

MALANDRO FOLCLÓRICO; UM PRODUTO SINGULAR OU UMA MERCADORIA RECUPERADA?

Delmar Cruz Bomfim¹

RESUMO: Este artigo pretende investigar por que o governo ditatorial do presidente Vargas promoveu a folclorização do malandro folclórico, dando fomento para divulgação e circulação da sua produção musical na época do Estado Novo; e não deu importância à produção da literatura negra desenvolvida pelo escritor negro nesta mesma época, o mesmo acontecendo no regime de 1964. Este trabalho objetivou também questionar esses dois indivíduos quanto à postura política, cultural, social, racial e étnica dentro dos Estados totalitários (Estado Novo e ditadura militar) e comparar essas duas realidades, no que concerne à divulgação, circulação e recepção das suas obras. Tomou-se como aporte teórico para a investigação de ambos a cultura dentro das concepções desenvolvidas por Thompson, Clifford, Guattari e Culler. Conclui-se dessa investigação que a visibilidade do malandro folclórico foi maior, porque a cultura popular da qual ele era protagonista foi facilmente transformada em cultura de massa.

Palavras chave: Malandro. Folclorização. Desterritorialização. Cultura.

ABSTRACT: This paper intend to investigate why the Brazilian president Getúlio Vargas promoted the trickster folklore process, giving financial support to the diffusion and commercialization of the musical production in the “Estado Novo” epoch; and did not give credit to the black literature production written by black writer in the same epoch; the same happened 1964’s dictatorship. This article also aimed to question both individuals, concerning to their political, cultural, social, racial and ethical attitude in these periods and compare both realities in terms of diffusion, commercialization and reception of these works. The theoretical foundation of this paper is based on the works of Thompson, Clifford, Guattari and Culler. We draw a conclusion that the trickster visibility was greater because the popular culture, from which the trickster was protagonist, was easily transformed in mass culture.

Keywords: Trickster. Folklore process. Deterritorialization. Culture.

O objetivo deste trabalho por um lado é investigar como o presidente Vargas, através da cultura, promoveu a folclorização do malandro brasileiro – alcunhado pela mídia e intelectualidade de malandro ‘folclórico’ ‘empírico’, ‘emblemático’, ‘primitivo’, ‘de essência’, ‘romântico’ ou ‘embrionário’ –, e deu fomento para a produção musical do malandro compositor; e por outro lado também investigar porque ele não deu importância à produção da literatura negra desenvolvida por indivíduos também negros, nessa mesma época, o mesmo ocorrendo na ditadura militar de 1964. Dessa proposta de investigação surgem

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB DCDC. Campus II Alagoinhas) e doutorando do Programa de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Santiago de Compostela (Espanha). delmarcruz@hotmail.com

alguns questionamentos: qual era a postura cultural, política, racial e étnica desses dois indivíduos dentro desses Estados totalitários? E qual a relação que pode ser estabelecida entre ambos no que concerne à produção, divulgação e recepção das suas obras? Para investigar esses dois indivíduos tomou-se como aporte teórico o conceito de cultura proposto pelos seguintes teóricos: Thompson (1995) que conceitua a cultura como uma concepção simbólica estruturada em contextos sociais; Geertz (1989) que também vê a cultura como uma concepção simbólica, embora leve em consideração os mecanismos de controle; Guattari (2000) que concebe a cultura como um conceito reacionário; e por fim a visão de Jonathan Culler (1999) que tem duas concepções de cultura. A primeira baseada nos conceitos expressos pelos estudos culturais na sua relação com a literatura, na qual, vê a cultura como cultura de massa, ou seja, como uma imposição ideológica, uma formação opressora – visão defendida pela teoria literária marxista –; e a segunda através de uma concepção que “tem o desejo de recuperar a cultura como expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados, (indagando) em que medida somos manipulados pelas formas culturais, e em que medida somos capazes de usá-las para outros propósitos, (questionando) também em que medida podemos ser sujeitos responsáveis por nossas ações e em que medida nossas escolhas aparentes são limitadas por forças que não controlamos” (CULLER, 1999, p. 51). A razão de refletir sobre essas questões repousa no questionamento de como são tratadas as minorias artísticas pelo poder instituído.

Entender a razão da folclorização desse malandro é entender o motivo pelo qual ele foi consentido como expressão de uma cultura popular, que ao ser usado como operador político pelo projeto populista do governo Vargas, se transforma em cultura de massa. Com essa mudança de sentido da cultura popular, o governo Vargas teve o intuito de controlar as ações do malandro e transformá-lo em mercadoria simbólica.

Essas ações manipuladoras do Estado eram realizadas através de mecanismos de controle, que variavam desde a institucionalização das manifestações culturais como a capoeira, o samba e o candomblé até a censura imposta pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que censurava as músicas malandras que tinham como tema a malandragem. Essa censura estava aliada a ação coercitiva exercida pelo poder policial que reprimia e prendia todos aqueles que publicamente fossem contrários ao projeto de apologia ao trabalho e ao nacionalismo proposto pelo governo.

A institucionalização dessas manifestações culturais populares teve como intuito mostrar um Estado afinado com os movimentos oriundos das camadas populares. Nesse

contexto cultural o malandro, que será doravante adjetivado de ‘folclórico’, teve a capoeira transformada em matéria escolar, tirando dela a sua forma de expressão de luta que era uma das suas armas de defesa, além de ser uma das suas expressões de dança; teve também o samba deslocado do morro para a avenida quando o mesmo foi eleito como ritmo do carnaval, suprimindo assim o choro que era o ritmo ouvido pelas elites da época. Com a institucionalização do samba, dá-se poder de expressão a uma arte que vivia confinada, inicialmente nos quintais das casas e posteriormente nos morros, mas que ao descer para a avenida tem o seu ritmo transformado. Este tinha suas evoluções feitas pra trás, mas a partir daquele momento passaram a ser feitas para a frente, no intuito de justificar o desfile das escolas de samba que começou a ter uma performance similar a uma passeata dançada. Quanto à letra do samba malandro, era modificada pela censura para obedecer ao projeto apologético trabalhista do governo que não admitia que esta enaltecesse a malandragem e sim destacasse o caráter nobre do trabalho. No que diz respeito ao candomblé e umbanda, essas manifestações só foram toleradas pelo fato dos seus seguidores terem estabelecido um sincretismo religioso – correlação dos orixás com os santos da igreja católica – com o intuito de ver essa manifestação religiosa e cultural respeitada. Contudo, se por um lado a ação desse governo era repressora, por outro lado ela era simpática a essas manifestações, dando, às mesmas, apoio financeiro. Esse comportamento se justificava na promoção da sua política populista. Este fato pode ser constatado na seguinte passagem de Claudia Matos (1982), ao se referir ao samba:

O “namoro” de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o “pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas [...] Em 1934, já presidente [...] Por decreto seu, as emissoras que até então pagavam 90.000 réis ao autor da música que transmitiam, passaram a pagar 500.000. Estas e outras medidas granjearam para Getúlio uma forte simpatia entre os sambistas de modo geral. Em 1937, um decreto de Getúlio determinava que os sambas das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico. (MATOS, 1982, p. 88)

Com relação à umbanda, Hanchard (2001 apud Brown e Bick), descreveu como a umbanda ganhou legitimidade jurídica e social durante a ditadura militar pós-1964:

Isso foi facilitado pela ocupação, por parte dos militares umbandistas, de posições de liderança nas congregações e centros espíritas umbandistas. A presença deles era um

sinal do conservadorismo político representado pela ênfase ideológica da umbanda no destino e na sorte individuais, e por sua concentração ritualística e cosmológica

nas relações de proteção, que pouco ameaçavam o Estado. (HANCHARD, 2001, p. 133)

Com relação à capoeira, relata-se que na época de Vargas ela não era considerada crime, era apenas uma contravenção que era praticada por muitos escravos negros, tendo sua prática coibida com severas punições. Depois da abolição da escravidão, a partir do ano de 1890, a capoeira foi considerada uma atividade marginal, ano que foi inserida no código penal. Ela era praticada nos espaços onde transitavam esses malandros capoeiristas, ou seja, nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. No séc. XX, particularmente em 1937. Ela começou a ser institucionalizada, primeiramente em Salvador quando o mestre bimba abre a primeira escola de capoeira, época em que o então presidente Vargas a tira do código penal, fazendo-a sair da ilegalidade. Nesta nova fase ela começa a se desenvolver também em São Paulo. A capoeira foi reconhecida como prática desportiva, pela primeira vez, e denominada “luta brasileira” (capoeiragem) pela lei 3.199 de 14/04/1991, depois como desporto em 26/12/1972. Nesse momento se consagra sua institucionalização.

Pode-se ver como a ação da ditadura Vargas foi decisiva no processo de desterritorialização dessas manifestações culturais de origem negra e conseqüentemente na folclorização do malandro. Depois de tomar posse das mesmas através de um processo de recuperação empreendido pelos meios de produção capitalísticos, o poder estatal permite que o malandro, que delas fazia uso, tivesse sua malandragem somente inscrita nas memórias históricas da mídia e da literatura que nostalgicamente tratavam do tema. As produções musicais desses malandros compositores foram censuradas, fazendo com que a apologia da malandragem fosse devorada e o malandro tivesse que se regenerar, mesmo que temporariamente, aderindo ao projeto de apologia do trabalho, como tática de sobrevivência. O malandro ‘folclórico’, de ser singular e totalmente territorializado, se transforma em personagem de filmes, novelas, revistas em quadrinho, e em sujeitos de documentários que falam nostalgicamente da fase áurea da malandragem. Nessa fase ele é folclorizado pela mídia e pela literatura que tratou do tema, ou seja, se transforma em um ser que passou a ter somente existência simbólica.

Como discurso, imagem e poder estão interligados (SOUZA, 2005), a imagem do malandro foi transformada pelo poder instituído através do discurso cultural que o destruíu enquanto ser singular, porque a repressão contínua, acompanhada de prisão, açoites ou morte,

não contribuíam para seu desaparecimento, pois a sua existência já estava ancorada no discurso apologético da malandragem. O seu desaparecimento, enquanto malandro delinquente, se operou através de um processo de esquecimento que escamoteou a existência dessa outra face da malandragem que para o governo não era interessante divulgar. A imagem do malandro caricaturado, construída pelo sistema ditador e seus mecanismo de controle, agenciados pelo DIP, era disseminada através de um discurso ancorado na cultura que divulgava essa sua nova face. A sua nova face foi projetada e disseminada pelo poder instituído como produto da cultura brasileira, fazendo com que sua malandragem real, que era a malandragem delinquente, desaparecesse aos olhos dos aficionados pela cultura brasileira, pois “nada mais desaparece pelo fim ou pela morte, mas por proliferação...”. (Baudrillard, 1990, p. 10). Neste momento o lado delinquente do malandro começa a ficar invisível. (SOUZA, 2005 apud HALL) diz que “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada, segregada e que não pode conduzir o analista nem à negação nem à supervalorização destes espaços de visibilidade, pois, muitas vezes, a proliferação de diferenças produz um ‘tipo de diferença que não faz diferença alguma’”. (SOUZA, 2005, p. 128.). Através do seu discurso populista atrelado às manifestações culturais, o ditador deu uma visibilidade regulada e segregada ao malandro quando o permitiu chegar à fronteira e ao mesmo tempo, através do DIP, o proibiu de atravessá-la. Toda essa visibilidade foi dada por meio de estereótipos inferiorizantes e exclusões que formam a base estruturante da modelização imposta pelos meios de produção capitalísticos, representados pela ditadura.

Nessa mesma fase ditatorial, o escritor negro que vive um momento de afirmação política e construção de sua subjetividade, procura um espaço onde possa exercitar a sua voz. Ele reivindica, através dos seus escritos, falar da sua comunidade específica. Ele desenvolve uma literatura que, segundo Guattari (2000), tudo é coletivo e tudo é político. Contudo, pode-se observar que este tipo de literatura inaugura uma nova forma de ver o mundo através da criação de um espaço de poder que possa dar vitalidade a um coletivo, que anseia projetar

seus anseios através de uma literatura de resistência que insiste em ser diferente para não ser devorada pelo cânone oficial branco.

Essa literatura popular que tentou desenvolver uma atitude reivindicatória através de uma ação política consciente não alcançou muito êxito por: não ter incomodado a política

estatal de maneira molecular – como aconteceu com o malandro – pelo fato de seus projetos políticos não alcançarem uma projeção macro; e por sua literatura não ter o mesmo poder de alcance que tem a música popular ouvida por um coletivo gigantesco – como ocorria com a música malandra –, aliada à parca dificuldade de divulgação e circulação das suas obras. Por causa disso, esse homem negro escritor passa a não ter a mesma importância para a política populista dessas ditaduras, como teve o malandro ‘folclórico’ também negro. Segundo Souza (2005), esse escritor negro tematiza, através das suas produções escritas, “vários aspectos da sua vida cotidiana..., tais como a necessidade de construção de uma auto-imagem positiva, o resgate das tradições de origem africana e o combate às manifestações cotidianas de preconceito e discriminação racial na escola e trabalho” (SOUZA, 2005, p. 113), reivindicando com isso um espaço na vida cultural e literária brasileira, que não teve muita visibilidade no período ditatorial. Sabendo como esses dois indivíduos eram vistos pelo sistema, pode-se também questionar como ambos se comportavam culturalmente e politicamente dentro do Estado totalitário.

Partindo do pressuposto do pertencimento racial do malandro ‘folclórico’ da época da ditadura de Vargas, ou seja, indivíduo negro e fruto do pós-abolição, este malandro reivindica a sua voz, enquanto pertencente de uma literatura musical baseada na malandragem. De uma forma bastante diferente, os escritores negros, conscientemente, protestam contra o preconceito e discriminação racial, sofridos durante sua história de vida.

A produção musical malandra, por um lado, foi uma produção que só incomodou o poder instituído por ter sido uma atividade que inicialmente teve uma projeção molar, pelo fato de ter sido restrita ao universo do morro do Rio de Janeiro e da região portuária e do pelourinho de Salvador; por outro lado foi também um discurso de não modelização inconsciente, expresso através das ações malandras e principalmente dos seus textos musicais de apologia à malandragem que fizeram com que a voz malandra se disseminasse pelo país.

Inicialmente foram produzidos textos que comunicavam um discurso musicado que tinha a intenção de entreter e divertir e que posteriormente conseguiam tomar uma projeção

molecular que chamou a atenção do governo para a ação crescente destes malandros que insistiam em ter a posse do seu tempo, ou seja, de não se escravizarem aos meios de produção capitalísticos. Malandro que mesmo não desenvolvendo agenciamentos coletivos conseguia influenciar a massa que ouvia suas músicas e que tinha notícias das suas ações.

Pode-se mesmo dizer que o malandro ‘folclórico’ não tinha preocupação política. Suas ações não apontavam para essa direção porque ele mantinha uma postura egoísta frente à sociedade em que vivia, embora não possamos dizer que suas ações fossem apolíticas na sua totalidade. Elas eram políticas porque, de alguma maneira, desenvolvia agenciamentos revolucionários, mesmo que inconscientes, na sua relação de inclusão na *pólis*.

Se por um lado sua apologia à malandragem, inconscientemente, teve uma repercussão política revolucionária, por outro lado esse malandro não teve nenhuma atitude política consciente de transformação da sociedade, porque o que lhe motivava era o desejo de mobilidade social sem o concurso do trabalho, o que jamais seria conseguido pelos seus pares na situação de trabalhador convencional, pelo fato do indivíduo negro e pobre só poder trabalhar em atividades remuneradas relacionadas às pessoas de formação educacional inferior. Ele não queria estar relacionado a este coletivo para não ter que adotar qualquer atitude altruísta frente ao grupo racial e social do qual foi oriundo. Ele não tinha projetos que pudessem se realizar a longo prazo, pois o retorno financeiro de suas atividades malandras deveria ser imediato. O alvo das suas malandragens não se concentrava em um público específico. A vítima podia ser pobre ou rica, branca ou negra, homem ou mulher, para ele não fazia diferença.

O escritor negro, através de ação consciente, pode perceber sua cultura sendo também folclorizada através da imagem da mulher negra, que em muitos casos, é vista como uma mercadoria que serve como forma de atrativo ao turismo 3S: sol, sexo e sabor. Isto ocorre, inclusive, quando é eleita como protagonista do carnaval, através das escolas de samba, se transformando em um produto real de um Brasil rico culturalmente, que vende sua beleza exótica como mercadoria. Contudo, é através da sua literatura de resistência, expressa por meio do seu texto literário na modalidade teatral e intitulado “Cabaré da raça”, que o intelectual negro tenta desconstruir a folclorização do negro. Negro que é visto como detentor de vários estereótipos como o de indivíduo de membro grande e de poder falocrático exuberante; e da mulher negra, estereótipo de mulher sensual, de bunda grande e boa de cama,

que faz com que sejam esquecidas as suas competências em outros setores da sociedade que assegurariam o seu status de cidadão.

A partir dessa literatura de protesto, o escritor negro consegue chamar a atenção para a sua situação de cidadão de ‘segunda classe’ dentro de um sistema que o vê como um bem

simbólico, enquanto malandro folclorizado, e com relação à mulher negra como produto sedutor da cultura nacional.

Conhecedor de toda temática que geram esses conflitos, o escritor negro não tem força para levantar sua voz através da literatura, pelo fato de viver em um país que não tinha, e talvez ainda não tenha tradição de leitura. Esse fato vai agravar sensivelmente a sua vida enquanto escritor, porque essa será mais uma razão que fará com que os setores governamentais não venham a contribuir com fomento para divulgação de suas obras.

A divulgação de suas obras passa por diversos entraves, inclusive na maneira pela qual a sua comunicação com a massa oprimida se opera. Para chamar a atenção para a mensagem que querem veicular, na peça teatral “Cabaré da raça”, todos os atores desenvolvem sua performance teatral nus. Esta é uma forma de chamar atenção para seus problemas sociais. O mesmo ocorre, segundo Souza, quando tentam circular seus textos escritos, dando como exemplos os textos dos Cadernos Negros que “buscam conscientemente a linguagem ainda simples, mais informal e acessível ao público não elitizado [...], abordando questões que lhe digam respeito diretamente” (SOUZA, 2005, p. 114).

Nesses contextos culturais e políticos, os ditadores aos poucos começaram a entender e a se preocupar com a revolução molecular que estava sendo desenvolvida pelo malandro ‘folclórico’, mesmo sem o concurso de uma ação política orientada. Nesse momento, o discurso do Estado ditador que se expressava através da cultura como base ideológica e opressora, aliado aos mecanismos de controle criados pelo próprio Estado, entra em cena com o intuito de recuperar o malandro e com isso se apropriar das suas manifestações culturais que eram, inconscientemente, sua base política.

Observa-se que a mesma cultura que forjou o malandro, lhe dando a impressão de reconhecimento social, mostra seu caráter reacionário ao ser manipulada pelo poder ditatorial instituído. Percebe-se com essa observação que a cultura pode se prestar a vários usos gerando com isso o seu caráter ambíguo. Oswald de Andrade, ao perceber este sentido ambíguo da antropofagia, ficou perplexo “quando considerou que aquela concepção,

favorável ao ímpeto de todas as revoluções generosas, poderia também justificar o canibalismo político de Hitler. ”(ANDRADE, 1950, p. 33). Guattari afirma (1989) que essa ambiguidade de conceitos existe em todos os campos. Reforçando a afirmação anterior, ele

diz que “os processos de singularização podem ser capturados e por outro lado funcionar no registro molecular, escapando a essa lógica identitária” (GUATTARI, 1989, p. 71).

O malandro também se mostra como um ser ambíguo quando, mesmo na posição de inferioridade racial e social, se transforma em um sujeito esquizofrênico, adotando outra identidade como forma de, conscientemente, ser parte do sistema que o oprime, e inconscientemente, do sistema que começa a negar.

O malandro ‘folclórico’ embora tivesse o fidalgo como modelo de indivíduo social padrão, também priorizava uma temática que estivesse mais próxima do coletivo ao qual ele pertencia. Talvez por ter mais facilidade de tratar da questão da mobilidade social sem seguir o viés do trabalho. Sua atitude política inconsciente se pautava em um desejo, que na verdade se exprimia como coletivo, apesar de ele não desejar ser porta-voz da comunidade oprimida.

No escritor negro, o desejo de mobilidade social se ancorava em uma proposta de revolução consciente que tinha como meta o reconhecimento de uma minoria racial, integrante de uma *pólis* que lhe negava o direito de cidadania. Seu discurso literário era sempre engajado e sempre esteve concentrado no político e no coletivo. Apesar da sua atitude messiânica, sua proposta de transformação não obtém eco dentro da sociedade brasileira, porque editoras, controladas por homens brancos, não dão visibilidade a escritores negros que insistem em uma temática que apontava para a denúncia das condições sociais que esse coletivo vive dentro do país. Como indivíduo social, o escritor negro não conseguia visibilidade e conseqüentemente não conseguia dar visibilidade ao coletivo do qual era porta-voz. Sua raça era e sempre foi uma forma de impedimento de mobilidade social.

No que se refere ao seu pertencimento racial, o malandro ‘folclórico’ não reivindica ser porta-voz de uma raça porque sua forma de invadir a fronteira do outro, do homem branco, se dá através da devoração simbólica do homem branco filho de algo. Ao devorá-lo simbolicamente, o malandro tenta adotar as características de ser e viver desse fidalgo. Neste momento o malandro se desterritorializa racialmente em prol de uma territorialização social.

Sua crise esquizofrênica faz parte de um movimento singular inconsciente que o leva a invadir as fronteiras arrombando portas.

Etnicamente ele também se desterritorializa quando faz uso de uma indumentária que o remete ao desejo de “ver o outro em si”, mas como uma forma de devorar suas qualidades, tomando posse do que não era seu e com isso sintetizando a máxima do movimento

antropofágico encabeçado por Andrade (1950) que diz que “só me interessa o que não é meu”. Mas sua desterritorialização étnica lhe confere uma territorialização híbrida quando cria inconscientemente um personagem que na verdade não é fidalgo nem escravo abolido e sim o malandro. Produto híbrido desta crise esquizo da qual ele é vitimado. Entretanto sua mobilização e dinâmica política, no sentido consciente, são nulas, porque ele não se interessa em ser porta-voz de uma comunidade oprimida e minoritária. O Estado sempre esteve consciente dessas nuances comportamentais do malandro e sempre esteve criando formas de recuperá-lo.

O pertencimento racial do malandro ‘folclórico’ quase nunca se baseava nas semelhanças fracas, que estão relacionadas à cor da pele; ou nas semelhanças fortes, relacionadas à consciência política, propostas por Michael Hanchard (2001). A sua semelhança fraca só acontecia de forma fortuita quando a situação em que ele se via inserido o forçava a uma pequena reflexão, e isto só acontecia quando estava na companhia de uma mulher negra, que ele induzia à prostituição para sustentá-lo, e que era apontada pelo comissário de polícia como mulher negra e sua fonte de recursos. Contudo seu pertencimento racial logo era esquecido quando estava em um apartamento, na companhia de uma mulher branca. Tampouco sua semelhança forte vinha à tona, pois sua solidariedade racial através da sua reflexão política era parca, só se esboçando quando, na posição de compositor, via suas músicas censuradas e seu bolso afetado pela ação do discurso apologético do Estado ao trabalho.

Mesmo com essas indiferenças relacionadas ao seu pertencimento racial, étnico, de classe e político, o malandro ‘folclórico’ conseguiu através de sua ação política inconsciente incomodar o sistema capitalista em voga na época da ditadura Vargas. O seu discurso de apologia à malandragem trazia no seu bojo a negação do sistema. Essa negação se dava ao não consentir, mesmo inconscientemente, a ser modelizado pelos meios de produção capitalísticos. Com seu discurso e ações relacionadas à apologia da malandragem, o malandro

desenvolveu ações molares que poderiam ter uma abrangência molecular. Por conta disso ele foi perseguido pelo sistema e teve sua malandragem caricaturada.

O malandro foi transformado em um bem simbólico que deveria ser lapidado e transformado antes de ser comercializado. O sistema, por um lado, fixou-lhe um novo sentido, criando a imagem de um personagem alegre, brincalhão e bom de samba que vivia a vida

intensamente e que era amante das manifestações da cultura popular como o samba, a capoeira e a umbanda; , mas por outro lado produziu também a imagem daquele que enganava os outros como forma de sobrevivência, porque não gostava de trabalhar, dando a entender que esse comportamento estava associado ao grupo racial do qual fazia parte. Se por um lado o governo populista exaltava seu perfil alegre e sua vitalidade, criando a impressão de uma imagem positiva, por outro lado o taxava de indolente e vadio, o que pode ser traduzido como inútil ao trabalho.

No que se refere ao reconhecimento da sua produção artística, o malandro teve a sua produção cultural simbólica desenvolvida por meio da produção de discos e divulgada principalmente pela mídia radiofônica. Essa produção era controlada por mecanismos de controle representados pela gravadora que escolhia a música que poderia entrar no álbum. A articulação entre o compositor e a gravadora geralmente era feita pelo cantor que se colocava também na posição de atravessador. Essa relação de exploração se materializou na relação comercial entre o compositor negro Ismael Silva e o cantor branco Francisco Alves.

A divulgação da sua arte musical malandra era também controlada pela mídia radiofônica, como também a recepção do produto final a ser consumido. Na sua fase de consumo a música passava pelo crivo do mais importante e eficiente mecanismo de controle que era representado pelo DIP.

A valorização do produto musical se dava com o aumento dos valores pagos aos compositores, e pela permissão da circulação do produto musical em forma de disco. A partir daí a sua imagem enquanto símbolo cultural popular se transformou em mercadoria pela indústria cultural e teve larga circulação pela mídia. O Estado, antes de transformar o conteúdo das suas letras, tolerou as letras de apologia à malandragem para depois descartá-las, substituindo-as por outros processos de subjetivação, interferindo assim no processo de produção, divulgação e circulação da cultura malandra.

No escritor negro o fomento para publicação da produção não era dado pelo Estado, ficando, portanto, a divulgação, circulação e recepção das suas obras ao encargo de grupos negros organizados ou da iniciativa pessoal do seu produtor. As atividades de divulgação da produção do escritor negro eram feitas através de recitais e de feiras populares de venda de livros onde também acontecia a recepção do produto que era vendido a uma clientela tribal, ou seja, a um grupo específico que se afinava com aquela produção.

A produção literária negra nesta época nunca teve um grande apogeu. Segundo Mário Augusto Medeiros da Silva (2011) a produção literária negra brasileira sempre foi uma produção marginal em sua forma produtiva, distributiva e de consumo, onde destaca o problema da marginalidade da literatura negra; o relacionamento com o Estado; e a questão de qualidade. Segundo Silva, “a problemática da marginalidade produtiva da Literatura Negra situa-se tanto em relação à ausência de fomento estatal...” (SILVA, 2011, p. 127-130) que fez com que sua produção fosse bastante limitada, só tendo maior projeção quando esta poesia negra era divulgada na forma de recital, como fica claro na explicação feita por Silva apud Acary:

Um recital de poesias bem dirigido e bem coordenado, alternando poemas e músicas, leva a obra poética onde o livro não pode levar, aos ouvidos e consciências da maioria negra mas culta em sua cultura de oprimido nas favelas, presídios e escolas municipais... quando um poeta diz seu texto num presídio, escola ou associação de moradores de favela, ele não precisa perguntar angustiado se seu “leitor” é analfabeto ou não. Ele tem certeza que será lido e entendido e, se não for entendido, será perguntado no mesmo momento da leitura. (SILVA, 2011, p. 127-130)

Esta literatura negra e marginal também foi questionada por ter uma qualidade considerada inferior pelas diversos segmentos sociais e intelectuais acostumados a uma forma de literatura canônica de expressão branca, que sempre viam com maus olhos essas manifestações artísticas.

Observa-se que a produção musical do malandro, enquanto indivíduo compositor, diferentemente do escritor negro, recebe apoio financeiro ancorado na lei. Estamos falando de dois coletivos distintos: de um lado o escritor negro e do outro o compositor também negro. O que fez com que o governo ditador desse mais visibilidade a um do que ao outro?

Possivelmente este ato de dedicar-se a um e preterir ao outro repouse na natureza das produções em questão. A primeira está relacionada a uma produção textual que atingia um público específico e menor, mas que trabalhava com a produção de um conhecimento específico e com temas conflitantes que podiam colocar em cheque a posição de um governo que não olhava para as minorias. Esse fato podia reacender um debate racial com reminiscências no campo social, de classe e político, embora, na forma de recital, a poesia atingisse um público maior. Entretanto este tipo de atividade não era muito comum e também não era tão sedutor quanto o samba.

Do outro lado o samba, texto curto e composto para ser cantado, que além de ter uma projeção muito grande na mídia e atingir um público muito grande, era um ritmo de massa que não poderia ser ignorado pelo poder instituído e pela mídia jornalística. O samba, mesmo antes de ser tocado nas rádios estatais, já ganhava força como ritmo peculiar de uma minoria oprimida que o cultivava nos quintais das casas, por este ser proibido de ser cantado nas ruas. Contudo, este ritmo começava a suplantar o choro que era o ritmo apreciado pela elite brasileira, mas que já começava a se render ao ritmo do samba. O então presidente Vargas, que desenvolvia uma política populista não podia ignorar esta manifestação cultural negra e de massa, que se proliferava, nos mais variados meios sociais.

No que se refere ao escritor negro, a produção livresca sem fomento não se desenvolvia de maneira desejável, pelo fato do texto impresso e encadernado custar caro. Já o samba não precisava ser gravado para ser ouvido. Bastava que qualquer indivíduo estivesse próximo a uma roda de samba para ouvir e apreender sua música e sua letra. O texto em forma de samba era uma expressão mais espontânea que excitava e incitava a massa a dançar. Vargas na sua política populista estava mais inclinado a desenvolver o ritmo de massa, porque ele se harmonizava com as suas pretensões políticas. Quanto à qualidade do samba, o ritmo que embalava e convidava a dançar era mais importante. Nem sempre as pessoas que o ouviam estavam interessadas em saber o que ele queria dizer, mas sim, que ele induzia a dançar e a divertir. Apesar de haver um maior interesse pela musicalidade do samba que levava o indivíduo a dançar, alguma coisa do conteúdo do texto ficava, pelo fato do processo de massificação da informação, através da repetição, ser muito poderoso.

Chega-se à conclusão que o malandro brasileiro foi folclorizado pelo Estado totalitário pelo fato desse malandro não ter consciência da sua ação singular revolucionária de negação ao trabalho duro, o que se configurava também na negação do sistema capitalista, representado pelo Estado Novo. Constata-se que sua negação ao sistema não era politicamente

orientada, ou seja, era inconsciente. Por causa disso o malandro nunca foi porta-voz da comunidade racial e social a qual pertencia. Ele vivia uma crise esquizofrênica na qual se negava pertencer ao grupo social e racial dos seus ancestrais.

Pode-se afirmar que ele só se preocupava com a sua transformação pessoal, que se processava através da sua malandragem, e que inaugurava uma nova forma de enfrentamento ao poder instituído em vigor. Ele não era um ser engajado politicamente e por isso não lutava

pela transformação consciente dos seus pares. Ele não se preocupava com as questões raciais, mesmo porque só se sentia negro quando era discriminado pelo representante policial quando esse o prendia e fazia questão de enfatizar o seu pertencimento racial. Ele vivia sem nenhuma reflexão nesse plano. Culturalmente, enquanto compositor de samba, ele se via como um personagem importante dentro do mundo da mídia radiofônica, por isso assimilou o discurso de apologia do trabalho imposto pelo Estado ditador como tática de sobrevivência, já que não pretendia desenvolver nenhuma forma de enfrentamento aos poderosos de plantão. Ele queria cantar, sambar e viver. O que lhe interessava era que sua produção musical fosse divulgada pelas rádios de propriedade estatal e que seus discos circulassem e lhe proporcionassem um grande bem estar social. Só quem via a projeção revolucionária das suas ações inconscientes era o poder estatal que se articulou através da cultura para recuperá-lo para os meios de produção capitalísticos. No seu processo de recuperação, ele ganha fomento do Estado e adere ao seu projeto de apologia ao trabalho. Neste momento é transformado em bem simbólico. Na verdade, ele foi transformado em mercadoria da cultura popular brasileira. Contudo deixou sua marca de singularidade no sistema, mostrando com isso que não se deixou modelizar e que foi agente ativo da sua produção subjetiva, mesmo que inconscientemente.

No que concerne ao escritor negro, este não teve importância para o sistema pelo fato de estar sempre invisibilizado pelo mesmo. O governo não desenvolvia nenhuma política de amparo ao coletivo negro, o que fazia com que o escritor negro desenvolvesse uma literatura de resistência abordando uma temática, baseada na denúncia, que pouco chegou aos ouvidos da grande população, mesmo negra, porque pouca importância se dava à leitura dentro do país, e poucos negros tinham acesso à educação, e conseqüentemente, poucos sabiam ler e escrever. Apesar de o escritor negro ser consciente da sua ação política que se expressava

através da arte literária de forma engajada, como também era consciente da sua vida social e racial, o mesmo não acontecia com o coletivo que ele defendia. A sua ação política dentro do sistema não amedrontava o poder instituído pelo fato da sua produção literária não ter ampla divulgação e circulação nos meios intelectuais e na mídia. Isto acontecia em virtude do governo não dar fomento à produção literária dessa minoria, e não fazê-la circular, como também não permitir sua boa recepção por parte do grupo intelectualizado branco. O que o escritor negro produzia não circulava de maneira satisfatória pelo fato de não se ter o capital suficiente para promover esta circulação, cuja recepção se restringia a um contingente tribal

mínimo que encontrava acolhida dentro do coletivo negro e pobre, e que não tinha acesso aos requisitos básicos para ser parte de uma população cidadã, ou seja, não usufruía da obrigação básica do Estado, que era a educação.

Conclui-se que a arte descompromissada, às vezes, consegue ter uma projeção muito mais grandiosa do que uma ação política desenvolvida por uma arte engajada, pelo fato dos mecanismos de controle acionados poderem ser mais facilmente ativados com ações abertas no campo político e de cunho discursivo, do que com ações desenvolvidas por indivíduos de maneira inconsciente e de forma lúdica. Com essa constatação pode-se parodiar a expressão do texto musicado do grupo de rock “Legião Urbana” que diz que “nosso suor sagrado é bem mais belo que esse sangue amargo, e tão sério”, dizendo que: nossa arte descompromissada pode ser bem mais revolucionária que essa outra engajada, e tão despojada.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo Editora, 1990.

BEAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1990.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Ed. Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

GEERTZ, Clifford. Descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. Tradução de Fanny Wrobel. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GUATTARI, Félix. – **La revolution moléculaire** – Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. **Cartografias do desejo**. 6 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o poder**: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

Literatura afrodescendente: memória e construção de identidades. Elio Ferreira, Algemira de Macedo Mendes (Orgs.). São Paulo: Editora Quilombohoje, 2011.

MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

[Recebido: 18 set. 2014 - Aceito: 28 nov. 2014]