?* e *Nem é bom falar*. Dito de maneira geral, todos esses protagonistas de sambas ocupam sempre uma posição oscilante entre dois mundos excludentes: um, que se aproxima do universo ideal desenhado, objetivado, com a regulamentação do trabalho; outro, mais confuso e diversificado, composto de práticas alternativas de sobrevivência e formas mais variáveis de regular o tempo. A depender da canção, a aproximação a um dos lados poderá simular o pertencimento, a adequação, mas, agindo com maior precaução, veremos que a outra esfera fica por vezes sugerida, não deixando de reivindicar papel crucial na interpretação. E ao nos habituarmos por fim com o conjunto de sambas da época, a recorrência estrutural binária começa a funcionar como uma verdadeira forma de agrupamento de repertório, efeito que também contribuem os temas afins de malandragem, regeneração etc. Uma unificação mental que tem lugar na memória auditiva do ouvinte e que exige que um samba isolado tenha que ser interpretado sempre

com a recuperação dos demais, pois nem todas as características são fornecidas em um caso isolado – sem prejuízo de o repertório resultante ser em si suficientemente heterogêneo, conforme se salientará adiante.

A existência das duas esferas foi notada pela bibliografia especializada. Claudia Matos fala do tipo “samba de malandro orgulhoso e otimista”, diferenciando-o dos “sambas do malandro regenerado”, ou dos que se ligam mais facilmente à nova ordem do trabalho.¹⁶ Tal divisão entretanto do repertório apenas é feita sob o critério da *voz predominante* em cada caso; muitas das canções analisadas pela autora trazem já em si próprias a dualidade das esferas, e, vistas em conjunto, a binariedade é o que se sobressalta e confere sentido à uma eventual tônica predominante em cada caso. Carlos Sandroni reconhece a existência de dois “mundos incompatíveis”, descrevendo-os pelo prisma da malandragem (ou “orgia”, que é sinônima): permanência ou saída dela.¹⁷ Adalberto Paranhos retoma a divisão em um artigo de sua autoria, e um pouco na mesma esteira de Matos estabelece o par entre “abandono da orgia” e “chamado ao batente”, colocando entre ambos a malandragem.¹⁸ Ele já havia mencionado a divisão de passagem em sua tese de mestrado, quando afirmou que a canção *Três apitos* apontava para um “novo mundo”¹⁹, sendo nesse caso a estrutura binária caracterizada em termos bem mais gerais, ou seja, entre a guinada da industrialização no Brasil e a antiga sociedade rural-colonial.

Sem exagerarmos no papel a eles atribuído, podemos considerar que os termos identificados do vocabulário celetista (demissão, jornada, greve etc) corroboram, na forma exata em que são usados pelos compositores, para o efeito de mobilidade entre os dois mundos cuja existência foi sumariamente apontada acima. A explicação disso é que, sendo termos direta e seguramente provenientes de um dos mundos, adentram num quadro de relações sociais reais, em que a regulamentação integral do trabalho *não é um fato totalmente realizado*.²⁰ A canção capta esse estado histórico intermediário no tempo – que não é meramente “irrealizado” porque se esperava em 1943 que o processo se completasse – e, ao empregar os diversos termos, o faz de modo “despreocupado”, sem compromisso com o significado jurídico preciso. Essa possibilidade – que é dada ao compositor, não ao jurista

¹⁶ Matos (1982, p.95).

¹⁷ Sandroni (2001b, p.142).

¹⁸ Paranhos (2012, p.15).

¹⁹ Paranhos (1996, p.1).

²⁰ Infelizmente não é possível medir o grau de formalização durante o tempo, já que o primeiro levantamento minimamente confiável que quantificou o desemprego só virá em 1968, no *Anuário Estatístico do Brasil*, feito pelo IBGE, e que apontava então a taxa de 4,2% de não ocupados (IBGE, 1968; Cardoso, 2006, p.269).

– faz com que os usos sejam invertidos, em maior ou menor grau, podendo ter vitalidade de significado nos espaços externos à ordem, ou seja, o “outro” dos dois mundos. A partir de tal momento, termos e usos articulam de modo original ambas as esferas.

Nos três casos acima, o procedimento dos compositores é tomar termos e ideias “trabalhistas” para enxertá-los no contra-universo da ordem. Com essa mistura, obviamente os termos mudam de valor: um sindicato na esfera fora do batente não é passível de existência. O resultado, já o dissemos, é um incremento da articulação entre os dois mundos, um reforço da estrutura binária, que dessa forma esmorece o caráter transitivo do vetor mais evidente. Dizendo por outras palavras, a incoerência de visões existente no repertório de sambas não dá de barato a conquista da regeneração do malandro. Obviamente, outros recursos estão contidos nas composições para evidenciar a existência dos dois mundos; este é apenas um deles, mas importante do ponto de vista da explicitação de uma relação entre direito e canção.

Com isso, finalizo um primeiro recorte que desejei expor no capítulo acerca de um enfoque temático da relação entre samba e direito do trabalho. Na maneira que o enxergo, e que fica patente na argumentação acima, os temas não aparecem meramente enquanto tais, e a relevância de identificá-los é notar a sua capacidade de influência no esqueleto da composição. Os termos de direito trabalhista possuem nos sambas inserções pontuais – isso quando aparecem nominalmente na letra –, ou então estruturam narrativas, quando desenvolvidos de modo mais indireto enquanto *ideias*. Será esse o próximo tópico que tocarei a seguir, quando insiro o problema da jornada de trabalho nos sambas daquela época.

— * — * —

Acima, vimos onze exemplos retirados das obras de Noel e Wilson Batista, sendo que sete deles foram incluídos por trazerem o tema da jornada de trabalho. A maioria numérica desse instituto frente a outros é igualmente notável em recortes mais amplos do repertório “trabalhista” de sambas, como nos mostra a opção dos estudos que decidiram por passar por um número mais expressivo de canções.²¹ Ora, a jornada de tipo celetista é a definida por uma prestação contínua do trabalho, apoiada necessariamente numa divisão

²¹ Tais estudos – que por isto mesmo constituem ótima fonte inicial de pesquisa – utilizam critérios menos precisos para delimitar seus repertórios. Consequentemente, tendem a ser longas as citações de letras no texto e breves as análises. Cito como exemplo o estudo de Claudia Matos (1982).

cronológica do tempo, em que a referência é o tempo de trabalho à disposição do empregador, minoritário, entretanto, frente ao tempo hebdomadário total.²² As interrupções previstas na legislação são, assim, pausas da prestação, e, para permitir a contabilidade, assumem o caráter de exceções (a mesma continuidade é sustentada, em outro plano, no contrato de trabalho, ao conferir permanência à relação pessoal entre patrão e empregado). Quando pensamos numa jornada de trabalho celetista, portanto, identificável em canções, devemos nos apoiar em tais critérios, em que se sobressai, não custa insistir, uma autêntica cronometria de horas e minutos, cujo aparecimento é evidenciado por vezes em uma simbologia bastante literal em torno do objeto relógio.²³

Igualmente aos outros institutos (demissão, sindicato, greve), a jornada celetista também estabelece vínculo contrapontístico com a ordem; diversamente, o seu potencial de aproveitamento pelo compositor é acrescido, sendo ela capaz de influir diretamente na trajetória narrativa dos personagens, nos limites do campo que estabelecido pela canção. Para sentir o alcance da preposição, numa analogia, o processo é semelhante à construção de um romance que, feito à época de um Estado autoritário e violento, cujos pressupostos políticos, por exemplo, se traduzissem numa legislação criminal punitiva e bastante hiperjuridificada, se apropriasse desse enquadramento histórico real do direito e então dispusesse, de forma inteligível, e verossímil, o espaço possível de ação de seus personagens *conforme* os limites dados pela norma. O escritor (pessoa artista) é dela mais um receptor, assim como o leitor, e dela também fica em grande medida dependente no momento da elaboração estética.

Vejamos um dos casos principais, o personagem de *Oh, Seu Oscar!*. Nele, temos um típico cumpridor das obrigações sociais, entre elas, a de ir e voltar do trabalho. Ao chegar “cansado em casa”, ou mesmo justificar-se que “até no cais do porto” havia ido parar (não obstante o traço de lamento da rememoração, imbuída numa retórica de fala amorosa ressentida), evidencia o lado negativo da jornada, isto é, o aspecto extenuante, que esgota fisicamente aquele que a utiliza como elemento padronizador. Não obstante todo o esforço para “dar bem-estar”, ocorre a perda da bem-amada, que, não somente foge, como ainda foge justamente para a orgia e, ainda para terminar, teve o despautério de escrever um

²² Conforme enuncia Mascaro (1998, p. 627), “há dois critérios básicos para medir o tempo de trabalho: *o tempo efetivamente trabalhado*, e *o tempo à disposição do empregador*, este último em sentido amplo ou restrito.” A opção do direito brasileiro ficou sendo a que foi dita acima, prevista no artigo 4º da CLT.

²³ Há duas, curiosamente com o mesmo nome: *Relógio da central*, embolada de Angelo Delattre, de 1943, e o samba de Benedito Lacerda e Frazão, gravado em 1946.

bilhete lhe informando fatos e razões, deixado providencialmente com a vizinha (que, complicando ainda mais o caso, também de tudo fica sabendo).²⁴ A *tragédia comédia* da situação, que para o protagonista, em sua fala, é frustração, diverte entretanto o ouvinte, como se este soubesse desde sempre do desfecho e perdoasse a esposa (afinal, “uma boêmia inveterada não se corrige”, diria o lema). A um é dado se regozijar com o problema do outro.

Confiando na mesma linha de raciocínio de Claudia Matos, entendo que há aqui, subjacente, o mesmo tipo de equação mental que vimos em *Boa Companhia*, só que com resultado insatisfatório. Apesar de todo esforço, a escolha de vida num mundo que agrupa ao mesmo tempo emprego e parceira estáveis se mostra ao final infrutífera: a incompatibilidade foi dada pela esposa, que escapou do universo único idílico em que vivia o sujeito da canção, repondo a binariedade. Nessa ação da esposa – a fuga, com todas as letras –, a referência central de repulsa é o trabalho, símbolo da ordem do sujeito na canção, e que por duas vezes é aludido. Ou pelo menos é o que somos aptos a pensar pelo discurso em primeira pessoa, por meio do qual o enunciador mostra a sua confiança na força aglutinadora do trabalho, sendo este o elemento entre todos que escolhe para expressar, quanto aos fatos, a sua perplexidade.

Nesse contexto, a jornada adquire um papel crucial, em primeiro lugar, por ser uma metonímia do trabalho em sentido geral vivido pelo personagem. Esse trabalho é aludido pelos *limites* de jornada, como a hora que o sujeito chega em casa, e os limites, por sua vez, se remetem ao rigor da experiência laboral. O mesmo acontece no outro extremo diário com o alarme soado pelo despertador (que assim como o Relógio da Central, é outra figura carimbada de grande simbologia na produção da época).²⁵ Em segundo lugar, há o aspecto da jornada enquanto formadora da rotina típica aos padrões celetistas de organização do tempo, já que o tempo livre e ocioso está sempre sendo remanejado sob a sua referência. Nela enquadrado, o personagem estrutura sua vida de modo incongruente com o que a

²⁴ Falando sobre as inteirações de vizinhança naquelas primeiras décadas do século com um objetivo completamente diferente, Sidney Chalhoub (1986) mostrou a quantidade de casos em que a intromissão dos circundantes é decisiva na dinâmica tanto de prevenção como de irrompimento de conflitos. É uma bibliografia que permite alguma compreensão, de pano histórico, do papel entre gozador (e, portanto, potencial causador de conflito) e compreensivo da vizinha em *Oh, Seu Oscar!*.

²⁵ Vide *Acertei no milhar* e *Cala boca, Etelvina*. A ideia do “amanhã cedo eu vou trabalhar” reaparece em outros títulos da época: *Meu camarada* (Mário Moraes, 1941), *Sol a sol* (Ari Monteiro e Alvaide, 1942), *Passei no domingo* (Ari Monteiro, 1945), *Certo no trabalho* (Nelson Ricardo de Malta, 1942) e *Izaura* (Roberto Roberti e Herivelto Martins, 1945) – nesses dois últimos vem citado, nominalmente, o famigerado alarme-relógio.

esposa ansiava (“ela é da orgia”); assim, quanto mais se aferra à jornada celetista, mais a incompatibilidade entre ambos fica latente, até o ponto crítico do desate dos laços, comunicado, e ao mesmo tempo já realizado, pela fuga.

Se a dualidade de mundos é dada no repertório de sambas, é certo que, sob o viés da regulamentação, era um deles que deveria com o previsível passar do tempo recuperar o outro, integrando-o. Neste momento histórico, a *acomodação pela jornada* constitui ponto fundamental, pois é o meio por meio do qual um sujeito abstrato qualquer é transformado e identificado como trabalhador; no nível dos sambas, a passagem se dá pela diferença do personagem malandro (de aparecimento mais antigo) ao regenerado.²⁶ Sambas como *Oh, Seu Oscar!* utilizam a jornada com o efeito de identificação, o que é mais próximo do que discutimos no tópico anterior, acerca do viés temático. Mas, em adendo, em *Oh, Seu Oscar!*, é *justamente* porque trabalha que o personagem perde a esposa; ou, em uma formulação conexa, é *justamente* porque mantém uma rotina aos moldes celetistas que não pode frequentar o mundo da orgia, de predileção da esposa, onde o horário noturno e o tempo descontínuo e irregular seriam regras; e assim o seu destino narrativo é selado, sem prejuízo de carga emocional (não há indicativos, nesta canção, de que a esposa voltará e a perda tem tudo de definitiva)²⁷. Aliás, a jornada adquire ainda um papel incidental, mas divertidamente sintomático: conforme apreendemos pela mensagem da vizinha, se chegasse em casa trinta minutos antes, o Seu Oscar veria a esposa no ato de ir embora. Mas como é obrigado a seguir as durações previstas, o desencontro, possivelmente propositado pela fugitiva, é o que ocorre.

Ao analisar o papel verdadeiramente estruturante da jornada no mundo do trabalho (dentro e fora da canção), vemos como ela não só se apresenta como um fator a mais de deslocamento pendular entre os dois mundos, mas é o próprio fator de movimento da narrativa. Nesse sentido, estaríamos mesmo no âmago da incompatibilidade apontada por Sandroni, ou em mãos do elemento caracterizador mais importante para pensarmos as variantes de sambas elencadas por Matos.²⁸

Aliás, ainda recorrendo a esta autora, na análise que também faz de *Oh, Seu Oscar!*,

²⁶ Falo aqui nada menos do que a ideia de “regeneração”, que aparece em Matos (1978) e Napolitano (2002). A expressão é oriunda do próprio discurso dos sambas. Exemplos: *Se você jurar* (Nilton Bastos/Ismael Silva/Francisco Alves) e *Vivo isolado no mundo* (Alcides Lopes).

²⁷ “Nesta canção”, pois, por causa do seu sucesso no carnaval, *Oh, Seu Oscar!* obteve continuação em *A Mulher do Seu Oscar*, que apresenta a esposa no lugar do eu lírico, desculpando-se, em tom público, e não apenas íntimo, do seu desaparecimento.

²⁸ Matos (1982, p.95) e Sandroni (2001b, p.142).

um último comentário a notar. Matos considera que *Oh, Seu Oscar!* se inclui dentro do tipo de sambas do malandro-regenerado, em contraposição aos sambas do malandro-ele mesmo. Por meio desses critérios, e utilizando a canção gravada por Ciro Monteiro, sugere uma metanarrativa entre os dois grupos, como se o personagem regenerado devesse ser visto como sucessor do outro, malandro típico, e levasse a experiência de ambos em sua trajetória. Por força das circunstâncias, fora obrigado a melhor se ajustar à ordem do trabalho, mas – este é um ponto importante no argumento da autora – mantendo o espírito de pensar da fase anterior. Por tal visão, o personagem malandro sobrevive a despeito das experiências.²⁹ Usando essa chave para interpretar ainda mais uma vez o Seu Oscar, teríamos de vê-lo como sério candidato ao trabalho regular, mas cujo ajuste fracassa terminantemente, e, com isso, a canção evidencia o grau problemático da passagem, que não estava ainda de fato consolidada do ponto de vista histórico. Contraditoriamente, é buscando estar na ordem do trabalho, com a rotina regular que a caracteriza, que o personagem perde a importante aliada na preservação naquela situação. Instável a permanência, é arriscado que se movimente ao estado oposto.

Outro caso que vemos em seguida, com detalhe, é o de *Três apitos*.

Já fizemos menção ao fato de que é uma canção cuja personagem-desejo é uma operária da fábrica de tecidos, que se confunde com a motivação pessoal real, trabalhadora de uma pequena firma japonesa, e que era Fina, uma das namoradas de Noel.³⁰ Os *três apitos* do título aparecem em três momentos diferentes da letra, a qual vem reproduzida abaixo, com uma correspondente notação musical:

Quando o apito	A
Da fábrica de tecidos	
Vem ferir os meus ouvidos	
Eu me lembro de você	

²⁹ Ver Matos (1982, p.95-6). A autora fala da dubiedade da regeneração (p.111) e de como a linguagem tem nisso papel fundamental (p.185s). Napolitano (2007, p.49s) também se utiliza dessas expressões, propondo uma classificação entretanto mais nítida: samba malandro, do malandro regenerado e do operário padrão. Acredito que, na formulação dessa divisão, ele também siga a ideia de Matos de uma narrativa maior a todos esses sambas, da fase predominantemente malandra a uma fase de diálogo mais acirrado com a ordem do trabalho.

Sobre a permanência da malandragem não obstante esforços em dirimi-la, está situado de certa forma o pensamento de Vasconcelos (1977) sobre a “linguagem da fresta”, no alto potencial de readaptação das “características malandras” mesmo em contextos avessos a elas.

³⁰ Complemento da informação de Máximo e Didier (1990, p.183-4). A firma produzia botões, e não tecidos, engano que é atribuído ao compositor. Também sobre a história desta canção, há uma pequena descrição que lhe faz o *songbook* de Almir Chediak (1991, p. 105).

Mas você anda Sem dúvida bem zangada E está interessada Em fingir que não me vê	A
Você que atende ao apito De uma chaminé de barro Por que não atende ao grito tão aflito Da buzina do meu carro?	B
Você no inverno Sem meias vai pro trabalho Não faz fé com agasalho Nem no frio você crê	A
Mas você é mesmo Artigo que não se imita Quando a fábrica apita Faz reclame de você	A
Nos meus olhos você lê Que eu sofro cruelmente Com ciúmes do gerente impertinente Que dá ordens a você	B
Sou do sereno Poeta muito noturno Vou virar guarda noturno E você sabe por quê	A
Mas você não sabe Que enquanto você faz pano Faço junto do piano Estes versos pra você	A

Os três apitos evidenciam facilmente a jornada de trabalho; mostram inclusive as suas interrupções mais mínimas, como são os intervalos para almoço e repouso, que uma operária deve seguir no ritmo da produção. O sujeito lírico a isso tudo observa, e modela por sua vez o seu dia conforme os toques sonoros – que para ele são os mais importantes, pois o informam dos momentos em que a amada estará ociosa.

Nesta canção, o aspecto narrativo não é tão importante, e mais do que um começo e fim, o que se mostra é um ritmo. O discurso é entrecortado, e alterna entre o nível das descrições (o local de trabalho é uma delas) e as impressões emotivas do sujeito. No fundo, ele próprio, um compositor-observador no cotidiano, adota o ritmo da jornada da fábrica e,

dessa *própria experiência*, compõe uma bela canção de amor, como faz notar no comentário metalinguístico do final. Em resumo, a criação adota, em primeiro plano, a jornada da operária, recorte crucial pela importância emotiva que os três apitos adquirem; e, dessa jornada, em si existente como material que se apropria a composição (aqui falo tanto do compositor real, quanto do aludido), nasce como duplo o personagem observador. Quem observa evidentemente se amolda ao seu objeto, para captá-lo o máximo de vezes possível.

Por fim, o compositor-personagem se retira do local da fábrica, e, correndo ao piano, utiliza toda a experiência acumulada para produzir a canção à amada. Com isso, a canção real termina, e temos a sensação, como ouvintes, de que o objetivo foi bem realizado. É claro que sendo um poeta, o sujeito lírico não estava especialmente obrigado à jornada de trabalho, mas no processo de elaboração artística envolveu-se um tanto nesse mundo.³¹ De fato, era indispensável que o fizesse, senão não poderia escrever com pertinência os versos sobre a amada.

Portanto, a jornada entra na canção (real) duplamente: uma vez enquanto estruturante da personagem-observada, tal como ocorreria em *Oh, Seu Oscar!*; outra vez estruturante e matéria de inspiração do personagem-observador, o qual, também é um ser dividido entre apaixonado e compositor. Com isso, vemos que a jornada de trabalho é tema central de *Três apitos*, mas também algo de mais complexo, capaz de permear a composição como um todo, e de permitir caracterizar, como um pano de fundo, a conduta dos personagens, as razões de porque ela ocorre de uma maneira e não de outra. Restaria dizer que em *Três apitos* não há uma exibição tão intensa da justaposição de dois mundos que tanto vimos acima, a não ser pelo personagem compositor, que vive *latu sensu* uma outra experiência do tempo. Entretanto, isso ocorre sem que um conflito entre mundos seja dado, já que, diferentemente dos sambas analisados por Claudia Matos, a possível rejeição amorosa da operária não aparece vinculada, diretamente, à condição celetista de trabalho.

___ * _ * ___

³¹ Poderíamos utilizar o caso de *Três apitos* para refletir sobre a formulação de Sandroni (2001b, p.138s) entre malandro e compositor, considerações pertinentes acerca do lugar de trabalho do músico sambista no decorrer da década de 1930 em diante. De fato, o compositor-personagem é desocupado o suficiente para poder ir e vir à fábrica de tecidos; diríamos que não segue a jornada celetista, mas, justamente por esse tempo vago, é que consegue seguir à risca a jornada celetista da operária. Entretanto, sabemos se tratar de um poeta – portanto um trabalhador em um nível determinado, e o produto de seu esforço é a própria canção que apresenta. Diante disso, qual o lugar do músico profissional frente ao novo perfil celetista das relações de trabalho? Como nele se insere o trabalho típico do artista? São questões importantes que *Três apitos* eventualmente esbarra.

Analizamos por ora apenas estes dois casos – *Três apitos* e *Oh, Seu Oscar!* – de modo a mostrar como a forma pela qual a jornada de trabalho se insere nos sambas é mais aprofundada do que os outros institutos jurídicos que são tematizados: isto é, tanto como substitutiva da ordem trabalhista (uma metonímia), como por ser o elemento caracterizador da própria dualidade, ao se prestar como referência em torno da qual as formas laborais alternativas não encontram respaldo. Quando a canção se situa internamente no universo celetista, a jornada é o instituto jurídico dentre todos que melhor permite notar a influência sobre o destino e a condição dos personagens. Quando se situa fora dele, serve enquanto medida de ajuste à ordem do trabalho.

As mudanças em volta do trabalho não passaram despercebidas por quem fazia samba, e já desde o início. Essa ampla *expertise* dos compositores em manusearem conteúdo propriamente trabalhista indica mais do que a perspicácia da observação social; sugere a formação, nos anos 1930, de uma cultura jurídica pertinente à área do direito do trabalho, cultura a ser identificada como leiga, justamente no sentido de oposta à dos profissionais do direito. Não se espera do compositor que conheça com acuidade as normas jurídicas de seu tempo, e nem faz qualquer sentido exigí-lo do ouvinte; o que o artista faz, na verdade, é captar um termo médio em que a comunicação se faz mais universalmente bem-sucedida. Quero dizer que, se em sua decisão estética for relevante tratar do trabalho regulamentado, poderá fazer referência a ele por meio dos próprios termos trabalhistas, mas com uso semântico mais livre e menos embaraçado.

Sendo um conteúdo impregnado no cotidiano, o trabalho tem provavelmente o processo de conscientização de suas regras abreviado, pois a “formação” do indivíduo já se inicia num nível, poderíamos dizer, trivial dos acontecimentos, como o impacto na leitura da primeira folha de pagamento ou a assinatura do primeiro contrato de emprego. Isso faz com que esse conjunto de normas se vincule à vida da população leiga muito mais rapidamente do que o objeto tutelado nas demais áreas do direito: processual, sucessões, administrativo etc. Talvez esteja aí a pista de porque o cancionista tenha tido chance de comentá-lo desde tão cedo.

Cito o exemplo seguinte em caráter de exceção à escolha de repertório, mas que é ilustrativo para a “tomada de consciência” das normas regentes.³² Chama-se *O trem atrasou*:

³² Aqui, não é objetivo exatamente pensar a cultura jurídica como uma tomada de consciência de *classe*, muito embora sejam amplamente possíveis estudos do samba sob esse enfoque. A abordagem pela “cultura jurídica” serve antes para pensar nos graus de comunicabilidade que a canção apresenta, ao mesmo tempo em que

Patrão, o trem atrasou
 Por isso estou chegando agora
 Trago aqui um memorando da Central
 O trem atrasou meia hora
 O senhor não tem razão
 Para me mandar embora

O senhor tem paciência
 É preciso compreender
 Sempre fui obediente
 Reconheço o meu dever
 Um atraso é muito justo
 Quando há explicação
 Sou um chefe de família
 Preciso ganhar o pão

(E eu tenho razão)

Este é um samba de Artur Vilarinho, Estanislau e Paquito gravado em 1940, cujo ritmo empolgante já se inicia, na gravação, com uma batucada preparatória, seguida pela entrada do clarinete. Sua estrutura de fundo – vê-se logo – é um diálogo musicado entre empregado e patrão; o primeiro chega atrasado, e ao ser censurado, responde.

Mas essa resposta encontra-se muito bem argumentada. Côncio da possibilidade de dispensa por justa causa, o sujeito da canção explica o motivo do atraso; precavido, já havia obtido na estação um memorando, nada mais do que um papel timbrado que, selado pela companhia ferroviária, servia na época de comprovante para o atraso do dia; e a argumentação prossegue na segunda parte, com toda a confiança de ver reconhecido ao final o pedido.

Sabemos o quão dependente a vida do trabalho é numa grande cidade dos bondes de São Januário e dos trens que chegam toda manhã à Central. No caso deste samba, a disparidade econômica entre as duas figuras e a ocorrência do evento imprevisto poderiam expirar a culpa no empregado. Mas este reage, numa demonstração exemplar de “noção dos próprios direitos”; o conhecimento certamente lhe auxiliando na montagem de um discurso apurado, no qual finca, nítido, um limite à subordinação regular a ser mantida em favor de seu chefe.

incorpore termos oriundos do direito (comunicação que se estabelece entre compositor e ouvinte, artista e seu público; e que portanto deve ser inteligível na melhor forma, para o que o samba se dissemine ao máximo). Logo, enxergar termos de direito do trabalho nos sambas não aponta apenas a inserção do compositor em uma certa cultura jurídica, e também, o que é muito mais importante, a *inserção do ouvinte*.

Como inúmeros sambas contemporâneos,³³ este traz em seu personagem o ponto de vista de quem numa relação de emprego é o prestador do trabalho. Selecionando do diálogo total apenas uma das vozes, os compositores usam um recurso que evidencia o problema da disseminação consciente dos direitos (ainda que eles próprios, compositores, não tivessem disso consciência ou interesse). Primeiro, porque é factível pensar o maior acesso relativo dos patrões aos meios de informação. Segundo, porque com o recurso da voz exclusiva conseguem indicar em grau a apropriação do conteúdo jurídico pelos empregados, o que no discurso da canção já ocorre no nível dinâmico em que o próprio empregado sabe manipular o teor das regras, adequando-o ao caso concreto.

Ocorre que, em espelho à bilateralidade da relação de trabalho, o diálogo-fundo de *O Trem atrasou* foi na verdade cortado, reservando-se apenas a uma composição seguinte a palavra dada ao empregador. Entretanto, semelhante à duplicação ocorrida na resposta de *Oh, Seu Oscar!*, pela esposa que se ausentou, vemos aqui que todos os termos que antes foram colocados em debate é que servem de referência para o contestado³⁴:

Eu na qualidade de patrão
Peço um momento a palavra
Para explicar a minha situação
A respeito do meu empregado
Que com diferença de meia hora
Chegou no trabalho atrasado

A.. agora francamente
Foi que a coisa piorou
Chegou tarde no trabalho
Ol.. que o trem atrasou
Se assim continuar
Está indo muito mal
Já não tem mais cabimento
Memorando da Central

Sobre o seu comportamento
Nada tenho que dizer
Sempre foi bom empregado
Tenho que reconhecer
Somente o que eu lhe disse

³³ Escutar a esse respeito, da época, *E o juiz apitou* (Antonio de Almeida, J. Batista, 1942) e *Certo no trabalho* (Nelson Ricardo de Malta, 1942).

³⁴ Reprodução fac-símile da letra de *O Patrão está com a palavra* (Artur Villarinho e Paquito, 1941) em *Jornal de Modinhas*, nº3.186 apud Pedro (1980, p.110). Não acessei a gravação neste caso, mas a letra está ali registrada.

Pra chegar sempre na hora
Se assim continuasse
Eu lhe mandaria embora

A canção-resposta é provavelmente, antes de tudo, uma resposta do sucesso obtido por *O trem atrasou*. Assumindo essa perspectiva como válida, a elaboração da segunda composição não estaria de início prevista, o que explica ser ela um dos raros casos de construção da voz de personagem padrão.³⁵

O ouvinte perceber como crível o discurso de *O trem atrasou* – que, como vimos, é tomada de posição, dentro de uma relação subordinativa, e mostra conhecimento – diz muito do assentamento de uma cultura jurídica propriamente trabalhista. O único efeito possivelmente pernicioso à credibilidade é a convivência do argumento com o fundo musical rigorosamente dançante, que traz algo de surreal entre o que é dito verbalmente e o expresso musicalmente. Isso retira da situação narrativa a “seriedade” que dela seria esperada, e poderia criar uma espécie de tensão, com prejuízo para a eficácia da canção, mas penso que é uma observação que deve ser contrabalanceada com o que diremos no capítulo quinto, acerca justamente das implicações entre ritmo do samba e conteúdo verbal trabalhista.

³⁵ Não encontrei nenhum outro exemplar. Nem mesmo no bom levantamento já citado de Antonio Pedro, que contém 38 letras de sambas e marchas que tratam da temática do trabalho durante o Estado Novo, e que suspeito tenha sido obtido junto aos arquivos do estudioso José Ramos Tinhorão.

Capítulo 3:

Malandros no samba

Nos anos que antecedem 1943, como visto, há um segmento da produção do samba carioca que oscila entre dois mundos conflitantes, o do trabalho ordenado e seu avesso, estrutura que por vezes já aparece cristalina nos limites internos de uma composição, que outras vezes clama pelo cotejo com canções-irmãs. A semelhança aqui é dada principalmente pela identidade de autores e época, fazendo com que dois sambas sejam entre si *comparáveis*, e contribuindo para a formação de um repertório, no sentido elementar do termo: conjunto de canções. Quanto a esse “outro mundo”, fica claro que é o mundo da “malandragem”, ou da “orgia”, ou ainda da “vadiagem” – para seguirmos as expressões que os próprios personagens desses sambas usam, e reivindicam, e que devem mesmo nos servir de indicativo inicial acerca de sua pesquisa.¹ Poderíamos nos servir no entanto de terminologia alternativa, dada a quantidade de sinônimos para essas expressões no português do Brasil.²

Antes de tudo, a malandragem de que estamos tratando deve ser precisada. A tarefa fica tão mais urgente quanto se considere a enorme carga de ambiguidade que essa expressão carrega ao longo do tempo, por estar presente em várias outras fases da produção literária e musical brasileira. O que nos interessa, naturalmente, é ver de que forma esse “outro mundo” é delineado *a partir* dos sambas com que nos propusemos a trabalhar.

3.1 Caracterização

O primeiro denominador comum a todos esses sambas que tratam da malandragem é certa “aversão ao trabalho”, entre aspas mesmo, pois se trata de uma forma específica de labor, que também está por ser detalhada.

De partida, vemos personagens cuja subsistência parece garantida por pequenos expedientes, como o descrito em *Mulato bamba*, que “já nasceu com sorte e desde pirralho/vive às custas do baralho/nunca viu trabalho”. O mesmo jogo que era o esporte

¹ Essa alusão ao mundo dito alternativo pode não vir nominalmente nos sambas. *O que será de mim?*, *Escola de malandro*, *Capricho de rapaz solteiro*, *Se a sorte me ajudar* e *Rapaz folgado* falam de “malandros”; em *Lenço no pescoço*, aparece o termo “vadio”; e “orgia” é termo reservado às letras de *Nem é bom falar*, *Fui louco* e *Oh, Seu Oscar!*. Nos casos de referência não nominal, cabe ao pesquisador a pertinência e responsabilidade pela identificação.

² Tome-se como exemplo o verbete de “malandro” no *Houaiss* (2001): ali se encontram notados nada menos que 85 sinônimos e variações.

preferido do Chico Brito, canção que toma a situação da captura do personagem pela polícia para recapitular os fatos antigos e gloriosos de seu passado; e que o próprio Noel já havia citado bem de passagem na caracterização do seu peculiar *Malandro medroso* (“Se o jogo permitir/se a polícia consentir/e se Deus quiser”). Expediente diverso é o que o personagem de *Inimigo do batente* segue, que não obstante não perdurar em qualquer emprego, mostra um bom talento na ocupação de sambista. O sujeito de *Conversa de botequim* se esparrama pela mesa do bar, e nela vai compondo todas as suas necessidades diárias, que podem ser vistas como seus afazeres (a mesa é uma espécie de “escritório”).³

Entretanto, a existência de pequenas atividades é temperada nos sambas com a completa desocupação, em todos os níveis, e sem juízo de valor. O retrato de *Lenço no pescoço* de Wilson Batista (1933) é de alguém que ginga, provoca, orgulha-se de ser um vadio, mas sem mencionar a qualquer tempo qualquer tipo de ação mais efetiva no mundo exterior, fora a visagem em si. Esse raciocínio é fortalecido pelo contraponto numa sequência de versos, que contém a defesa do modo de vida: “eu vejo quem trabalha andar no miserê/eu sou vadio porque tive inclinação”. O verso seguinte, entretanto, daria margem para pensar também o personagem nos termos de um sambista eventual: “eu me lembro era pequeno/tirava samba-canção”.

Como já amplamente citado na bibliografia de música popular, essa canção foi rebatida por outra de Noel Rosa, *Rapaz folgado*, cujas alusões específicas, feitas na base do verso a verso, não deixam dúvidas de um diálogo iniciado entre os dois compositores⁴, à moda de duas canções-recado.⁵ A escolha do título já indica que o que se critica no

³ *Mulato bamba* (Noel Rosa, 1932); *Chico Brito* (Wilson Batista, 1949 ou 1950); *Malandro medroso* (Noel Rosa, 1930); *Inimigo do batente* (1939, Wilson Batista e Germano Augusto); *Conversa de botequim* (Noel Rosa e Vadico, 1935).

⁴ O diálogo se estabeleceu com a apresentação por Noel de *Rapaz folgado* no Programa Casé, em 1933, e durou ainda mais alguns passos: como réplica, Wilson, lançou *Mocinho da Vila*, e Noel rebateu novamente com *Feitiço da Vila*. *Conversa fiada* inaugurou o turno seguinte, tendo sido (possivelmente) respondida por *Palpite infeliz*. Adiante, duas canções de Wilson, *Frankenstein da Vila* e *Terra de cego*, que não chegaram na época a ser gravadas. Esta última ainda teve a letra e título reformulados (*Deixa de ser convencida*), numa parceria única entre os dois, e que findou de forma amistosa um diálogo que já enumerava nove canções. Apesar de um tom crítico ou galhofeiro nas respostas, há pouca chance de que o desafio tenha redundado numa antipatia mútua, ficando a explicação de sua origem e continuidade muito mais no âmbito comercial, a autopromoção do iniciante Wilson Batista, confrontando uma já prestigiada estrela do rádio, e no âmbito do gosto pelo jogo em si, pretexto que pode alavancar rixas entre compositores, desafiando o seu poder de inventividade.

Para ver a história completa, consultar Alzuguir (2012), pequeno fascículo feito especialmente para o IMS, e que tem o mérito de contextualizar esse tipo de contenda na música brasileira por meio de exemplos, como a travada por Pixinguinha e Sinhô, uma década antes. Alzuguir provavelmente se apoia, ou rediscute, informações de Bruno F. Gomes (1985, p.54-9) e Máximo e Didier (1990, p.291-2, 371-2, 421-2).

⁵ Na formulação de Wisnik (1980).

personagem de Wilson é uma certa hipoatividade, aquém do que se espera de um potencial compositor, sugestão de mudança que é feita ao final da canção. Seguindo o teor dessa crítica, há um incômodo com a *discrepância* entre a exuberância que o malandro apresenta, por meio de seus traços visuais e de comportamento, e o que ele de fato realiza do ponto de vista social, enquanto obra no mundo. Em um dos lados, há um excesso, desnecessário pelo ponto de Noel, já que nem sequer impede que o personagem seja importunado pela polícia.

Na tônica mais geral, entretanto, também o personagem de *Conversa de botequim* se presta ao mesmo roteiro, com a crítica pertinente que lhe corresponde: de toda a longa lista de itens que ele requisita ao servente – uma média, pão com manteiga, guardanapo, copo d’água, palitos, cigarro, revistas, isqueiro, cinzeiro, guarda-chuva -, apenas alguns poucos seriam indicativos de um *métier* específico: contribuiriam nesse caso a caneta, o tinteiro, o envelope e o cartão (seria ele mais um compositor de sambas?). Outro item que escapa é o dinheiro, que solicitado ao garçom, retorna o assunto da sobrevivência, embora com um expediente de parasitismo. Já o pendura do ato final está mais para a trapaça e adentra enfim o domínio da contravenção. Não obstante essas três ressalvas, uma persistente desocupação do tempo fica indicada pela experiência diuturna na mesa do botequim, onde tudo indica ser o personagem um habitual. Na maior parte das solicitações, sobressai um desejo de satisfação de necessidades puramente ligadas ao prazer ou conforto físico (comer, fumar, distrair-se), e nas poucas vezes em que o modo de sobrevivência é indicado, isso ocorre por meio de uma noção de dependência da boa vontade de outrem.

Da gradação entre um mínimo de atividades, mas ainda executadas por mão própria, e a possibilidade de permeá-las por outros trunfos da astúcia, aparece ainda nos sambas uma outra forma de sustento, que é o crime. *Averiguações* (Wilson Batista, 1942?) delineia bem essa variante, embora trazendo como tema a repressão policial de um inocente, que se apresenta ao ouvinte como criminoso regenerado. Sua vida anterior entrecruza o momento presente por conta de seus antecedentes, que teriam sido o real motivo da detenção: “eu não sou mais aquele antigo trapalhão”; “retratos e fichas tenho na Central/em todo lugar”; “fiz no duro, duro/muito chefe de família chorar”. E a própria habitualidade com o crime se revela pelo conhecimento dos agentes da lei (o “Seu Martins Vidal”), e da sistemática de sua aplicação (“o artigo 399” que deve ser assinado). Ora, neste caso, estamos em frente a um malandro regenerado, ou criminoso regenerado, agora eventual cumpridor das obrigações sociais, mas de toda forma não responsável pelo roubo ocorrido. O personagem regenerado traz sempre, como visto, a *marca* da sua experiência anterior, daí essa

necessidade de constante atualização do passado, nesta canção extrapolada pelo discurso em primeira pessoa, pela alta quantidade de menções diretas à época precedente e pelo tom de justificativa, submisso, quanto à mudança de vida.

Sobre o crime em Wilson Batista, é de se mencionar novamente *Chico Brito*, mais um personagem que oscila entre malandro e criminoso, e talvez comporte ainda mais essa indefinição. Chico Brito se utiliza do expediente do baralho e é levado do morro pelas mãos de um meganha (ou seja, de um soldado da polícia).⁶ O baralho era um jogo de azar proibido pela legislação da época, se feito com fraude ou pelo uso da sorte, e só esse feito já insere o personagem no âmbito das contravenções penais. Por outro turno, na falta de precisão pela canção, nada exclui que a vinda da polícia não tenha se motivado por prática de uma infração ainda mais grave.

Nessas duas canções, para comportarmos a prática criminosa, devemos produzir uma definição de malandragem ampla o suficiente para abarcá-la, já que *a priori* não é evidente que criminoso e malandro possam se confundir na mesma pessoa. Em primeiro lugar, o importante é notar como, nos sambas que passamos brevemente em revista, as ações e expedientes da malandragem se resvalam na fronteira do delito: o baralho, que é contravenção; a navalha, que certamente fere em uma disputa mais acirrada; e – o que é mais decisivo – a própria conduta em si da “vadiagem”, passível de criminalização no Código Penal de 1890, e mantida na Lei de Contravenções de 1941. A menção ao “artigo 399” em *Averiguações* não é de todo fortuita: este é, com efeito, o exato artigo em que o delito de vadiagem era previsto.⁷

Ainda sobre *Averiguações*, há o elemento da escolha do intérprete, que neste caso particular é significativa. Moreira da Silva em diversos momentos de sua trajetória vestiu a roupagem de Kid Morangueira, personagem-cantor de sua criação, cujo nome era textualmente aludido durante a interpretação de canções, de modo a conferir autenticidade ao ouvinte sobre quem estava falando. O repertório gravado por Moreira – incluído o que Morangueira aparece – circulou em demasiado pelos temas que estamos estudando, uma

⁶ Segundo Gomes (1985, p.109), a palavra original “meganha” teria sido substituída por conta da censura por “Peçanha”.

⁷ Dispositivo legal para consulta: artigo 399 do Decreto nº847, de 11.10.1890, no capítulo XIII, “dos vadios e capoeiras”. Após, a mesma conduta passou a ser contemplada no artigo 59 do Decreto-Lei nº3.688, de 03.10.1941 (ora chamado “Lei das Contravenções Penais”). A infração foi mantida até o ano de 2009, quando a Lei nº11.983 a revogou expressamente.

“especialização” que acabou por garantir ao artista um lugar de “autêntico malandro”.⁸

As considerações feitas até aqui nos permitem já realizar um primeiro passo para a definição de malandragem a partir dos sambas.

Do ponto de vista da *densidade* e da *natureza* de ações no tempo, há uma multiplicidade de variantes: em um extremo, a rarefação de atividades em geral, o que aparenta uma experiência fluida e monótona do tempo; aquém desse extremo, está a existência de algumas atividades, que podem ou não ter relação com a sobrevivência. Nestas últimas, ainda, vemos um quadro igualmente amplo de possibilidades, do lícito ao ilícito, de realização própria ou sob a esteira da realização de outrem.

O problema da malandragem nos sambas se coloca, portanto, de modo diversificado o suficiente para que comporte uma definição unívoca, a não ser pela afirmação, demasiadamente genérica para ser descritiva, de que todas essas práticas se contrapõem à ordem do trabalho regular. Como já sugerido, esse traço de multiplicidade de visões presente nas canções da fase predecessora à vigência da CLT – que fica ainda mais claro caso inseríssemos as que antecipam a visão celetista típica – deve ser enfrentado pelo pesquisador enquanto riqueza de análise, pois o que pode ser visto como falta de coerência pode ser justamente a indefinição correspondente a uma passagem histórica ainda a se completar.

Vejamos como exatamente essas práticas se mostram incompatíveis com o estatuto da nova ordem. Em seguida, insistiremos com um outro traço de caracterização, correlacionado à “aversão ao trabalho”.

3.2 Nova ordem

Se o direito do trabalho foi construído paulatinamente ao longo dos anos 1930 como conjunto de normas tutelares da relação de emprego, ou, sob uma compreensão mais ampla, do trabalho humano em geral, uma definição legal a respeito de “emprego” ou “trabalho”

⁸ A alcunha de Kid Morangueira é citada pelo cantor em várias gravações, a partir de interpolações ágeis na letra, em que se aproveita a pausa musical para o preenchimento de um novo elemento, ou então a quebra do pulso rítmico para inserir uma mensagem até mais ampla, como um conjunto de frases. Trata-se de um procedimento característico da variante samba de breque e a inserção inusitada de palavras confere um tom de comicidade à interpretação, no geral bem aproveitado por Moreira. Em *Acertei no milhar*, o nome “Kid Morangueira” é citado; já entre as outras canções que trazem o personagem malandro ou criminoso podemos citar, ainda que fora de nosso repertório programado, *Vara criminal* (1958), *Jogo proibido* (1953) e *O Chang Lang se queimou* (1938). O personagem aparece mais recorrentemente numa fase posterior à que tratamos: da década de 1950 em diante.

passava a ser algo necessário. Foi o que supriu a CLT, logo no início de seu texto, ao dispor os seguintes requisitos:

Art. 3º - Considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob a dependência deste e mediante salário.

A não eventualidade é um requisito que nos interessa. Diz respeito à recorrência da prestação, que não encontra um limite temporal fixo *a priori*, mínimo ou máximo, mas que é balanceada pela limitação em que o empregado contratado tem de não assumir compromissos concomitantes com outros destinatários (patrões). Como a jornada de trabalho semanal máxima prevista em abstrato assume uma fatia considerável do tempo hebdomadário total (44/168h), e como em geral a jornada estipulada *in concreto* para um contrato qualquer tende a seguir a carga máxima permitida na legislação, o empregado é constrangido a não assumir ao mesmo tempo mais do que uma relação laboral.⁹ Sendo assim, observa-se que a tendência de possuir padrão único caminha junta com a do trabalho ser prestado em caráter não eventual: ao não variar os destinatários, o empregado fixa um elo jurídico com um específico, e apenas essa relação é que será passível de ser decodificada pelo direito do trabalho.

Assim, nesta primeira linha de continuidade garantida pela legislação, um padrão poderá ter vários empregados e trocá-los constantemente, mas um empregado via de regra terá apenas um único padrão, o que faz com que esteja vinculado a uma *única* relação jurídica de trabalho, e que faz com que todo o seu tempo laboral disponível (conforme a legislação) seja investido nas atividades envoltas à prestação.¹⁰

É claro que, pode-se argumentar, o próprio contrato já é em si um índice de estabilidade, por conta do interesse das partes em segui-lo, uma vez que resolveram celebrá-lo. Para o padrão, há um serviço a ser feito (específico, como uma obra e tarefa), e sobre o qual o contrato de trabalho foi preferido como mais adequado do que a empreitada, ou uma necessidade que se atualiza no tempo de modo regular e sem esgotamento previsível, e a qual somente o contratado poderá suprir. A legislação parece ter concentrado influência

⁹ Para os contratos que operem próximos ao valor limite da legislação, na verdade, diante do princípio da irrenunciabilidade dos direitos trabalhistas, ele sequer as poderia assumir caso quisesse.

¹⁰ Evidentemente, é possível se identificar também uma linha de permanência existente, ainda que mais tênue, no tipo de trabalhador que presta serviços a vários destinatários a partir de um revezamento periódico entre eles. Entretanto, a proteção dispensada pelo sistema jurídico não é a mesma, já que esse trabalhador não gozará da condição de empregado do art. 3º.

nessa segunda hipótese, por sua prioridade dada aos contratos de prazo indeterminado. Poderíamos pensar para isso motivos puramente econômicos, ou o caráter alimentar que o contrato de trabalho se investe ao empregado, como indubitável fonte de sobrevivência.¹¹ O fundamental é que a indeterminação quanto à extinção do contrato reveste em outro nível a continuidade da relação, e, em alguns casos, é a própria natureza do objeto que assim sugere.¹²

A legislação laboral buscou ainda dirigir outras linhas de continuidade, já propriamente no âmbito do controle do tempo, o que será relevante para uma relação com os conteúdos dos sambas que acabamos de ver.

Isso fica patente na reunião de algumas de suas regras principais: a jornada, medida diária ou semanalmente, e que se presta a determinar divisões cronométricas importantes, como o período máximo a ser trabalhado por dia, o intervalo obrigatório entre cada um dos dias trabalhados e o descanso semanal obrigatório; o período máximo diário, de oito horas, que pode ser acrescido por horas extras; esse período é ainda decupado pelo de descanso, de quinze minutos, se a jornada diária for de 4 a 6 horas, entre uma e duas horas, no caso de jornadas superiores a 6 horas; no sentido oposto, o intervalo de descanso obrigatório entre jornadas que é observado, mínimo de 11 horas; e, por fim, garantiu-se ao empregado um terceiro nível de repouso, o maior deles, próprio da maior unidade legal de medição do tempo, que é o repouso semanal obrigatório, a ser concedido por 1 dia (preferencialmente o domingo), 1 dia e meio (sistema da semana inglesa, começando no sábado à tarde) ou 2 dias.

Poderíamos ainda pensar um quarto nível, que é o da interrupção do tempo laboral provocada pelas férias, nesse caso descontando o primeiro ano de prestação de serviços (período aquisitivo) e considerando que houve uma permanência da relação jurídica com as duas partes satisfeitas (não foi cogitada dispensa ou demissão). Há também o caso dos

¹¹ Cesarino Jr. (1940, p. 414).

¹² As taxatividades expressas quanto ao contrato de prazo determinado surgiram apenas em 1967, num Decreto-Lei (nº229). Isso evidenciou uma preferência, com um viés estimulador, da legislação por contratos de prazo indeterminado. Entretanto, já em 1940, Cesarino Jr. (1940, p.448-449) apregoava, citando uma passagem da lei italiana, a necessidade de uso moderado da forma de prazo determinado, de modo a não “burlar os dispositivos protetores dos empregados.” Era a ideia de que o prazo determinado só pode acontecer por uma justificativa de “especialidade da relação”; e em regra deveria ser constante a indeterminação. O próprio texto da CLT já antecipava essa tendência (por exemplo, no art. 451).

feriados oficiais, cuja ocorrência dispersa no calendário, entretanto, não dispõe regularidade alguma.¹³

Esse emaranhado de dados evidencia a tentativa colossal do sistema celetista em organizar e dispor do tempo laboral de modo *absoluto*, isto é, sem deixar de contabilizar um único minuto existente. Paralelamente, diante da importância que a jornada adquire na vida do próprio trabalhador, em termos não só cronométricos mas também na formação e fixação de uma rotina, e em toda a experiência subjetiva que isso significa, trata-se de uma contabilização que se totaliza ao nível da vida como um todo.¹⁴

Além disso, ao visar equilibrar os ganhos proveitosos da prestação contínua do serviço com a devida necessidade de repouso físico e mental, o sistema celetista fortalece a dicotomia entre tempo de trabalho e tempo de descanso. O primeiro é o período em que o empregado encontra-se de fato envolto às obrigações da produção, como se evidencia pela subordinação que deve ter ao empregador (um permanece à *disposição* do outro).¹⁵ O segundo é influído pela legislação em termos de organização formal geral: a escolha qualitativa de seu preenchimento é, em princípio, livre, mas o conjunto de regras descrito acima determina, em cada caso, a quantidade de horas total que o empregado terá disponível para si e em que posição relativa do dia, da noite ou dos dias da semana as gozará. O revezamento permanente entre trabalho e repouso, repouso e trabalho, confere também um índice de periodicidade.

É interessante notar, em parêntesis, como, nos anos 1930 e 1940, o debate acerca do “lazer do trabalhador” ganha ares de importância entre pensadores do direito. Dirigi-lo passa a ser também mais uma missão que se espera da legislação, pois o descanso é entendido como necessário para corrigir a “fadiga” e toda a sorte de “males biológicos inerentes ao trabalho”. E, curiosamente, desprezar o repouso despertaria mesmo no sujeito trabalhador as

¹³ Complementos e fundamentação legal dos dados citados acima: quanto à duração da jornada de trabalho, ver art. 58 da CLT e seguintes, que também preveem a possibilidade de horas suplementares, caso acordado em convenção coletiva (art. 59); sobre os intervalos de descanso, ver art. 71; o período mínimo entre jornadas é fixado no art. 69, reguladas nos dispositivos seguintes as hipóteses de jornadas em domingos e feriados; e, por fim, a duração e possibilidade de gozo das férias estão previstas no artigo 130 e seguintes da CLT.

¹⁴ A ideia de disciplinamento do tempo não foge dos processos industriais modernos, onde o relógio e o controle do ambiente de trabalho (como forma de garantir a sincronização das tarefas) ocuparam lugares fundamentais, pontos de chegada de uma árdua adaptação, com relação aos antigos padrões do antigo agricultor europeu. Thompson (1991, p.267-305).

¹⁵ O artigo 4º da CLT diz: “considera-se como serviço efetivo o período em que o empregado esteja à disposição do empregador, *aguardando* ou executando ordens”. O grifo busca evidenciar uma particularidade do tempo do trabalho de que estamos tratando, que não precisa estar preenchido pelo empregado de ações efetivas quanto ao serviço que dele se espera; pode ser também um tempo, sob determinada perspectiva, ocioso.

mais terríveis inclinações ao vício, inclusive o ócio e a vadiagem.¹⁶ Essa perspectiva explica o interesse dos nossos primeiros autores de direito do trabalho em temas aparentemente estranhos à sua alçada: recreação, educação física, esporte e colônias de férias. Ou seja, mais do que simplesmente alocar formalmente o período do não trabalho, nessa fase também se discutia qualitativamente como preenchê-lo; é verdade que mais no âmbito da produção da doutrina do que propriamente na lei positiva.¹⁷

O posicionamento mais agudo estava em considerar o repouso não só como um direito, mas também como obrigação, pois quem aceitasse trabalhar a mais do que o devido (estendendo voluntariamente as medidas legais, citadas acima), corria o risco de corroborar com uma mazela social, ao indispor o próprio corpo e saúde, sem a devida atenção à expectativa que a sociedade guardava sobre a sua capacidade de produção. Veja-se, a respeito da justificativa das férias, esta passagem assertiva de Hirosê Pimpão:¹⁸

O trabalhador tem um direito e *tem um dever* de gozar as férias, descansando. A instituição das férias não foi criada tão somente para o indivíduo que trabalha. Mas, por ele pelo que dele pode aproveitar a coletividade. Ele que não pense egocentricamente que foi pensando exclusivamente nele que o legislador criou o descanso anual. Foi pensando mais na coletividade social, que receberá em cheios os reflexos dos malefícios futuros aos quais estará sujeito o indivíduo depauperado, esgotado pelo trabalho incessante, sem descanso (grifado).

A experiência laboral celetista manifesta, enfim, uma linha de continuidade no interior das próprias parcelas basilares de contagem do tempo: tanto a jornada diária como a semanal em seus limites máximos representam, como já dito, uma parte considerável do tempo cronológico total. Este fato – visto como conquista histórica em 1943, e que pode ser rediscutido ora na direção de uma possível redução, ora na direção de que a jornada seja aumentada – é dependente de inúmeras explicações históricas e culturais, e não é objetivo deste texto avaliar a pertinência do *quantum* estabelecido. De todo modo, dificilmente as eventuais modificações que se façam quanto à duração (quantidade ou redistribuição das

¹⁶ Sussekind (1950, p.87).

¹⁷ Sussekind foi um dos autores de direito do trabalho que se dedicou à feitura de verdadeiros manuais da recreação operária (1948), nos quais procurava detalhar, em tom dirigente e paternalista, todo o tipo de atividade que seria útil para o trabalhador que cultivasse no seu período de descanso: olimpíadas de operários, colônias de férias, escotismo (para os filhos) etc. Pimpão também dedicou um livro ao tema das férias (1943), apresentando diversas pesquisas empíricas de rendimento conforme um nível *ótimo* entre trabalho e repouso.

¹⁸ Pimpão (s/d, p.176-7 apud Sussekind, 1950, p.533).

parcelas) seriam capazes de abalar a noção instituinte do tempo, reservada à jornada, já devidamente incorporada à nossa ordem jurídica, desde as fases antecedentes da CLT.

Essa ampla forma de disposição do tempo se distancia da existente nos expedientes malandros, na medida em que aquelas atividades significavam uma experiência cronológica mais difusa, sendo pontuais, variadas e de menor duração, e não necessariamente ligadas à sobrevivência. A busca do sustento pelo personagem malandro está longe de ter a regularidade imposta por uma jornada – organização periódica, que, como vimos captura o mundo dos personagens de *Oh, Seu Oscar!*, *Vejo amanhecer* e *O Bonde São Januário*. Tampouco vemos a possibilidade de que uma dicotomia entre trabalho e repouso se instaure, já que o primeiro está esvaziado, e não tem força o suficiente para se prestar a determinar o segundo. A se acreditar na caracterização do cliente de *Conversa de Botequim*, o princípio que parece reger a malandragem naquela canção é justamente o inverso do mundo celetista: o repouso, o lazer e a diversão, que dão tônica nos espaços vazios a algumas poucas obrigações.

Isso fica igualmente claro caso nos atentemos à ideia da orgia enquanto evento. Sabe-se que essa palavra tem mesmo o significado antigo de designar a festa, o carnaval, a ocasião em que tudo se faz com maior permissividade e menor obrigação. Nos sambas, tamanha a sua frequência nas letras, que o termo ganhou o aprumo de designar uma existência mais ampla, como se a festa, que é pontual, fosse ininterrupta na vida do sujeito da canção. Essa temporalidade particular se vê tanto na esposa do Seu Oscar, que *é* da orgia, ou em *Nem é bom falar*, em que se teme realmente que “a orgia possa acabar”, ou então em *O que será de mim?*, em que se “vive na malandragem”. Uma temporalidade que reforça a estrutura binária nas canções, pois a orgia é um mundo, e que ao mesmo tempo já caracteriza um desses universos a partir do sentido comum do termo, de uso anterior e externo aos sambas.

Ora, a orgia-evento costuma ter horário bem determinado, e se contrapõe a um dos estímulos que o texto celetista busca imprimir, a jornada preferencialmente diurna. A opção contrária redundaria em custos adicionais ao empregador, e portanto tenderá sempre a ser a menos utilizada.¹⁹ Como se vê, ao delimitar o espectro do tempo em parâmetros precisos – limitações que preservam o interesse do empregado, seja dito – o texto celetista impõe uma

¹⁹ Das 22h às 5h caracteriza-se o horário noturno: a hora trabalhada é inferior a ponto de compor um limite máximo de jornada de 7 horas diárias, e cada hora trabalhada é acrescida do percentual de 20% (art. 73 da CLT).

visão de rotina totalmente distinta da malandragem. Com relação à orgia-mundo, ao retomarmos o pensamento de Roberto DaMatta, não podemos deixar de aproximá-la da experiência típica do tempo cósmico, presente no carnaval, e que se traduz num constante e necessário revezamento entre as duas ordens de tempo.

A incompatibilidade portanto se apresenta em termos da fruição do tempo, da disparidade entre assunção ou não de obrigações e da forma de obtenção da sobrevivência. Há também, isto é certo, uma avaliação moral e jurídica dos expedientes malandros, que, à luz da ordem do trabalho dos anos 1930 e 1940, não pode ser que francamente negativa. Nesse caso, a existência de uma legislação criminal que iniba o não trabalho é fato complementar ao projeto existente na legislação trabalhista; ambas funcionam conjuntamente quanto à consecução de um fim último que é obrigar a trabalhar, e na forma precisa que esse trabalho é mensurado e qualificado.

É interessante notar que não obstante a apreciação negativa que se possa ter da malandragem nas canções, elas mesmas sugerem uma viabilidade de sobrevivência. Veja-se o caso desta, cujo tema é dado pelo título, *Capricho de rapaz solteiro* (Noel Rosa, 1933):

Nunca mais esta mulher
Me vê trabalhando!
Quem vive sambando
Leva a vida para o lado que quer
De fome não se morre
Neste Rio de Janeiro
Ser malandro é um capricho
De rapaz solteiro

O trabalho é contraposto a um estilo de vida que não é menos provedor dos recursos mínimos necessários à existência. A expressão de “fome não se morre” pode ser entendida em sentido lato, isto é, que não apenas o malandro tem acesso a alimento, mas também a todo o resto, o que inclui diversão, lugar para morar etc. Essa mesma visão positiva está também em *Escola de malandro*, numa estrofe da segunda parte:

Oi, enquanto existir o samba
Não quero mais trabalhar
A comida vem do céu
Jesus Cristo manda dar

A canção é um dos melhores exemplos de exaltação da malandragem, vide o título

em que se propõe uma espécie de aprendizado pedagógico do assunto. Em um cenário em que o malandro transita com facilidade, enganando a mulher e fazendo samba, a sobrevivência é vista com despreocupação, garantida pela dependência da companheira ou pelo ganho com a música.

Essa facilidade quanto à sobrevivência, que descola a malandragem da miséria, ou da falta de recursos, que também nos sambas mereceu atenção,²⁰ ganha interesse à luz de expedientes que não caracterizam o trabalho propriamente celetista, e, portanto, o seu corolário, o salário, fixando uma espécie de “meio do caminho”, em que se obtém o rendimento, mas sem o esforço em princípio necessário. A posição é assim totalmente favorável aos interesses do personagem malandro, que, dentro da equação de custos e ganhos que todos sofrem pela sobrevivência em sociedade, otimiza-a a seu inteiro favor.

Isso não significa que não haja um mínimo de esforço envolvido, pois como vimos o personagem das canções apresenta movimentos autônomos em direção a certas atividades de sustento. Um deles é a possibilidade de ganho com o samba – novidade profissional que naquela época começava a despontar para os sambistas de carne e osso, e que reproduziram em seus personagens. Analisemos, portanto, como esse expediente um tanto particular, que problematiza a dialética autor-obra, aparece.

3.3 Vivendo do samba

O ganho financeiro ocasional é mais uma entre mil vantagens conjuntivas entre si que o mundo do samba parece proporcionar. Fica difícil, entretanto, analisá-lo sem pensar um vínculo causal entre orgia construída e “mundo real”: lembremos do grau de abertura, em comparação a antes, que a época possibilitava à fixação do compositor – em particular aquele que fazia sambas de sucesso estava muito bem encaminhado. Logo, nada mais natural que essa fosse mais uma possibilidade a ser tematizada em canções, um caso que não deixa de ser específico, pois o que o compositor indica que o seu personagem faz é exatamente o que ele próprio já fez compondo e transacionando aquele mesmo produto. Essa relação faz intuitivo construir um como duplê do outro.

Se *samba* significar, em algumas canções, um mundo de diversões suficientemente

²⁰ Noel retratou isso em *Sem tostão* (1932) e *Não me deixam comer* (1932), que, assim como outras, exploram a histórica pobreza da população brasileira.

Wanderley Guilherme dos Santos (1998), em texto curto sobre o samba, enfatiza o viés precário da malandragem (das canções) sob um ponto de vista material; trata-se de um reparo importante, que melhor dimensiona a viabilidade de sobrevivência ao limitá-la conforme padrões (que o autor pensa anacronicamente) mínimos de conforto, e que assim serve de avaliação *atual* sobre essa malandragem.

completo, de força aglutinante tanto quanto a ideia de orgia, é porque não deixa de recuperar um uso antigo do termo, mais alargado e impreciso, distendido quanto à prática tão somente musical.²¹ Nesse mundo, que parece ser acessível a qualquer hora, quando se queira – como bem ilustra o título sugestivo de canção: *Sambei 24 horas* –, dá-se, como mencionado, uma certa atividade mínima da malandragem. Essa atividade poderia se limitar à simples fruição (como quem toma parte do evento), mas poderia também oferecer, aos mais talentosos, a chance de se ocupar do eixo principal sem o qual a festa não seria o que era – a música. Uma diferenciação de possibilidades que retoma os tipos ideais vistos no capítulo primeiro, samba das tias baianas e do bairro do Estácio. O primeiro deles, realizado em ambientes privativos e fisicamente mais compactos, convidava quem lá estivesse para intervir musicalmente (cantando no estribilho, batendo palmas, fazendo uso de algum meio percussivo). Já a segunda variante melhor autonomizaria a roda “dos músicos” junto àqueles que simplesmente foram apreciá-la, ou para beber ou dançar, e para isso deve ser considerada a figura modelada do compositor, identificado funcional e tecnicamente como dono de um saber-fazer específico.²² Em um evento público, ele se disporia a cantar a *sua* música. A diferenciação também se opera no incremento dos espaços físicos destinados a essas diversões (as sedes das escolas de samba, com a passagem do tempo, servirão de exemplo). Entretanto, nenhuma reconstrução desses espaços pode ser realmente objetiva *a posteriori* e o comentário deste parágrafo tem apenas valor descritivo de hipótese.

Note-se agora os três casos seguintes, todos referentes a personagens femininas que frequentam o ambiente do samba, todas facilmente suscetíveis à definição de malandras,²³ o que concluímos pela interlocução exibida com o cônjuge ordeiro, em tom desaprovador, ou que no mínimo recalca uma aceitação resignada.

Sambei 24 horas

Sambei 24 horas, sambei

Sambei tanto que a sandália furou

Ele me viu de madrugada pulando na calçada

Quando cheguei não quis abrir a porta do chatô

²¹ A exemplificação disso está em *Com que roupa* (Noel Rosa, 1930), em que se busca mencionar o samba-acontecimento, evento que deveria compor uma série de elementos maior do que apenas música.

²² A mesma especialização que, num contexto completamente diferente, Hobsbawm chamou da necessidade cidadina de separar artista e cidadão (2004, p.176).

²³ Do ponto de vista da tensão entre casamento e orgia, a mulher apresenta todas as ambivalências que o personagem masculino (Matos, 1982, p.146s). A diferença fica para o caso do trabalho, já que as definições dialógicas com a malandragem são nesse caso compostas quase exclusivamente – podemos dizer – sob a caracterização de um personagem masculino.

Mania da falecida

Você tem o direito, meu bem,
 Pode ir brincar,
 Pode entrar no samba
 E ficar até o sol raiar
 Eu só não quero
 Que perca a linha
 Tome cuidado
 Com a língua da vizinha

A mulher do Seu Oscar

Que injustiça, não quiseram interpretar
 O bilhete que eu deixei
 Pra entregar ao meu Oscar
 Quando eu dizia
 “Vou-me embora pra a orgia”
 Era pro samba
 Sem segunda intenção
 (...)

Nos anos 1930, era inusual que existissem compositoras mulheres. Nada mais natural que, enquanto participantes do mundo do samba das canções, elas não fossem as responsáveis pelo trecho musical da festa, o que se dá, propriamente, em alguns dos casos em que temos assinalados personagens masculinos:

Inimigo do batente

Ele dá muita sorte
 É um moreno forte
 Ele é mesmo atleta
 Mas tem um grande defeito
 Ele diz que é poeta
 Ele tem muita bossa
 E compôs um samba
 E quer abafar (é de amargar)
 (...)

Ganha-se pouco mas é divertido

Ele nasceu sambista
 Tem a tal veia de artista
 Carteira de reservista
 Está legal com o senhorio
 Não pode ouvir pandeiro, não
 (...)

A passagem desses “poetas”, desses “artistas”, a vendedores de música ou semiprofissionais não pode ser em nosso argumento que indireta, sob a necessidade de novamente integrá-los no repertório mais amplo, no qual já vimos existente a assertiva positiva, quanto à sobrevivência, de *Escola de malandro*. Justo na mesma estrofe em que se fala ali do samba, diz-se da contornabilidade de ir trabalhar (“Oi, enquanto existir o samba/não quero mais trabalhar/a comida vem do céu/Jesus Cristo manda dar”). Mas se na sobrevivência do samba artista e personagem se equiparam, alguns dados biográficos podem ser úteis à análise.

Começamos pelo local de produção da música: o botequim, que no estilo novo de fazer samba, do Estácio em diante, ocupa o que antes representavam os imóveis residenciais da comunidade baiana. Lendo biografias de compositores, recorrentes são as suas referências: Café Apollo, Café Nice e outros.²⁴ Uma tendência de especialização de espaços que seguiu o pessoal da música popular, em comunhão com o que acontecia em outras profissões.²⁵ Mas, numa era em que o ganho financeiro é horizonte possível, o botequim não é apenas um local para cantarolar e batucar numa caixa de fósforos; é também um local eventual de trabalho, onde os compositores frequentavam para, casualmente, conhecerem-se uns aos outros, e também encontrar alguém de que se procurava notícia; para se porem a par de oportunidades, e até para, ali mesmo, já firmarem parceria, criando material fresco para ser divulgado. São, nesse sentido, espécie de extensão informal das gravadoras – o processo criativo deslanchava em uns para chegar em outras já como objeto acabado, restando apenas decisões envolvendo arranjo e escolha de intérpretes, quando fosse o caso. Ocupavam, portanto, esses botequins, papel fundamental no comércio musical que se aprimorava. Sirvo-me do exemplo do dia em que Francisco Alves conheceu Ismael Silva, indo até um bar lhe oferecer chance de parceria nos negócios. Ou, este mais singelo, da caminhada noturna de Wilson Batista e Nássara por meio da qual, ao cair da noite, compuseram uma canção, mas que tinha que acabar, infalivelmente, no botequim, para que fossem ajustados os últimos detalhes da parceria.²⁶

O botequim não era um local de trabalho *stricto sensu* (no sentido de realização

²⁴ *Café* é modo mais cortês de se dizer bar: local onde se ia para almoçar, beber, tomar cafezinho propriamente dito e algazarrear. Uma enxuta descrição do Café Nice – ponto principal de encontro da comunidade do samba de 1936 em diante – está em Gomes (1985, p.92-4) e Máximo e Didier (1990, p.243-4).

²⁵ Trata-se do fenômeno da especialização dos cafés conforme os ofícios (Holanda, 1969, p.36-8).

²⁶ O episódio do encontro entre Francisco Alves e Ismael é documentado em Soares (1985, p.49-50), Máximo e Didier (1990, p.210) e Tinhorão (2017, p.174-5). O outro exemplo se refere à composição de *Balzaquiana* (Batista e Nássara, 1949-50), citado na biografia de Bruno F. Gomes (1985, p. 69-70).

exclusiva da atividade-fim), pois, além do afazer propriamente criativo, estético, ambientava toda a sorte de combinações correlatas, ou seja a parte “financeira” do encontro, que devia ser posta em discussão tão logo duas partes de versos somassem uma canção. Mesmo que o assunto da divisão dos proventos estivesse desde logo implícito com a propositura da parceria, era longa a espera até ouvir o próprio samba no rádio, o que explica uma série de arranjos e transações que tinham lugar, sempre no boca-a-boca, por vezes prevendo a participação do cantor como sócio divulgador; valendo-se em outras do mecanismo da cessão de direitos dos autores; para não falar nos casos em que certamente alguém saiu insatisfeito: furtos, apropriações indevidas, exclusões e inclusões de parceiros sem sua prévia aquiescência, compensações monetárias de colaboradores habituais de um negócio para outro etc. O grau desses arranjos é, em suma, tão variado quanto permitisse um mercado fonográfico incipiente, sopesado por nenhuma legislação autoral ser rigorosamente seguida.²⁷ Esse balanceamento – devido ao segundo fato - oferecia um espaço de discussão negocial até que relativamente amplo, permitindo, ou impingindo, ao compositor real abdicar de margem de seu ganho potencial, pondo em negócio até a própria autoria, de modo a garantir, de qualquer maneira, a *colocação* da canção junto com o intérprete. Como diria um frequentador desses espaços, “música é comércio”, e “as paredes tem ouvidos”, para o que se vale a atuação dos “contrabandistas”.²⁸ Optando por um termo síntese, diríamos que essa *venda* de material sonoro, cumulada com autoria, era uma das formas existentes de se viver de música na época, restada a cargo do oscilante senso ético dos envolvidos.²⁹

A importância concentradora do botequim na produção e circulação da música o alça a um lugar simbólico, a partir do uso insólito que dele se faz, subvertido o lazer em função do trabalho, misturando a função social primária a outra. Apesar disso, o seu reaparecimento em canções é até menos relevante do que a importância real levaria a crer, sendo preferidos os espaços ligados ao samba-acontecimento: os definidos segundo o ajuntamento

²⁷ Ver Fenerick (2002, p.161).

²⁸ Holanda (1969, p.38, 56, 60).

²⁹ Não há bem da verdade estudos específicos sobre essa relação entre direitos autorais, comércio e composição na virada dos anos 1930 e 40. Na falta deles, as informações são obtidas nas biografias. Em Gomes (1985), há a descrição de um episódio de venda não autorizada de parceria envolvendo o próprio autor, o biógrafo (p.52-3), de apropriação indevida à revelia do biografado (p.63-5) e de confusões envolvendo pagamentos de um negócio para outro, o que fez com que a parceria real acompanhasse o fluxo e fosse também trocada (p.26). Trata-se, este último caso, da venda de *Acertei no milhar*, samba que vimos de passagem no capítulo 2, e que, adquirido por Moreira da Silva, foi imputado a Geraldo Pereira como compensação de um negócio anterior, quando na verdade é criação exclusiva de Wilson Batista.

comunitário (constelados junto “ao barracão”, “ao morro”) e os designados em referência genérica, no que traz implícito o uso mais abrangente do termo (“vou ao samba”). Para exemplos respectivos, ver a primeira parte já citada de *Ganha-se pouco mas é divertido e Com que roupa*, de Noel. Uma explicação possível seria que, se samba se equaciona à orgia, o aspecto conjuntivo, entre sujeito e seu mundo na canção, é melhor reforçado quando “samba” for tomado em sentido lato.

Mas há o contraexemplo, bastante conhecido, da *Conversa de botequim*. Esse caso ilustraria, da canção para o mundo real, a franca indefinição entre contrários, presente naquela espacialização do samba: o labor manifestado nos símbolos caneta-tinteiro-guardanapo fica em posição ambígua ao conviver, com apenas provável realocação de minutos, com o lazer expresso nos cigarros-revistas-isqueiro. O botequim da canção é uma recriação descontraída – talvez do *Nice*, por exemplo, ou de outro; mas a perspectiva por meio da qual o sujeito se insere no ambiente é bastante individualizada, distanciando-se da matéria propriamente negocial das criações; o diálogo é entre cliente e garçom, compondo a experiência de um solitário na mesa do bar. Essa categorização de *Conversa de botequim* é *ilustrativa* do botequim extracancional.

Visto o tipo de comércio, vista a ambiguidade em torno do botequim, seria tentador enxergar os compositores de carne-e-osso como também malandros, aproveitadores de um filão de fácil acesso para seus talentos, cuja prática incorporaria a própria experiência do tempo malandro, tal como por eles formulada esteticamente. Somam-se as biografias de “aversão ao trabalho” e de “sobes e desces” na trajetória de vida, com constantes limitações de dinheiro, recurso ao auxílio de amigos, favorecimentos junto a influentes; tudo para terminarem, alguns deles, com míseras aposentadorias ou à espera da míngua fatura de direitos autorais, quando não falecidos em virtude de brigas ou moléstias.³⁰

³⁰ Sandroni faz um inventário de fatos terríveis que acometem compositores do período, obrigando-os a se virar contra prisões, tuberculoses, úlceras e assassinatos (2001b, p.184). Wilson é descrito como perdulário, avesso ao trabalho regular, e terminou pedindo dinheiro ao seu futuro biógrafo (Gomes, 1985, p.52-3). Cartola teve de aceitar em algum momento a intervenção de amigos, ou senão jamais conseguiria um emprego novamente (Oliveira Filho e Silva, 1983, p.91-4). Geraldo Pereira foi precocemente assassinado (Campos, 1983, p.132-7). Ismael, já comentamos, esteve preso por dois anos, a partir de 1932. Seu parceiro, Nilton Bastos, morreu de tuberculose em 1931. Esse conjunto de informações não deixa dúvidas quanto a aspectos de uma trajetória comum: da origem humilde dos sambistas; de sua permanência, ao longo da vida, em situação econômica precária, ainda que usufruindo da renda provinda da carreira de artista; de que muitos tiveram suas vidas abreviadas; e de que não poucos terminaram próximos da miséria ou em situação incompatível com o estatuto de “grandes compositores da música popular”. Neste último caso, serve de exemplo a cobertura geral da imprensa acerca de Ismael Silva, reunida em arquivo no IMS, no Acervo Tinhorão. Em ocasiões periódicas, tais como efemérides ligadas ao aniversário do compositor, ou durante os desfiles do carnaval, as entrevistas

Malandro sinônimo de sambista é um lugar-comum na bibliografia, como relata Tinhorão, em certa altura da vida de Ismael:

O pedido de emprego chegou a ser feito e bem recebido, mas a vaga oferecida pelo empresário implicava algo constrangedor para Ismael: obrigava seu comparecimento ao serviço, e a necessidade de trabalhar. Assim, pela segunda vez em trinta anos, o compositor viu-se na contingência de renunciar à tentativa de integração à vida prática que lhe era oferecida, o que seria interpretado sob uma rasteira visão burguesa por Augusto Frederico Schmidt ao declarar ao amigo Pedro Dantas: “Prudente, desculpa, mas cheguei à conclusão que esse teu protegido Ismael não quer é trabalhar.”³¹

O acento da passagem não deixa de buscar uma cumplicidade do leitor, que já compartilharia de uma prévia imagem do personagem-compositor.

A mesma questão com o trabalho tinha o malandro Wilson Batista:

Quanto à aversão ao trabalho, lembro-me de que certa vez, conversando com ele e Ataulfo Alves no Atlântica (...) entramos nesse assunto. Perguntei-lhe então se ele já havia trabalhado alguma vez em sua vida, além de ser artista. Respondeu-me que não. E eu insisti:

- Mas nunca enfrentou um batente, nem em menino?

- Nunca... Olhe, para não dizer que não de todo, certa vez meu pai teve a triste ideia de arranjar para mim um emprego de auxiliar de pedreiro. Mas foi fogo... Com duas horas de cruel sofrimento, mandei às favas o trabalho, e cortei definitivamente relações com ele até hoje...³²

E ainda, Noel, que é “quase” um malandro completo:

Noel ainda não tem vinte anos e já pode considerar-se bastante familiarizado com as coisas da malandragem, sua gente, suas leis, seu apaixonante ainda que estranho mundo. Sente-se atraído por ele. Mesmo que não viva exatamente de acordo com suas regras, aceita-as, faz sua apologia em letra de samba. Os malandros o fascinam, sempre o fascinarão.³³

feitas pelos jornais não serviam para outra coisa que para acentuar uma melancólica situação de esquecimento, vivida pelo fundador da primeira escola de samba, e sempre à espera do recebimento de direitos autorais.

³¹ Tinhorão (2017, p.179).

³² Gomes (1985, p.14).

³³ Máximo e Didier (1990, p.132).

Não é meu objetivo entrar realmente nesse mérito, até porque as peripécias biográficas são longas, e o espaço, insuficiente, para revisar tantas informações. O que há de certamente positivo, e que algo atenua da imagem malandra na bibliografia, incontestemente, é que *a regulamentação do trabalho também atingiu por fim os compositores*, no exato momento em que assinam contratos estáveis com gravadoras e emissoras, ou mesmo contratos orais de produtividade vinculando-se a um só cantor. Nesta última hipótese, estão os arranjos que Francisco Alves fez com Ismael Silva, Nílton Bastos, Noel Rosa e Cartola, que, por alguns meses ou anos, e com revezamento nas duplas, funcionaram como fornecedores de matéria-prima musical de alta qualidade. O vínculo chega a ponto de um carro ter sido financiado em troca de trabalho artístico,³⁴ e de acordos preverem colaboração exclusiva com o intérprete.³⁵ No caso do vínculo com as instituições, embora fosse modo mais reservado ao quadro de cantores de cartaz ou instrumentistas de conjuntos orquestrais, vez ou outra compositores se beneficiavam obtendo empregos fixos em programas de rádio ou no *staff* das emissoras. Noel Rosa é exemplo disso, e por volta de 1934, acumula funções de cantor e contrarregista no Programa Casé; entre 1935 e 1936, está na Rádio Club do Brasil, trabalhando em números humorísticos (*sketches*), na criação de óperas-bufas e novamente cantando, às sextas-feiras.³⁶ Além dessas oportunidades, existiam os compromissos temporários, mais nem por isso menos exigentes, cujo bom exemplo são as excursões regionais pelo país. Por algumas semanas, era provável que o sambista seguisse horários fixos para os shows; eventualmente, se prontificasse a ensaiar o número com o resto do grupo; participasse da divulgação do espetáculo etc.³⁷ Esse conjunto de práticas denota, com relação à venda reiterada de canções, uma forma diversa de trabalho disponível ao músico popular.

Obviamente, o próprio caso de Noel já comporta oscilações entre o “bom profissional” que os executivos esperavam e o malandro retratado nos sambas, que não consegue acordar a tempo e perde o número do programa.³⁸ Contudo, o seguimento de horários, a formação de uma “jornada” própria a do artista – que possui certas peculiaridades, sendo reservado tempo para o momento criativo –, obrigações assumidas e

³⁴ Máximo e Didier (1990, p.194); Almirante (1977, p.116).

³⁵ Soares aponta indícios em tal sentido (1985, p.50).

³⁶ Máximo e Didier (1990, p.324s, 374, 415).

³⁷ Ibid., p.217-225.

³⁸ Ibid., p.413. Em tom anedótico, Almirante (1977, p.108).

um provável salário, para não falar em participação incisiva em sindicatos,³⁹ caracterizam uma dada experiência profissional.⁴⁰ A produtividade é aqui fundamental na inclinação positiva à atividade laboral: sujeitos a metas para entregar material fresco aos cantores, ou diante da necessidade de chegarem com repertório novo no programa semanal do rádio, ou ainda envolvidos como colaboradores no teatro ou no cinema, os compositores são incitados a terem *prática laboral regular*, já que todos esses estímulos externos tendem também a se dar tão regularmente quanto. Diz Almirante que, em 1936, “Casé [apresentador de programa radiofônico] baixou determinação para que todos os artistas, em cada domingo, apresentassem novos números, em vez de reprisarem seu repertório.”⁴¹

Devendo vivenciar o profissionalismo, para não perder o emprego ou oportunidades em negócios futuros, o compositor se distancia da configuração dos expedientes da malandragem – em posição mais distante, pelo menos, à trilha de seus personagens. *Conversa de botequim* e *Escola de malandro* captam o estado em que “viver do samba” se dá sem prejuízo da vida malandra, o que é mais fidedigno ao primeiro tipo de modo de vida que aludi, obtido via comércios pontuais de música, em que o sambista esperava o dinheiro secar para ir correr atrás de uma parceria. O universo-chave do sujeito da canção, altamente conjuntivo, entre diversão e sobrevivência é preservado.

— * — * —

Na experiência noelesca – à qual primariamente recorremos, não só pelo detalhe do levantamento biográfico, mas também por ser um paradigma limite, ideal, do profissionalismo –, o confronto entre repertório *versus* trajetória profissional do artista é um fator de instabilidade à compreensão do samba (a canção).

Isso é possível de ser identificado caso se sublinhe um lado específico de análise, o enfoque na relação entre autor e obra, os espelhos estabelecidos entre personagens criados e criador (como aliás não é mesmo procedimento proibido, constatadas muitas das

³⁹ Wilson Batista constou, na ata de fundação, de 1952, como ocupante do cargo de presidente do conselho fiscal do Sindicato de Músicos do Rio de Janeiro, que cumulava com o de presidente da Assembleia Geral. Tinha como colega, nesta, Geraldo Pereira.

⁴⁰ Máximo e Didier (1990, p. 407-8), sobre Noel Rosa: “Este [1935] é mesmo um ano-chave em sua vida. Trabalho, muito trabalho”. Em outro trecho, vemos a esposa indo esperar o compositor na saída do estúdio, indicando o seguimento de horários regulares, uma jornada “artística” de trabalho (p.408).

⁴¹ Almirante (1977, p.98). Almirante cita Casé para mostrar logo em seguida o artifício de Noel para burlá-lo, fugindo da regra. Entretanto, fica indicado o paradigma de profissionalismo, que, retirado o folclore, deveria ser mesmo o seguido pelo artista de Vila Isabel, ou teria perdido o emprego.

construções que, de saída, apontam para uma relação: os casos da figura do *alter ego*, do uso do fato cotidiano como *insight* criativo, da citação irônica do artista de si mesmo). A proximidade da canção com a crônica jornalística, por exemplo, rendeu um estudo particular a Walter Garcia, que procurou descrever um tipo de criação localizado “entre o registro circunstancial e a narração literária”, no qual o compositor atua como uma espécie de “narrador-repórter” dos fatos.⁴² Nesse caso, a aproximação entre autor e obra ocorre, para o ouvinte, pelo interesse de saber o que a pessoa do compositor observou, condição para que a canção seja vista, em alguma medida, enquanto *notícia*.

A dialética desse gênero de aproximações (de que a questão que tratamos, da malandragem, é espécie) é, do ponto de vista da execução do samba, estruturada e reforçada pela performance, ato corporal que evidencia a presença de um outro, sem o qual a composição-objeto jamais ganha vida. Foi o que Claudia Matos percebeu, na atenção destacada que sempre deu ao intérprete Moreira da Silva, cuja performance no cantar é decisiva à sua qualificação de malandro: principalmente nas interpolações ágeis da letra, inimitáveis, é que a composição do samba-de-breque, de que Morangueira era mestre, ganha especificidade (e, em alguma medida, o que a autora trata de “samba malandro”). Nesse ponto, não consideraria como despido de sentido o fato de as duas canções que aludimos acima – *Conversa de botequim* e *Escola de malandro* –, e que são exemplares no assunto da sobrevivência pela via da música, terem sido interpretadas por seus reais compositores (Noel Rosa, em um caso; ele mais Ismael, em outro). A hipótese de compositores de samba interpretarem a si mesmos nos anos 1930 é rara, máxima vigente para os dois de acima, e mesmo para vozes bem afinadas e razoavelmente potentes.⁴³ Mas quando isso acontece, e penso que a observação pode ser estendida para outros contextos, há uma confusão natural, que pode vir a ser proposital, entre o real eu que canta e o que meramente se traveste de enunciador, posição que é, em rigor, temporária e que termina tão logo se esgote a audição da canção, enquanto que a outra permanece.

Esse lugar intermediário é ocupado, normalmente, pela função do intérprete, que, nos anos 1930, quase numa divisão perfeita do trabalho, e para formar um arranjo simétrico com o que acima dito está, é um compositor nulo em música – raras são às vezes que vemos

⁴² Garcia (2008, p.237-8). A ideia do “narrador repórter” é advinda de Sá (1987) e comentada nesse mesmo texto.

⁴³ Conforme levantamento, Noel cantou 33 das 149 composições suas que foram gravadas quando ainda estava vivo (Máximo e Didier, 1990, p.497-516). Ismael, número bem menor: de 54 recenseadas próprias no mesmo período (até 1937), em apenas 4 ele participou. Utilizei como fonte o catálogo *online* 78 rpm do IMS.

um intérprete habitual compor de fato, para além da parceria estruturada comercialmente e que é feita constar para efeitos de divulgação e de trato.

Voltando ao assunto que estávamos depurando. Noel cantando a sua *Conversa de botequim*, já em 1935, faz-se apresentar como malandro, ele, Noel, conhecido do público pelo tema e visão de suas canções anteriores,⁴⁴ e talvez por suas andanças pessoais de boêmio, noticiadas no meio jornalístico. Isso lhe dá confiabilidade – perante o ouvinte – para falar como malandro. Somam-se o discurso em primeira pessoa, assim como na parceria com Ismael (só que lá o discurso está duplicado numa conversa), e a existência de um *jeito específico* de dizer que, depois, no seguimento da história da canção, seria associado a uma nova guinada do samba malandro: canto próximo da fala, baixa potência vocal. Além da própria pessoa real que está falando, identificável pelo timbre e no registro da gravação, a performance se fortalece na existência em si de atributos diretamente ligados a ela mesma, como pressuposto para a criação da *persona*, uma encenação que o ouvinte toma parte.⁴⁵ Seria tema para outra dissertação analisar porque historicamente, linguisticamente, o gesto malandro ficou tributário de uma fala mansa, cotidiana, repleta de gírias, mas impossível não constatar que o que se canta na *Conversa de botequim* é justamente para ser uma conversa de botequim.⁴⁶ No mais, o que é decisivo não é se Noel Rosa foi de fato um malandro, e sim, como bom personagem, que, no momento exato da interpretação, ele crie a impressão de ter sido.

Essas considerações nos levam a entender a canção, em sua eficácia; mas também o percurso inverso que parte da canção específica para pensar o repertório, o que é até mais o que nos interessa nesta seção, sobre o conflito entre a equívoca ideia de malandragem e o trabalho.

Ora, o compositor se profissionaliza (em alguma medida), e no seio dessas relações comerciais passa a situar sua produção. O botequim é local bissexto de trabalho, formação de contatos e arranjos negociais, etapa preparatória à gravadora, contando o artesanato do

⁴⁴ O artista se torna, com o tempo, uma imagem fruto do acúmulo de suas obras anteriores.

⁴⁵ O que *Conversa de botequim* e outras do tempo trazem em termos de traços performáticos pode ser tomado como antecedente para a formação do samba propriamente malandro de Moreira da Silva, “levado às últimas consequências”, e beirando o ponto da caricatura de si mesmo. Nele, mais elementos são caracterizados, dos quais Claudia Matos (1982; 2001) identifica: rítmica cortante, irregular como a prosódia; gírias; modificação na forma de algumas palavras, criando outras; isso tudo para criar um cenário de exuberância da linguagem, situado entre múltiplos registros de fala.

⁴⁶ A oscilação entre fala e canto fica bem explicitada nas quebras em que some o acompanhamento, em que o cantor continua como se virasse ao garçom: “Seu garçom faça o favor...”, “E um copo d’água bem gelada/fecha a porta da direita...”. Ademais, a palavra “requentada” é quase pronunciada pela curva melódica (Odeon, 11257, 1935).

produto e a trajetória biográfica. Entretanto, continuam a ter vida personagens avessos a esse mesmo paradigma de trabalho, e o compositor-intérprete ser reconhecido como malandro auxilia na sua compreensão. Em suma: o compositor real fica amarrado aos termos da criação do malandro, e subsiste uma discrepância de intensidade entre um e outro caso.

Essa diferença, como resultado de uma subtração (malandragem do gênero samba *menos* malandragem biográfica), é basicamente o que Carlos Sandroni afirma a respeito de uma construção identitária, feita portanto para ser ativa além da realidade. Utiliza em seu argumento o mesmo confronto entre o criado e os criadores, ponderando que, no estilo antigo de samba, também haveriam inequívocos malandros compositores. Ao falar de João da Baiana, como reforço à sua tese, cita entrevista dele em que se desincumbe da autointitulação de malandro, não obstante o trabalho que escolheu ser típico de “quem não pega no pesado”. E conclui, com vias a estabelecer mais uma separação entre o samba do Estácio e seu predecessor:

Apesar disso, ele [João da Baiana], como seus companheiros de geração, não escolheu a etiqueta de malandro como pertinente à sua definição identitária. Assim se evidencia que a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente.⁴⁷

É por conta de a malandragem não ser uma posição objetiva, que tenho tentado defini-la por uma fonte determinada, que são alguns dos sambas do Estácio (conforme seção 3.1 deste capítulo). Ocorre que o que Sandroni chama de “etiqueta de malandro”, no nível propriamente centrado da pessoa dos compositores, é separado por ele em termos de um comportamento real e outro encenado; a mesma dimensão que expõe o personagem do ator seguro que o representa. A clivagem se soma à que tratamos nas páginas anteriores, vindo a fornecer não mais dois mas três eixos nos quais a pesquisa ampla do que seja malandragem se articula:

⁴⁷ Sandroni (2001b, p.170).

A malandragem “real”, com muitas aspas, é o que Sandroni positiva ao confrontar empiricamente a experiência de vida do sambista João da Baiana, comparando-a com os “malandros do Estácio”. Tratar-se-ia de uma espécie de categoria referencial de verdade, que se presta à contraprova de uma situação malandra qualquer, mas que, inversamente, e problemáticamente, também teve sua produção e origem nas “fontes da malandragem”, de que o samba dessa fase é *locus* privilegiado. Sendo a única não diretamente construída, é a mais difícil de ser precisada. Já a relação entre o personagem cancional e a imagem pública malandra perpassa por uma mediação necessária pela figura do compositor, que se presta à medida, pois o cerne da encenação depende de uma duplicação, entre o que se vê e o que se sabe que se ignora para poder ver. E, como visto, a imagem pode ser facilitada pela performance de um personagem-cantor.

Mas dando continuidade ao seu argumento, Sandroni confunde a um nível crítico autor e obra, ao recuperar analiticamente o núcleo originário do diálogo Wilson-Noel: *Lenço no pescoço* versus *Rapaz folgado*. Retomo também, a meu turno, esse diálogo, que nos interessará como fechamento dessa discussão toda, que já se faz longa.

Duas perspectivas opostas estão lançadas no diálogo, entre a defesa da vadiagem e a contestação da malandragem, que seria “palavra derrotista”, e “que só serve para tirar/todo valor do sambista”. Dessa dicotomia, Sandroni vai além e usa das canções para acessar “uma posição” mantida por cada um dos compositores, e que, no caso de Noel, seria atenta aos desdobramentos por que passava o samba enquanto gênero.⁴⁸ Com interesse corporativo aos colegas de ofício, é que o compositor de Vila Isabel recomenda, tão somente, o não uso ostensivo do termo: realiza, portanto, uma saída malandra para o problema da malandragem. Com isso esmoreceria a incompatibilidade que vimos entre o sambista profissional (ele mesmo) e a sua construção de temas, pois, no próprio nível da consciência, há o artifício de

⁴⁸ Ibid., p.178-180. De modo geral todo o capítulo que contém essa passagem traz uma tentativa do autor de caracterizar a *posição* de Noel Rosa a partir da canção *Rapaz folgado*. Cito, literalmente: “(...) mas é justamente porque Noel gosta dos malandros que propõe que passem a se definir como compositores”; “O que Noel Rosa faz é pois mostrar um caminho que, evidentemente, não foi ele quem inventou (...)”; etc.

saber se utilizar de uma moda já existente, alavanca ao lançamento musical, e por decorrência ao sucesso do artista.⁴⁹ Isso em um primeiro momento. Após, sendo já minimamente estabelecidos, gênero e artistas, o uso da palavra passa a ser não só prescindível, como recomendável, pois aproxima autor e obra dos “maus elementos” e de toda sorte de má avaliação social.

De fato, talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças à qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais. Essa ideia ilumina a questão por outro ângulo: ela explica por que o abandono da malandragem se expressou, nos sambas do Estácio, através de uma temática malandra.⁵⁰

Apesar da explicação original quanto ao problema do fim da malandragem nos sambas – o fato intrigante de, ao mesmo tempo em que exaltação, há nostalgia; que se coloca, como vimos, no discurso das próprias canções -, há alguns equívocos e acertos a serem balanceados. Primeiramente, que a explicação confunde em demasiado o – suposto – malandro Wilson Batista com o malandro do lenço no pescoço, da mesma forma em que o malandro Noel Rosa se presta ao papel, exclusivo, de interlocutor censurador da vadiagem. O confronto com o restante da obra dos dois faz com que a estrita descrição não tenha muito cabimento, pois há exemplos respectivos de exaltação ao trabalho e de apologia à malandragem, e sem que um intervalo de anos seja relevante, principalmente para Noel. Se os dedicados biógrafos Máximo e Didier tiveram dificuldade em contextualizar *Rapaz folgado* no interior de um repertório pessoal de compositor, é porque, juntamente com Sandroni, pretenderam montar um sistema coerente no que antes seria mais benéfico enxergar como desordenado, para uma época em que todos os assuntos do trabalho estavam colocados necessariamente sob posição provisória, no imperativo do *transcender a algo*; e o decisivo, justamente, é que o cancionista tenha isso captado, incorporando as visões contraditórias, residuais.⁵¹ Sendo o caso tanto para Wilson, como para Noel, é arriscado tomar de uma única canção isolada uma “posição” definitiva de ambos acerca desses assuntos (muito embora, reconheça-se, seja uma canção que entre mais declaradamente na

⁴⁹ Ibid., p.180.

⁵⁰ Ibid., p.180.

⁵¹ Sandroni faz o comentário de Máximo e Didier na p.180.

discussão entre malandragem e samba, ao tematizar o próprio assunto em discussão). De qualquer forma, invertendo da conclusão a hipótese, por que tomar do discurso do narrador de *Rapaz Folgado* – que faz as vezes de um moralista - a fidedignidade do que exatamente pensaria o compositor real? Para apenas firmar um diálogo, o compositor-respondente (Noel) pode ter simplesmente escolhido uma voz contraditória à outra canção já dada, o que seria perfeitamente compreensível pelo contexto musical da época, e que pode, conforme já afirmei antes neste texto, ter se motivado também por outro ensejo que não uma defesa ou ataque da malandragem.⁵²

Além do mais, chega a ser suspeito, na interpretação de Sandroni, o lugar especialmente ocupado por Noel no diálogo. Em comparação ao Wilson de 1933, ele se apresenta, entre os dois, como o menos ingênuo e o mais atento às transformações em curso, além de filantropo quanto à situação de seus colegas de profissão, o que teria lhe permitido vislumbrar, de alguma maneira, a passagem disponível para ser aproveitada, do “malandro ao compositor”.⁵³ Um papel, portanto, em certa medida onisciente quanto à prospecção dos fatos, em particular aos vários desincentivos que a malandragem irá enfrentar bem concretamente no final da década. Ora, não se contrapondo à ideia de ver no compositor popular um observador pertinaz de sua cena, até porque a própria hipótese desta dissertação é fruto de uma tal premissa, é de se dizer que o argumento corre o risco de recorrer excessivamente ao atributo pessoal para explicar o composicional, hipostasiando a ampla documentação biográfica que se tem sobre o cronista de Vila Isabel, contribuinte, por sua vez, a uma memória no geral generosa e enaltecedora à sua pessoa.⁵⁴

Além disso, ainda, toda a minha argumentação nesta seção foi de colocar em destaque, pelo prisma metalinguístico específico que o expediente do sambista profissional oferece, uma relação de instabilidade entre o malandro biográfico e o personagem

⁵² Retomar nota nº4 do cap.3.

⁵³ Sandroni, op. cit. A passagem do “malandro ao compositor” é aludida, expressamente, no cap.3 da Parte II do livro, mas, para compreendê-la, é preciso não interromper a leitura até o final do capítulo seguinte: “O feitiço decente”.

⁵⁴ É incontornável a consideração de que Noel Rosa goze de um estatuto privilegiado na memória seletiva do samba que vem sendo construída até os dias atuais, pelo menos no conjunto dos compositores dos anos 1930. Para além do juízo de qualidade de sua obra, muito possivelmente o fato se explica e se aprimora pelo crivo ocorrido nesse meio tempo pela bossa nova, e, em sentido bastante diverso, mas convergente quanto ao resultado, pelas circunstâncias certamente dramáticas de sua morte (falecido aos 26 anos, vítima precoce de tuberculose). Máximo e Didier (1990, p.439-469), como de praxe, não se furtam de documentar os últimos momentos de seu biografado, valendo-se de um tom de drama e martírio que não deixa de ser ilustrativo para essa hipótese. Sobre a releitura e reapropriação de Noel pelos bossa-novistas, ver boa síntese feita por Garcia (1999, p.168-172). Ainda em busca a um estatuto “particular”, não dá para ignorar, enfim, o lugar social e racialmente peculiar que Noel ocupa na linha do samba: provindo de classe média, estudante de medicina, branco etc.; mas essas condições em rigor não lhe são exclusivas.

cancional. Embora o viés performático se aproveite de ambos, aproximando-os no personagem encenado, há um plano de distinção que os reafasta novamente: podemos ver o mundo amplo em que o malandro da canção transita como o de uma fuga paradoxal da sobrevivência, que é garantida apesar de inabilitados os meios e a inclinação ordinária para persegui-la. Tal configuração caracteriza e explicita o estado conjuntivo com o objeto (a orgia), e entrará mesmo em crise quando também a canção incorporar em sua organicidade, e enquanto tema, o elemento adversário do trabalho regulamentado. Até lá o personagem subiste, mesmo que a necessidade de transição já fosse apontada desde muito antes – por exemplo, em 1930, em *O que será de mim?*. Situação diversa acomete o artista real, que já no primeiro desses passos já obtivera ganhos com a venda da canção. A continuidade na experiência da malandragem é diversa nos dois casos, vindo antes a ser esgotada, ou problematizada, ao segundo, pelas oportunidades econômicas.

Sobre esse descompasso, de tempo, o argumento de Sandroni é altamente sagaz, quando formula a explicação de que, no fim das contas, toda a complexa questão da malandragem nos sambas poderia ser sintetizada na existência em si de uma moda, que, como é sabido, tem o caráter de ser autoreprodutiva. Esse seria, portanto, o único proveito não passível de dúvida que os sambistas puderam acumular sobre si, mais ou menos conscientemente, em se vinculando à imagem de malandros. Nesse sentido, a malandragem *real*, uma das categorias apostas, termina antes que as malandragens ficcionais, se considerado o caráter do envolvimento profissional dos compositores. Por outro lado, e para complicar o caso, isso também manifestaria segundo Sandroni, alguma malandragem...! Mas é claro que aí já não estaríamos mais definindo o termo conforme o referencial da ação laboral positiva ou negativa.

Concluindo: essa confusão de tantos malandros no samba dos anos 1930 é um resultado colateral da excessiva aproximação entre autor e obra. O *case* Wilson-Noel nos alerta, no entanto, sobre a necessidade de considerarmos a composição do samba como dotada de *um grau mínimo de estilização*. O acento no maior uso da crônica cotidiana (que traga o espaço ficcional para perto do vivido pelo artista), a maior ou menor “espontaneidade” da criação que se veja⁵⁵ – todas essas maneiras de conduzir podem levar

⁵⁵ Por exemplo: diz Bruno F. Gomes (1985, p.39): “Como eram fáceis as melodias para Wilson! Quando ele armava a ideia e encontrava as rimas, tudo corria da forma mais macia que se possa imaginar”. Muito semelhante ao que Soares faz com seu biografado, Ismael Silva, ao dedicar, de modo igual, um capítulo para falar de seu processo criativo. Ismael é caracterizado pela biógrafa como “o poeta do espontâneo” (1985, p.69s).

ao equívoco de se pensar que tudo o que o compositor cria diz respeito, imediatamente, a ele mesmo: Wilson Batista não é, automaticamente, um malandro por cantar a malandragem. A sua fama é construída pelas canções, mas também por inúmeras outras fontes, a começar por seus biógrafos, e também por ele mesmo. Essa posição, do pesquisador, gera outra repercussão ao caso firmado entre *Lenço no pescoço* e *Rapaz folgado*: não se tratam necessariamente de duas defesas individuais de modos de vida – o artista privilegiando a canção como uma função comunicativa para falar de si –, mas casos particulares que se somam a um aglomerado de personagens (não) trabalhadores conflitantes, que tanto Wilson quanto Noel dispuseram ao longo de suas obras. É justamente dessa “incoerência” que a análise obtém o seu maior ganho.

Capítulo 4:

Um vazio?

Se no capítulo anterior parti diretamente dos sambas para produzir uma definição de malandragem, agora gostaria de adotar método diverso. Sendo esta uma dissertação que oscila – propositalmente – entre o direito e a canção, gostaria de dar espaço à *questão da vadiagem*, pensando-a no começo pelo jurídico para depois retornar ao musical. Já antecipo que a dialética autor-obra que tanto nos preocupou permanecerá na reflexão em torno desta categoria tão plural de significado, o vadio, porém, e como seria esperado, com alguma injeção de vida nova, própria do que seja a contribuição que cada palavra tem a revelar.

Dito isso, vejamos o que seja um vadio.

O direito criminal do século XIX e da primeira metade do XX redefiniram a seu modo a categoria, na tipificação de uma conduta que se buscou arrefecer, ou neutralizar, a circunstância, com aspas, do “não trabalho”. Na época, não havia legislação propriamente laboral, mas alguns dos estímulos comentados sobre a CLT, com relação ao uso e disposição do tempo, não deixam de *almejar* o mesmo alvo, nesse caso sob o viés de um estímulo não negativo, que propulse à atividade – o mecanismo compensatório total, já comentamos, previa a garantia de direitos mínimos. De modo diferente, no outro ramo do direito, a “alternativa” de não trabalhar não tinha outra consequência que não um claro prejuízo: a pena, traduzida, muito possivelmente, pela privação da liberdade em alguma colônia correcional.

Ao longo da cronologia desta dissertação, três diplomas se apresentam como fontes de regulação: o Código Penal, de 1890, a Lei de Contravenções Penais, de 1942 e o Decreto nº145/1893.¹ De imediato, logo se vê que o assunto da vadiagem – previsto em todos – recebeu um deslocamento para uma legislação especial, já que em 1890 as contravenções vinham todas previstas nos artigos 364 e seguintes, logo após os roubos e extorsões. O intuito da contravenção é, diversamente do crime, preventivo, “uma legítima função pedagógica”. Sua justificativa é a proteção dos bons costumes, decorrente da ideia de uma

¹ Segundo a LCP de 1942, receberá a pena de prisão simples de 15 dias a três meses todo aquele que “se entregar habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita”. A única variação do *caput* com relação a 1890 foi, *grosso modo*, a supressão expressa da condicionante “ausência de domicílio certo”, o que já fora formalmente derogado um bom tempo antes (Decreto nº145/1893). Por sua identidade, proponho um uso unificado das três fontes legislativas, ao menos, até os limites em que se sustente uma análise centrada na interpretação literal dos textos.

“cidade policiada”. Por conta da mutabilidade da natureza da matéria – os costumes estão sob evolução a todo momento – recomenda a melhor técnica legislativa reservá-la para alguma legislação especial, e não para os códigos, de proteção a bens jurídicos mais permanentes.² Outra diferenciação é o tipo de pena imposta à contravenção, em geral tida como mais branda, o que a faria um delito de segunda gravidade. No Código de 1890, o tipo de pena é o mesmo com relação às outras infrações (“prisão celular” ou multa), varia para a contravenção a quantidade de dias, meses ou anos. Na Lei de 1942, não apenas o *quantum* é em geral mais reduzido, como também uma modalidade exclusiva, além da multa, está reservada à prática da infração: a “prisão simples”; distinção qualitativa que é em rigor a única estabelecida *pela* lei, todo o restante sendo construção doutrinária feita a partir dela.³

Decorrente do espírito moralista mencionado, pode-se pensar na vadiagem como uma contravenção em sentido ideal. No texto de 1942, ela aparece de fato inserida no capítulo relativo à “polícia de costumes”, agrupada juntamente com as condutas correlatas ao jogo de azar, à embriaguez pública escandalosa, à apresentação ofensiva ao pudor, entre outras. A rigor, condutas que sob outra decisão legislativa poderiam ser passíveis de multa administrativa – conforme José Duarte sugere, em diversas passagens, no exercício hipotético de uma polícia *administrativa*⁴ -, mas que na legislação brasileira foram inseridas na órbita penal, não sem as devidas consequências para um ou outro caso.

Essa proteção genérica aos costumes era especificada pelos atributos de personalidade do vadio, o destinatário-alvo da norma. De acordo com os intérpretes, esse tipo abstrato devia ser considerado perigoso não porque tivesse com efeito alguma coisa praticado, e sim porque a sua condição indicaria ser provável que no futuro praticasse:

A vadiagem é menos um fato criminoso em si mesmo do que um modo de existência social que o legislador quis reprimir. É mais um ato preparatório e de predisposição ao crime, que mesmo tentativa maléfica, porque o ser vadio não constitui nem começo de crime ou hábito de fazer mal. Mas a lei penal presume aqui a grande possibilidade e probabilidade dessa consequência, e seu caráter e fim é portanto eminentemente preventivo e correccional.⁵

² Duarte (1944, p.42, 47). Para esse autor, entretanto, a citada mutabilidade não deveria ser considerada em termos espaciais; ou seja, preferível seria um código de costumes completamente nacionalizado ante a compartimentação pelos costumes locais à moda das “posturas” municipais, editadas na época do Império (p.155).

³ Bittencourt (2008, p.221-2).

⁴ Duarte (1944, p.100-101).

⁵ Macedo Soares apud Gusmão (1942, p.235).

Eis, portanto, o fundamento material da contravenção: um perigo iminente no tempo. Uma circunstância que insta o Poder Público à ação, recondicionando o desvirtuado, num caráter de prevenção específica da norma penal, ou seja, prevalecendo, entre a intimidação coletiva e a correção particular, a segunda, em tudo visando às ações futuras do agente.⁶ Esse aspecto corretivo era planejado pela lei com um procedimento próprio, que era a necessidade de que o condenado apresentasse, em quinze dias, atestado comprovando ter obtido trabalho regular (em 1890), ou senão a sua internação compulsória em colônia penal agrícola, industrial ou instituto de trabalho, pelo prazo mínimo de um ano. Conjunto de práticas que era visto como eficaz na criação de uma “habitualidade” em trabalhar⁷ e, no mesmo turno, também oportunamente profilático, ao reparar o condenado do ponto de vista médico e patológico.⁸

Mirando o apto para o trabalho, a lei descarta de censura o doente, o inválido e até mesmo o mísero autêntico – para este último com algum esforço hermenêutico.⁹ Retira também de penalização aquele que possui “meios de sobrevivência”, e a justificativa aqui é novamente a questão da periculosidade: “se não tem emprego, não trabalha, não exerce atividade lícita, a presunção é que não conta com aqueles recursos, e só pode viver às expensas de terceiros, ou por meios ilícitos, uma vez que tem a necessidade de comer e de vestir-se.”¹⁰ Por outro lado, quem é autossuficiente “deixa de ser temível, pois que não tem a necessidade para viver de se apropriar das cousas doutrem”.¹¹ Nesse diapasão, a prova do domicílio certo, condição no Código de 1890, continuaria a ser relevante a despeito de derogada, por constituir um “comprovante de subsistência”, de valor probatório mesmo, supostos que são os gastos em manter para si uma residência permanente.¹²

Esses discursos de penalistas se aproximam fortemente do que se escreveu no período Vargas de modo geral acerca do não trabalho: um comportamento antissocial, passível de crítica moralizante e adequação coativa. A pressuposição lógica de um nível ótimo de oferta de emprego que passou a ser, do ponto de vista da ação do Estado, a pedra

No final, a própria Lei incluiu expressamente esse entendimento (art.14, II, LCP).

⁶ Conforme classificação de Bittencourt (2008, p.96-98). O sentido da pena na contravenção me parece, à luz dessa classificação, fortemente ancorado num caráter de prevenção especial da pena.

⁷ Araujo (1902, p.394).

⁸ Salvadori (1990, p.51-3, 263-4) aproxima os discursos legal e médico um tanto propositadamente.

⁹ Duarte (1944, p.534s); Gusmão (1942, p.237).

¹⁰ Duarte (1944, p.522-533).

¹¹ Araujo (1902, p.393). A ideia também aparece em Figueiredo (1924, p.15); Figueiredo apud Franco (1930, p.12-3).

¹² Duarte (1944, p.532-3). E também: Figueiredo (1924, p.43); Faria (1942, p.219).

de toque do discurso, sob pena de, se não realizado, transferir a responsabilidade da situação do não emprego para o não empregado.¹³ E, muito propriamente, estamos diante de tipos penais que, se indiscriminadamente aplicados, e tendo em vista o seu destinatário ideal, abstrato, são potenciais criminalizadores da pobreza, o lugar social onde a fonte regular de renda é, por definição, problemática de ser comprovada. Em mais de um estudo, de fato, identificou-se a repressão da vadiagem nos termos de um controle das “classes populares”.¹⁴

Não obstante tal aspecto distributivo, social, entendo que boa parte da questão fica em volta da *operacionalização* de categoria tão abstrata que repousa, em última medida, no “não trabalho”: “entregar-se habitualmente à *ociosidade*”; “manifestar intenção de viver no *ócio*”; “deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida” – são essas as formas pelas quais o núcleo duro do problema é legalmente definido.

A operacionalização repousa num lugar extremista, ao conceber, intelectualmente, a existência de um grau *zero* de trabalho, o que passa a exigir, da própria lei e de seus comentadores, explicação e detalhamento. Afinal, como resumia José Duarte, dono de extensa obra sobre o assunto, o cerne do delito de vadiagem é a ausência de meios de vida cumulada com a ociosidade; resta saber o que é exatamente o conteúdo dessa segunda expressão. É justamente nesses casos em que o trabalho da doutrina se dá um tanto providencialmente, oferecendo formulações interpretativas mais gerais e uniformizantes, que serão como que guias à aplicação da norma; esboçando também, como será o caso, os fundamentos para que a repressão à vadiagem se ancore.¹⁵

No caso, a própria lei já trouxe, por um breve período, o referencial da existência de domicílio certo; foi suprimido de vigência, mas continuou a ser provavelmente cardeal na mente dos juízes. Outro ponto, a existência suficiente de fundos, é conteúdo elementar do tipo, mas também caracterizador à situação de ociosidade: averiguando-se no suspeito a sua

¹³ O Decreto nº20.291/1931, tratava do recenseamento dos ociosos, solicitando-lhes que comparecessem ao Ministério do Trabalho até quinze dias após a perda do trabalho. Era um controle *positivo* do Estado sobre a massa de desempregados, nesse caso buscando arrumar-lhes ocupação.

¹⁴ Chalhoub (1986, p.46-51, esp. p.51); Salvadori (1990, p.47).

¹⁵ Veja-se a definição de doutrina enquanto fonte jurídica, feita por Ferraz Jr. (2008, p.212): “Na verdade, a doutrina, como a jurisprudência, aliás com um grau de objetividade maior, pode ser responsável pelo aparecimento de *standarts* jurídicos, fórmulas interpretativas gerais que resultam de valorações capazes de conferir certa uniformidade a conceitos vagos e ambíguos como *mulher honesta*, *justa causa*, *trabalho noturno*, *ruído excessivo* etc. Os *standarts* não são normas, são fórmulas valorativas que uniformizam a interpretação dos mencionados conceitos, mas sem a força de fonte do direito”. Precisamente o que seria exigido da doutrina para o esclarecimento da expressão *ociosidade* e suas similares.

O papel efetivo ficará ainda bem notado pelo fato de o domicílio certo ter tido existência legal formal apenas por três anos (CP, 1890; Decreto nº143/93), mas depois ter continuado como referência à identificação da vadiagem. A permanência de tal fórmula interpretativa é, portanto, sinal devido ao trabalho da doutrina.

condição ou não de parasita, era devassado o seu repertório de renda, do qual, tendente a se manter estável, para baixo, deduzir-se-ia a potencialidade do crime futuro. Em seguida, temos algumas referências já propriamente instauradas pela bibliografia, como o requisito da “voluntariedade”, ou seja, de que a situação de vadiagem deve ser suplantada por verificação subjetiva, procurando saber se o sujeito *quis* ser e continuar a ser vadio. Há um julgado coletado, de 1919, exemplar nesse sentido:¹⁶

O simples facto do individuo não ter profissão nem meios de onde tirar a subsistência é o elemento material da vagabundagem, mas não basta para caracterisá-la legalmente. O que a lei reprime na vagabundagem é a *adopção voluntaria* de um gênero de vida socialmente perigoso (...). E’ mister, pois, verificar se tal situação é ou não consequência de vontade livre e consciente do agente, para na afirmativa ter como integrada a figura delictuosa.

Por fim, comentou-se, compreendeu-se, que, sendo a vadiagem mais situação do que episódio, o mais correto seria tratá-la como delito habitual, que se perfaz no tempo.¹⁷ Isso está relacionado à concepção de que o contraventor na verdade seria um degenerado, alguém que, na hipótese clínica mais grave, só seria corrigido por meio de uma *re-ação*, provinda das autoridades públicas, e tão continuada no tempo quanto; por exemplo, a internação numa colônia penal.

Todos esses índices se prestam a norte bussolar, quando se sabe bem quais são os sinais que caracterizam o *trabalho regular* (a carteira, a declaração positiva do patrão, o holerite, que comprova o salário), mas cuja mesma facilidade desaparece no momento em que a linha exata do “não trabalho” é cruzada, a partir de onde aqueles signos não podem, por exclusão lógica, fazer mais sentido.

Na leitura dos artigos 399 e 42, respectivamente do Código de 1890 e da Lei de Contravenções, vê-se que a legislação já dividia a categoria do “não trabalho” entre a ausência *total* de ação no mundo exterior (a qual, cumulada com a abdicação de ganhos gestaria o provável delinquente) ou o exercício de uma ocupação ilícita (que provavelmente seria provedora de ganhos).

Sobre esta última (“ocupação proibida por lei, ou manifestadamente ofensiva da moral e dos bons costumes”; “prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita”),

¹⁶ Decisão reformatória citada em Siqueira (1921, p.926).

¹⁷ Por exemplo, Figueiredo (1924, p.40) (trecho de decisão judicial).

José Duarte discute não fazer sentido a proibição, visto que tais atividades já seriam objeto, naturalmente, de outros tipos penais sendo *ilícitas*.¹⁸ O argumento tem a sua lógica. Na verdade, refletindo a partir dele, é de se pensar o real escopo que se pretendeu garantir na redação, ao fazer do delito de vadiagem uma espécie de escudo residual contra as infrações sobressalentes à moralidade e aos bons costumes que outros tipos não fossem capazes de proteger. No entanto, esse teria sido o fundamento que teria permitido a polícia importunar, com alguma frequência, prostitutas, proxenetas, bicheiros, jogadores, pequenos ladrões, entre outros fazedores marginais de dinheiro – com imputação pelo artigo 399, e não pelos tipos já reservados a essas atividades.¹⁹

Entretanto, me interessa mesmo o conteúdo da outra disjuntiva; um caso de expressão igualmente *vaga*, e que, mais do que átomo de atração a outras atividades, é o que caracteriza propriamente a não atividade do *vagar* em ociosidade.

Há quem defina o núcleo do ser vadio conforme a imagem do parasitismo, refletindo-a à autossuficiência; a maioria das leituras se encontra nesse caso. Entretanto, há quem também apresente uma diferenciação da variante do “parasitismo social” de um outro, “antissocial” – e apenas o segundo haveria de ser proibido, por causa da ausência de meios de sobrevivência. Esta passagem é obtida num estudo especializado, de José Burle de Figueredo e conceitua a vadiagem:

(...) que é [a respeito dos meios de subsistência], entretanto, absolutamente indispensável ao seu conceito e punição [da vadiagem], a não ser que se queira gravar em lei positiva um preceito de pura moral como seja a simples obrigação de trabalhar, erigindo conseqüentemente em infração o ócio dos ricos, por exemplo, que, no entanto, como diz Florian, pode ser considerada um parasitismo social, mas todavia é uma engrenagem necessária da organização social.²⁰

O ócio dos ricos é um parasitismo social, o que é diferente do ócio dos pobres, forçosamente antissocial. É um raciocínio que oferece munção à hipótese de controle social da população-destinatária da norma. E, no fundo, escapa do problema ardiloso do que seja definir o próprio ócio.

¹⁸ Duarte (1944, p.530). O autor escreve tendo por referência a LCP de 1942, que suprimira a parte de ofensa à “moral e aos bons costumes”, o que faz pensar que o Código de 1890 propiciava uma amplitude de tipificação ainda mais elástica.

¹⁹ Hertzman (2013, p.52). A prostituição, aliás, sequer recebia tipo próprio, e só poderia ser então reprimida pelo escudo propiciado pelos artigos de vadiagem.

²⁰ Figueiredo (1924, p.16).

Outros autores insistem na caracterização por meio de extensas e enfadonhas classificações do que venha a ser o vadio: uma delas divide o tipo geral em três: ocioso, vadio propriamente dito e vagabundo.²¹ Mais comum é o caso em que vadio se confronta a vagabundo, que é caracterizado pelo seu caráter itinerante, de quem está sempre em movimento.²² Em termos de enumeração, nenhuma é mais extensa do que a que previu nada menos do que nove subtipos (para a vadiagem e a mendicância):

1º - *os liberados*, porque são obrigados a lutar contra os preconceitos e a atmosfera de desconfiança que os envolve; 2º - *os estropiados de diversa espécie*, que, pela ausência de asylos, onde sejam aproveitadas as suas aptidões, vão para as praças publicas, implorar a caridade; 3º - *os alcoólatras inveterados*, porque não existindo asylos para bebedores, permanecem na ociosidade das tavernas, arruinando o seu organismo, e embotando as faculdades intellectuaes e moraes; 4º - *os velhos*, que caminham aos boléos do infortúnio, e sentem alegrias naquella vida inactiva; 5º - *os menores desamparados*, os quaes são, facilmente, seduzidos pelos veteranos do crime, que lhes promettem uma vida tranquilla, em os conduzindo, depois, ao carcere; 6º - *os debeis de vontade, os anormaes de intelligencia*, que não foram, convenientemente, educados, e fazem do trabalho uma concepção errada; 7º - *os revoltados*, que não conseguem realizar as suas aspirações e atribuem á sociedade o fracasso de seus projectos; 8º - *os francamente inadptaveis á vida social*, não só porque se encontram saturados de perigosas doutrinas, como também porque as suas tendencias desabrocharam num meio corrupto; 9º - *os preguiçosos*, porque se deixaram empolgar por uma tristeza, que os torna, absolutamente, incapazes de um gesto de energia ou de um acto, que revele a sua virilidade moral.²³

Pelo simples fato de existirem, tais classificações não são indicativas de nenhuma confusão, e muito pelo contrário – realizá-las é hábito presente no trabalho dos doutrinadores jurídicos. É pelo processo de divisão organizativa da matéria de pesquisa, que seu texto se elabora e mune o leitor de todas as situações relevantes do real. Mas do ponto

²¹ Gusmão (1942, p.233): a ociosidade é “falta voluntária de ocupação, estado de alheamento ao trabalho”. A vagabundagem implica a ociosidade mas “não exclui o movimento”. Quando o agente não está adaptado ao meio, temos vagabundagem; quando está adaptado, apresenta-se, propriamente, a vadiagem. Essa classificação é um tanto confusa e visa a aproveitar numa mesma organização a adaptação ao meio e a conceituação de trabalho.

²² Mencionado em Ibid., p.233.

²³ Silveira apud Franco (1930, p.16-7). E a classificação é ainda mais extensa do que parece: os 9 subtipos dizem respeito apenas à vadiagem de espécie social. Segundo o autor, existiria também a vadiagem accidental e a habitual, não sem os seus devidos subtipos, os quais furto-me de apresentar para não alongar excessivamente uma passagem que tem apenas valor de exemplo.

de vista da orientação pragmática ao aplicar da lei, as classificações em torno da vadiagem são falhas, ao apenas se reduzirem ao fato comum: ausência de recursos suficientes de subsistência. Por meio das classificações, os autores na verdade diversificam um problema que já fora na verdade previamente achatado pelo próprio discurso da lei e por eles próprios, ao reduzir, demasiadamente, as múltiplas existências laborais encontráveis empiricamente na realidade, o que é feito até um patamar *nível zero* de atividade moralmente relevante.

— * — * —

Executando um giro, podemos dizer que entre o vazio e o trabalho regular – comprovado pela carteira de trabalho, que carimba e atesta a assinatura do patrão –, estariam, por exemplo, em uma época ligeiramente anterior, as “pequenas profissões” anotadas por João do Rio, que ele insere em suas crônicas, como que ignoradas do público mais amplo. Trata-se de uma série de ofícios mais ou menos inusitados que apenas um observador treinado das vias públicas seria capaz de descrever: os caçadores de gatos, os trapeiros, os selistas, os ratoeiros, os sabidos, os tatuadores. Pessoas cuja função o autor descreve como “heroes da utilidade, os que apanham o inútil para viver”.²⁴

Tome-se o caso de um deles: o selista. Seu objetivo era sair diariamente à cata de selos de maços de cigarros e selos com anéis e rótulos de charutos. Munido dessas preciosidades, partia para vendê-las nas tabacarias, onde se faziam aproveitadas para adulterar produtos banais lançando-os a preço de sofisticados. Outros ofícios diziam respeito à apanhação de roupas, botinas e outros vestuários, para posterior revenda, numa espécie de reciclagem criativa que dava nova vida a esses objetos.

Também o trabalho do músico de rua tem presença numa lista como essa, e João do Rio anotou-o.²⁵ A descrição relembra a contribuição de Tinhorão a respeito de figuras pertencentes à mesma tradição urbana: vendedores de modinhas, homens do realejo, ambulantes que tocam pelas ruas as suas flautas, que entoam as suas cantigas, pelo passeio público ou entrando e saindo dos bares, tudo em troca de módicos trocados, a serem solicitados num pires após cada exibição musical – uma tradição propriamente brasileira e

²⁴ Rio (1910, p.38-49; a citação direta foi obtida na p.40).

²⁵ Ibid., p.117-125.

que o historiador dedicou um livro inteiro para estudá-la.²⁶ Tratam-se de ofícios notabilizados, ademais, pela alta quantidade de cegos e portadores de deficiências manuais, que a partir deles podiam almejar alguma forma de sustento.²⁷

Foi a partir do relato do cronista João do Rio que Maria Angela Salvadori compôs uma gradação entre ócio e trabalho que bem nos vale por esta passagem:

(...) O Rio de Janeiro, na virada do século, viu crescer uma série de serviços, expedientes temporários, formas paralelas para a aquisição do dinheiro, que refutavam a disciplina e a moral impostas pelo trabalho urbano. São atividades das ruas, sem horários regulamentados e sem remuneração fixa que se por um lado não negam de maneira absoluta o trabalho, por outro, estão longe de absorvê-lo em seu conteúdo moral e disciplinador.²⁸

Essa busca do dinheiro conjugada com a possibilidade de maior liberdade e autonomia pode ser uma definição de malandragem, equiparada ao que foi visto nas canções; no fundo, uma conjugação que estabelece um nível ótimo entre o rendimento (salário) e o tempo dispendido (jornada). Entretanto, o que haveria de propriamente subversivo não é nem tanto o patamar do equilíbrio atingido, e muito mais o fato de um grupo (ou um personagem ou alguém) reclamar o direito de estipulá-lo para si. Numa visão otimista dessas experiências, Salvadori considera que o afastamento da disciplina do trabalho fabril redundou, como maior ganho, na conservação, pelos trabalhadores, de “uma certa autonomia sobre si mesmo[s].”²⁹

Já comentei páginas atrás que um efeito do sistema celetista foi bipolarizar ócio e trabalho, a jornada regular estipulando a alocação das horas dedicadas ao repouso (o quando e o quanto). Isso ocorre no seio da própria vida particular do empregado, em sua rotina. No caso das “pequenas profissões”, temos (i) o momento do ócio sugestivamente distendido, do que nos passa a impressão de maior autonomia ou liberdade; (ii) a dinâmica, em sentido largo, regente da alternância dos dois momentos como reservada à decisão do próprio sujeito; (iii) e a não incidência – sequer faria sentido pensar sobre isto – dos direitos

²⁶ Livro que se intitula *Os Sons que vêm da rua* (2013), e que se concentrou, com muita propriedade, na experiência citadina ligada à “pequena música” – para manipularmos o linguajar de João do Rio.

²⁷ Rio (1910, p.119, 121). Para falar do caso de um ex-carpinteiro que decepou a mão, e por conta disso resolveu “nunca mais trabalhar”, ao virar um músico de rua, João do Rio deixa entrever, entretanto, que as “pequenas profissões” não seriam em sua visão um autêntico trabalho.

²⁸ Salvadori (1990, p.41-2).

²⁹ Ibid., p.43.

mínimos celetistas. Obviamente, estamos tratando de uma existência humana em que a imprevisibilidade ocupa papel preponderante, e o próprio relato de João do Rio é confirmatório em mostrar a precariedade com que a gente do cisco vivia, catando de calçada em calçada até reunir seus trastes diários para negociá-los. O que é decisivo de ser frisado é que (iv) essa existência não se confunde, laborativamente, com o ócio profundo, estagnado. Não há nada de absoluto nisto: tanto a cata de material disperso no chão é uma atividade positiva, quanto o material obtido é recompensado financeiramente pela ulterior venda. Ou seja: essa atividade esteve incluída no próprio comércio urbano do Rio de Janeiro e desempenhou – não obstante a sua aparente “inutilidade” – alguma função útil. Exemplo nada casto dessa dinâmica era o dos apanhadores de gatos que revendiam os animais já despídos de pele aos restaurantes, onde se passavam por coelhos. Por isso, as tais pequenas profissões se prestam à boa *metáfora* da gradação apresentada por Salvadori.

Mas vou ainda insistir mais um ou dois parágrafos sobre a relação entre ócio e trabalho. Segundo hipótese de Chalhoub, seria possível que essa oposição sequer fizesse sentido no cotidiano das “classes trabalhadoras”, não burguesas. Executa essa afirmação a partir de estudos feitos em conflitos e brigas ocorridos nos limites internos do botequim, entre os interstícios da jornada de trabalho – fatos que sugerem que a labuta era constantemente intercambiada com idas e vindas a esses espaços (que não ocupariam que uma função de lazer), e isso significa dizer que o trabalho ocorria sob o efeito constante do consumo de álcool. “O hábito destes homens de assim proceder mostra que para eles o ideal burguês de separação rígida entre lazer e trabalho não tem significado algum: trabalho e diversão estão associados no cotidiano e não são regidos por horários fixos”.³⁰ Conclusão que é semelhante ao que Salvadori diz em termos de autonomia (só que no caso de Chalhoub não necessariamente se tratam das “pequenas profissões”, e sim, profissões autônomas, o que é diferente).

A mesma não oposição perpassa, por incrível que pareça, o pensamento de Evaristo de Moraes Filho, cuja obra tem mesmo um quê de notável, com passagens em que o olhar sociológico se sobrepõe ao do jurista, mais do que talvez a doutrina tradicional recomendasse. Definindo ócio em contraposição ao trabalho, Evaristo conclui que ambos são na época em que escrevia muito equiparados: “passam a ter limites imprecisos”. Talvez ainda contagiado por fluidos remanescentes de uma época estado-novista, afirma que

³⁰ Chalhoub (1986, esp. p.174).

trabalhar “é uma alegria”, o que aproxima o ato do lazer e da diversão.³¹ Em outro livro, em que trata em um capítulo sobre a *embriaguez habitual* no direito do trabalho, esse mesmo autor dedica uma reflexão completa ao problema do uso do álcool no ambiente de serviço, considerando-o como algo forçosamente natural, e até benéfico ao bom desempenho dos empregados de “certas indústrias” (em doses convenientes, acrescenta).³²

Ora, essas visões conciliativas não recebem muito espaço no programa da CLT, sobre o que não preciso mais insistir. Ainda mais cotejando a norma laboral com a norma penal, que é exatamente o que fazemos por ora, fica claro que persiste um intuito de *obrigar a trabalhar* -, a um tipo particular de trabalho. E se a obrigação se faz necessária é porque há o temor de que não se faça, conforme apontam uma série de antecedentes parlamentares e documentais sobre a construção da legislação social e de vadiagem.³³ Canalizando um conjunto de experiências subjetivas, a legislação penal, com contribuição da doutrina, fabricou intelectualmente a noção do ócio, que é forçosamente o *vazio laboral*. Tal separação, é, no entanto, como conclui Salvadori, mais nítida no discurso moralizante do que nas próprias práticas das classes populares.³⁴

Em conclusão, a construção bipolar dos autores jurídicos penalistas supõe uma concepção prévia do que deve ser valorado afirmativamente como trabalho, o que lhes impossibilita seguir em sua missão mais básica de doutrinadores, especificando e melhor detalhando o conceito de vadiagem. Mas, inversamente, o próprio conceito de vadiagem poderia ser em si considerado uma consequência desse filtro. Assim, o que veríamos hoje como um “impasse”, ou uma “imprecisão”, poderia não ser sentido como tal na época. Talvez a ideia do que fosse propriamente um “vadio” já existisse comungada entre os leitores potenciais da obra jurídica, dispensando maiores apresentações. Mas eis um consenso que é difícil de comprovar... O que podemos dizer, ainda assim, de enganoso, tergiversante, é um procedimento, existente no discurso, de desconsiderar a empiria das situações sociais para depois retomá-la, em um plano já propriamente idealizado. Esse procedimento, e seu vício, podem ser descritos em três fases: primeiramente, subsiste, como

³¹ Morais Filho (1956, p.83s).

³² Morais Filho (1944, 183-202, esp.194s.) “Entre certa espécie de estabelecimentos comerciais e industriais, é tão comum o hábito de beber em serviço e fora dele, que muitas vezes é o próprio patrão quem dá o exemplo”. Há um acento sociológico no texto desta passagem, em que Evaristo entende que a diferenciação de ofícios acompanha uma distinção de classes sociais, e que cada uma delas oferece “uma reação diferente à ação do álcool”, e portanto um uso próprio, que deve ser respeitado e igualmente dividido pela apreciação legal que dele se faça.

³³ Hertzman (2013, p.37-8); Lamounier (1988).

³⁴ Salvadori (1990, p.47).

veríamos em João do Rio, Salvadori, Tinhorão e outros, uma diversidade de pequenas ocupações, em número não irrelevante, que está dada na realidade, a ponto do passeio de João do Rio ser capaz de captar. A despeito de sua robustez empírica, num passo firme, o discurso legal/doutrinário as reduz a uma inexistência, tal como se lazer fossem ou nada (o que para a decodificação de trabalho tanto faz). Por fim, na terceira sequência, da redução máxima, parte-se para uma nova diversificação, que é a elaboração de tipos sociais e classificações, vistos acima, mas isso já ocorre num plano exclusivamente mental, em que, muito contraditoriamente, *a própria noção de ócio é construída em paralelo a uma imensa variedade descritiva*. Entretanto, trata-se de tudo o que escapa da noção cultuada de trabalho positivo, e que só será recebido, por esse pensamento, como portador de um valor jurídico e moral *nulo*.

— * — * —

Observada uma definição “oficial” de vadiagem, tão mais arredondada e precisa quanto as fontes legislativas tenham conseguido chegar, em seus passos vacilantes, passo em seguida a esmiuçá-la, com brevidade, em duas instâncias em que é traduzida a aplicação da lei escrita, em escala crescente de imprecisão ao pesquisador póstumo: a lei dos tribunais, a lei da delegacia. É imprescindível considerá-las, sob pena de formar uma imagem muito resumida, apenas do que o “artigo 399” e seus comentários prescrevem.

Para uma ilustração da lei dos tribunais, retomo, para repertório, o livro de José Burle de Figueiredo, antigo magistrado carioca que se apresenta como alguém que “no exercício do cargo de Juiz da 6ª Pretoria Criminal”, interessou-se “vivamente [pelas] questões relativas ao problema da repressão da vadiagem”.³⁵ Como produto de suas meditações, redigiu um livro, um dos mais especializados que deva ter, concentrando, na segunda parte, uma razoável coleção de julgados de sua autoria sobre o assunto. Muito embora a escolha quanto ao tipo de decisão que fez parte da obra seja passível de questionamento – o juiz apenas tomou de si e deve ter selecionado, provavelmente, as peças mais dignas de serem lembradas -, é uma fonte, como disse, razoável, em número e qualidade, para intuir o decisório feito envolta da vadiagem.

O fato primordial que se observa, neste livro, é o peso dos depoimentos das

³⁵ Figueiredo (1924, p.3). O livro colaciona 17 decisões emitidas pelo autor, entre 1920 e 1922, e traz no apêndice, inadvertidamente, uma decisão emitida por um outro juiz.

testemunhas no processamento do delito da vadiagem. Se em muitos casos são identificadas contradições nos depoimentos, com imediatas consequências para relaxamento de prisões, em outros, mostra-se que a condenação pode se estear inteiramente no que as testemunhas afirmam, às vezes no que apenas uma única delas disse.³⁶ É impossível não pensar, na esteira do trabalho de Sidney Chalhoub, por exemplo, que analisou uma série de processos judiciais alavancados a partir de relações familiares e de vizinhança, que da valoração extrema a uma única fonte de prova, pessoal, não se aproveitassem, abusivamente, eventuais desafetos do acusado. O que, por outro lado, exigia grande compenetração do juiz em saber avaliar as próprias testemunhas.

José Burle de Figueiredo, numa parte mais teórica do livro, em que apresenta suas propostas a um projeto de lei que discutia a vadiagem, posiciona-se criticamente a esse lugar privilegiado:

(...) as testemunhas de acusação afirmam que o réu não tem profissão nem meios de subsistência, e assim o dizem não porque positivamente o saibam, mas unicamente porque (como explicam quando inquiridas sobre a razão de sua ciência) tal presumem em vista da circunstância de encontrarem o réu habitualmente vagando sem destino certo, em lugares e horas diversas, à noite e de dia, frequentando botequins, más companhias etc.³⁷

Com isso, buscava propor que o ônus de provar o não trabalho fosse sempre desempenhado pela acusação, unicamente. Quanto ao suspeito, deveria apenas contrapor as provas positivas de domicílio e renda, quando solicitado. O problema crítico aí levantado é que a complexa definição do “ser vadio” – na qual os próprios autores jurídicos não davam, a bem da verdade, uma resposta - acabava por ser delegada aos colaboradores da justiça, que testemunhavam pautando-se na sua própria definição consciente, pessoal, do que entendiam por vadio. A dificuldade se acrescia com os complicados casos de intriga pessoal, nem sempre acessíveis ao conhecimento do julgador: vinganças, implicâncias, invejas, ciúmes e provocações de toda a natureza – rusgas que podiam ser influentes na decisão de ir ao distrito prestar depoimento e dizer mal de alguém.³⁸

³⁶ Dos 17 julgados, em 14 a prova testemunhal foi objeto de discussão. Em um deles, houve condenação por aquilo que apenas uma testemunha disse (p.129-130).

³⁷ Ibid., p.20.

³⁸ O papel nada desprezível dessas picuinhas na instauração de conflitos sociais mais graves foi bem detectado por Franco (1997), em outro contexto, no seu estudo sobre *Os homens livres da ordem escravocrata*.

Os apontamentos das decisões do livro ainda ilustram que muitas das testemunhas condutoras do flagrante são, quando reinquiridas pelo juiz, incoerentes consigo mesmas, ou então fica nítido que mentiram ou fraudaram a instrução anterior. São comuns as discrepâncias de datas – entre a prisão real e a mencionada.³⁹ Outras vezes, as testemunhas afirmam na verdade nunca ter conhecido o acusado, ou mesmo que o conhecem, mas que sobre o flagrante nada poderiam acrescentar, visto que não o presenciaram.⁴⁰ Essas condições minam a confiabilidade das peças anteriormente produzidas na fase policial, apontando para um expediente excessivamente flexível das formalidades legais, em que pessoas são chamadas a subscrever declarações já prontas, quando o suspeito já se encontra preso, e não raramente, sem o menor conhecimento daquilo que assinavam. Naturalmente, tais vícios enfraqueciam o potencial probatório da documentação coligida em flagrante, repercutindo em uma eventual absolvição, tendência que se verifica nos julgados de José Figueiredo.

Mais graves são os casos em que os autos se mostram claramente adulterados, de modo a dar causa à detenção. Em uma decisão, comenta-se de uma alteração proposital de datas quanto ao dia do flagrante, criando por efeito postergá-lo, maliciosamente, para o final do prazo probatório de quinze dias previsto no artigo 399, aquele que garantia ao condenado vadio o direito de providenciar a sua ocupação, e tudo com objetivo de fazê-lo incorrer em reincidência e permitir que a polícia o detivesse novamente.⁴¹ Felizmente, o juiz detecta o artifício, aproveitando para amplificá-lo em um contexto de práticas em que a mesma irregularidade já se tornou um padrão:

É necessário, ainda, salientar que a adulteração de datas verificada nestes autos não é a primeira vez que este Juízo observa em processos de vadiagem e exatamente nos mesmos documentos; assim nos processos instaurados contra Octacílio Bernardo Ribeiro, Manoel de Oliveira, Antonio Firmino, Euridice Candida de Jesus e Francisco Augusto de Magalhães, onde tais irregularidades ficaram plenamente demonstradas pelos ofícios do Gabinete de Identificação.⁴²

Portanto, haveriam de existir desde os depoimentos claramente falsos, criminosos, feitos para fazer incorrer em erro o magistrado apreciador da causa, e correndo o risco de

³⁹ Figueiredo (1924, p.103-5; 107-9).

⁴⁰ Ibid., p.103-5; 119-121; 125-7.

⁴¹ Ibid., p.111-3.

⁴² Ibid., p.112.

culpabilizar inocentes, até os depoimentos inadvertidamente prestados, nos quais as testemunhas firmavam o compromisso sem o civismo e correção que seriam esperados. Sobre as autuações forjadas, é preciso não ignorar casos em que alguém foi “estimulado” ou de alguma forma coagido a colaborar. As próprias testemunhas aludem posteriormente a essas circunstâncias.⁴³

Contudo, mesmo nos procedimentos viciados, era possível que a condenação encontrasse meios para se efetivar, encontrando lastro em outros depoimentos, na eventual confissão do acusado, em sua folha de antecedentes ou em uma junção desses elementos. Às vezes, as próprias pessoas cujo testemunho em sede policial fora colocado em dúvida (por não terem participado do flagrante, por exemplo), afirmavam conhecer o acusado e afinal davam fé de sua desocupação, o que, no fim de contas, redundava no mesmo e constituía amparo à decisão condenatória.⁴⁴ Outras vezes, é da folha de antecedentes que se vale o magistrado para justificar seu convencimento da situação de vadio.⁴⁵

De modo geral, há, contudo, pelo menos nas decisões do Juiz Figueiredo, um exercício crítico constante frente ao trabalho policial, mostrando estar a par de como realmente se dava a prática das abordagens policiais no Distrito Federal. Além da citação acima, é comum ver em suas decisões uma precaução extra para analisar todas as provas produzidas com intervenção de policiais, preferindo-se, em caso de opção, aquelas produzidas em juízo. Subentende-se – o discurso deixa escapar – ser ordinário que policiais se utilizem de meios de coação para obter os indícios delitivos de que desejavam.⁴⁶ E, por fim, discute-se ponderadamente sobre o papel exacerbado dado pela ação policial à folha de antecedentes, como se a reincidência pudesse ser constatada pelo próprio passado em si do suspeito⁴⁷:

O que se verifica nestes autos tem sido objeto de constantes observações deste Juízo em outros processos; a polícia processa em regra como vadios os indivíduos que

⁴³ Ibid., p.103-5. Neste exemplo, a testemunha do processo “explicou que indo a Delegacia do 19º Distrito, ocasionalmente foi aí solicitado pelo comissário Camara (condutor do flagrante) para assinar um auto de flagrante de contravenção de vadiagem, lavrado contra A. Dos Santos, flagrante esse a que ele não assistira e nem mesmo sabia onde e quando se verificara, tendo anuído a pedido do comissário por lhe ter este afirmado que a contraventora era vadia conhecida” (grifo meu).

⁴⁴ Ibid., p.119-121.

⁴⁵ Ibid., p.131.

⁴⁶ Como faz na justificativa desta condenação: “Esses depoimentos merecem inteira fé: - além de prestados excepcionalmente por pessoas estranhas à Polícia, e portanto livres das suspeitas de coação, decorrentes da situação de subalternos ou dependentes das autoridades incumbidas da repressão da vadiagem (...)”. Ibid, p.132 (grifado).

⁴⁷ Ibid., p.124.

têm maus precedentes, não indagando, porém de seu procedimento atual; - de sorte que a folha de antecedentes nesses processos perdeu a meu ver toda a significação como prova judicial, uma vez que, em regra, unicamente ela é exatamente a determinante desses procedimentos contra tais indivíduos.

Esse mau hábito de aprisionamento da polícia seria ainda “contraproducente”, por querer resolver o “problema policial pela internação perpétua dos indivíduos na Colônia Correccional”, em tudo desvirtuando o ideal profilático e reeducativo do qual o delinquente de vadiagem dependia para a sua recuperação.⁴⁸

Antes de enaltecer a figura do Juiz Figueiredo, o valor dos excertos acima é o de apontar para um afastamento da ação judicial daquela de ordem policial, valor que pela natureza da fonte deve ser tomado como ilustrativo.⁴⁹ Vimos que no âmbito do discurso jurídico “oficial” o grande problema a ser tratado é a desambiguação de conceitos como vadiagem e ociosidade, tarefa que nem sempre é encampada com a clareza que seria desejável. Apesar disso, esse estado imperfeito de coisas *permitia a decisão* – talvez por um consenso implícito da classe dos aplicadores da lei quanto à identificação do vadio, por meio de signos estigmatizados, raciais e econômicos? Talvez pela delegação da tormentosa definição da vadiagem às próprias testemunhas, a quem caberia, no limite, o destino do acusado contraventor?

De toda forma, na esfera policial, a imprecisão parece vir realçada por eventual debilidade de mecanismos institucionais fiscalizatórios, de modo a alimentar a discricionariedade com que delegados e policiais praticavam a abordagem – mais uma vez, em caráter preventivo – de eventuais suspeitos de vadiagem. Tal ato passou a receber no jargão policial o nome próprio de “averiguações”, nada mais que um procedimento de rotina por meio do qual a autoridade detinha o suspeito para passar em dia sua ficha corrida; conduzindo-o ao distrito, exigia-lhe uma série de questionamentos, que culminariam em sua detenção, se insatisfatórias as respostas. É em regra nesse pano de fundo imprevisível – em que o fio condutor do fundamento da prisão e das investigações pode ser retorcido – que o delito de vadiagem era autuado, e, eventualmente até, constituído por suas primeiras “provas”.

⁴⁸ Ibid., p.124.

⁴⁹ Entre 1901 e 1940, teriam existido, na cidade do Rio de Janeiro, cerca de 14.000 processos envolvendo a vadiagem (Hertzman, 2013, p.39). Fazer um estudo empírico de tal magnitude seria inviável aos propósitos deste trabalho; portanto, optou-se por fazer uma breve incursão, qualitativa, ao livro de julgados de Figueiredo.

Para além do conteúdo crítico que as decisões de um juiz vez ou outra tragam, há a palavra denunciativa dos acusados, os quais, ao serem ouvidos em juízo, expõem, numerosamente, a discricionariedade com que foram abordados e presos. Obviamente, como Salvadori nota, ao lidar com esse material, os acusados também sabiam “jogar as regras do jogo”, e na situação de interrogados, valiam-se de todos os artifícios disponíveis para a reconquista da liberdade: aludiam a provas de trabalho e domicílio; diziam-se regenerados (reconhecendo, neste caso, o passado inafastável, provavelmente pela contundência da ficha corrida); procuravam minar a credibilidade do discurso policial, já formalizado em termos de peças processuais, ao aduzir perseguições sofridas; moviam-se também, com acuidade, num discurso emocional, apontando a existência de dependentes, filhos, esposa, família numerosa que ficava à espera do suor renovado de todo dia. Assim fazendo, “manipulam o discurso jurídico” a seu favor – a expressão também é de Salvadori –, de modo a se posicionarem, não sem efetividade quanto ao resultado, como procuradores de si mesmos, do que informa, aliás, a grande quantidade de defesas escritas de próprio punho por acusados, endereçadas diretamente à leitura dos magistrados.⁵⁰

Essas constatações de práticas de autodefesa e de bom trânsito num discurso especializado exterior nos lembram pontualmente do que foi dito no capítulo 2, acerca da tomada de conhecimento, por uma população leiga, do conteúdo de normas trabalhistas. No mesmo sentido, para a população candidata à repressão da vadiagem – e aqui falo tanto em termos típicos, no preenchimento positivo dos elementos de estigmatização, quanto por um juízo empírico, concreto, que se funde na probabilidade de uma pessoa ser detida –; para essa população, ocorria um processo semelhante de apropriação cognitiva, em que o destinatário-alvo da norma, pela própria reiteração de passagens pela polícia e pelo trato direto com os agentes da ordem, acaba por adquirir um discurso na fachada “bacharelesco” – haveria aí mais uma possível malandragem? –, porque atento aos seus próprios interesses, mas originalmente externo à sua experiência de vida.

Ainda alguns estudos de caso analisados chamam a atenção pela contundência retórica com que são elaboradas as defesas: em um deles, o investigado defende que a perseguição policial reduz e mistura, a um só termo, “vagabundos, pobres e trabalhadores”. Um argumento que é, como se vê, *cirúrgico*, ao aludir ao ponto de maior fragilidade da repressão delitiva, que é justamente a vagueza com que o conceito de vadiagem é definido e

⁵⁰ Salvadori (1990, p.270). A autora diz ainda ter concluído que as defesas de próprio punho eram surpreendentemente mais efetivas do que as defesas técnicas, feitas com auxílio de advogado (p.283).

operacionalizado. Em outra carta de defesa, o acusado afirma ter sido vítima da denúncia de “algum esperto” que quer a todo custo transformá-lo em “otário”, para ser preso e maltratado pela polícia. Diz ainda que o trabalho individual de regeneração é um tanto atabalhoado quando são as próprias autoridades que perseguem o candidato que busca reparar-se.⁵¹

Chega a ser impressionante como o conteúdo descritivo do processo *real* de vadiagem se emparelha à recriação no ambiente das canções, em especial em uma delas: *Averiguações*, produzida por Wilson Batista, possivelmente fora do período em que nos propusermos (o acesso foi feito a uma gravação de 1958).⁵² Ela trata bem de um personagem malandro-criminoso-regenerado, cuja voz nos é dado presenciar, sem cortes. *Criminoso*, por causa da imagem sedimentada que representa para a polícia e/ou para a sociedade. *Regenerado*, pelo que se apresenta, solicitando confiança e admitindo de si “um antigo trapalhão”, mas que o tempo passou, e modificou, dando lugar ao indivíduo pacato que faz dispensar qualquer “galinha morta”. O valor que representa essa alteração, associado com a retórica discursiva, plástica e adaptável, dá margem, enfim, para pensá-lo como mais um egresso da *escola da malandragem*.

Contudo, dado o monopólio da voz, o conteúdo declarativo nos coloca, como ouvintes, sob precaução sobre o que é dito, exatamente como deveria se portar um juiz ao ouvir um relato entremeado após o qual lhe seria requisitada uma posição quanto aos fatos. E, realmente, a estrutura da narração na canção praticamente que copia, conjugada com a apresentação cênica, a linearidade com que uma carta de defesa é apresentada. Senão vejamos.

A regeneração é a todo momento referida, com reforço para o presente. Entretanto, como ao sujeito é dada a suspeita justamente por conta de seu passado, a alternância entre épocas é inevitável e contamina o seu discurso de modo constante: “há muito tempo exerço uma fiel profissão”, “não sou mais aquele antigo trapalhão”, “há muito tempo que eu não vou em cana”, “há tempos atrás eu fui o Morangueira, o rei da trapalhada”. Impossível de se esconder sob a máscara do cidadão ordinário abstrato, o sujeito escancara para o interlocutor (ou o juiz imaginário) o seu trânsito nos meios policiais e investigativos, onde conhece de

⁵¹ Os dois casos em Ibid., p.276.

⁵² Embora tenha acessado como registro mais antigo de *Averiguações* a gravação de Moreira da Silva de 1958 (LP “O Último Malandro”, Odeon), ressalto que Cláudia Matos afirma em *Acertei no milhar* que a canção seria na verdade de 1941 (1982, p.108). Considerando que essa autora chegou a estabelecer contato pessoal com Moreira da Silva, inclusive entrevistando-o para a feitura do livro, coloco sob hipótese a possibilidade de existência de uma gravação mais antiga.

nome o chefe do plantão (que por sinal é uma referência nominal a um delegado que realmente existiu)⁵³ e até o escrivão ou assistente, chamado Zé dos Anzóis. Também em outra passagem mencionei que toda a sistemática da aplicação da lei e das averiguações não chega a ser novidade alguma para ele, que sabe até mesmo as etapas futuras que lhe são reservadas: “quando a gente não se abre, não resolve/tem que assinar o processo, artigo 399”; “Meu Deus que horror/pela décima vez vou visitar a detenção”.

Para criar uma possível saída na base do convencimento, o sujeito alude, tal como os acusados dos processos, a provas positivas que sabe serem influentes no juízo apreciativo da vadiagem. Diz que uma “fiel profissão” é exercida – aludindo expressamente aos meios de sobrevivência, satisfaz um requisito que, como vimos, é absolutamente central na caracterização do delito de vadiagem, e podia até vir a extinguir a pena se preenchido de modo superveniente.⁵⁴ Menciona “morar no Lins”, com o condão evidente de concretizar um local insuspeito de residência. Oportunamente, acrescenta que “não sai da casa há mais de uma semana”, seguindo a ideia de que quanto mais a permanência no ambiente recluso e legitimado do lar estivesse caracterizada, mais reforçada seria a hipótese de se tratar de sujeito regular. Diferentemente do vagabundo, que jamais interrompe o seu trânsito pelas vias públicas, sendo visto rotineiramente nelas, aquele outro prefere o recato e os afazeres familiares. Encontrei uma passagem em que subjaz rigorosamente a mesma pressuposição em um dos julgados de José Burle Figueiredo.⁵⁵

Por outro lado, contraditoriamente, a afirmativa dá margem a uma primeira desconfiança concreta para com o narrador: se não sai de casa há mais de uma semana, como trabalhará regularmente? Ou terá sido apenas força de expressão?

Outro ponto usualmente levantado nas oportunidades de autodefesa dos acusados foi retrabalhado na canção, o tema da perseguição policial. Diferentemente do anterior, é um meio em que o sujeito deslegitima a sua detenção, portando-se como conhecedor da lei, em tudo firmando uma posição de mártir, no caso, de refém do próprio passado. Na situação encenada internamente na canção, o sujeito apresenta cuidado com esse expediente, usando-o de forma moderada, já que, justamente, ainda está detido na sede policial, e o ideal seria ser liberado antes de qualquer processo. Contudo, sutilmente, ao sentir a mão no ombro e o

⁵³ O Seu Martins Vidal, que era chefe da seção de furtos e roubos na época (Matos, 1980, p.109).

⁵⁴ Complemento previsto no parágrafo único do artigo 59 da LCP.

⁵⁵ Figueiredo (1924, p.18). “A periculosidade presumida *contravencionalmente* do indivíduo que não trabalha, e não tem meios de sobrevivência, quase desaparece, aliás, *quando esse indivíduo permanece dentro da própria casa*” (primeiro grifo do autor; segundo, meu grifo).

barulho de chaves às costas, afirma a fugidia intenção de “apelar a um magistrado” – leia-se: pôr a questão nas mãos de quem mais chance teria de ser solto.⁵⁶

De modo geral, a canção como um todo – pensando sua interação agora com o ouvinte – é um discurso em tom vitimizado, em que, clara e propositalmente, persegue-se o efeito empático pelo acusado (no final nem sequer era ele mesmo o culpado), com carga dramática explorada por Morangueira, o intérprete, nas entoações longas que faz, principalmente no momento de suspense que antecederia imediatamente à definitiva prisão.

Logo após, e para resolver toda a questão, o sujeito finaliza o seu relato, apresentando-nos à figura do verdadeiro ladrão: uma tal pinta bacana que, coincidentemente, acabara de ser interceptado, e chegava ao distrito no *momento exato* em que o nosso personagem receberia a sua pior notícia. O desfecho não é suficiente para acalmar o traumático da experiência, no que ele esbraveja na última frase da canção, cantada lepidamente no espaço do último breque.

Como recriação do ambiente policial, *Averiguações* é, portanto, bem fidedigna, seguindo praticamente a estrutura de uma carta de defesa. Interessante notar que problematiza novamente o assunto da malandragem, ao colocar um tanto dubiamente o fato da regeneração para operário regular ter sido bem-sucedida, conforme diz de si o próprio personagem. A primeira brecha é o sujeito deixar escapar a sua disponibilidade de tempo ao tentar provar a sua residência. Também o fato de ter sido encontrado transitando por Copacabana, e não no Lins, como seria esperado, corrobora a mesma suspeita. Logo, um jogo já vai se criando com o ouvinte, solicitando-lhe colaboração no caso – papel que lhe confunde a repressor, ao lhe propor o malefício da dúvida, mas que também lhe faculta a chance de ser o provedor final da justiça: a última verdade, em uma canção, será sempre a do ouvinte.

Mas a principal faceta típica do malandro nesta canção é a linguagem, muito bem aproveitada. Chama já a atenção a quantidade absolutamente enorme de versos (na minha forma de agrupá-los, conto quarenta e nove), e pontuando diferença com os sambas em geral – inclusive os do próprio Wilson –, ao ignorar completamente a dinâmica verso-refrão, que é uma constante na produção do Estácio. Assim, o caráter linear do relato não é interrompido por nenhuma vez. O exagero em termos de texto corrobora o que Claudia

⁵⁶ Outras referências – usadas com moderação – estão na afirmação de “um injusto processo” e de uma possível indicação a práticas de coação policial: “quando a gente não se abre, não resolve/tem que assinar o processo, artigo 399”.

Matos disse certa vez, a respeito do expediente linguístico do malandro no samba, que exaure para poder despistar, confundindo o ouvinte. Segundo ela, nesse tipo de discurso são também comuns as gírias (e, neste caso, vemos algumas) e também o jogo paradoxal entre registros da fala, o que ela expressou como sendo o uso dos “criolos pernósticos” e o uso coloquial, próprio da “linguagem do morro”.⁵⁷

O expediente utilitário da linguagem em proveito do narrador fica bem caracterizado na análise de Matos de *Na Subida do morro*, outra canção do repertório de Moreira da Silva. Numa aproximação semelhante com o campo semântico de *Averiguações*, um incidente criminal é ali relatado, desta vez com o próprio narrador reconhecendo que o praticou, o que é feito com enorme exuberância de linguagem, modificando a forma de algumas palavras e até criando outras. Mas o discurso total, sendo uma “mistura de algaravia científica com palavreado vulgar”, acaba por produzir um efeito de “caleidoscópio linguístico”. Com esse artifício na forma de contar, bem-humorado, não sobra muito espaço ou seriedade para qualquer valoração moral do incidente, que passa então ao largo.⁵⁸

Por outro lado, o procedimento é caricatural e excessivo. A mesma duplicidade de registros vemos em *Averiguações*: o sujeito mobiliza o tom “bacharelesco” para se defender, mostrando conhecimento; ao mesmo tempo, deixa entrever trejeitos informais, e o resultado prático pode ser todo, menos esconder do personagem a sua condição de malandro. Fora o humor em si, a mistura cria também, pressupomos quanto ao interlocutor virtual, o delegado, um deboche, como se ele não fosse esperto o suficiente para saber “com quem estava falando”. É evidente que nesse sentido de autoapresentação escancarada, o personagem malandro sabota a sua própria defesa, dizendo o que o outro quer ouvir, e toda a conversa – que é um monólogo – passa a ser uma provável repetida inutilidade.

Por outro lado, ainda, o objeto-canção pode preencher função de dizer além de si próprio, valendo-se neste caso de conteúdo historicamente preciso, de um viés denunciativo. Isso é identificado pela bibliografia quando trabalha com esta canção,⁵⁹ talvez um pouco exageradamente, mas há de fato em *Averiguações* uma abertura para se pensar um quarto subtipo, retardatário, também produto das transformações do malandro: o perseguido policial, figura que tem continuidade no trabalho posterior de Moreira da Silva, e que

⁵⁷ Matos (2001, 67-8): “Acima de tudo, o malandro é falador: em suas canções, a relevância do texto, quase sempre longo, manifesta uma espécie de investimento ideológico, aposta no poder malicioso da comunicação verbal enquanto meio efetivo de sobrevivência e atuação no mundo”.

⁵⁸ Matos (1982, p.194-9).

⁵⁹ Salvadori (1990, p.285-9).

delimita o conceito de “cidadão precário” por sua passagem no mundo do crime. O efeito denunciativo mobiliza do ouvinte o conhecimento externo de como são feitas as abordagens policiais, procedimento que lhe confere a prerrogativa de ser “juiz” sobre o que presencia, no sentido de apreciar, criticamente, a veracidade dos fatos, como se fosse dado ao acusado um momento de defesa. Comentamos sobre a escolha de um texto longo e contínuo. Ela estabelece, sempre dentro da mesma visão, um lugar exclusivo de voz, a quem sofreu a suposta violência, em simulacro ao processo persecutório da verdade. Mas neste caso, conforme convida a biografia particular, é preciso pensar, novamente, sobre até que ponto é o próprio compositor a estar falando.

— * — * —

A afirmação anterior se respalda em evidências, e também numa percepção construída, de que um número representativo de pessoas atreladas ao mundo do samba, artistas ou não, sofreram em algum momento de suas vidas perseguição pela polícia, vindo eventualmente a serem processadas e cumprirem penas. Em estudo sobre o tema, Mark Hertzman levantou, empiricamente, os vínculos entre processos-crime ocorridos entre 1901 e 1949 e réus que se autodeclaravam músicos ou poderiam ser conhecidos, notoriamente, como tais. Chegou a informações positivas quanto a vários compositores conhecidos – Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira e outros. Os crimes eram diversos, e iam desde as lesões corporais e homicídios, até defloramento de virgens, passando, em bom número de casos, pela imputação por vadiagem.⁶⁰ As preocupações que motivaram a pesquisa de Hertzman eram na verdade parte de um escopo maior: procurar entender e testar a veracidade da expressão por ele apelidada “punishment paradigm”, isto é, a construção ideológica e ideologizada que a literatura do samba acumulou e aceitou ao longo do tempo, que parte da premissa de que o gênero foi desde sempre perseguido policial e judicialmente *enquanto música*. A ilustração concreta dessa hipótese é, em seu livro, uma foto do percussionista João da Baiana detido atrás das grades e segurando o seu pandeiro.⁶¹

De acordo com tal visão, um conteúdo aberto como o tipo penal da vadiagem teria sido de especial valia para assegurar, do ponto de vista moral, e em interesse de alguns setores da sociedade, a repressão de uma música considerada escandalosa, bárbara, entre

⁶⁰ Hertzman (2013, p.45-8 e respectivas notas).

⁶¹ Ibid., p.33.

outros qualificativos negativos.⁶² Ao mesmo tempo, a ação marcava o sectarismo da sociedade total da época, se constatadas as fontes culturais da música combatida, origens negra e ex-escrava. Evidentemente, por essa tese, não seria a música que realmente importa, e sim os grupos a ela vinculados.

A principal conclusão do estudo de Hertzman, expresso-a desde já, é que não existiria em rigor relação de causa e efeito entre a condição do músico e a detenção rotineira pela polícia. Envolto à confirmação dessa hipótese, um número grande de informações é fornecido, muito útil em atestar, de qualquer forma, a passagem concreta dos sambistas pelas instâncias policiais. Ou seja: por mais que a detenção não se respaldasse por condição profissional ou atividade, constante ou pontual, ligada ao samba – e o autor dá argumentos nesse sentido –, ainda assim os praticantes desse tipo de música, e eventualmente os seus apreciadores, não deixavam de ser “importunados” pela instância da lei. Essa constatação é relevante no sentido de apontar uma *experiência* de vida formada com a polícia.

Wilson Batista, por exemplo, fora detido em 1932, após a comemoração “excessiva” que deve ter praticado em um bar, provocada pelo contentamento por ter lançado a sua primeira canção gravada. A história aparece nos registros de Hertzman, mas virou matéria de anedotário, a partir da versão do próprio compositor.⁶³ Já Ismael Silva foi seguramente detido por seis vezes entre 1927 e 1929, apenas pela imputação de vadiagem. O seu caso é curioso por ser um dos poucos que, quando questionados, reivindicou a ocupação de músico perante as autoridades. Tendência que pode ser explicada pelo embaraço probatório que a profissão causava em buscar documentação hábil de trabalho, falta de padrão regular e baixa probabilidade de vínculo com organismos de classe de feição protosindical.⁶⁴

Hertzman pesquisou cerca de 7.000 casos de vadiagem, a partir de uma amostra simples, próxima a 400, e dela buscou extrair informações acerca da relação entre detenção e música. Como encontrou pouquíssimos vínculos positivos nos dados, acabou por dar um primeiro passo na confirmação de sua hipótese. Para testá-la ainda, adotou método ligeiramente inverso, procurando retomar os nomes dos compositores conhecidos, buscando referências nos registros criminais, e foi aí que identificou Wilson e Ismael. Nessa segunda

⁶² “Because the code did not, in fact, mention samba or any other form of music, some scholars assume that authorities used broadly conceived anti-vagrancy laws as a justification to harass musicians”. Ibid., p.36.

⁶³ Ibid., p.49. Hertzman se baseia em citação de Gomes (1985, p.77-8), que por sua vez teria lido a informação em autobiografia inacabada do próprio compositor. Isso dá uma ideia do resultado anedótico formado em torno do caso, que não retira entretanto a confiabilidade de sua existência: de fato consta nos registros de Hertzman que Wilson Batista foi detido no ano de 1932.

⁶⁴ Ibid., p.43 e 46-7.

fase, dos 36 casos obtidos, 13 diziam respeito à violação do artigo 399 (vadiagem). Para nenhum deles, o autor sustentou, após ler os processos, que a prisão tenha ocorrido por motivo ligado à música.⁶⁵

O episódio de convivência com o mundo policialesco é analisado por Sandroni acerca de uma detenção de Ismael Silva, possivelmente uma outra, não contabilizada nas seis acima, já que teria ocorrido na época em que o compositor de *Se você jurar* já era bem conhecido. Justamente pela boa reputação de sambista, é que Sandroni analisa que Ismael se livra da prisão, numa prova de como as novas oportunidades profissionais dos anos 1930 constituiriam uma real via de melhorias na condição pessoal dos artistas.⁶⁶ O episódio, contudo, reforça que, ao menos até aquela geração, o convívio com a esfera mais crua da lei era de fato presente.

Por mais que essas detenções fossem infundadas e acabassem tendo o seu relaxamento decretado, *algum tempo* de liberdade era irremediavelmente perdido. Com exceção de um crime mais grave cometido por Ismael, pelo qual cumpriu pena por dois anos, ao que consta, todos os casos envolvendo sambistas do repertório deste trabalho redundaram em absolvições ou extinção do processo por outras razões. Ainda assim, mesmo para esses casos, a estatística mais geral informa que um mínimo de 34 dias se passava na prisão até que a decisão de soltura do juiz fosse proferida. Outros 6 dias, em média, eram então necessários para que a ela se desse cumprimento. Logo, mesmo aos considerados não culpados pela própria Justiça, cada passagem pela polícia custou um tempo razoável de restrição da liberdade.⁶⁷ Esse dado é fundamental para termos em conta a dimensão da experiência vivida pelos sambistas. Evidentemente, boas relações pessoais e uma reputação favorável de artistas deveriam agilizar e influir no processo de soltura. Entretanto, isso só seria válido para as situações em que músicos e compositores representassem a si mesmos como tais. E, aparentemente, se não o fizeram, é porque lhes seria conveniente a construção de outro tipo de narrativa perante delegados e juízes.

Hertzman conclui sua hipótese provocativamente dizendo que o seguimento do “punishment paradigm” é um discurso que não deixa de ser conveniente aos sambistas. Sugere que ao se prostrarem como eternos perseguidos das autoridades, os artistas teriam meios para esconder outros tantos crimes, de motivações totalmente destoantes da música,

⁶⁵ Ibid., p.47.

⁶⁶ Sandroni (2001b, p.185-7). Ver também Máximo e Didier (1990, p.368).

⁶⁷ Hertzman (2013, p.40-1).

algumas na verdade bastante pessoais: brigas conjugais, violências domésticas, entre outros exemplos.⁶⁸

Não sendo o caso de discutir com maior detalhamento a pertinência do resultado de sua pesquisa, é de se reter o vínculo mediato que samba e universo do crime estabelecem. Ainda que as detenções não se causem por motivo diretamente ligado à música, o segmento dos sambistas é constantemente visitante do cárcere. Duas questões suplementares ficam então para resposta: sob quais termos pensar a construção de um viés denunciativo a partir da experiência pessoal do compositor? E qual a implicação para a interpretação da canção que o sambista seja justaposto a vadio?

Tomemos a primeira questão. Conforme visto nas últimas páginas, as passagens constantes pela polícia e a experiência, ainda que provisória, no cárcere oferecem matéria concreta para uma fidedigna “canção policial”. Assim como em *Lenço no pescoço*, o subtipo do perseguido da polícia deve ser reivindicado como uma legítima criação artística, e no caso de *Averiguações*, aliás bem evidenciada, pelo aspecto caricatural acomodado ao caráter interpretativo de Moreira da Silva. Não obstante a intenção real do artista, creio que a denúncia fica montada ao clamar uma posição judicativa ao ouvinte: o Morangueira da canção fala ao mesmo tempo ao delegado e a quem escuta a música. A passagem provada por compositores pelas instâncias da lei é um indicativo de uma capacidade a mais em fazer funcionar esse discurso. De toda forma, ao comporem de tal maneira, acabam por reforçar o “paradigm of punishment” definido por Hertzman, ao reclamarem, no convencimento centrado no ouvinte, por uma compreensão pela violência afirmada como sofrida. É claro que esse diagnóstico, para ser realmente conclusivo, teria de ser testado em outros casos, que acabariam por exigir uma elasticidade maior de repertório, em direção, por exemplo, aos sambas de breque gravados por Morangueira.

A questão mais interessante é saber, contudo, se e como o sambista se equipara a vadio, do ponto de vista do ouvinte.

A rigor, “vadio” e “malandro” foram tratados pela mesma definição, o que na perspectiva de seu uso conjugado nas canções parece ser correto. Entretanto, a categoria “vadio” se aproxima mais facilmente da definição legal, e apenas aí mereceu uma especificidade. Ora, da multiplicidade de níveis e qualidade de atividades presente na malandragem, temos que admitir que é do vazio laboral definido legalmente como essência

⁶⁸ Ibid., p.61-5.

da vadiagem que a canção *Lenço no pescoço* se aproxima, ao nos apresentar a sua versão do personagem vadio:

(...)
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Ao apregoar a hipoatividade em grau máximo, essa canção lança uma perspectiva polêmica, posto que absoluta, e claramente candidata a uma apreciação moral negativa. Em outro turno, é provável que o próprio compositor – o jovem Wilson Batista, então com 19 anos e quase desconhecido – tenha-a feito com desejo de impactar, causar *frisson*, desafio que foi aceito pelo já compositor reconhecido Noel Rosa, alavancando a disputa, e consequentemente o próprio Wilson. Também já se disse que faz pouco sentido, dado o processo mínimo suposto de formalização estética, além do gosto pelo jogo-em-si e a publicidade pessoal, aumentar em muito o espaço dado à “postura de conscientização”; nada combina menos do que o samba desse período do que um olhar “moralizador”, pedagógico, educativo. Então qual a maneira de que nos valeremos para analisar de uma vez por todas o lugar do vadio nessa canção?

Claro está que o traje perfeito não é para ser vestido pelo compositor. Por mais que seja descrito por seus biógrafos como “avesso ao trabalho”, por mais que não escape da mesma imagem, clichê dos sambistas do período, o próprio Wilson nos atesta o seu trabalho realizado, que é a própria canção – neste caso, de sua inteira autoria, sem concorrência de parceiros. Com ela convivem mais de 400 títulos, que, em um levantamento razoável, são catalogados de sua criação.⁶⁹ Esse trabalho, por sua vez, vinha recompensado, segundo a lógica de vendas musicais da época, com o correspondente pagamento, tendo, em seguida, aproveitamento no rádio e discos. Portanto, descabido considerar o compositor como vadio *stricto sensu*, sob o prisma da atividade-zero.

Por outro lado, é verdade que a sua irregularidade financeira pessoal poderia mesmo dar motivo a uma ou outra “averiguação”, e, como visto, a aplicação da lei vira fato incerto nas delegacias. O grande problema enfrentado seria que, naquela época, a condição de

⁶⁹ Conforme as obras de seus biógrafos, que é onde tal tipo de informação se mostra mais confiável. Pimentel e Vieira (1996) detectam 355 títulos; Gomes (1985), 362; e Alzuguir (2013), no estudo mais recente dos três, 444.

músico ainda não era uma “categoria profissional relevante”,⁷⁰ o que inviabilizava a prova de ocupação para o caso da acusação de vadio.

Neste capítulo, com a busca do sentido legal do termo vadiagem, chegou-se à noção de vácuo ocupacional, que, de tão extrema, não oferece, pelo menos à luz da contribuição do significado jurídico, o mesmo ponto de aderência do que a concepção da malandragem. O personagem malandro dos sambas, como se vê, é quem está no meio da gradação entre ócio e trabalho, e aí transita *sempre fazendo alguma coisa*. De toda forma, a vadiagem jurídica, ao pontuar o extremo, é crucial referencialmente: do ponto de vista da lei, os “pequenos ofícios e profissões” podem ser todos reduzidos até atingir o limite; já do ponto de vista interno musical, em rigor, vadiagem e malandragem são sinonimizadas. A noção se presta – e aqui o sentido deste longo capítulo – a apor um traço externo importante ao samba, pois ainda que a música não fosse perseguida enquanto tal (hipótese de Hertzman), os temas e conteúdos dela eram sim passíveis de decodificação por vadiagem (a jurídica), na medida em que descritos no capítulo anterior (pequenos crimes, trapaças, favores etc.). Logo, vê-se que, dentro do grande caldeirão de sinuosidades que era o trabalho nos anos 1930, o conceito de vadiagem é um dos imãs polarizadores, e que portanto se liga ao outro extremo, de visão laboral totalmente positiva.

⁷⁰ Hertzman (2013, p.6).

Capítulo 5:

O samba na virada dos 1930/40

Este capítulo vem a ser uma continuidade necessária a tudo de que já comentamos, não só cronológico, mas também sobre o lugar definitivamente ambíguo da malandragem entre 1930 e 1943. É com o advento do Estado Novo, em 1937, que essa temática explorará, para o período amplo de treze anos, a dicotomia vazio-trabalho em termos máximos.

A nova fase política, dando viabilidade ao caráter do projeto varguista, ao mesmo tempo o desenvolve ideologicamente: objetiva-se a implantação de um programa autoritário, centralizador e nacionalista, o que era *também feito por meio* da produção cultural, mais ou menos interessada a essas questões. Controlar como produziam os artistas era em verdade fundamental por um duplo aspecto, ou seja, tanto por evidenciar mais uma capacidade de direção na vida social (consequência do autoritarismo que se quer perfazer enquanto poder), quanto por fixar, do ponto de vista dos conteúdos, a exata imagem que o regime queria de si mesmo. Logo, quanto à canção, o que se vê é uma evidente *interferência* em sua produção e difusão, ao ponto crítico de ser arriscado continuar a explicá-la sem supor alguma ação externa. O conjunto integrado e racionalizado de medidas compôs, por fim, uma parede de resistência ao desenvolvimento inercial por que passava o samba, se deixado à lógica de seus próprios fundamentos, também com consequências à temática de malandragem e trabalho.

5.1 O controle em termos gerais

Em primeiro lugar, é oportuno oferecer alguns dados objetivos de como a ação do Estado se dava na prática, informação que o trabalho de historiadores e comunicólogos nos auxilia, e com o qual por vezes não dialogam os estudos de canção.

É preciso lembrar que o conjunto de ações concernentes ao controle cultural e à propaganda política ficavam a cargo de órgãos burocrática e intencionalmente previstos, sendo o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) o principal deles. Estabelecido no ápice do projeto de purgação ideológica, em 1939, o DIP tinha em suas atribuições legais um quadro variado e permissivo, dando-lhe poder em praticamente todas as esferas em que a sociedade civil cultivava opinião ou produzia arte: imprensa, literatura (de todo tipo),

música, rádio (toda a programação), diversões públicas etc.¹ A título de exemplo, para notar, na prática, quão multivariada se determinava a atuação do aparato total (contados, portanto, os órgãos auxiliares), basta ver a teia de influências que se formaram em torno da imprensa: censura diária aos jornais, obrigatoriedade de veiculação de notícias oficiais, punição indireta via suspensão de subsídios para a importação do papel, necessidade de autorização para funcionamento do jornal, controle da atividade dos profissionais etc.²

A ideia por trás dessas ações – esculpidas por um aparato burocrático coeso à altura – foi conciliar a centralização do poder político com a do poder simbólico, configurando um “campo ideológico homogêneo”,³ em que se propagasse, unicamente, a voz do regime. Uma utopia totalizante que só poderia ser contemplada por meio de interferência ampla nos meios de comunicação, em gênero e grau, e que alternasse, organicamente, o mandamento negativo da censura – o que não se pode fazer – com o que seria conveniente ao regime que se fizesse, como foram exemplares as medidas em torno da autopropaganda.⁴ O resultado pretendido, a obtenção de um campo ideológico favorável, servia tanto para a legitimidade e apoio geral, quanto para a implementação de temas e projetos específicos, gestados paulatinamente no imaginário até o ponto de serem aceitos.

Com relação à música, especialmente, observe-se que os braços da censura chegaram as suas diversas manifestações. Os dados existem para serem exibidos: em 1940, a Divisão de Rádio do DIP examinou 3.770 programas (dos quais 108 foram proibidos), 483 peças radiofônicas e 1.615 esquetes. No ano seguinte, foram escrutinados 3.971 programas, 487 peças e 1.448 esquetes – para um número de programas censurados sensivelmente menor: 44. Tais dados são originados de publicações mantidas e patrocinadas pelo próprio governo, e dão como que um relatório de seu trabalho.⁵ Por conta desse comprometimento, não é impossível terem sido inflacionados, de modo a apresentar a censura como efetiva; entretanto, é pouco crível que tenham sido completamente adulterados.

Sobre o assunto da ocorrência ou não da censura, Antonio Pedro entrevistou alguns dos funcionários do DIP ainda vivos em 1980, que deram detalhes de seu procedimento.

¹ Consultar decreto-lei nº 1.915/1939.

² Capelato (2001, p.204). Outros estudos que se detêm sobre o assunto da propaganda, controle cultural e ideologia durante o Estado Novo, e com acuidade, são Garcia (1982), Goulart (1990) e Souza (2003).

³ Velloso (1982, p.77).

⁴ A composição do controle negativo e positivo é manifestada por Garcia (1982, p.98, 101-2 e 110) e Goulart (1990, p.121).

⁵ Obtive esses dados por duas fontes independentes: Achilles (1942, p.62-3) apud Pedro (1980, p.29) e Revista *Cultura Política* (s/d, p.180) apud Goulart (1990, p.70). Assim como a revista, a publicação de Aristeu Achilles foi editada pelo DIP.

Segundo narra um deles, havia, para cada estação de rádio, um censor encarregado de escutar previamente todo tipo de programa que fosse ao ar.⁶ Pedro também coloca sob hipótese, bastante razoável, que o controle e cooptação devem ter sido particularmente facilitados no caso da Rádio Nacional, que, estatizada em 1940, passaria ao primeiro posto do país em audiência, programação e tecnologia. Com a incorporação pelo governo, artistas conhecidos passaram ao *staff* da emissora, com contratos vantajosos, mas não sem a provável implícita contrapartida de trabalharem “na linha”.⁷

A segunda manifestação de longo alcance da música, na época, era o registro nos discos, caso em que a censura também examinava previamente as composições a serem gravadas, e que tendia a ser centrado nas letras, e não tanto nos outros elementos envoltos à composição/gravação. Um episódio narrado por Mário Lago a respeito de parceria que teve com Rubens Soares ilustra bem a trama de favores a que o processo estava sujeito, além do outro aspecto citado: tendo sido recusada pela censura uma canção sua, Rubens recorre, com algum desespero, ao escritor, que modifica o estribilho, mas mantendo o sentido. O artifício é bem notado pelo censor, que comenta, segundo Lago: “eu vou aprovar esta letra porque não quero prejudicar você (...). Mas o sentido é o mesmo da outra”.⁸

O exame concentrado no mesmo elemento da composição se repete em outro dado disponível, desta vez para o ano de 1940, quando “foram submetidas à censura prévia e proibidas 373 *letras* por estarem em desacordo com os dispositivos legais”.⁹ Esse perfil qualitativo de escrutínio merece ser registrado e nos será útil adiante.

Por fim, para não restar dúvidas quanto à censura, há a coleção de letras de samba que Antonio Pedro traz, como apêndice a sua dissertação, e que são cópias *fac-símile* de recortes de jornais de modinhas da época. Com relação a essa documentação, seria conveniente alguma interpretação preliminar, que entretanto não altera a conclusão: sendo *jornais*, é possível que sua publicação fosse dependente do crivo a que estava submetida a imprensa como um todo; entretanto, se a letra aparece ali reproduzida para ser vendida, é porque muito provavelmente a canção já tinha existência, com alta probabilidade de já ter sido gravada, o que aproxima o impresso do controle feito pela divisão musical. De toda forma, o interesse da discussão se dá mais em torno da divisão burocrática de funções, do

⁶ Trata-se de entrevista com o ex-chefe da Divisão de Rádio do DIP, Júlio Barata (Pedro, 1980, p.80).

⁷ Pedro (1980, p.81). Para um estudo aprofundado sobre a Rádio Nacional, que documenta o seu crescimento no período em números, é recomendável: Saroldi e Moreira (2005, esp. p.53-71 para esse ponto).

⁸ Lago (1977, p.142).

⁹ Pedro (1980, p.80).

que propriamente à existência ou não da censura: vários dos recortes aparecem editados com indicações expressas ao trabalho prévio do DIP, autorizando o uso da letra ou atestando o seu registro.¹⁰

No outro lado da moeda, conforme a previsão dos estudiosos de propaganda, o aparato estatal deveria estar preparado para produzir ações positivas em torno da música popular. Já se disse o quão conveniente nesse aspecto era dispor de rádio própria, permitindo o controle total da programação e, ao mesmo tempo, neutralizando algumas das contradições inevitáveis que o veículo mantinha com o *modus operandi* da iniciativa privada.¹¹ Outro projeto eram os concursos musicais que o DIP promovia, como o que premiou *Oh, Seu Oscar!*, em 1940.¹² A descrição de como aconteceu esse concurso, aliás, indica bem a natureza híbrida do controle: nas etapas classificatórias, deu-se a seleção dos censores, rejeitando canções candidatas que fossem de alguma forma incômodas, à maneira do que faziam no rádio e no disco; para as fases finais, foi composto um júri, em teoria independente de qualquer influência, e que decidiu pela vencedora. Alternativamente, há informação de que esses tipos de certames musicais poderiam ficar a cargo da decisão popular.¹³ Já em outra frente completamente distinta, deram-se ações que culminavam na divulgação da música popular no exterior, cujo patrocínio pelo DIP, inclusive com distribuição de cachês e envio de artistas em excursão, é documentado, para depois ser criticado, por Tinhorão.¹⁴

Em suma, a existência de todas essas ações visava a controlar, até os limites do

¹⁰ Na p.112 (Pedro, 1980), está a letra de *É Negócio casar*, na qual aparece, em destaque, “folheto de propaganda registrado no DIP sob nº10.232”, mesma frase que está no recorte imediatamente seguinte (p.113). Como essas duas indicações aparecem, por acaso, em espaço adjacente ao título do jornal de modinhas, e separadas das letras apenas pelo fio, não é de se descartar a hipótese de aludirem não ao controle da letra da canção, e sim ao do próprio jornal que teria tido o seu exercício autorizado, e isso notadamente pelo uso da expressão “folheto de propaganda”. Nos outros casos obtidos por Pedro, o que meramente aparece é uma frase curta, perimetral à janela em que está a letra, como “Registrado sob nº.372” (p.117), “D.I.P. 953 - Nº80-0029” (p.120) ou “D.I.P. 3 GN 1346” (p.140).

¹¹ Relata-se contradições intransponíveis entre o uso comercial e publicitário do veículo, voltado ao lucro, e o caráter pedagógico e diretivo a ser imprimido pelo Estado. Ver: Souza (2003, p.125-7). Por outro lado, até certo ponto, a censura ao rádio parece ter sido mais branda e bem aceita do que a da imprensa, por exemplo, já que, com vistas a dirimir algumas daquelas contradições, o DIP favoreceu circunstancialmente os donos de emissoras com a permissão de aumento da veiculação de anúncios, que era calculada em razão à porcentagem total da programação, prática que sugere a cooptação dos dirigentes.

¹² Contado por Alzguir (2013, p.235-252). Naquele concurso, Wilson Batista e Ataulfo Alves, os compositores de *Oh, Seu Oscar!*, perderam de início todas as canções inscritas por contrariarem os ditames da censura, com exceção daquela única, que seria a premiada. Ver também Pedro (1980, p.35).

¹³ Pedro (1980, p.30).

¹⁴ *O Samba agora vai... a farsa da música popular no exterior* (1969) é um dos primeiros livros publicados por Tinhorão e traça um panorama das relações entre a música popular do Brasil e a sua constante exportação, valorada pelo autor – segundo a tese do livro – como subserviente e nada rentável aos interesses econômicos nacionais ou dos artistas envolvidos.

possível, uma produção que a rigor *não era a inicialmente preferida* pelo regime na área da música. Como projeto alternativo, José Miguel Wisnik nota ter existido nessa época um casamento de interesses entre o que o Estado buscava e a proposta estético-ideológica oferecida pelos compositores eruditos, reforçando a valorização de uma música de tipo nacionalista, ao selecionar dentro da “produção do povo” apenas a parte que fosse de interesse:

Mas o pouco que se fala é que o povo homenageado e imaginado por esses músicos, o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como antímodo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto.¹⁵

Bastaria ler em seguida a continuidade do seu estudo, acerca da aplicação do chamado canto orfeônico no sistema público de ensino, aos moldes de uma disciplina aferrada, que aproveitasse da música a regência rítmica do corpo, conjugando-a com a ordem social imposta ao indivíduo, para ter uma noção de como o tipo de música oficialmente propagado no Estado Novo não teria nada o que ver com a chamada música popular urbana, da qual o samba fazia parte. Neste ponto, a incorporação de uma e não outra ao currículo das escolas mostra bem o caráter da real intenção política.¹⁶

Logo, a pergunta que resta é saber por que o governo aceitou também como colaboradora a música popular, e o samba, em particular. Os dados acima não apontam para um crivo completo, buscando inviabilizar um gênero, e, sim, a um controle parcial de conteúdos.

5.2 Uma relação direta: Getúlio Vargas e o compositor popular

Uma primeira resposta é dada por Souza, quando fala, entretanto, do cinema na época, que teria merecido atenção especial do Estado justamente pelo fato “de ser encarado

¹⁵ Wisnik (2004, p.131). E também esta passagem: “o problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações [reisados, cantos de trabalho, música religiosa, cantorias repentis, cocos] como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação dessa última*, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional” (p.133).

¹⁶ Ibid., p.181-190.

como diversão”.¹⁷ Extrapolando o comentário, o mesmo designativo poderia ser aplicado ao samba e ao rádio (seu meio difusor), a título de hipótese, reforçando uma antítese entre o que seria propriamente “entretenimento” e o que seria pedagógico ou formativo.

Ora, o conflito entre o divertido e o educativo marcou desde cedo a exploração do rádio no Brasil enquanto instrumento de comunicação, desde o ensejo que levou Roquette-Pinto a fundar a primeira estação no Rio de Janeiro, a PRA-2, continuado anos depois, ainda no exemplo do mesmo filantropo, ao buscar garantir, pela via de associações civis, uma programação completa “de ciências, letras, artes e informações”, antecipando em pedagogia diretivo-paternalista a própria administração varguista.¹⁸ O governo durante o Estado Novo interviu com cuidado nesse debate, pois, conforme já ressaltado, levá-lo com exagero poderia indispor os proprietários de emissoras, ao terem que limitar a programação já em um plano mais estrutural do que o mero incidente da censura, impedindo que se aproveitassem da recepção favorável que um gênero musical específico porventura tivesse.

De toda forma, tomando o samba como um estilo de música que causava sucesso, bastaria pensar que, nos mesmos termos em que José Inácio Souza reporta para o cinema, o Estado foi levado a agir justamente por ter que se haver com um tipo de música que *já despertava*, positivamente, atenção de uma grande população. Se censurá-lo inteiramente o levaria a grande prejuízo de imagem, com a população e com os empresários, melhor seria limitar o enfoque aos casos mais inconvenientes. Antonio Pedro trata o problema dessa forma. Explica que a necessidade central do Estado Novo em estabelecer uma relação positiva e contínua com a música popular era necessária para não incorrer no risco de ver desfeitos os elos de apoio das classes populares, de quem, paradoxalmente, apesar da ditadura, o Estado necessitava dispor.¹⁹

Essa visão é corroborada ao menos por dois artigos da Revista *Cultura Política*, quando dois de seus articulistas trataram do samba. Um deles, escrito por Álvaro Salgado, tornou-se relativamente citado na bibliografia pela postura higiênica a nível radical, maldizendo o gênero em seus traços fundamentais, como o ritmo e as origens culturais. Contudo, mesmo diante de todas as inconveniências, como se vê no texto abaixo, o autor

¹⁷ Souza (2013, p.31).

¹⁸ Ibid., p.80. Sobre Roquette-Pinto e seus impulsos pedagógicos: Napolitano (2007, p.52); Saroldi e Moreira (2003).

¹⁹ Pedro (1980, p.17-8). A ideia de que “as massas populares urbanas passaram a ser a única fonte de legitimidade possível ao novo Estado Brasileiro” é advinda do pensamento de Francisco Weffort, contido em *O Populismo na política brasileira* (1978).

surpreendentemente não deixa de acreditar em sua contribuição, insistindo para que ao samba fosse dado um fim melhor:

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e civilização. Tentemos devagarinho torna-lo mais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho... O samba é nosso (...).²⁰

O autor aponta para uma passagem a ser perseguida, entre o que é do seu presente e o que é do seu intento: uma fase ainda está por demais presa à origem (em que predomina o “sensualismo das gentes dos morros”), na outra é que necessariamente ocorrerá “a elevação do nível artístico e intelectual das massas”. O acento paternalista, carregado, compõe uma série de paradoxos, como o do intelectual que busca se aproximar do “gosto do povo”, ao mesmo tempo reconhecendo-o como *sua* música, posto que seja, afinal, a de todos, mas que não prescinde de exigir o seu aperfeiçoamento. Além disso, também impressionam as metáforas em torno de figuras familiares, o samba *filho* de alguém, *irmão* de outro, repertório alegórico que insiste pela questão das origens, apontando o passado e negando-o. Em suma, o movimento do autor é reticente por se colocar a todo momento como dentro e fora do círculo autônomo da música popular.²¹

Ainda assim, a própria condição de ambiguidade, dada pela crença na transformação, faz com que o samba seja por fim aceito pelo articulista. Esse projeto programático fica bastante nítido quando alerta, na primeira pessoa do plural: “enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no ‘broadcasting’ o samba, o maxixe, a marchinha, e os demais ritmos selvagens da música popular.”²²

O outro artigo é de Martins Castelo (pseudônimo de Marques Rabelo, um dos coordenadores temáticos da Revista)²³ e tece carga crítica muito menor. Na verdade, pela narrativa deste artigo, que estuda o “samba e o conceito de trabalho”, a tal educação citada no anterior já teria acontecido, sobre o que é preciso apenas saudá-la:

²⁰ Salgado (1940, p.86).

²¹ Todos os trechos entre aspas obtidos literalmente em Ibid., p.85.

²² Ibid., p.85.

²³ Souza (2003, p.213). Castelo era coordenador da área de rádio da revista. Havia também uma área de música, dirigida por Luiz Heitor.

Agora, porém, não existe mais motivo para que os malabaristas da cuíca e do tamborim fiquem batendo na fanhosa tecla [do repúdio ao trabalho]. O samba desceu as ladeiras do morro para o asfalto das avenidas. E a certeza de que o trabalho representa a primeira condição humana chegou também aos redutos dos compositores.²⁴

Seja num tom incomodado, ou em outro mais otimista, os dois artigos indicam a existência, no período varguista, de uma interlocução com o samba. Esse resultado fica tão mais significativo caso não se esqueça a natureza da revista *Cultura Política*, que era, segundo Velloso, dentre as duas publicações oficiais do Estado Novo, o carro-chefe à disputa de opinião com os segmentos altamente intelectualizados, e não com o povo-miúdo.²⁵

Mas a ponte de diálogo se construiu em termos ainda mais amplos. Não só o aparelho de controle cultural buscou, com certa hesitação, relacionar-se com o samba, mas muito mais enfaticamente a própria figura-limite de Getúlio Vargas. Nos vários cargos e funções que sucessivamente ocupou (deputado, presidente do governo provisório, presidente-ditador), o político antecipou a tolerância que o seu regime teria.

O primeiro indício de intercedência de Getúlio em favor do samba e dos músicos em geral começa nos tempos em que foi deputado, quando fez promulgar a lei que levaria o seu nome, e que traria as primeiras garantias para o recebimento dos direitos autorais pelos artistas, além de regulamentar os serviços teatrais.²⁶ Não é simples dimensionar o impacto real dessa lei (vide contratos no bate-boca em botequins, que continuaram atuantes na década seguinte), e há informações de que a expectativa depositada em sua elaboração foi apenas parcialmente satisfeita, pelo menos quanto aos músicos de orquestra.²⁷

Depois, quando já presidente, o mesmo Getúlio parece ter intercedido pessoalmente em 1933 para a resolução de um imbróglio, uma greve patronal dos proprietários de emissoras de rádio contra reivindicações da Sociedade Brasileira de Direitos Teatrais (SBAT), que exigia aumento na fatia de recebimento de direitos autorais. Consta que Vargas teria chamado o seu Ministro da Justiça para intermediar o conflito.²⁸ Por volta da mesma época, o presidente também agiria em favor do Centro Musical, entidade que se

²⁴ Castelo (1942, p.175).

²⁵ Velloso (1982, p.76). Para o público em geral, era editada a Revista *Ciência Política*.

²⁶ “Lei Getúlio Vargas” (decreto-lei nº5.492/1928.).

²⁷ Esteves (1996, p.89-90).

²⁸ Cabral (1975, p.36).

consolidaria, futuramente, com o patrocínio do regime, como sindicato da categoria dos músicos.²⁹

A atuação pessoal se dava também pontualmente com artistas renomados, notadamente quando o propósito fosse o de exhibir a música brasileira no exterior, uma conjugação de interesses que relembra, em termos de tipo de prática, o projeto comum com os músicos eruditos. Assim, em 1935, quando Getúlio viaja à Argentina, leva em sua comitiva a cantora Carmem Miranda, decisão que, segundo Tinhorão, redundaria na criação de um programa radiofônico pelo DIP naquele país.³⁰ Depois, ainda segundo o historiador, quando se acreditava “que havia chegado a hora da conquista do mercado norte-americano”, a música brasileira seria novamente posta à exportação sob os auspícios de Getúlio aos músicos populares, na verdade, a mesma Carmem Miranda e o seu grupo acompanhante, o Bando da Lua:

(...) o próprio presidente Getúlio Vargas fez questão de receber e conversar com Carmem Miranda e com os músicos do Bando da Lua na cidade mineira de Caxambu, na penúltima semana de abril de 1939. Foi durante esse encontro com Getúlio Vargas, aliás, que o matreiro ditador fez ver a Carmem Miranda que devia insistir no concurso dos músicos do Bando da Lua, se queria realmente divulgar o ritmo brasileiro nos Estados Unidos, e não ser aproveitada apenas como uma artista capaz de impressionar pelo exotismo das fantasias e a exuberância da gesticulação.³¹

A fonte da informação, infelizmente, é por demais indireta: Tinhorão a obteve a partir de uma entrevista de Carmem Miranda em uma revista estrangeira, circunstância em que revelara a “conversa pessoal com o presidente”. Feita a ressalva, é curioso o grau de intromissão que o político apresenta no caso, sinalizado na recomendação, de caráter musical, sobre a composição que deveria ter o grupo acompanhante.

Os fatos envolvendo conversas íntimas de Getúlio com músicos populares invadem também as biografias, com maior ou menor credibilidade. Servem de exemplo as

²⁹ Esteves (1996, p.101-102). Fundado em 1907, o Centro Musical do Rio de Janeiro foi talvez a primeira entidade associativa surgida para a defesa dos interesses dos músicos profissionais (notadamente instrumentistas de orquestra). Sua adequação à estrutura burocrática do Estado se dá paulatinamente ao longo dos anos 1930, o que é narrado como ansiosamente esperado por seus integrantes: primeiramente, pela obtenção da patente sindical (op. cit., p.102) e, depois, com a sindicalização definitiva em 1941 (p.132).

³⁰ Tinhorão (1969, p.46-47).

³¹ Ibid., p.56.

informações de que músicos frequentariam o salão pessoal do presidente, para serões até alta madrugada.³² Alzuguir nos conta um episódio – algo exagerado – da vez em que Ataulfo Alves tranquilamente degustava sardinhas na Praça Onze, quando um automóvel oficial parou à sua frente, reclamando-o para que fosse ver o presidente. Acatando o chamado, encontrou-o

numa das salas, sentado e sozinho, fumando charuto. Ao vê-lo, Getúlio levantou-o (...), cumprimentou-o e, sem mais, começou a dizer coisas como “fico admirado com o seu procedimento”, “fui o único governante até hoje a zelar pelo trabalhador”, “que história é essa de trabalhador otário?”. Ataulfo só entendeu o que estava acontecendo quando o Presidente lhe mostrou um texto datilografado que tinha nas mãos. Era a letra de “O Bonde de São Januário”. Uma “pequena” alteração num dos versos lhe saltou aos olhos: O bonde São Januário/leva mais um otário/sou eu que vou trabalhar.³³

A artimanha teria sido causada pelo outro compositor, Wilson Batista, para fazer “uma brincadeira de mau gosto”. A importância na violação do sentido fez com que a canção chegasse do primeiro censor que a analisou até o presidente. Aí à frente, a resolução do problema é tratada no nível dos prestígios pessoais, e também por um pressuposto de intimidade, já que Ataulfo Alves é descrito como alguém que frequentava, assiduamente, os serões da residência presidencial.

A existência de um canal direto entre Getúlio Vargas e o compositor popular fica, portanto, bem sugerida por essa série de exemplos, que reduzem, a um núcleo elementar, a densidade do aparelho burocrático para a cultura. A estrutura total era, no entanto, composta de sucessivos degraus hierárquicos: no centro irradiante, localizado o líder-presidente, articulava-se o DIP, órgão que devia subordinação direta ao seu gabinete; em seguida, o DIP se desdobrava nas suas várias divisões funcionais (Rádio, Música, Imprensa etc.), com os respectivos chefes, todos eles remetentes ao diretor do órgão. As divisões se decompunham nos censores, os funcionários que enfim realizavam a triagem propriamente dita.³⁴ Essa estrutura encadeada viabilizava que a ordem lançada no topo chegasse *ipsis litteris* a ser cumprida em baixo. Um ponto de entroncamento importante era obviamente o do lugar do

³² Cabral (1975, p.38) (informação para o Bando da Lua); Alzuguir (2013, p.268) (informação relativa a Ataulfo Alves, que era chamado para “animar festinhas” no Palácio do Catete).

³³ Alzuguir (2013, p.268-9).

³⁴ Informações para a organização do DIP e suas divisões em Souza (2013).

chefe do DIP, cuja escolha deveria ser refletida por Vargas buscando alguém cujo trabalho produzisse o mesmo efeito como se ele próprio houvesse feito. É o conselho que um interlocutor dá ao presidente, em carta documentada por Souza (2003, p.159):

O Anchieta apto à direção desta máquina de propaganda, deveria ser um duplo de Vargas. Não existindo tal figura (“as nossas equipes de homens são pobres [...] outros que aparentam valor, não valem o que aparentam – já estão moralmente desmorados, usados e gastos”), o documento só podia precisar o recorte de sua sombra: “seria gente nova, capaz de *élan*”.

Mas ao suspender eventualmente todo esse fluxo, as relações diretas de Getúlio Vargas com o compositor popular resumem os dois extremos fundamentais e no fundo insubstituíveis da estrutura: o da emanção da ordem e o de onde o estímulo por ela carregado deveria ter cumprimento (repercutindo, ainda, este último, no termo definitivo da cadeia, que é o público ouvinte).

A capacidade nesse caso de o líder expressar um conjunto vasto de coisas para além de si mesmo é uma das expressões de concentração simbólica que se buscou atingir durante a época. Atrélava-se a figura de Vargas para tudo aquilo que fosse *positivo*, em termos de realização do governo, conjuntura econômica ou fato natural; inversamente, o mal noticiário, os fracassos e as calamidades poupavam-lhe a lembrança.³⁵ Esse controle alternante – em que se vê bem a proposta mista da propaganda – indica que o samba foi visto, desde cedo, como um elemento capaz de ser explorado em proveito do regime. O critério notável de oportunismo político explica o porquê em sua preferência, ainda que, como música, fosse destoante das opções escolares e oficiais. Ficaria sendo necessário, apenas, diluir os pontos de evidente incompatibilidade, tarefa que se articula ao que Álvaro Salgado chamou de “educação” e “sociabilização” do gênero.

5.3 Uma padronização de temas

Pelo menos desde a década de 1970, estudos sobre a música popular têm reconhecido a ação positiva do Estado Novo sobre a canção, sendo notada a substituição de certos temas, como o da malandragem exibida, pela valorização do trabalho aos moldes estado-novistas. Sérgio Cabral forneceu alguns exemplos e explicitou em termos gerais a

³⁵ Garcia (1982, p.88-95 e 112-3).

articulação no ano de 1975.³⁶ Dois anos depois, Wagner Carelli, em artigo para jornal, introduziria um texto pela própria justificativa de sua pertinência: “os trabalhadores do Brasil não chegaram a descobrir (...) a hábil manipulação que sofreram por meio da música de seus ídolos populares”.³⁷ O desconhecimento que o escritor aponta, que permaneceu até a época em que escrevia, aguardava ser dirimido pela contribuição dos estudiosos. Outro que captou o ponto, de passagem, foi José Ramos Tinhorão, ao mencionar a influência do controle governista no âmbito do carnaval.³⁸ Essas observações preliminares prepararam os estudos de maior fôlego, feitos em sequência nos trabalhos já bastante citados de Cláudia Matos e Antonio Pedro.

O grande mérito dessa produção, notadamente os dois últimos, foi detectar, eventualmente comprovando, a influência ideológica do Estado Novo nas canções, o que é tão mais surpreendente quanto a gêneros e compositores que antes dedicavam-se a cantar o não trabalho, como foi o caso do samba e de seus expoentes. Seja detendo-se na passagem entre malandragem e regeneração (Matos), seja reservando-se, apenas, ao momento de ápice do controle (Pedro),³⁹ a conclusão é a mesma: verificação da voz propugnada pelo regime como assimilada à voz das canções, até o ponto de coincidirem-se, o que se soma às evidências objetivas de operação e censura do DIP na época, deixando pouca margem à dúvida de que *alguma* interferência tenha existido.

Mais recentemente, com a disponibilização de acervos 78 rpm em plataformas virtuais, e com a conseguinte facilitação de acesso às gravações da fase do *varguismo*, outros giros de pesquisa foram permitidos, que, se não expandem numericamente a extensão dos repertórios trabalhados por Matos e Pedro, ao menos fornecem casos alternativos para serem testados. Munido da ferramenta de busca no catálogo *online* do IMS, refiz, novamente, o exame entre épocas (grosso modo, entre antes e durante o Estado Novo), pesquisando títulos de canções a partir de expressões-chave como “malandragem”, “orgia”,

³⁶ Cabral (1975).

³⁷ Carelli (1977).

³⁸ Tinhorão (2013 [1974], p.198-199). Antes, um breve parágrafo fora dedicado pelo mesmo autor à canção *O Bonde São Januário* (2012 [1966], p.192-193).

³⁹ Como se verá logo adiante, alguma relevância se tem em precisar o momento em que o controle começa a ser atuante. Conforme Matos (1982, p.14), a “virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba”. Já Pedro (1980, p.10), após se manifestar pela imprecisão de uma periodização que aloque a censura entre 1937 e 1945, termina por preferir localizá-la com o surgimento do DIP, em 27 de dezembro de 1939.

“vadiagem”, “boemia” e variantes; e de igual forma procedi ao léxico oposto, isto é, “trabalho”, “batente” etc.

O resultado, por si só, a partir dos títulos, já é indicativo de uma transformação de temas: tudo o que leva “orgia” no nome foi produzido até 1938. Inversamente, há número maior de canções que aludem à temática do trabalho já no título entre 1942 e 1946.⁴⁰ Caso específico parece ser o da expressão “boemia” e suas variações, que até aqui temos usado enquanto sinônima para malandragem, o que é mesmo pertinente para o discurso que propõe os sambas dos anos 1930, mas que se transforma para um sentido ligeiramente autônomo nos anos 1950, dentro de um campo semântico impresso a uma “vida noturna”, sem os conflitos e imprecisões carregados por aqueles outros termos.⁴¹

Procedendo à escuta desse material (31 canções), operei a sua divisão conforme os quatro subtipos seguintes: malandro, malandro regenerado, operário padrão e cidadão precário.⁴² Fica claro que essa proposta de agrupamento já traz implícita a adequação ou não à voz do *varguismo*, já que o primeiro e quarto subtipos atuam unidirecionalmente em termos de resultado, seja para cantar as diversas afrontas à ordem e normas do regime, seja para escancarar as suas mazelas práticas. São discursos que obviamente não convêm aos propósitos do poder. No outro lado, o operário padrão e o malandro regenerado são personagens que atuam como vozes seletivas, contando apenas do que fosse favorável e despindo o discurso de qualquer conflito. A constituição dos dois personagens é muito próxima, e, como já afirmei em outra passagem, deve-se insistir apenas como diferença a marcação, no caso do regenerado, do caráter de passagem do malandro; há canções que enaltecem o trabalho, aliás, a maioria, e que não incorporam em si mesmas uma dada experiência anterior.

⁴⁰ “Malandro” se mantém mais ou menos constante, com picos na virada dos anos 1920 e 1930, e reaparecendo, após, com força nos anos 1950, no tipo de produção caricatural em que Moreira da Silva foi grande destaque, e da qual ainda mais uma vez comentaremos.

⁴¹ A expressão “boemia” aparece significativamente em títulos a partir dos anos 1950: *Boêmio sofre mais* (1945), *A volta do boêmio* (1956), *Recanto da boemia* (1956-1959), *Boemia* (1961), *Cantor da boemia* (1963). Em todos esses casos, não há, por exemplo, o uso que se dá ao termo em *Oh, Seu Oscar!* (1939), que pregava, em seu último verso: “a boemia não dá camisa ninguém”. Isso leva a pensar que o termo se alterou posteriormente para um sentido não-conflitivo quanto ao trabalho, que permanecia obviamente reservado ao espaço diurno, mas sem que uma experiência incompatibilizasse a outra na canção.

⁴² Tais categorias foram definidas nos trabalhos de Matos (1982) e Napolitano (2007). Reúno-as sob um mesmo uso, confiando em sua identidade e aproximação, e no diálogo bastante próximo que, na minha visão, ambos os autores se manifestaram a respeito das mudanças dos sambas.

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946
Malandro	2		1	1		1	3	5	1	1		1	1				1
Malandro regenerado										1	1			1			
Operário padrão		1									2	1		1	1	1	4
Cidadão precário																	
Total de canções																	31

Fonte: <http://acervo.ims.com.br/>

Na tabela acima, portanto, feita a partir da pesquisa no catálogo *online* do IMS, vê-se indicada a transformação de temas. A referência às gravações que lhe serviram de montagem se encontra em anexo ao texto. Para um caso específico, *Louca pela boemia* (1941), não foi possível a rigor determinar um enfoque predominante, motivo pelo qual veio contabilizada duas vezes. Nessa canção, a amada é claramente pertencente à orgia (sendo para ela que o discurso se volta), enquanto que o narrador está posicionado no âmbito da ordem regular, numa antítese muito similar à que vimos em *Oh, Seu Oscar!*:

Louca pela boemia me abandonou
 Meu castelo dourado se desmoronou
 Entreguei a ela o destino meu
 Louca pela boemia tudo esqueceu
 Mesmo padecendo devo perdoar
 Ela é muito jovem, ainda não tem pensar

O tema e a forma de contar lembram, com a inversão pertinente de sexos, o caso já descrito em *Inimigo do Batente*, que também aparece na lista do IMS, mas que foi incluído na categoria “malandro”. A diferença na escolha é que em *Inimigo do batente* o personagem criticado (o marido) é descrito, em uma das segundas partes, sob uma série de atributos francamente positivos, o que é reconhecido pela própria esposa: é sambista, moreno forte, atleta, “tem muita bossa”. E por conta dessa ressalva à reprovação geral, o tom ao final transmitido na canção não é exatamente crítico à malandragem, com o efeito correlato a ser impresso no ouvinte (que possivelmente se identifica com a descrição ao ser um apreciador de sambas):

Ele dá muita sorte
 É um moreno forte
 Ele é mesmo atleta
 Mas tem um grande defeito
 Ele diz que é poeta
 Ele tem muita bossa
 E compôs um samba e quer abafar
 (É de amargar)
 (...)

Essa comparação nos faz pensar que, a rigor, não basta para as pretensões de controle cultural que uma canção apresentasse uma visão *predominante* quanto ao trabalho, pela construção do personagem narrador, pela mensagem-síntese a ser transmitida. Qualquer forma de convivência com o “estilo malandro” já é suficiente para macular o projeto totalizante, e isso é verificado em *Louco pela boemia* na insolubilidade das duas posições entre si – marido e esposa -, construindo o tema do operário padrão, mas sem uma “atmosfera” circundante totalmente favorável para que ele se desenvolva. Assim, escutando essa canção, o ouvinte provavelmente fica em dúvida se deve acreditar mais no discurso crítico do personagem, em primeira pessoa, ou se na esposa que, espertamente, passou-lhe a perna.

De toda forma, é de se registrar, como resultado, o decréscimo ao longo do tempo de sambas que desenhavam positivamente a figura do malandro à maneira paradigmática de *Lenço no pescoço*. O momento ápice na listagem é o ano de 1937, em que diversas canções exaltadoras à orgia foram lançadas em gravação.

Ainda para mostrar a transformação de temas, é possível confrontar os resultados obtidos com as fontes documentais usadas por Antonio Pedro, que não coincidem exatamente com as do acervo do IMS. A coleção de jornais de modinhas, reproduzida como anexo em sua dissertação, é composta de 38 letras e o critério na sua seleção foi terem sido publicadas entre 1939 e 1945. Ao longo de tal período, é possível verificar uma tendência crescente de enaltecimento do trabalho; e, para qualquer ano que se tome, é possível notar uma baixa quantidade de casos que se prestam à visão oposta.

	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
Malandro	1	2				2	2
Malandro regenerado			1	1	1		1
Operário padrão			2	7	3	5	8
Cidadão precário		1		1			
Total de canções							38

Fonte: Antonio Pedro (1980)

Tomemos como exemplo a canção *É Negócio Casar* (Ataulfo Alves e Felisberto Martins, 1941) e que foi contida na categoria “malandro regenerado”. Ao mesmo tempo, ela também poderia ser pensada como uma canção sobre o operário padrão, possuindo para tal dois momentos bem definidos, além de uma conclusão. O primeiro deles justifica a escolha, ao mostrar a passagem do antigo personagem malandro:

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada

Em seguida, o caráter propriamente alinhado com o *varguismo* se manifesta pela *mensagem* direcionada ao ouvinte abstrato, totalmente irrelevante em termos de percurso narrativo:

Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor

A construção típica de operário padrão fica marcada nessa estrofe, nos símbolos da “boa companheira” e do “doce lar”, sendo seguida por uma passagem cujo conteúdo propagandístico é tamanho, que poderia ter sido escrita pelo próprio DIP:

O Estado Novo
Veio para nos orientar
No Brasil, não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
E ninguém pode duvidar

O final apresenta o título da canção (“É negócio casar”), dando uso divertido à diretiva do governo de auxiliar as famílias mais numerosas⁴³:

E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar
É negócio casar

Vê-se se tratar de um caso totalmente favorável às pretensões controladoras do regime, pois todo o conteúdo propriamente cancional da letra (a narrativa que o personagem faz de si mesmo, a avaliação positiva quanto ao tempo presente) convive, com reforço ao resultado, com a pura mensagem monológica e previsível da adequação.

Situação totalmente oposta causa uma das duas canções de “cidadão precário” contidas na lista: *Vida apertada* (Cyro de Souza, 1940). Aparentemente, é um caso que fugiu completamente ao controle do Estado Novo, por discorrer tanto mal do trabalho (de que se “sai tarde”, é esgotante e compõe o “martírio” em que vive o sujeito), quanto por não mencionar nenhuma consequência proveitosa dessa mesma vida, que impede o “gozo da mocidade” e que ao final viceja uma “vida apertada”, expressão que está no título.

Meu Deus
Que vida apertada
Trabalho não tenho nada
Vivo num martírio sem igual
A vida não tem encanto
Para quem padece tanto
Desse jeito eu acabo mal

Ser pobre não é defeito
Mas é infelicidade
Nem sequer tenho o direito
De gozar a mocidade
Saio tarde do trabalho
Chego em casa semimorto
Pois enfrento uma estiva, todo dia
Lá no dois do cais do porto

(Tadinho de mim)

⁴³ Explicação do que foi essa medida em Pedro (1980, p.88).

É importante ter em conta que, do mesmo modo que continuaram existindo canções a entoar o não trabalho e a sina do cidadão precário nos anos 1940, haviam outras que já se mostravam condenatórias à malandragem no início dos anos 1930, quando a censura da música popular parecia ainda um projeto incipiente.⁴⁴ Os números mostram que a utopia do controle durante o Estado Novo falhou terminantemente para alguns casos, mas mantendo-se ativa na maioria deles. A questão próxima a ser verificada é se houve, mesmo quando aparentemente a censura foi bem-sucedida, algum tipo de conteúdo que se deixou escapar.

5.4 Sutilezas de uma música despercebida

Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um ethos cívico no nível das letras, essa intenção é contradita pelo gesto rítmico (...).
(Wisnik, 1987, p.120)

A primeira saída que se identifica ao acuação do compositor pelo advento da censura foi uma jogada de astúcia, a partir de suas próprias habilidades: “para não ser riscada do mapa, a malandragem do samba tinha de transformar-se, malandramente, naquilo que era sua essência: em linguagem”.⁴⁵

Nas palavras de Claudia Matos, o “malandro” estaria historicamente superado, mas não o seu discurso. Assim, o tema inconveniente dá lugar a um “jeito de falar”, jeito de cantar, que é também apropriado pelos intérpretes, como ilustra o papel fundamental em seu argumento da estruturação do samba de breque na mesma época. Haveria, portanto, em síntese, dois tipos de sambas: os que falam da malandragem e os que falam malandramente.⁴⁶

Esse segundo caso diz respeito ao uso de uma multiplicidade de recursos linguísticos que Matos identifica: ironia, elipses, polissemia, paródia, neologismos, perífrases, referências cifradas, uso intensivo da gíria; em suma, uma riqueza de linguagem que permitiria à *persona* malandra (compositor e sujeito da canção) resistir, competentemente, em um cenário de esgarçamento das possibilidades discursivas.⁴⁷ De modo geral, os traços

⁴⁴ Cabral (1975, p.38) nos dá informações de que *Lenço no pescoço* teria sido censurada por uma comissão de proprietários de estações de rádio. Isso não a impediu, entretanto, de ser gravada por Silvio Caldas, em 1933.

⁴⁵ Matos (1986, p.50).

⁴⁶ Matos (1982, p.185s).

⁴⁷ Matos (1982, p.188s; 2001, p.68).

de imprecisão de sentido, apropriados nesse discurso, são justamente o que o esforço das autoridades ditatoriais se exercitava em retirar. Por isso mesmo, constituem espécie de “linguagem da fresta” – expressão que é de Gilberto Vasconcellos⁴⁸ –, apresentando potencial de modelo a ser seguido no enfrentamento dos regimes autoritários.

O procedimento com as palavras é ilustrativo no uso, por exemplo, de termos ambíguos e polissêmicos, que dão lugar a um número maior e imprevisto de significados que o texto inicialmente levaria a crer: pé de ouro/pede ouro; o bonde São Januário/o bom de São Januário. Já as gírias e cifras em geral colocam o texto do samba em um *locus* externo a ele mesmo, confundindo o interlocutor (ouvinte, censor), muitas vezes pela sobreposição de registros, desde a algarvia científica até o discurso “bacharelesco”. Sobre elas, já tivemos oportunidade de analisar algo de seu efeito na composição *Averiguações*. Uma manipulação de linguagem semelhante já havia sido feita em *Acertei no milhar* (Wilson Batista, Geraldo Pereira, 1940), com mobilização de títulos de nobreza e expressões de outras línguas:

Eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Morangueira de Visconde
E um professor de francês, *mon amour*
Eu vou trocar seu nome
Pra Madame Pompadour

Nesses pontos, subjaz um “poder malicioso da linguagem”, que é feito para despistar, falar demais para poder esconder, ou inversamente, de menos e imprecisamente, para poder passar adiante o que se deseja. É claro que uma “linguagem da fresta”, assim construída, supõe um receptor ideal, que esteja apto a captar a mensagem em ponto exato, e sem que o censor vigilante a perceba. Ao compositor, por outro lado, é dado ter a competência de saber justamente formular os termos dessa mensagem.

___ * _ * ___

Mas canção é também música, e para dar conta dessa ordem de explicações é preciso também questionar, para os sambas que analisamos, se alguma relação foi estabelecida com

⁴⁸ Vasconcelos (1977, esp. p.71-2). O autor pensou o samba malandro dos anos 1930 e 1940 instrumentalmente, visando a aplicar suas características no contexto da produção artística de outra ditadura, a de 1964-1985.

a censura a partir de procedimentos externos à letra. A tese mais inspiradora em tal ponto é a de José Miguel Wisnik, cuja exposição é breve (não ocupa, em um artigo, mais do que duas páginas!), e a sua primeira referência, em epígrafe neste texto, foi mais breve ainda.

O que deve ser notado, segundo Wisnik, é o perfil rítmico do samba, do qual já se foi dito que sofre, nos anos 1930, transformações decisivas em direção a uma maior contrametricidade. Ora, tal tendência, musical, resguarda, muito naturalmente, uma relação com que o uso que dela se faz: o samba se apresenta, por exemplo, nessa época, como trilha sonora aos festejos do carnaval, relação que tem a sua síntese no corpo, que vibra de modo a repor, somaticamente, os deslocamentos que a melodia propõe. Assim, em termos complementares, da mesma forma que uma música nacionalista e erudita de Villa-Lobos tinha proveito à ordem do poder político consolidado,

uma (...) contraordem tem o seu cacife e o seu aliado [também] na música, na desrecalcante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença (...).⁴⁹

Se durante a época “o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas”, e tendo como firme o seu propósito de exaltação do trabalho, toda a “malandragem sambística”, por consequência, apareceu como “um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acordo coral”. Entretanto, sabemos que o Estado buscou estabelecer uma intermediação com o samba, entre avanços e recuos, uma espécie de *negociação* de que aceitava participar pela eminência do gosto popular. Nessa espécie de acordo, o samba também teve margem para se opor “à redução oficial”: logo, a “tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, (...) produzindo curiosas incongruências de letra e música”. E, ao final, conclui Wisnik: “sobrevive certamente inata ao Estado Novo”.

À luz dessas considerações, vejamos, por exemplo, a música da tão aparentemente propagandística e unívoca *O Bonde São Januário*, que, segundo Edigar de Alencar, foi uma das mais cantadas no carnaval de 1941.⁵⁰

No ano anterior, a canção já havia sido gravada por Ciro Monteiro, em interpretação que aproveita o balanço das síncopas da melodia, usadas tanto internamente como entre

⁴⁹ Wisnik (1987, p.113). Todas as citações a seguir são retiradas da mesma obra, compreendidas as p.112 e 114.

⁵⁰ Alencar (1980, p.290).

compassos, tendência que está difusa por toda a canção. A transcrição abaixo visa a dar conta desse fato, trazendo notadas primeira e segunda partes, mas sem a introdução, como forma de não interromper o texto mais do que o necessário:⁵¹

O Bonde São Januário (16-52)

16 Quem tra - ba - lha_é...

20 1. 2.

26 O Bon - de São Ja - nu - á - rio...

30 1. 2. An-ti-

36 ga - men - te...

40 (Ve - ja__ vo - cês

44 —)

48 (É,__ di - go bem

52 —)

⁵¹ O leitor pode consultar, nos anexos desta dissertação, a integralidade das transcrições. No exato ponto, para minimizar o efeito das quebras do texto, optou-se por incluir delas apenas os trechos suficientes para a fixação do argumento.

Cantada no mesmo andamento da gravação, certamente essa música deve ter sido capaz de empolgar os cortejos das ruas, sustentando, ritmicamente, o convite à dança. Fora a melodia principal, o mesmo *swing* é verificado nos comentários da letra, prática regular do samba dessa época (vide, como exemplo, *Lenço no Pescoço* e as diversas pequenas intervenções que Silvío Caldas faz ao longo da gravação de 1933), e que resguarda alguma similitude com as interpolações do samba de breque. Com o uso dos parênteses, procurou-se assinalar, na transcrição acima, onde estão exatamente esses comentários, que, na gravação de Ciro Monteiro, são três: “veja vocês” (compassos 43 e 44); “é... digo bem” (50 ao 52); e, intercambiado a este último, “é... muito bem”. Posteriormente, em outras versões de *O Bonde*, manteve-se o hábito de inseri-los, mas com conteúdo ligeiramente variado.⁵² Outra pequena frase em que o sincopado se verifica é num comentário musical, bastante característico da gravação, que, ao preparar o início do canto, antecipa a tônica em uma semicolcheia:

Esses pequenos trechos se somam à ideia geral de um deslocamento rítmico formalizado na melodia, intra e entre compassos, valendo, no segundo caso, como aplicação do conceito de “imparidade rítmica”. A cada ciclo de dois compassos, uma disparidade interna em um deles ocorre, com a perda de uma semicolcheia, espaço que é no entanto compensado no outro compasso. Muitos dos ciclos que estão anotados de *O Bonde* reproduzem o grau “máximo” contramétrico possível referido por Sandroni, e que lhe permitiu caracterizar o “paradigma do Estácio”.⁵³ Em tal modelo abstrato, todos os ataques vêm no segundo e quarto tempos, fazendo com que o uso da ligadura seja amplamente recorrente, de modo a reajustá-los à métrica do compasso binário. A ideia é que ao seguir uma configuração rítmica como essa – manifesta na melodia, com uso extenso de ligaduras,

⁵² Ataulfo Alves gravou-a em 1969 (LP “Ataulfo e suas pastoras”), inserindo, no lugar de “veja vocês”, “graças a Deus”, e no lugar dos outros dois comentários originais, a expressão “passe bem”. Nessa versão específica, por sua vez, baseou-se Gilberto Gil ao gravar a sua própria (LP “Ataulfo Alves, leva meu samba”, 1989).

⁵³ Sandroni (2001b, p.29). Ver também, do mesmo autor, 1997 e 2001a.

O Bonde crie, em sua própria percepção sensorial, a necessidade de uma recompensação, pelo corpo, de todas as pequenas quebras e antecipações.⁵⁴

Ademais, há aspectos da letra que são em si mesmos, do ponto de vista do controle cultural, curiosamente ineficazes e merecem ser destacados.

Essa canção traz, como se verifica, uma primeira parte (refrão) rigorosamente simples e enxuta, a permitir fácil memorização e aprendizado. Como mensagem verbal do trabalhismo, o conteúdo é bastante eficiente ao evitar quaisquer hesitações: quem trabalha é que tem razão, é afinal o que basta para ser guardado. Em conjuntos de dois versos, as frases são repetidas, assim que cantadas, mesma estrutura da parte seguinte, em que é citado o “Bonde de São Januário”. O procedimento relembra, para outra fase do samba, a construção das letras de Sinhô, feitas em torno de repetição gradual de versos.⁵⁵

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar

O Bonde São Januário leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar
O Bonde São Januário leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

A insistência redundante na *palavra*, a ponto de saturar a mensagem, e reforçada por eventual tom imperativo, em tudo mirando a conversão do ouvinte-ideal, eram também típicas de outros sambas estado-novistas:

Trabalha (1943)
Trabalha,
E serás independente
Trabalha,
E serás igual a gente
Trabalha,
E verás que a vida é boa
(...)

⁵⁴ Devo a explicitação nesses termos particulares da percepção sensorial da síncope a Walter Garcia S. Jr., em seus cursos de graduação e pós-graduação. É claro que toda a responsabilidade sobre seu uso e tradução, nas palavras deste texto, fica a meu cargo.

⁵⁵ A repetição imediata de frases é usada pelo menos alguma vez nestas letras de Sinhô: *Confessa, meu bem* (1915-1921), *Quem são eles* (1915-1921), *Fala meu louro* (1911-1921), *Ave de rapina* (1930). Registros do acervo online do IMS.

Trabalho (1944)

Trabalho! Trabalho!

Trabalho!

Veja você se eu não tenho o que falar

Trabalho! Trabalho!

Trabalho!

Essa mulher sempre a me reclamar

Trabalha (1946)

Trabalha, trabalha, trabalha

Este conselho estou dando de coração

Trabalha, trabalha, trabalha

O trabalho engrandece a nação⁵⁶

(...)

Esta última canção, gravada em 1946 como resquício do programa ideológico do Estado Novo, consegue trazer a proeza de, contabilizados os demais trechos não grafados, citar nominalmente “trabalho” por 15 vezes. Se consideramos então as reapresentações da melodia na gravação original, isto é, os seus vários *chorus*, a palavra-chave aparece pronunciada nada menos do que 46 vezes! Isso a faz uma espécie de paradigma do limite em que a incrustação mental chegou por meio de canções, clima geral de redundância de que *O Bonde São Januário* participa.

Ocorre que contraditoriamente à possibilidade de fixação do conteúdo, que tanto deve ter agradado os funcionários do DIP, a mesma estrutura também capacita *O Bonde São Januário* e outras ao uso como *jingle* de carnaval, ao permitir a fácil memorização. Coincidência formalística que une, de modo inesperado, as canções-propaganda do Estado Novo aos sambas feitos para serem cantados na rua.

Outro aspecto da letra bastante dúbio e que deve ser destacado é a escolha pela palavra “operário”, que, ao mesmo tempo em que caracteriza o enunciador, cria ao ouvido um irresistível chamado à sua homófona “otário”, circunstância que não passou despercebida por quem parodiou a canção, e que faria até parte do humor particular mantido pelos compositores, Wilson Batista e Ataulfo Alves.⁵⁷

⁵⁶ Na ordem respectiva de aparecimento, as canções quase homônimas foram compostas por: Pedro Camargo, Roberto Roberti e Príncipe Pretinho (*Trabalha*); Felisberto Martins e Lupicínio Rodrigues (*Trabalho*); A. F. Marques e Antenor Borges (*Trabalha*)

⁵⁷ Retomar, para esse fim, a nota nº33 deste capítulo. A história de Ataulfo Alves e Getúlio teria se dado por causa da alteração de um único vocábulo da letra (mas justo o mais crucial), que assim teria ficado: “O bonde São Januário/Leva mais um *otário*/Sou eu que vou trabalhar”. *Ipsis litteris*, essa versão, penso eu, não se sustenta, pois modifica o sentido melódico do verso, ao suprimir numericamente uma sílaba. Nesse caso, a

Esses aspectos certamente algo atenuam do conteúdo eufórico da letra, que trata, de modo geral, de um sujeito não só extravasante pela oportunidade de mais um dia de trabalho, como que se dispõe, dentro da cena propiciada, a cantar a plenos pulmões no transporte público. Nesse exato sentido, o bonde não só é um bom elemento imagético para o sentido de regularidade do serviço, mas também um lugar privilegiado de encontro de pessoas, de muitas delas, a partir do que uma voz ecoada provavelmente chegaria a um número considerável de ouvidos (analogamente, portanto, à própria canção enquanto tal).

O acerto de conteúdo nessas escolhas é, entretanto, canalizado na situação visual a contrapelo do ritmo do canto e do acompanhamento. A credibilidade de alguém que se vangloria e se apraz em ir trabalhar cantando pode até ser mitigada, estabelecida sem maiores conflitos, como há experiências diversas que nos atestam,⁵⁸ mas o *ritmo dançante*, altamente dançante, é um ponto de tensão com o intencional do discurso do operário padrão, já que necessariamente convida a outra coisa que não trabalhar. Após a gravação, a conseguinte apropriação da canção pelo carnaval, no ano de 1941, só fez então problematizar a “incongruência entre letra e música” (na observação geral feita por Wisnik). Inclusive, porque o bonde revezava-se durante essas festas do seu papel associado à disciplina social, a pontualidade irretocável de seus horários e os rígidos horários de entrada no serviço, dando lugar à locomoção algo caótica e insana dos foliões.⁵⁹

O mesmo problema do ritmo e da letra de *O Bonde São Januário* pode ser amplificado em outras canções de ritmo sincopado, que não gratuitamente foram autênticos sucessos de carnaval na mesma época.

conclusão colocaria em xeque o episódio contado em fonte primária por Ataulfo, ou então o problema esteve em algum de seus narradores secundários. Uma alteração semelhante na letra foi descrita por Bercito (1990, p.43).

Mais crível é a adaptação, esta sim condizente à métrica, noticiada por Edigar de Alencar (1980, p.290-1), e que teria caído nas graças da torcida do Flamengo, como mote de gozação aos seus adversários: “O bonde São Januário/Vai levar mais um otário/Pra ver o Vasco apanhar”. A existência por si dessas versões dá a noção de como a canção acabou por ficar conhecida e comentada.

⁵⁸ O exemplo mais evidente seria o da história do *blues*, que teria como uma das suas fontes os antigos cantos de trabalho dos negros nas fazendas da América do Norte. Outro caso interessantíssimo e mais atual sobre música durante o trabalho é o da entoação urbana dos pregões, misto de publicidade e criatividade musical, e que aparece estudado por Garcia (2013, p.19-43).

⁵⁹ Tinhorão escreveu um belo ensaio sobre o tema dos bondes na canção popular (2012, p.177-204). O texto detecta o seu aparecimento na canção carnavalesca exatamente a partir do momento de *O Bonde São Januário* (1938 em diante). Fora isso, fornece referências históricas a respeito de tal meio de locomoção, como por exemplo a informação do papel ativo do bonde durante o festejo de carnaval, de importância semelhante aos metrô e ônibus atuais, levando e trazendo os foliões de um bloco a outro pela cidade, e com as previsíveis confusões causadas pelo transporte de instrumentos (surdos, cuícas). Também era comum, em situação de chuva, refugiar-se nas plataformas de espera e, durante o embarque, aproveitando o caráter geral de licenciosidade das regras, furtar-se a pagar a passagem.

O trem atrasou (Artur Vilarinho, Estanislau Silva e Paquito, 1941), já analisada páginas atrás sob outro intuito, é uma canção tipicamente contaminada pelo conteúdo do trabalho, ao simular uma conversa entre patrão e empregado, cujo atraso foi motivado por outro dos grandes meios de locomoção da época, o trem. Não obstante o diálogo ser travado no próprio ambiente de serviço (e, sem a suposição desse cenário, ele não fica crível), a forma de dizer da melodia é toda sincopada. O prejuízo do sentido é notável, principalmente na parte 1:

O Trem atrasou (18-38)

18 Pa - trão, ____ o trem a - tra - sou...

23

27

31

35

O clima carnavalesco na gravação original (1941) fica nítido pelo uso de vários instrumentos percussivos, notadamente o surdo. Também a introdução se presta, por dez compassos, a fornecer uma cópia próxima do “paradigma do Estácio”, com ataques preferenciais aos pontos fracos do compasso, e silenciada neste momento de qualquer instrumento melódico, põe em evidência a levada dançante do samba.

O Trem atrasou: compassos iniciais

O Trem atrasou: introdução – sopros (10-18)

Mas das canções que temos analisado, a que parece ter tido maior sucesso na época foi *Oh, Seu Oscar!*. O seu conteúdo síntese, relembre-se, é a queixa de um marido abandonado pela esposa, que toma ciência dos fatos ao chegar “cansado” do trabalho. Quem fala em primeira pessoa é, portanto, o sujeito regular, padrão ideal das autoridades, ao menos no que se refere à sua conduta social, digna de um estivador do porto que trabalha feliz. Em outro sentido, veja-se a transcrição do que diz apenas a música, no início da primeira parte:

Oh, Seu Oscar! (17-32)

Che - guei ___ can - sa-do...

Novamente, notamos o uso de antecipações e compensações em ciclos de dois compassos, com extensa recorrência à ligadura, símbolo musical que dá conta da descrição do fato. Outras antecipações e retardamentos ocorrem na dinâmica propriamente interpretativa de *Ciro Monteiro* na gravação original, mas acima procurei expor uma partitura *standard* da composição. Esses tipos de pequenas variações nas divisões são

comuns nas gravações do samba, e muitas vezes ocorrem de formas diversas para cada repetição da melodia.

A análise rítmica deixa entrever que o padrão cíclico ocorre de modo absoluto em *Oh, Seu Oscar!*, pois rigorosamente antes de *todos* os compassos ímpares em que há notas da melodia ocorre uma antecipação de semicolcheia (para checagem semelhante, retome-se o caso de *O Bonde São Januário*, páginas atrás). O efeito chega a ser perceptível visualmente, numa transcrição completa da melodia, como a disponível nos anexos desta dissertação; no trecho reduzido acima, uma linha pontilhada foi inserida para evidenciá-lo. Já a ligadura antecipando as unidades pares (portanto, interna ao ciclo) é menos frequente, e aparece apenas duas vezes, entre os compassos 45-46 e 49-50.

Falta ainda contar um pouco a história dessa canção. *Oh, Seu Oscar!* foi inscrita em 1940 no concurso da “Noite da Música Popular”, promovido pelas autoridades públicas; inicialmente questionada por conta da censura, acabou se habilitando para as etapas classificatórias. E, depois, em um certame em que concorreram com *Aquarela do Brasil*, e que foram obrigados a defender a composição sozinhos, sem o auxílio do cantor Ciro Monteiro, os compositores Wilson Batista e Ataulfo Alves viram-na sagrar-se grande campeã, triunfo que os fez receber, juntos, pela autoria do samba, a quantia de quinze contos de réis. Com ares de pomposidade, o prêmio foi entregue em cerimônia realizada no gabinete oficial do DIP, com a presença de seu chefe, Lourival Pontes, e do próprio Presidente da República, Getúlio Vargas.⁶⁰

Na manhã do dia seguinte, o resultado virou notícia, e o jornal *O Globo* estampava na capa a fotografia dos dois compositores cantando, de olhos fechados e abraçados. As apreciações foram as mais diversas. Houve quem tomasse o Seu Oscar por “um ciumento”,

⁶⁰ Alzguir conta em detalhe a trajetória dessa canção (2013, p.243s).

que não soube valorizar a veia musical da artista que tinha em casa, uma digna “porta-estandarte dos Cheirosos Manacás”.⁶¹ Outro artigo pontuava que o único mérito que a canção tratava era apenas, e tão somente, do engano cometido pelo Seu Oscar, construção simplória que o articulista lamentava ter ganhado foros de tanta importância.⁶² O mais animado nas elucubrações foi Júlio Barata, diretor da Divisão do Rádio do DIP, que aproveitou o mote jornalístico e cancional para críticas sociais mais profundas:

A estiva no Brasil, como em todo o mundo, foi sempre considerada serviço duro, penoso e martirizante. Entre as razões que o seu Oscar deste ano alegou para provar o desatino da mulher tristemente célebre figura esta: “até no cais do porto eu fui parar”. Nestas manifestações da alma popular, vislumbra-se facilmente a queixa contra anomalias e injustiças que havia no serviço da estiva.⁶³

Obviamente, da repercussão nos jornais seguiram-se as apropriações e releituras no meio propriamente artístico, na elaboração de outras versões (a continuidade já citada de *A mulher do Seu Oscar*); a montagem teatral do tema, em mais de uma revista; e novas apresentações pelos próprios compositores nos teatros da cidade.⁶⁴

Apesar da caracterização do personagem Seu Oscar de si mesmo, na canção, e apesar da sua ratificação altamente simbólica pelo primeiro lugar do concurso do DIP, com Getúlio e tudo, há informações de que a tal narrativa de apologia ao trabalho não chegou ao convencimento geral.

Rodrigo Alzuguir documenta a recepção negativa, que se deu em pelo menos quatro textos de jornais, lançados após ou antes do próprio concurso (a gravação já existia desde o ano anterior). A avaliação moralizante é marcante: “É uma obra prima educativa no mau sentido”, dizia a respeito um deles.⁶⁵ Defendendo a pouca contribuição que a canção podia dar, dizia outro que “muita gente (...) não conhece a letra verde e amarela do Hino Nacional. Em compensação, todavia, ninguém ignora o drama conjugal do Seu Oscar.”⁶⁶ E, por fim, a mulher fugitiva não seria mesmo o *padrão* das esposas brasileiras, informação que a canção desvirtua ao ser obviamente falsa aos fatos:

⁶¹ Artigo de “Jack” (pseudônimo de Henrique Pongetti) apud Alzuguir (2013, p.246-7).

⁶² Artigo de Tyrone apud Alzuguir (p.249)

⁶³ Artigo de Júlio Barata apud Alzuguir (p.249).

⁶⁴ Ibid., p.250-1.

⁶⁵ Cronista não identificado apud Alzuguir (p.248).

⁶⁶ Texto de Ricardo Pinto apud Alzuguir (p.248).

A mulher do Seu Oscar não representa todo o sexo feminino. O indigitado Seu Oscar não chega a ser o padrão dos maridos. Ainda há muito marido que encontra a mulher em casa consertando as suas meias esburacadas, quando volta do trabalho. Felizmente, a orgia não atraía a todas. Os batuqueiros, porém, não enxergam, nunca a virtude.⁶⁷

Esses posicionamentos deram lugar por sua vez às réplicas em defesa de *Oh, Seu Oscar!*, também com o uso de argumentos variados: seja pontuando a qualidade em si da música; seja reforçando o fato de ter sido o próprio governo a tê-la premiado; seja ainda a defendendo simplesmente pelo dado do seu sucesso carnavalesco, clamando aos chateados e insatisfeitos que obtivessem melhor aprumo assim como faria o personagem: “Salve, Seu Oscar! Levante a cabeça, homem (...) Tire essa fantasia de palhaço triste e berre também, como toda gente, a sua tragédia que virou farsa, o seu drama pungente que virou samba de rua!”⁶⁸

Esse conjunto tão diversificado de recepções que a canção teve atesta, por si só, o quanto foi difundida e comentada. Ademais, o embate em torno da construção dos dois personagens (principalmente o da vilã em potencial, a esposa) retorna à dúvida de se tratar de um caso fielmente portador de voz favorável ao regime. A ideia de *padrão* de personagem, e de comportamento, subjaz sintomaticamente em mais de uma dessas críticas, o que tanto mostra a bipolarização de vozes pela qual a época passava (a ponto de que toda a diversidade de experiências fosse enquadrada em um modelo extremo e ideal, como ocorre na padronização do tipo *operário*), como se presta para uma valoração moral da experiência concreta com o auxílio justamente dessas categorias abstratas.

De fato, se tomarmos o Seu Oscar enquanto um padrão de personagem em alguma medida regenerado – ainda que não ex-malandro, mas de toda maneira recém convertido ao modelo do trabalhador ordeiro –, temos algum fundamento para pensar um passado que se estabelece em conflito com o presente, atenuando o seu potencial de exemplo e padrão a ser perseguido. Como já foi notado páginas atrás, o seu discurso toca, a todo momento, em um projeto comum de trabalho e casamento:

Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar

⁶⁷ Ibid., p.248.

⁶⁸ Textos de G.F., Mamede (aliás, Bastos Tigre) e Paulo Roberto – todos apud Alzuguir (p.248-9).

Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia.

A mulher não aceitou o acordo, e, *aludindo a uma experiência que continua desde o passado*, disse: “*não posso mais*/eu quero é viver na orgia!”. Portanto, insisto na conclusão: com a junção do repertório mais amplo de sambas, seria até possível pensar o Seu Oscar como um ex-malandro convertido; mas, por seu próprio turno, a canção já oferece pistas de que a incorporação ao regime mais completo da ordem teria ocorrido, concomitantemente, com uma regularização instável de trabalho e casamento. Do contrário, a crítica do cansaço e energia dispensados no cais do porto não faria sentido de sensibilização: é porque trabalha e se exaure fisicamente, que o Seu Oscar criou a expectativa de convencer a esposa a permanecer no domínio do lar.

Essa hipótese já estabelece, no plano da letra, uma primeira convivência conflitiva dentro dos limites do próprio personagem. Em seguida, é preciso notar que o conflito se tonifica na relação-antítese que apresenta a esposa, que “é da orgia”, e que portanto dela não irá se regenerar. Por fim, a instabilidade entre tempos fica sugerida e dá grande vazão à dúvida por aquela que é, a rigor, a última palavra que compõe a letra: “parei”. Essa palavra é cantada por Ciro Monteiro após a segunda parte, para retornar à inicial, e cria uma interrupção do fluxo musical, silenciado num dos *breaks* comuns do samba. A apropriação que o arranjo faz do termo é literal, e fica aquém do sentido provocado: o “parei” que dá fim à canção pode se vincular à narrativa que nos é apresentada pela letra, oferecendo reforço musical à interrupção, pelo personagem, da vida de operário regular, experimentada, porém fracassada. Com isso, abre-se espaço para a fruição de uma nova vida, que não é no entanto, muito compreensivelmente, mencionada numa canção gravada em pleno controle cultural (1940).

Se *Oh, Seu Oscar!* não é realmente uma canção unívoca em termos de significado, os seus moralistas tiveram razão em condená-la, ainda mais após a chancela, significativa, que a própria entidade zelosa da ordem, o Estado, incorreu ao lhe conferir o primeiro lugar num concurso (o resultado foi fruto de deliberação de um júri, mas pode-se pressupor que o governo autoritário teria tido chance de intervir, previamente, em sua composição).

Retornando ao campo musical, note-se a observação que um dos articulistas faz, em caráter, no entanto, de defesa de *Oh, Seu Oscar!*:

O Brasil é o país do contra! Contra a decisão do honrado júri que teve a tarefa de escolher sábado último as melhores músicas para o carnaval deste ano já está desabando a gritaria tupiniquim. O samba “Oh, Seu Oscar” e a marcha “Dama das Camélias” [outra que foi premiada no concurso de 1940] apresentam melodias bonitas, originais e, *principalmente o samba, um ritmo bem interessante*.⁶⁹ (grifado)

Ora, o ritmo do samba, no aspecto em diante que lhe dá o paradigma do Estácio, tenho buscado insistir, é que é o *xis* do problema, na medida em que seja capaz de pôr abaixo todo o conteúdo – aparente – de moralização da canção propagandística, cuidadosamente pensado, e até prontamente seguido pelo compositor, mas cujo conteúdo verbal da letra fica em dissintonia com o que diz a música (obviamente, conforme fizemos acima, a letra também pode ser analisada em suas implicações próprias).

Provavelmente, há detalhes propriamente operacionais de como a censura foi feita entre 1939 e 1945 que explicam a maior atenção dada à letra, como se fosse ela apenas o único elemento de interesse a ser verificado. Algumas das poucas narrativas e dados que dispomos apontam que, de modo geral, o controle se desincumbia de analisar a música, talvez inclusive pela própria formação técnica dos funcionários que seria para tanto necessária (imagine-se o ganho de complexidade que geraria ao aparelho: maestros teriam que ser contratados, notas seriam fervorosamente disputadas sob formulários instruídos por partituras...).⁷⁰

Persiste na época do Estado Novo, portanto, uma questão de adequação de gêneros, uns mais apropriados para a mensagem trabalhista, outros menos. E o samba, particularmente no aspecto rítmico, converge para uma tendência oposta, ao *ter ficado cada vez mais contramétrico*. Apenas a título de exemplo, observe-se a estrutura rítmica da melodia desta outra canção da época, que aparece disponível no acervo do IMS, e cujo nome atesta a sua pertinência no repertório de temas que nos tem detido:

⁶⁹ Texto de “G.F.” apud Alzuguir (2013, p.248-9).

⁷⁰ Observar os indícios na seção 5.2 deste capítulo, como a história de Mário Lago e Rubens Soares (Lago, 1977, p.145), e também os registros do DIP ali referidos, que, em geral, apontam para uma censura exclusiva das letras. Por outro lado, ao menos uma narrativa contrária apontou alguma verificação da música (Gomes, 1985, p.114-5).

Canção do trabalhador brasileiro
(Carlos Galhardo, 1945)

A baixíssima ocorrência da notação da ligadura na transcrição indica que a melodia está formatada segundo paradigma rítmico totalmente diverso, realmente em nada similar aos sambas que analisamos (a comparação que proponho é, nesse sentido, extrema). As principais células são formadas por colcheias ou colcheias pontuadas, com apoio predominante nos *tempos fortes*, coincidentes ao pulso rítmico. Nesse caso, o gênero musical é típico dos hinos e a fórmula de compasso é quaternária. Eventualmente, também aqui encontramos alguns traços de interpretação que podem ocasionar deslocamentos de notas, mas de uso contido, e insuficientes para abalar no ouvinte a sensação previsível que acento e tempos fortes fatalmente coincidirão. Por conta disso, optei por sequer notá-los.

Essa canção do trabalhador brasileiro, que se presta a hino do trabalhador brasileiro,

foi duplamente gravada em 1945, ao que tudo indica, em um único disco.⁷¹ Uma versão foi interpretada por voz masculina, Orlando Silva, e a que veio no outro lado recebeu a voz feminina de Carmen Dulce. Em ambas, há identidade na montagem do arranjo e na estrutura de apresentação da melodia, logo após o mesmo tipo de introdução, além da participação do coro, planejada em igual lugar de destaque. A única diferença realmente relevante fica por conta dos intérpretes: enquanto que Orlando, por sua provável experiência com a música popular, desvia, bem ligeiramente, alguns apoios da melodia no ritmo previsto, tecendo variações, Carmen, possivelmente uma cantora de formação lírica, tende a seguir mais fielmente as células rítmicas básicas (colcheia-colcheia; colcheia pontuada, semicolcheia), e capricha nos trinos.

Nessa *Canção do Trabalhador Brasileiro*, observa-se bem fundada a adequação do que a letra diz com a postura da melodia (o arranjo, a instrumentação escolhida e o papel do coro vêm a contribuir à mesma altura):

Nosso anseio constante em verdade
 É fazer-te Brasil progredir
 Ver-te ao toque da nossa vontade
 A criar e crescer e subir
 Na cidade, no campo e na serra
 Trabalhando a riqueza da terra
 Nós aremos (...) or
 Por (...) ideia valor
 Ao triunfo que teu nome encerra

Trabalhar é nossa glória
 Com esforço varonil
 Trabalhar sempre pela vitória
 E a grandeza do nosso Brasil
 (...)

No puro âmbito de comparação das letras, a diferença sutil com os três últimos sambas está apenas no trabalho (mencionado na letra por três vezes), que é construído em termos nacionalistas: aqui, o operário-padrão contribuirá não só a ele mesmo como também para o seu país, e isso a canção faz questão de explicitar. A escolha de intérpretes dos dois sexos e a inserção bem colocada do coro contribuem ao tom propagandístico, já nos últimos momentos do Estado Novo (gravações de 1945), e em si mesmos tais elementos

⁷¹ Cada gravação tem um registro próprio no *site* do IMS, mas em ambas a indicação do disco tem a mesma numeração: Odeon, 12569. Logo, muito provável que tenham sido gravadas lado-a-lado.

metaforizam a totalidade do povo brasileiro. O acerto aqui, em suma, entre o conteúdo trabalhista positivo e a maior parte dos elementos de que se alimenta a composição, é preciso. Mas, talvez, caprichosamente, o impacto e o sucesso desse tipo de canção jamais chegaria perto de alcançar o dos sambas... razão pela qual uma intermediação foi mesmo necessária.

Na verdade, o ideal para o regime autoritário seria algum tipo de transfiguração conveniente e controlada do gênero do samba, algo como propôs o escritor da Revista *Cultura Política* Álvaro Salgado nos termos genéricos, e por isso enigmáticos, da “dominação de um ímpeto bárbaro”, tornando o samba mais “educado e social”. Ou mais precisamente, seria o caso de perseguir um projeto completo de estilização do ritmo.⁷²

Houve, entretanto, bem pouco tempo para um projeto dessa magnitude: se o DIP é montado em dezembro de 1939 e se organiza bem rapidamente, já em 1945 o Estado Novo deixa de ser uma realidade, reduzindo-se notavelmente a influência dos órgãos de controle.⁷³ Nesse espaço de tempo, muitos dos ideólogos fervorosos da propaganda arquitetaram milhares de planos para serem postos em prática, com o intuito de acirramento das intervenções, almejando a conquista gradual e cada vez mais próxima a um controle total.⁷⁴ É claro que a ousadia de fabricar um novo ritmo ao samba – se é que ela houve, explicitamente, enquanto plano diretivo na área da cultura – seria em muito prejudicada pela rapidez com que os eventuais estetas puderam agir. E relembre-se do risco que seria o limite dessa adaptação: se descaracterizado em demasiado, o samba poderia perder o seu potencial comunicativo já dado com o respectivo segmento popular-consumidor. Seria o Estado Novo enfim capaz de vencer esses riscos e encontrar por si mesmo um equilíbrio musical-temático, ao mesmo tempo garantidor de sucesso popular e unificador das vozes contrárias?

___ * _ * ___

⁷² Napolitano (2007, p.44). Esse autor também tratou das opiniões cultivadas na época a respeito do samba (p.40-45).

⁷³ Em 1945, o DIP dá lugar ao Departamento Nacional de Informações (DNI), com seu quadro de atribuições sendo bastante reduzido; em 1946, o DNI foi extinto, permanecendo apenas como único órgão remanescente do Estado Novo a Agência Nacional, responsável por editar informações do governo. Informações em Goulart (1990, p.76).

⁷⁴ O projeto pessoal de Lourival Fontes a frente do DIP é ilustrativo de uma tendência megalomaníaca de concentrar mais e mais a produção cultural no Estado (Souza, 2013, p.110-5). O grande ponto, na área da música, seria a reivindicação da criação de uma grande emissora de rádio ao DIP (p.115).

A rigor, o que a época entre 1939-1945 mostra de incrível interesse na reflexão da música popular é a convivência de múltiplos pontos de vista, resultado da atuação por mais de uma década oscilante dos compositores, e que compõe um material rico, grosso modo, no campo das várias disputas possíveis entre malandragem e trabalho. A escuta de canções em um período mais estendido – 1930-1945 – indica que visões francamente contrárias à malandragem e adeptas ao trabalho regular já existiam desde antes que qualquer controle fosse necessário. Enquanto voz predominante, *Rapaz folgado* poderia ser enquadrada nesse caso. De igual forma, toda a estrutura de construção de dois mundos (a regeneração, mal ou bem-sucedida, apontada ou realizada; o seu descompasso entre dois personagens) perpassa praticamente o período inteiro, desde *O que será de mim?* em 1930, até os casos “oficiais” e “padronizados” de *Oh, Seu Oscar!* e outras. Por vezes, os compositores jogam com esse material, como pretextos para simplesmente participarem da trama da canção-recado: *Trabalhar, eu não* e *Trabalhar, eu sim*, ambas criações de 1946, mostram que o ponto de vista objetivo é suscetível de ser apropriado meramente para manter-se em diálogo.

Em outro sentido, nada garante que o compositor não tenha de fato aceitado passar a mensagem, contra ou a favor. A mudança temática que se verificou com o Estado Novo coincide, como bem aponta Sandroni, a um incremento de oportunidades profissionais, forçando a dissintonia entre tema composto e o eu real que compõe. Assim, do mesmo modo que é comum serem identificadas falhas na pretensão da transmissão da mensagem estado-novista pelo samba, em maior ou menor grau explicando-as pela habilidade pessoal do compositor, nada impediria, em tese, que ele próprio não tenha feito a opção pelo discurso do regime. É excessiva a pressuposição de que sempre atrás de qualquer samba existiria alguma “malandragem oculta” a ser desvendada.

Enfim, os impasses entre malandragem e trabalho serviram ao compositor, *durante algum tempo determinado*, enquanto imenso potencial de possibilidades criativas. Nesse processo de criação, não era preciso que respeitasse a polarização artificial que juristas e ideólogos se utilizaram, e daí o seu potencial comunicativo, infinitamente maior. Na verdade, o que importava era compor dentro de um estado de passagem, o que significa dizer, entre a forma com que o trabalho era entendido mais ou menos até 1930 e a maneira com que passou a ser disciplinado após.

Considerações finais

O objetivo amplo desta dissertação foi, portanto, no pano de fundo, explorar algumas das relações possíveis entre música e direito, sob o prisma específico que o samba dos anos 1930 oferece, pela sua capacidade de articulação com uma nova ordem do trabalho.

De modo geral, descrevendo de forma sintética esse conjunto de relações, vemos que, de início, o que mais se destaca é uma incompatibilidade entre o discurso dos sambas malandros e todo o conjunto de eventos que descrevemos e que podem ser inseridos numa lógica de disciplina e regulação laboral, desde o surgimento do direito do trabalho no Brasil, enquanto disciplina autônoma, até a aplicação da legislação antivadiagem (que o antecede em algumas décadas e que com ele convive nos anos 1930), e passando pelo controle da produção cultural no Estado Novo já para o final do período. A incompatibilidade é dada pela convivência de diversas formas de *laboratividade* não exatamente integradas no processo de regulamentação do trabalho, outras maneiras de dispor do tempo; o crime, que não deixa de ser uma forma de sustento; e também a condição peculiar do trabalho do artista, entre profissional e vendedor de canções, e que, conforme acentua Mark Hertzman, até uma dada fase, não seria uma categoria laboral como tal entendida.

A relação que o malandro das canções estabelece com o seu contra-modelo da ordem do trabalho é de incompreensão, conflito de visões de mundo. A encruzilhada de caminhos possíveis, dualizados, atravessa as canções, que se perfazem conforme uma estrutura binária, que começamos a detalhar no capítulo 2, mas que a rigor transparece por toda a época entre 1930 e 1943, notadamente nas reuniões mais amplas de repertório (em que uma canção é confrontada a outra, às vezes nos limites do repertório do mesmo artista). A disjunção é absoluta: ou adaptação ao trabalho regular, definido na lei, delegacias e doutrina jurídica; ou preservação em um mundo fora dele. Na medida em que as canções cantaram, positivamente, essa segunda possibilidade, podem ser entendidas como obstantes à ordem do trabalho.

O que é decisivo, e que algo atenua a relação dual, é que a própria malandragem em si já é um conjunto de diversidade, jamais comportando uma definição unívoca ou redutora. Nesse sentido, o foco redutor é o da ordem que, produzindo à sua maneira uma contra-ordem, afasta todo o espectro de possibilidades intermediárias que estão disponíveis no presente, e que passam então a ser, todas, tratadas de igual maneira. Assim é o caso dos

expedientes de sobrevivência descritos em canções no capítulo 3, que passam a ser codificados pelo direito (trabalhista e penal) como *ilícitos*; ou seja, não são integrados de nenhuma forma pela ordem jurídica a não ser pela negação de um preceito contido em uma norma.

A análise de repertório sugere que o compositor não estava sujeito, e talvez nem mesmo interessado, em realizar apenas sambas a respeito da malandragem. Por diversas vezes, ele também se desloca, com familiaridade e destreza, no extremo oposto, monológico, reproduzindo a mensagem previsível e crítica da malandragem. O Estado Novo tentou domar essa produção e apenas fazer existir o segundo tipo de canção; tentativa infrutífera, vimos no capítulo anterior, no mínimo pela subsistência da música. Mas vários dos compositores encamparam a ideia, que não era uma novidade, dado que eles já operavam com destreza sob os dois pontos de vista antes que qualquer controle fosse necessário.

Serve de exemplo a isso o número de canções nos anos 1930 que aplicam, um tanto incipientemente, termos provenientes da regulamentação do trabalho; como vimos, elas existem, e dão outra finalidade a institutos como demissão, sindicato e jornada. No capítulo 2, procuramos aproximar, incidentalmente, tal observação com a formação de uma cultura jurídica pertinente, e a rigor, do ponto de vista desta dissertação, as reapropriações interessantes de significado jurídico mostram ainda mais do que isso: descrevem a penetração no âmbito do samba de termos e ideias provenientes da ordem do trabalho, o que é um eixo de articulação, e, portanto, atenuante da ideia mais irrestrita de incompatibilidade. A incorporação de um conteúdo próprio da ordem, ainda que bastante transfigurado, como no caso do sindicato em *Inimigo do batente* (Wilson Batista, 1939), já aponta para uma passagem, para uma relação com algo externo ao próprio discurso da malandragem. Seria interessante, em uma continuidade cronológica desta pesquisa, observar como se porta o ponto de vista oposto ao do trabalho na continuidade do período celetista (de 1943 em diante): a partir daí, a hipótese é que a ordem estará cada vez mais consolidada e aprumada, circunstância histórica que talvez tenha furtado da malandragem a sua grande razão de ser, a reposição, a todo custo, da diversidade em matéria laboral.

O que gostaria de sublinhar, por fim, é a riqueza do material de análise que são os sambas do período. A observação é um tanto quanto suspeita, afinal, como autor, pude escolhê-los, conscientemente, para o repertório de pesquisa. Mas espero ter ficado claro como os compositores do período utilizaram a seu favor a duplicidade de caminhos

possíveis, criando arranjos muito interessantes e variados: personagens que perdem suas esposas por serem malandros, esposas que perdem os maridos por serem trabalhadoras; trabalhadores que são ordeiros e se mostram satisfeitos enquanto tais; outros que, não só satisfeitos em serem regulares, fazem questão de censurar os que não são; em sentido oposto, malandros que são orgulhosos de sua condição, e não se importam com as críticas; e assim por diante.

Essa capacidade de transitar sob diversos registros e narrativas deve ser vista como o maior valor da composição no período. Por conta disso, oponho-me à hipótese de enxergar o compositor de sambas como um exato e coincidente malandro *dublê* do personagem que criou, como se cantasse, espontaneamente, apenas as mazelas e conflitos de sua vida real, biográfica. Inversamente, ao ser domesticado ou cooptado, muda o discurso, e passa tão somente a cantar o que desejavam as autoridades, ou então se mantém como malandro ao ludibriá-las. Esse tipo de visão diminui o valor dos sambas. Por isso disse ser preciso fortemente que se reivindique um grau, mínimo que seja, de estilização à composição popular. As narrativas em torno do samba não nos ajudaram muito nesse sentido, e nem mesmo os próprios artistas, que talvez desejando orgulhar-se por suas habilidades, expuseram em entrevistas, ou confirmaram de modo geral quando indagados, a condição de “poetas do espontâneo”, ou de que neles toda a produção “vinha muito naturalmente”.¹ Não é só porque uma canção foi composta em uma noite, em uma mesa de bar, que o seu procedimento de elaboração humana seja em si mais simples ou imediato com o que aqueles sujeitos viviam. Insisto: a grande riqueza artística no samba do período dos anos 1930/40 – e é aí que esta tese se justifica – é ter captado o estado transitório das transformações envoltas ao trabalho e ter podido a ela oferecer uma série de visões complementares e opositivas, e sem que isso se explique inteiramente pela condição do compositor biográfico, ou que tenha sido uma mera resposta ao cerco da censura. A malandragem é, por tal sentido, realmente uma criação, não só cênica, mas propriamente artística.

¹ Por exemplo, o trecho já citado de Soares (1985, p.89s). A “espontaneidade” do músico popular – visão que corre o risco de rebaixar a sua produção, ao conferir-lhe um valor puramente explicado pelas condições e características do artista – se aproxima da “facilidade de compor”, forma ligeiramente diferente por que tratou Gomes (1985, p.34).

Fontes musicais

[por ordem cronológica de gravação]

Discografias ou sítio consultados:

CNR: Coleção de discos “Noel pela primeira vez”

CWB: Coleção de discos “Wilson Batista”

* toda referência não assinalada foi acessada no sítio eletrônico <http://acervo.ims.com.br>

“Ora, vejam só” (Sinhô), cantada por Francisco Alves. Odeon, 123.273, 1928?

“A malandragem” (Alcebíades Barcelos), cantada por Francisco Alves. Odeon, 10113, 1928.

“Ave de rapina” (Sinhô), cantada por Francisco Alves. Odeon, 10595, 1930.

“Malandro medroso” (Noel Rosa), cantada por Noel Rosa. Parlophon, 14235, 1930. *CNR*, vol.1, cd nº1.

“Nem é bom falar” (Ismael Silva/Nilton Bastos), cantada por Francisco Alves. Odeon, 10745, 1930.

“O que será de mim?” (Ismael Silva/Nilton Bastos), cantada por Francisco Alves e Mário Reis. Odeon, 10780, 1931.

“Escola do malandro” (Ismael Silva/Noel Rosa), cantada por Ismael Silva e Noel Rosa. Odeon, 10949, 1932. *CNR*, vol. 3, cd nº5.

“Fui louco” (Alcebíades Barcelos/Noel Rosa), cantada por Mário Reis. Victor, 33645, 1932. *CNR*, vol. 3, cd nº6.

“Mulato bamba” (Noel Rosa), cantada por Mário Reis. Odeon, 10928, 1932. *CNR*, vol. 2, cd nº4.

“Capricho de rapaz solteiro” (Noel Rosa), cantada por Mário Reis. Gravadora e nº desconhecidos, 1933. *CNR*, vol. 3, cd nº6.

“Lenço no pescoço” (Wilson Batista), cantada por Sílvio Caldas. Victor, 33712, 1933. *CWB*.

“Vejo amanhecer” (Noel Rosa), cantada por Mário Reis. Columbia, 22225, 1933. *CNR*, vol. 4, cd nº7.

_____, cantada por Ismael Silva e Noel Rosa. Gravadora e nº desconhecidos. *CNR*, vol.4, cd nº7.

“Se a sorte me ajudar” (Germano Augusto/Noel Rosa), cantada por Aurora Miranda e João Petra Barros. Odeon, 11130, 1934. *CNR*, vol. 4, cd nº8.

“Conversa de botequim” (Noel Rosa/Vadico), cantada por Noel Reis. Odeon, 11257, 1935. *CNR*, vol. 5, cd nº9.

“Rapaz folgado” (Noel Rosa), cantada por Araci de Almeida. Victor, 34368, 1938. *CNR*, vol. 6, cd nº11.

“Inimigo do batente” (Germano Augusto/Wilson Batista), cantada por Dircinha Batista. Odeon, 11834, 1939. *CWB*

“Mania da falecida” (Ataulfo Alves/Wilson Batista), cantada por Ciro Monteiro. Victor, 34470, 1939. *CWB*

“Oh, Seu Oscar!” (Ataulfo Alves/Wilson Batista), cantada por Ciro Monteiro. Victor, 34515, 1939. *CWB*

“A mulher do Seu Oscar” (Ataulfo Alves/Wilson Batista), cantada por Odette Amaral. Victor, 34602, 1940. *CWB*

- “Acertei no milhar” (Geraldo Pereira/Wilson Batista), cantada por Moreira da Silva. Odeon, 11883, 1940. *CWB*
- “O Bonde São Januário” (Ataulfo Alves/Wilson Batista), cantada por Ciro Monteiro. Victor, 34691, 1940. *CWB*
- “O trem atrasou” (Artur Vilarinho/Estanislau Silva/Paquito), cantada por Roberto Paiva. Victor, 34704, 1940.
- “Vida apertada” (Ciro de Souza), cantada por Ciro Monteiro. Victor, 34671, 1940.
- “Averiguações” (Wilson Batista), cantada por Moreira da Silva. Gravadora e nº desconhecidos, 1941?/1958. Disponível no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=AooM LLzEUCU>. Acesso em 19 de julho de 2017.
- “É Negócio casar” (Ataulfo Alves/Felisberto Martins), cantada por Ataulfo Alves. Odeon, 12047, 1941.
- “Emília” (Haroldo Lobo/Wilson Batista), cantada por Vassourinha. Columbia, 55302, 1941. *CWB*
- “Ganha-se pouco, mas é divertido” (Ciro de Souza/Wilson Batista), cantada por Aracy de Almeida. Victor, 34780, 1941. *CWB*
- “Louca pela boemia” (Armando Marçal/Bide), cantada por Gilberto Alves. Odeon, 12016, 1941.
- “Boa companheira” (Antônio Nássara/Wilson Batista), cantada por Ciro Monteiro. Victor, 34930, 1942. *CWB*
- “Trabalha” (Pedro Camargo/Roberto Roberti), cantada por Edmundo Silva. Odeon, 12415, 1943.
- “Sambei 24 horas” (Haroldo Lobo/Wilson Batista), cantada por Aracy de Almeida. Odeon, 15268, 1944. *CWB*
- “Trabalho” (Felisberto Martins/Lupicínio Rodrigues), cantada por Ataulfo Alves. Odeon, 12536, 1944.
- “Canção do trabalhador brasileiro” (Carlos Galhardo), cantada por Orlando Silva. Odeon, 12569, 1945.
- “Trabalha” (A.F.Marques/Antenor Borges), cantada por Ciro Monteiro. RCA Victor, 800461, 1946.
- “Chico Brito” (Wilson Batista/Afonso Teixeira), cantada por Dircinha Batista. Odeon, 13407, 1949 ou 1950. Disponível no sítio https://www.youtube.com/watch?v=2_-TkoniIo0. Acesso em 19 de julho de 2017.
- “Cala a boca, Etelvina” (Antonio Almeida/Wilson Batista), cantada por Jorge Veiga. Continental, 16138, 1950. *CWB*
- “Três apitos” (Noel Rosa), cantada por Aracy de Almeida. Continental, 16392, 1951 ou 1953. *CNR*, vol. 5, cd nº10.
- “Greve da alegria” (Arlindo Marques Junior/Roberto Roberti/Wilson Batista), cantada por Alvarenga e Ranchinho. Odeon, 13740, 1954.

Fontes jurídicas

- ARAUJO, João V. de. O Código Penal – interpretado. v.2. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1902.
- BARBOSA, Rui. A questão social e política no Brasil. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953 [trata-se de obra escrita a partir de conferência pronunciada em 20 de março de 1919, no Teatro do Rio de Janeiro].
- BEVILAQUA, Clóvis. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil commentado. v.4. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.
- _____. Ibidem. v.4. 4ªed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1934.
- CARVALHO DE MENDONÇA, José Xavier. Tratado de Direito Commercial Brasileiro. 2ªed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1917.
- CESARINO JR., Antonio F. Natureza jurídica do contrato individual de trabalho. Rio de Janeiro, Coelho Branco, 1938. [trata-se de tese apresentada no concurso à cátedra de legislação social da Faculdade de Direito de São Paulo].
- _____. Legislação Social, 1939. [trata-se de um compêndio de preleções dadas em um curso do 3º ano da Faculdade de Direito de São Paulo]
- _____. Direito Social Brasileiro. São Paulo: Martins, 1940.
- _____. Consolidação das Leis do Trabalho (...). v.1. 4ªed. S/d: Freitas Bastos, 1956.
- DUARTE, José. Comentários à Lei de Contravenções Penais. Rio de Janeiro: Revista Forense, 1944.
- FARIA, Bento de. Das contravenções penais. Rio de Janeiro: Livraria Jacintho, 1942.
- FERNANDES, Adauto. Direito industrial brasileiro. 2ªed. Guaíra, 1942.
- FIGUEIREDO, José Burle. Comunicação no Congresso Jurídico do Centenário, 1922?.
- _____. Contravenção de vadiagem: seu conceito atual e repressão: seu processo na legislação do distrito federal. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1924.
- FRANCO, Ary. A. Aspectos legais e sociais da contravenção da vadiagem. Rio de Janeiro: Alba, 1930.
- GOMES, Orlando. Introdução ao direito do trabalho. Rio de Janeiro: Revista Forense, 1944.
- GUSMÃO, Sady C. de. Das contravenções penais: breve comentário à lei n.3688, de 3 de outubro de 1941. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1942.
- KAISERLIAN, Agop, 1931. Da natureza jurídica dos contratos de trabalho: estudo sociológico e jurídico. São Paulo: Bentivegna, 1931.
- LACERDA, Dorval M.. Contrato individual de trabalho. v.1. São Paulo: Saraiva, 1938.
- LACERDA DE ALMEIDA, Francisco de Paula. O Código Civil: visto por alto ou reparos críticos de doutrina a várias de suas disposições mostrando o modo como foram tratadas no código as diferentes matérias de que se ocupa o direito civil. Rio de Janeiro: s/d, 1921.
- MORAIS, Evaristo de. Apontamentos de Direito Operário. S/d. São Paulo: LTr, 1905/1971. Pref. de Evaristo de Moraes Filho.
- MORAIS FILHO, Evaristo de. Contrato de trabalho. São Paulo: Max Limonad, 1944.
- _____. Introdução ao direito do trabalho. Rio de Janeiro: Revista Forense, 1956.
- OLIVEIRA VIANNA, Francisco José. Problemas de direito sindical. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1943.
- PIMPÃO, Hirosê. As férias e o bem-estar físico do trabalhador. Curitiba: Empresa Grafica Paranaense, 1943.
- _____. Das relações de emprego no direito do trabalho. S/d.

SILVEIRA, Alfredo Balthasar. Comunicação no Congresso Jurídico sobre o Centenário, 1922?.

SIQUEIRA, Galdino. Direito Penal Brasileiro. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos [editor], 1921.

SUSSEKIND, Arnaldo. Recreação operária. Rio de Janeiro: Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, 1948.

_____. Duração do trabalho e repouso remunerados: doutrina, legislação e jurisprudência. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1950.

VALLE FERREIRA, José G. do. Locação de serviços e a legislação do trabalho. Belo Horizonte: Queiroz Breyner, 1938. [trata-se de tese apresentada no concurso à cátedra de direito civil na Universidade Federal de Minas Gerais].

XISTO, Pedro. Fundamento e finalidade econômico-sociais do direito civil. Recife: Salesiano, 1923. [trata-se de tese apresentada no concurso de livre-docência à seção de direito civil da Faculdade de Direito do Recife].

Referências

- ACHILLES, Aristeu. Aspectos e ações do DIP. Distrito Federal: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.
- ALENCAR, Edigar de. O carnaval carioca através da música. 4ªed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1965/1980.
- _____. Nosso Sinhô do samba. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- ALMIRANTE (Henrique Foreis Domingues). No tempo de Noel Rosa. 2ªed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.
- ALVES, Henrique. Sua excelência, o samba. São Paulo: Palma, 1968.
- ALZUGUIR, Rodrigo. Wilson Baptista – o samba foi sua glória!. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- _____. Polêmica. Publicação especial do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/polemica-por-rodrigo-alzuguir/>. Acesso em 19 de dezembro de 2016.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ªed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- BARBOSA, Orestes. Samba. 2ªed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BERCITO, Sônia de D. R. Da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo. São Paulo: Atual, 1990.
- BITTENCOURT, Cezar Roberto. Tratado de direito penal – parte geral. v.1. 14ªed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- CABRAL, Sérgio. As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- _____. “Getúlio Vargas e a música popular brasileira”. Ensaio de Opinião, nº2-1, p.36-41. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- CAMPOS, Alice D. S. de. Um certo Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- CAPELATO, Maria Helena R. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). Historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo, Contexto, 2001.
- _____. Multidões em cena – propaganda política no varguismo e no peronismo. 2ªed. São Paulo: Unesp, 1998/2008.
- CARDOSO, Adalberto M. In: IBGE. Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro, 2006, p.249-286.
- CARELLI, Wagner. “Música popular no Estado Novo: a arte a serviço da ditadura”. O Estado de São Paulo, 25.12.1977, p.18.
- CARNEIRO, Edison. Negros bantus. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1937.
- _____. Folguedos tradicionais. 2ªed. Rio de Janeiro: Funarte, 1974/1982.
- CASTELO, Martins (Marques Rabelo). “O samba e o conceito de trabalho”. Cultura Política, nº22. Rio de Janeiro, 1942, p.174-176.
- CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim – o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEDIAK, Almir. Noel Rosa. v.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.
- DAMATTA, Roberto. Carnaval, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1978?/1997.
- ESTEVES, Eulícia. Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro – 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.

- FAUSTO, Boris. Trabalho urbano e conflito social (1890-1920). 4ªed. São Paulo: Difel, 1986.
- FENERICK, José Adriano. Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural – 1920-1945. Dissertação de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- FERRAZ JR., Tercio S. Introdução ao estudo do direito – técnica, decisão, dominação. 6ªed. São Paulo: Atlas, 1987/2008.
- FRANCO, Maria Silvia de C. Homens livres na ordem escravocrata. 4ªed. São Paulo: Unesp, 1974/1997.
- FRENCH, John. The origin of corporatist state intervention in brazilian industrial relations, 1930-1934: a critique of the literature. *Luso-Brazilian Review*, n.28, 1991, p.13-26.
- GARCIA, Nelson J. Estado Novo, ideologia e propaganda política: a legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Loyola, 1982.
- GARCIA, Walter. Bim bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. Dois casos de polícia, dois casos de política: a crônica de Machado de Assis e o samba de Geraldo Pereira. In: MARIANO, Ana S.; OLIVEIRA, Maria Rosa D. de. (orgs.). *Recortes Machadianos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2003/2008, p.223-247.
- _____. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- GOMES, Ângela C. A invenção do trabalhismo. Rio de Janeiro: Vértice, 1988.
- GOMES, Bruno F. Wilson Batista e sua época. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GOULART, Silvana. Sob a verdade oficial – ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- HERTZMAN, Mark. Making samba: a new history of race and music in Brazil. Duke University Press, 2013.
- HOBBSBAWM, Eric. História social do jazz. 4ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- HOLANDA, Nestor de. Memórias do Café Nice – subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- HOUAISS, Antonio (org). Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IBGE. Anuário Estatístico Brasileiro, 1968.
- LAGO, Mário. Na rolança do tempo. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LAMOUNIER, Maria Lúcia. Da escravidão ao trabalho livre (a lei de locação de serviços de 1879). São Paulo, Papyrus, 1988.
- MARANHÃO, Délio; SÜSSEKIND, Arnaldo; VIANNA, Segadas. Instituições de direito do trabalho. v.1. Rio de Janeiro: LTr, 1957/2005.
- MASCARO, Amauri. Iniciação ao direito do trabalho. 24ªed. São Paulo: Ltr, 1998.
- MATOS, Cláudia. Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. O malandro no samba: de Sinhô a Bezerra da Silva. In: VARGENS, João Baptista (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- _____. *Dicções malandras no samba*. In: _____; MEDEIROS, Fernanda T. de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. Noel Rosa – uma biografia. Brasília: UNB, 1990.
- MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

- MUNIZ JR., José. Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba. São Paulo, Símbolo, 1976.
- NAPOLITANO, Marcos. Síncope das ideias – a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba – a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. Revista Brasileira de História, v.20, nº38. São Paulo, 2000, p.167-189.
- NERY, Martin L. A consolidação do direito do trabalho no Brasil (1900-1943) a partir da percepção dos sambas da época. Monografia de conclusão de curso. Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA FILHO, Arthur L. e SILVA, Marília T. B. da. Cartola – os tempos idos. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- PARANHOS, Adalberto. O roubo da fala – origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo, 1999.
- _____. “Entre o trabalho e a orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940”. In: Música popular em revista, v. 1, pp. 6-29, 2012.
- PEDRO, Antonio. Samba da legitimidade. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.
- PIMENTEL, Luís e VIEIRA, Luiz Fernando. Wilson Batista na corda bamba do samba. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- RIO, João do. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.
- SÁ, Jorge de. A crônica. 3ªed. São Paulo, Ática, 1987.
- SALGADO, Álvaro. “Radiofusão, fator social”. Cultura Política, nº6. Rio de Janeiro, 1940, p.79-93.
- SALVADORI, Maria Angela B. Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1990.
- SANDRONI, Carlos. “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estacio”. Cahiers de Musiques Traditionnelles, 10, 1997, p. 153-168.
- _____. “Le tresillo rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle”. Cahiers de Musiques Traditionnelles, 13, 2001a.
- _____. Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001b.
- SANTOS, Wanderley G. Malandro? Qual malandro? In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). Decantando a república – vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. 3ªed. São Paulo: Zahar, 1984/2006.
- SOARES, Maria Thereza M. S. São Ismael do Estácio – o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- SODRÉ, Muniz. Samba: o dono do corpo. 2ªed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979/1998.
- SOUZA, José Inácio de M. O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.
- TATIT, Luiz. O século da canção. 2ªed. Cotia: Atelier, 2004/2008.
- THOMPSON, Edward P. Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1991/1998.
- TINHORÃO, José R. Música popular: um tema em debate. 4ªed. São Paulo: Ed. 34, 1966/2012.
- _____. O Samba agora vai... a farsa da música popular no exterior. Rio de Janeiro:

JCM Editores, 1969.

_____. Pequena história da música popular brasileira – segundo seus gêneros. 7ªed. São Paulo: Ed. 34, 1974/2013.

_____. Os sons que vêm da rua. 3ªed. São Paulo: Ed. 34, 1976/2013.

_____. História social da música popular brasileira. 2ªed. São Paulo: Ed. 34, 1998/2010.

_____. Música e cultura popular - vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. (sem título). Texto pessoal do autor sobre Ismael Silva. Caixa “Ismael Silva”, s/d, Acervo Tinhorão. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

UNTURA NETO, Marcos. O Conselho Nacional do Trabalho e a construção dos direitos sociais no Brasil. Dissertação de mestrado. Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

VAGALUME (Francisco Guimarães). Na roda do samba. 2ªed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

VARGAS, João T. O trabalho na ordem liberal: o movimento operário e a construção do Estado na Primeira República. Campinas: CMU, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. De olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELLOSO, Monica P. Cultura e poder político: uma configuração intelectual. In: _____; GOMES, Angela M. de Castro; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (orgs.). Estado Novo – ideologia e poder. São Paulo: Zahar, 1982.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 6ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995/2008.

VIANNA, Luís W. Liberalismo e sindicato no Brasil. 4ªed. Belo Horizonte: UFMG, 1978/1999.

WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio – ou por favor professor, uma década de cada vez. In: Sem Receita – ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). Cultura brasileira – temas e situações. São Paulo: Ática, 1987, p.114-123.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. O nacional e o popular na cultura brasileira. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1983/2004.

Anexo A: Tabela de pesquisa no acervo *online* do IMS

Legenda:
M – malandro
MR – malandro regenerado
OP – operário padrão
CP – cidadão precário
 * Conforme tipologia de Matos (1982) e Napolitano (2007).

- Pesquisa por termos “malandro”, “orgia”, “boemia” etc.

Data	Título	Autor (es)	Intérprete (s)	Registro
1930	Malandro medroso (M)	Noel Rosa	Noel Rosa, Bando Regional	Parlaphon, 13245
1932	Escola de malandro (M)	Orlando Luiz Machado ¹	Ismael Silva, Noel Rosa	Odeon, 10494
1933	Força de malandro (M)	Hervé Cordovil, Jaime Tolomi	Mário Reis	Victor, 33698
1935	Orgia (M)	Valdemar Costa, Valdomiro Braga	Orlando Silva	Victor, 34006
1936	Bebida mulher orgia (M)	Luiz Murad, Luiz Pimentel, Manoel Rabaca	Luiz Barbosa	Victor, 34128
	Vai, mulher da orgia (M)	Miguel Baúso Guarnieri, Roberto Martins	Orlando Silva, Diabos do Céu	Victor, 34118
1937	Ando na orgia (M)	Armando Marçal, Bide	Carlos Galhardo	Victor, 34277
	Marido da orgia (M)	Ciro de Souza	Araci de Almeida	Victor, 34229
	Você é da orgia (M)	Cândido Vasconcelos, José da Silva, Kid Pepe	Castro Barbosa	Victor, 34273
	Boêmio (M)	Ataulfo Alves, J Pereira	Orlando Silva	Victor, 34189
	Quero uma boemia (M)	Gomes Filho, Valfrido Silva	Francisco Alves	Odeon, 11531
1938	Orgia e nada mais (M)	Bide, Haroldo Lobo	Araci de Almeida, Conj. Regional Rca Victor, Alcebiades Barcelos	Victor, 34389
1939	Adeus orgia adeus (MR)	Djalma Esteves, Felisberto Martins	Moreira da Silva	Odeon, 11793
1940	O amor regenera o malandro (MR)	Sebastião Figueiredo	Gaúcho, Joel	Columbia, 55211
1941	Louca pela boemia (OP/M).	Bide, Armando Marçal	Gilberto Alves, Conj. Odeon	Odeon, 12016

¹ Conforme informação de Máximo e Didier (1990), a autoria real é de Noel Rosa e Ismael Silva.

- Pesquisa por termos “trabalho”; “batente” etc.

1930	Não nasci para trabalhar (M)	Freire Junior	Francisco Alves	Parlophon, 13104
1931	Vai trabalhar (OP)	-	Eunice Ferreira	Odeon, 10828
1936	O trabalho me deu bolo ² (M)	João Golo	Moreira da Silva	Columbia, 8249
1939	Inimigo do batente (M)	Germano Augusto, Wilson Batista	Dircinha Batista	Odeon, 11834
1940	Canção do trabalhador (OP)	Ari Kerner	Carlos Galhardo	Victor, 34614
	Eu trabalhei (OP)	Jorge Faraj, Roberto Roberti	Orlando Silva	Victor, 34712
1942	Vai trabalhar (M)	Ciro de Souza	Araci de Almeida	Victor, 34897
1943	Trabalha (OP)	Pedro Camargo, Roberto Roberti	Edmundo Silva	Odeon, 12415
1944	Trabalho (OP)	Felisberto Martins, Lupicínio Rodrigues	Ataulfo Alves	Odeon, 12536
1945	Canção do trabalhador brasileiro (OP)	Abdon Lira, Lea Lira	Orlando Silva ou Carmem Dulce	Odeon, 12569 (lados A e B)
1946	Deixa passar o trabalhador (OP)	Arlindo Marques Junior, Roberto Roberti	Gaúcho, Joel, Grupo Odeon, Fon-Fon, Orquestra	Odeon, 1946
	Trabalha (OP)	A.F Marques, Antenor Borges	Ciro Monteiro	Rca Victor, 800461
	Trabalha mulher (OP)	Benedito Lacerda, Herivelto Martins	Araci de Almeida, Conjunto	Odeon, 12742
	Trabalhar, eu não (M)	Almeidinha	Joel, Grande Escola de Samba, Joel de Almeida	Odeon, 12692
	Trabalhar, eu sim (OP)	A Boscarino, Estanislau Silva	Zé, Zilda	Continental, 15740

² Houve outra gravação, em 1939, com Moreira da Silva (Odeon, 11793).

Anexo B: Letra de “Averiguações” (Wilson Batista)

Seu Martins Vidal
Eu moro no Lins e sou o tal
Que há muito tempo exerço
Uma fiel profissão
(Eu não sou mais aquele antigo trapalhão)

Esse otário foi roubado
Em Copacabana
(Há muito que eu não vou em cana)
E não saio de casa
Há mais de uma semana

Seu Zé, por favor,
Olhe a minha feição
E diga aí pro doutor
Se sou o verdadeiro ladrão
O otário me olhou, me tornou a olhar
Ficou encabulado, ficou meio encafifado
Senti mãos no meu ombro
Um barulho de chaves e eu encanado
(Vou apelar pra um magistrado)

Porque um advogado, é
Não adianta nada
Pois há tempos atrás eu fui
O Morangueira, o rei da trapalhada
Retratos e fichas tenho na Central
Em todo lugar
Fiz, no duro, juro
Muito chefe de família chorar

Mas hoje em dia
Eis porque me desespero
Posso ver a maior galinha morta ali, não quero
Pinta brava como sou
Sei o que acontece
Quando a gente não se abre, não resolve
Tem que assinar o processo, artigo 399

De repente uma voz
Do Zé dos Anzóis
Quase dou um acesso
Chegou a hora fatal
Vou assinar o meu mal
Que injusto processo

E eu finjo não ouvir, mas o chafa me chama
Me abate o coração, Meu Deus que horror
Pela décima vez vou visitar a detenção

E entro na sala de investigação
O senhor pode ir embora
Vi o homem em cana
Era uma pinta bacana
O verdadeiro ladrão
(Vou me pirar desta pensão, comigo não)

Anexo C:
Partituras

O Bonde São Januário

1

Ataulfo Alves
Wilson Batista

intro

4

8

12

16 A

Quem tra - ba - lha é que tem ra - zão Eu di -

20 1. 2.

go e não te-nho me - do de er - rar

26

O Bon - de São Ja - nu - á - rio Le - va mais um o - pe - rá -

30 1.

rio Sou eu que vou tra - ba - lhar

34 2.

An - ti - ga - men - te - eu não ti - nha ju - í

38

í - zo Mas re - sol - vi ga - ran - tir meu fu - tu -

42

u - ro__ (Ve - ja__ vo - cês__) Sou fe - liz vi - vo mui -

46

to bem A bo - e - mi - a não dá ca - mi - sa_a nin - guém

50

(É,__ di - go bem__)
(É,__ mui - to bem__)

Oh, Seu Oscar!

1

Ataulfo Alves
Wilson Batista

intro

5

9

13

17

A

Che - guei ___ can - sa-do do _ tra - ba - lho

21

Lo - go_a vi - zi - nha me ___ fa - lou: ___ Oh, Seu Os - car,

25

___ tá fa - zen - do me - ia ho - ra que tu - a mu - lher foi - se _ em-bo-

29

___ ra E _ um bi - lhe - te ___ dei - xou ___

33

O bi - lhe - te _ as-sim di - zi - a: "Não pos - so mais,

37

 eu que - ro_é vi - ver na_ or - gi - a Não pos - so mais

41

 eu que - ro_é vi - ver na_ or - gi - a Fiz tu-

45 B

 _ do pa - ra ver__ se_ eu bem es - tar__ A - té

49

 __ no cais _ do por __ to_ eu fui _ pa - rar __ Mar - ti - ri - zan-

53

 __ do o meu cor - po noi _ te _ e di - i - a Mas tu _ do _ em vão

57

 - o E - la é da or - gi - i - a__ (É, __ pa - rei)

O Trem atrasou

1

Artur Vilarinho

Estanislau Silva

Paquito

4x intro

11

15 Pa - trão,

19 A o trem a - tra - sou Por is-

23 so_es tou _ che - gan - do a - go - ra Tra - go_a - qu

27 _ o me - mo - ran - do da _ Cen-tral O trem

31 _ a - tra - sou me - ia ho - ra O se - nhor não tem _ ra - zão

35 1. pa - ra me man - dar em - bo - o - ra Pa - trão,

39 2. B _ o - ra O se - nhor tem pa - ci - ên - cia É pre - ci-so com - pren-der

43 Sem - pre fui o - be - di - en - te Re - co - nhe-ço_o meu de - ver

47

Um a - tra - so_é mui-to jus - to Quan-do há ex - pli - ca - ção-

51

ão Sou um che - fe de fa - mí - lia pre-ci- so ga - nhar o pão

55

(E eu te-nho ra - zão)