

<https://doi.org/10.5335/zn8d1173>

Revisitando o “Estado Novo”: samba, trabalho e vozes dissonantes¹

Revisitando el “Estado Novo”: samba, trabajo y voces disonantes

Revisiting the “Estado Novo”: samba, labor, and Dissonant Voices

ADALBERTO DE PAULA PARANHOS²

Resumo:

Quando o assunto é o “Estado Novo” e envolve o mundo do trabalho, a tradição historiográfica se pauta, em geral, pelo que Mikhail Bakhtin denominou “hábitos monológicos”. Tudo parece se passar como se fosse possível apagar os sinais que nos levariam a captar vozes destoantes do grande coro da suposta unanimidade nacional orquestrada pelo regime. Perde-se de vista que, mesmo sob uma férrea ditadura, os domínios da vida político-social sempre operam como campos de forças, segundo Pierre Bourdieu e E. P. Thompson. A partir dessa ótica, este artigo se propõe a contribuir para renovar o olhar e adensar o conhecimento em torno do “Estado Novo”, tomando como mote vozes dissonantes que se fizeram ouvir sobre o universo do trabalho na área da música popular, especialmente do samba.

Palavras-chave: Estado Novo. Mundo do Trabalho. Música Popular.

Resumen:

Cuando se aborda el “Estado Novo” en relación con el mundo del trabajo, la tradición historiográfica se apoya, en general, en lo que Mikhail Bakhtin denominó “hábitos monológicos”. Todo parece transcurrir como si fuera posible borrar los indicios que permitirían captar voces disonantes del gran coro de la supuesta unanimidad nacional orquestada por el régimen. Se pierde de vista que, incluso bajo una férrea dictadura, los ámbitos de la vida político-social operan siempre como campos de fuerzas, según Pierre Bourdieu y E. P. Thompson. Desde esta perspectiva, este artículo se propone contribuir a renovar la mirada y profundizar el conocimiento en torno al “Estado Novo”, tomando como eje voces disonantes que se hicieron oír sobre el universo del trabajo en el ámbito de la música popular, especialmente del samba.

Palabras clave: Estado Novo. Mundo del Trabajo. Música Popular.

Abstract:

When the topic is “Estado Novo” and involves the labor world, the established historiographical tradition generally follows what Mikhail Bakhtin named “monological habits”. All seems to unfold as if it were possible to erase the signs that would allow us capture dissonant voices in the regime-orchestrated vast choir of alleged national unanimity. This means losing sight of the fact that, even under brutal dictatorships, politico-social life domains always operate as force fields, in the words of Pierre Bourdieu and E. P. Thompson. From this vantage point, this

¹ Trabalho desenvolvido com bolsa de produtividade em pesquisa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na qual integra o corpo permanente do Programa de Pós-graduação em História. E-mail: akparanhos@uol.com.br.

article aims at contributing to refresh the perspective and increase the consistency of knowledge on “Estado Novo”, taking as its reference the dissonant voices about the labor universe in Brazilian popular music, especially samba.
Keywords: Estado Novo. Labor World. Popular Music.

Considerações iniciais

Ao interpelarmos o passado e interrogarmos certas evidências históricas, por vezes somos conduzidos a pôr em suspenso umas tantas verdades estabelecidas, a ponto de termos até de saber desaprender o já sabido. É o que se verifica, com alguma frequência, quando o foco da nossa atenção se volta para as relações mantidas entre o “Estado Novo” e o mundo do trabalho, de um lado, e o campo da música popular brasileira, de outro. Nas leituras cristalizadas, a lente por meio da qual se concebem as classes trabalhadoras (incluídos os compositores que atuam na área musical) nesse período mostram, a meu ver, uma série de mal-entendidos que rondam essa temática. Ao erigirem o Estado como o protagonista-mor desse momento histórico, uma espécie de “sujeito demiúrgico” (Chauí, 1978), os demais atores sociais são reduzidos, em maior ou menor proporção, à condição de quem desempenha, quando muito, o papel de coadjuvantes. E, em tal contexto, os habitantes do universo do samba seriam, em última análise, caixas de ressonância do discurso alheio, nesse caso da fala estatal.

No contrafluxo dessa visão muito arraigada na produção historiográfica, retomo aqui as pegadas de estudos anteriores (Paranhos, 2015) e enveredo, uma vez mais, pela *history from below* (a história a partir de baixo, *à la* E. P. Thompson, 1998 e 2001, e Eric Hobsbawm, 1998). Minha preocupação consiste em apurar o olhar e contribuir para questionar, quando não derrubar, determinadas certezas que se construíram a respeito do domínio pretensamente soberano exercido pelo “Estado Novo” sobre corações e mentes naquela época.ⁱ E, para tanto, privilegio os anos 1939-1945, quando, escorado no aparato de censura e de propaganda do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), ele teria se imposto de modo incontrastável e incontestável, promovendo, durante a maior parte desse tempo, como que a evaporação de vozes destoantes e/ou conflitantes.

Tomo como ponto de partida teórico-metodológico, entre outras, as pertinentes observações de Thompson (1998, p. 17) acerca das generalizações muito comuns em estudos sobre a cultura que costumam limar as diferenças e as contradições para dissolvê-las, ao fim e ao cabo, num conjunto supostamente homogêneo: “na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais

e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”. Noutra chave, isso equivale, nas palavras de Bakhtin (1981, p. 239), à necessidade de renunciarmos aos “hábitos monológicos” bastante enraizados no “campo do conhecimento artístico”.

Trata-se, portanto, de indagar em que medida teria, realmente, triunfado o anunciado projeto de criação de um coro da unanimidade nacional em torno do governo Vargas e do “Estado Novo”. Mais: em que medida a ideologia do trabalhismo se impôs, irresistível, moldando consciências e orientando as práticas sociais de acordo com o modelo de trabalhador desenhado pelo figurino disciplinar estado-novista?

Nas pregações do ministro do Trabalho Marcondes Filho um mundo encantado de paz e de justiça social baixara à terra graças às dádivas e bem-aventuranças proporcionadas aos trabalhadores por conta dos bons dotes de coração, da clarividência e da vontade indômita de Getúlio Vargas, ao instituir a legislação trabalhista nestes trópicos.ⁱⁱ E, a julgar por muitos analistas da nossa história, o eco da voz do Estado reverberou por toda a sociedade e calou fundo junto às classes populares. Basta dizer que, em significativo livro escrito sobre a propaganda política nesse período, as cenas descortinadas pelo “Estado Novo” nos revelavam, segundo Nelson Jahr Garcia (1982, p. 6), “multidões passivas, cuja atuação se restringia a aplausos e manifestações de apoio” manipuladas pela ação propagandística capitaneada pelo DIP e pelo enquadramento gerado pela mobilização da repressão.

Nesse ambiente de congraçamento, em que capital e trabalho haveriam se transformado em amigos, afastando para todo o sempre as temíveis lutas de classe, aos sambistas (compositores e intérpretes) se reservava a função de câmaras de eco do discurso oficial. Eles, conforme afiança, em dissertação de Mestrado pioneira, Antonio Pedro Tota (1980), ao aderirem à grande legião de apoiadores de Vargas, do governo e do regime, praticamente não fizeram outra coisa senão cantar e decantar o “samba da legitimidade”. Para esse historiador, canções com “sinais de resistência à ideologia oficialista” são “quantitativamente inexpressivas”, ou seja, “poucas e de pequeno significado” (Tota, 1980, p. 104). Inflando os números, ele chega a afirmar que “aproximadamente 60% delas possuíam, de uma forma ou de outra, um chamamento ideológico apontado na direção da Ideologia do Trabalhismo” (Tota, 1980, p. 148).ⁱⁱⁱ

Não vem ao caso, aqui e agora, revisitar, com riqueza de detalhes, o que se produziu, em linhas gerais, nos canteiros da História sobre as relações entre Estado e música popular ao longo da ditadura estado-novista.^{iv} Consciente ou inconscientemente, o que irmana distintos trabalhos

é o que Peter Burke (1998, p. 84-90) designa como “teoria do rebaixamento”. Sob essa ótica, as mensagens emitidas do alto seriam introjetadas pelo receptor, que, no limite, se resumiria à condição de locutor-papagaio. Com isso se perde de vista uma lição lapidar de Raymond Williams (1969, p. 322), que, nos anos 1950, já nos ensinava que “a comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta”, razão pela qual é preciso admitir que a fala do emissor está sempre sujeita a reapropriações e redefinições, quando não a rejeições.^v

Na contramão daqueles que foram enfeitiçados pelo canto da serpente dos monólogos do poder estatal, busco desatar algumas amarras do pensamento que fez escola sobre o “Estado Novo” e, por essa via, deixar fluir a polifonia, comumente represada. Afinal, como lembra José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 203), esse é um dos trunfos das investigações históricas calcadas na música popular, quando esta é bem aproveitada: “as relações entre história, cultura e música popular podem desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia”. Eis aí algo da maior relevância se a ambição se direciona a “mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares”. Daí me lançar no encalço de rasuras da História que acarretam a substituição de uns discursos por outros.

Encontros e desencontros

O “Estado Novo” representou o cenário propício para a propaganda, em escala jamais vista até então, de uma gama imensa de sambas-exaltação. Durante muito tempo, tornou-se corriqueiro vincular o regime a esse tipo de expressão artística, transmitindo-se a impressão de que quase nada de mais importante existia, para além disso, no terreno da produção musical de massa. É bem verdade que, ao contrário do que às vezes se acredita, não se deve associar a origem dessa fornada de sambas patrióticos à ditadura estado-novista. Para quem se embrenha pelas pesquisas sobre música popular, as manifestações ufanistas podem ser percebidas no pré-1937 e não decorriam necessariamente de incentivos governamentais. Um exemplo, entre outros, é o do lançamento, em 1930, do amaxiado “Eu gosto da minha terra”, com Carmen Miranda, no qual seu autor, Randoval Montenegro, depois de render loas ao samba e depreciar o *fox-trot*, transpira felicidade ao aludir às “coisas do meu país”, como “o cruzeiro tão lindo/ do céu da terra onde eu nasci”.^{vi}

Seja como for, os sambas-exaltação da safra estado-novista descreviam, com toda pompa e circunstância, uma nação rósea. Num estilo grandiloquente que ia das letras das canções aos arranjos orquestrais, passando por interpretações empostadas, inspiradas no *bel canto*, eles se alimentavam do derramamento patriótico, seu *leitmotiv*. Esses elementos estão presentes, por exemplo, em “Brasil!” (1939), de Benedito Lacerda e Aldo Cabral, com Francisco Alves e Dalva Oliveira (detalhe: ele foi gravado antes de “Aquarela do Brasil”, o mais conhecido samba-exaltação). Nele, além de se elogiar o tempo de “liberdade, amor e paz” que se vivia sob a implacável ditadura do “Estado Novo”, tudo compunha um quadro saturado de grandezas: o tom sinfônico da orquestra, baseado na protofonia de “O guarani”, de Carlos Gomes,^{vii} dominava, altissonante, a abertura e o fecho da gravação que enaltecia o Brasil, catapultado a “majestade do universo”.

O que me importa ressaltar, no entanto, é que o povo, ou melhor, os trabalhadores brasileiros que despontavam nessas composições eram exemplares raros de felicidade a toda prova. Em “Onde o céu azul é mais azul” (1940), Francisco Alves entoa “o meu Brasil grande e tão feliz”, em que a recompensa do trabalho era a moeda de troca para a dedicação à dura labuta cotidiana, como a do “boiadeiro que, tangendo os bois/ trabalha muito pra sonhar depois”.^{viii} Mais explícito ainda é “Brasil, usina do mundo” (1942), com Déo, que se inicia com toques sinfônicos para, mais adiante, arrematar: “e, junto às fornalhas gigantes, o malho empunhando/ homens de mãos calejadas trabalham cantando/ ouve esta voz que o destino da pátria bendiz/ é a voz do Brasil que trabalha cantando feliz”. E por aí seguia a trilha do enaltecimento da singularidade nacional, que, aliás, não se acomodava apenas a um gênero musical. Entre os seus frutos, ela motivou até o aparecimento de valsa-exaltação, como “Tudo é Brasil” (1941), de Vicente Paiva e Sá Roriz, na voz de Linda Batista.

Na história do samba carioca, é possível, desde antes do regime estado-novista, detectar a existência de canções divididas entre o elogio ao batente e à batucada (Sandroni, 2001, p. 164-168). Com o advento do “Estado Novo”, um intelectual a seu serviço, que escrevia na revista *Cultura Política* – publicação que contava com as bênçãos do DIP –, era categórico ao argumentar que, nas novas circunstâncias que assinalavam o progresso do Brasil, “não há mais lugar para o elogio da malandragem” (Castelo, 1942, p. 292). Nesses termos, era inadmissível que se continuasse a ouvir lamentos em forma de samba, como, entre muitos outros, em “Tenha pena de mim” (1937), de Babaú e Ciro de Souza, interpretado por Aracy de Almeida: “ai, ai, meu Deus/ tenha pena de mim!/ todos vivem muito bem/ só eu que vivo assim/ trabalho, não

tenho nada/ não saio do miserê/ ai, ai, meu Deus/ isso é pra lá de sofrer". De quebra, há um complemento incômodo: "tenho feito força/ pra viver honestamente".

Modelares seriam composições como a que, em sintonia com o ideário capitalista, enfatizava o valor do suor do próprio rosto: "dinheiro não é semente que, plantando, dá/ se eu quero ver a cor dele/ eu tenho que trabalhar" ("Dinheiro não é semente", de Mutt e Felisberto Martins, de 1941, com Ciro Monteiro).^{ix} Numa aula de bossa e balanço, Vassourinha bate nessa tecla em "Juracy", samba-choro de Antonio Almeida e Ciro de Souza (1941). Nele se relata que, graças ao trabalho, o protagonista dessa história oferecera à sua amada uma casa à beira da praia, com rádio, geladeira e ventilador, objetos de desejo dos consumidores da época.

Sambas como esses se afinavam à perfeição com o conteúdo que ordenava o discurso trabalhista sobre o círculo virtuoso do progresso: o trabalho concorreria para o crescimento da nação, resultando no aumento da acumulação do capital e do bem-estar dos trabalhadores. Porém, em determinados casos é necessária uma escuta atenta das gravações a fim de concluirmos que nem tudo se ajustava à leitura da realidade social induzida pelos governantes. É o que acontece com "O amor regenera o malandro", samba composto por Sebastião Figueiredo e levado ao disco pela dupla Joel e Gaúcho em 1940. À primeira vista, ele reproduz a cartilha trabalhista, segundo a qual o trabalho é uma espécie de pedágio que se pagaria para se adquirir o direito ao amor (incluído o direito à casa e à família): "regenerado/ ele pensa no amor/ mas pra merecer carinho/ tem que ser trabalhador". Entretanto, um breque a duas vozes – breque que, frequentemente, é anunciador de distanciamento crítico – põe abaixo toda essa pregação, ao inserir, no estúdio de gravação, uma rima que certamente não figurava no documento enviado à censura: "tem que ser trabalhador [que horror!]".

Logo se vê que, entre as precauções metodológicas de que deve se munir o pesquisador de música popular, uma delas recomenda que não se reduza uma canção a um simples documento escrito, destituído de sonoridade. A realização sonora de uma gravação pode reservar umas tantas surpresas a quem não fique refém da mera literalidade da canção (Paranhos, 2004). De mais a mais, Joel e Gaúcho, ao cantarem malandramente "O amor regenera o malandro", permitem entrever o nexo existente entre sua interpretação e as práticas musicais de Joel de Almeida, que, nas águas do cantor e "percussionista" Luiz Barbosa – um dos pais do samba de breque – fazia do chapéu de palha, além do pandeiro, seu instrumento de percussão preferido. Nessa linha, a dupla, ao lançar mão de duas singelas palavras ("que horror!"), se apropria, à sua maneira, da canção interpretada, dessignificando-a e

ressignificando-a simultaneamente. Eis uma evidência de que, como frisa Paul Zumthor (2001, p. 228), um *expert* no estudo da *performance*, “o intérprete [...] significa”. Afinal de contas, uma composição não se prende irremediavelmente a um sentido fixo, congelado no tempo e no espaço, antes podendo migrar de sentido em certas situações. E aqui nos colocamos diante de uma situação característica de um “discurso bivocal”. Por meio dele, como adverte Bakhtin (1981, p. 168), “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”.

As tentativas de enquadramento do samba nos códigos disciplinares do “Estado Novo” fugiram, em várias circunstâncias, aos propósitos das autoridades. Um exemplo a mais é “Já que está deixa ficar” (1941), de Assis Valente, com os Anjos do Inferno. O eu lírico dessa canção conhece, de cor e salteado, os argumentos daqueles que investem contra os pecados do samba, infestado de gírias e de “propaganda do gostoso parati [cachaça]”: “abandona este sereno/ pra você é um veneno/ deixa desse tereré/ já ouvi alguém dizer/ ‘vai andando, seu vagolino [vagabundo]/ pra criar calo no pé/’ pois é”. Nem assim ele se dobra ante a força de persuasão do discurso valorizador do trabalho. Como quem faz ouvidos moucos a esse tipo de fala, subentende-se que tal personagem prefere viver à base de expedientes variados e dedicar-se ao samba a amarrar-se ao trabalho regular e metódico. Na sua visão, desse jeito “está bom até demais/ já que está deixa ficar”...

Longe de se constituírem em vozes isoladas, canções como essas proliferavam alegremente em pleno império do DIP. “Quem gostar der mim” (1940), de Dunga, com Ciro Monteiro, retrata mais um sambista de carteirinha que, a julgar pela atração irreprimível que o samba exercia sobre ele, não poderia, de modo algum, ser considerado um trabalhador cônscio de suas obrigações profissionais ou um pai de família responsável. Pudera! Tal sambista declara, em alto e bom som: “quem gostar de mim/ tem que se sujeitar/ se eu vou pro samba/ fico sambando até o sol raiar/ eu não paro em casa/ seja noite ou seja dia/ assim é que eu sinto alegria/ [...] a cuíca e o pandeiro/ quando fazem a marcação/ sinto o efeito de um braseiro/ dentro do meu coração”.

E por aí vamos encontrando, dispostos pelos caminhos traçados pelo samba, outros exemplos de desencontros com o ideário trabalhista. “Pretinho”, samba-canção de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy (1944), cantado por Isaura Garcia, é um deles. Esse “molambo de gente”, “farrapo de gente”, tido como “vergonha da raça da gente de cor”, segue sua vida, com

“seu passo [que] tem ginga de bamba”, distante da rotina do trabalho e sem se deixar abater pelos comentários de quem o denigre. Por sinal, também não é incomum, nas representações sobre negros que se atiram ao samba, fazerem-se ouvir vozes femininas a formular declarações de amor a figuras tipicamente malandras, como em “Olha o jeito desse nego” (1944), da dupla acima mencionada, interpretado com um senso de divisão rítmica notável por Linda Batista. A mulher em questão sucumbiu ao seu feitiço. Como resistir a esse nego “de terno branco/ todo engomadinho/ de camisa azul-marinho/ e gravata vermelha/ [que] traz sob o braço/ um violão de pinho/ e faz um samba num instantinho/ se lhe der na telha/ [...]/ lá na gafieira ele faz sucesso/ não paga ingresso e bebe de graça”?

Muitas pessoas que povoam o universo das canções populares parecem ter sido contaminadas pela alergia ao trabalho. A parca retribuição pecuniária pelo desgaste a que se submetiam os trabalhadores^x era pouco compensadora para animá-los a se agarrar ao batente. O exemplo por vezes vinha de casa, como na marcha “Vitaminas” (1942), composta por Amaro Silva, Djalma Mafra e Domício Augusto, de olho no carnaval de 1943: “o meu pai trabalhou tanto/ que eu já nasci cansado/ tomei vitamina A/ tomei vitamina B/ tomei vitamina C/ mas não tive resultado [...]/, muito menos com a “vitamina T”... O que se observava aqui e ali era, efetivamente, desencorajador. Tanto que no samba “Será possível?” (1941), de Rubens Campos e Henrique, Ciro Monteiro emprestava sua voz a um homem cansado de trabalhar e receber como paga um mísero salário que mal e mal era suficiente para fazer frente às suas necessidades básicas.

Atracados com as durezas da luta pela sobrevivência, os trabalhadores especulavam sobre o futuro, caso fossem bafejados pela sorte. E até se permitiam sonhar: Dircinha Batista encarnava uma trabalhadora em “Se eu tivesse um milhão” (1940), samba de Roberto Martins e Roberto Roberti. Sob um regime que exaltava a conciliação de classes, que resultaria da justiça social implantada no governo Vargas, pela fala dessa mulher escorria todo o ressentimento de classe que ainda perdurava, apesar das benesses e das dádivas supostamente concedidas pelo Estado: “se eu tivesse um milhão/ meu Deus do céu que bom seria!/ ai, meu Deus, não dormia mais no chão!/ não comia mais feijão/ dava um chute no patrão/ se eu tivesse um milhão/ botava fogo no meu barracão!” E, como que reconhecendo o poder político e social do dinheiro numa sociedade reificada, disparava ao final: “se eu tivesse um milhão/ todo mundo me dava razão”.

Somente no embalo de um sonho – literalmente falando –, um trabalhador, que teria sido contemplado com a sorte grande no jogo do bicho, poderia concretizar sua expectativa de ascensão social, uma quimera para quem experimentava o corpo a corpo do dia a dia do trabalho. Esse era, no fundo, o tema de um samba-choro (normalmente atribuído a Geraldo Pereira e Wilson Batista, porém de autoria apenas deste último) de 1940, gravado com uma roupagem malandra por Moreira da Silva, recheado de breques e de gírias. Por isso mesmo, sua conexão com “Se eu tivesse um milhão” é óbvia ao apontar, em última análise, as dificuldades enfrentadas numa sociedade pretensamente “aberta” para se percorrer aquilo que, num linguajar pomposo, os sociólogos chamam de mobilidade social vertical ascendente. Qual o primeiro pensamento que ocorre ao trabalhador ao saber da boa-nova? Parar de trabalhar: “Etelvina, minha filha/ acertei no milhar!/ ganhei quinhentos contos/ não vou mais trabalhar/ você dê toda roupa velha aos pobres/ e a mobília podemos quebrar”. Atropelando o discurso oficial, ele admitia que, em regra, o trabalho não dava camisa ao trabalhador.

A alegria de viver passava, portanto, a léguas e léguas do mundo do trabalho. Como um desaguadouro das frustrações colecionadas cotidianamente, muita gente ansiava pela chegada do reinado de Momo. Para o carnaval convergiam as atenções dos foliões. E ele não se nutria exclusivamente de sambas e de marchas. O frevo – gênero sempre presente nos suplementos ou catálogos carnavalescos das gravadoras da época – catalisava as emoções populares, principalmente em Pernambuco. Por aquelas bandas o frevo, ou seja, o passo, era identificado a prazer, à vida em abundância. Em “Vamos cair no frevo” (1943), de Marambá, Carlos Galhardo cantava: “vamos cair no frevo/ que a vida só é boa/ quando chega o carnaval”. Por igual trilha caminhava outro frevo-canção, “Segure no meu braço” (1945), de um dos mais célebres compositores pernambucanos, Capiba, gravado por Nelson Gonçalves: “neste mundo quem não faz o passo/ não tem amor nem tem prazer na vida/ viver triste assim/ pra que viver? pra quê, querida?” Os metais característicos do acompanhamento dos frevos que se ouvem nos arranjos dessas composições (no primeiro exemplo, com Passos e sua orquestra, e, no outro, com Zacarias e sua orquestra) anunciavam, enfim, a ruptura com a rotina do trabalho e instauravam, temporariamente que fosse, o império da alegria.

Mulheres no samba: entre o lesco-lesco e o balacobaco

A Constituição que balizava a vigência do “Estado Novo”, desde novembro de 1937, não dava margem para dúvida. Seu artigo 136 estabelecia que “o trabalho é um dever social”, o que

implicava a equiparação da ociosidade a crime. Contudo, “inconstitucionalmente”, por assim dizer, tipos malandros teimavam em ressurgir nas representações sociais contidas nas canções do período, inclusive durante o funcionamento do DIP. Escancaravam-se as quedas de braço travadas entre mulheres dedicadas à labuta pelo ganha-pão (que se consumiam no “lesco-lesco”) e seus companheiros sanguessugas, que viviam no bem-bom, à sombra do trabalho alheio. Tais mulheres, que, por certo, não se adequavam à imagem construída de “amélias”, punham a boca no mundo e chegavam a exigir que eles pegassem no pesado.

Em algumas situações, elas, embora na pele de donas de casa, não se resignavam ante o comportamento de quem se envolvia com o batuque e negligenciava o cumprimento de seus deveres de “chefe de família”. É o que narra o vibrante samba “Levanta, José” (1941), de Dunga e Haroldo Lobo, com Emilinha Borba, cujo arranjo, executado pela Orquestra Odeon sob a direção de Simon Bountman, faz as vezes de uma campainha acionada na tentativa de despertar o “indolente” José: “levanta, José/ falta um quarto para as seis/ você não quer trabalhar/ que será de nós no fim do mês?/ você não quer trabalhar/ troca a noite pelo dia/ se você não levantar/ eu lhe jogo água fria (levanta)”. Numa toada semelhante vai o samba “Ó, Valdemar” (1943), de Ari Monteiro e J. Assunção, na voz de Linda Batista. Uma trabalhadora reclama, logo de cara, por ser “sozinha a trabalhar/ e você andando à toa”, e, na segunda parte da canção, desfia seu conselho: “aqui neste planeta todos têm que trabalhar/ [...] Você tem que se virar/ (toma jeito, ó, Valdemar)”.

O chamamento ao trabalho atravessava grande número de sambas que conferiam destaque a figuras femininas que não se conformavam com o sustento de “mordedores” ou “cavadores”, linguagem com que se referiam a homens acostumados ao “me dá, me dá”.^{xi} Elas não aturavam mais a lábia dos malandros, bons de conversa e ruins de trabalho, que sentiam pavor do “batedor” e às vezes acenavam com a perspectiva de gravarem um sucesso e estourarem no rádio.

A propósito, dois casos paradigmáticos são “Inimigo do batente” (1940), samba de Wilson Batista e Germano Augusto, com Dircinha Batista, e “Não admito” (1942), samba-choro de Ciro de Souza e Augusto Garcez, com Aurora Miranda. No primeiro, uma mulher, em tom choroso e levemente dramático, queixa-se de estar se “desmilinguindo/ igual a sabão na mão da lavadeira”, obrigada a arrancar o sustento do casal no tanque, no “lesco-lesco, lesco-lesco [uma onomatopeia que indica o ato de bater roupa], me acabando”. Enquanto isso, seu “moreno forte”, com jeito de “atleta”, como quem espera se tornar presidente “do sindicato dos inimigos

do batente”, alega ser poeta e, cheio de bossa, compôs um samba com o qual pretende “abafar”. Para ela, não dá mais. Recorrendo a uma gíria, anuncia sua decisão: “não posso mais, em nome da forra/ vou desguiar [cair fora]”. Em “Não admito”, a personagem protesta pelo fato de seu companheiro “usar malandragem/ pra meu dinheiro tomar”. Como paciência tem limite, ela não está mais para prosa: “se quiser vá trabalhar, oi/ vá pedir emprego na pedreira/ que eu não estou disposta/ a viver dessa maneira/ você quer levar a vida/ tocando viola de papo pro ar/ e eu me mato no trabalho/ pra você gozar”.

Essa temática reaparecia em vários outros sambas. “Batata frita” (1940), samba-choro de Ciro de Souza e Augusto Garcez), era um deles. Numa interpretação de Aurora Miranda em que se destaca o canto-falado, a provedora do lar se rebela porque seu “menino”, folgado, só quer saber do bom e do melhor: “você só come bife com batatas fritas ou *petit-pois*/ mas é que o meu dinheiro não é verdura que, plantando, dá/ e se você, menino, não está satisfeito/ e quer bancar o grã-fino/ vá dançar um tango/ vá comer um frango/ lá pelo cassino”. Outro samba que mostrava a oposição entre o cotidiano das mulheres do lesco-lesco e dos seus parceiros boas-vidas era uma obra-prima de Assis Valente, de apurada linha melódica. Em “Fez bobagem” (1942), por intermédio da sambista Aracy de Almeida, uma mulher lastima: enquanto trabalhava em um *dancing*, trocando o dia pela noite, seu “moreno”, avesso ao trabalho, “botou mulher sambando no meu barracão”, passeando com ela pela favela, “e eu bem longe me acabando/ trabalhando pra viver/ por causa dele dancei rumba e fox-trot/ para inglês ver”.

Chegados a este ponto, impõe-se retirar algumas conclusões. À primeira vista, as mulheres representadas nesses sambas que acabei de citar poderiam ser encaradas como pessoas que assimilaram a gramática do trabalho adotada pelo “Estado Novo”. Sob esse prisma, elas seriam portadoras de uma convocação geral ao alistamento no exército de trabalhadores com seu discurso que se dirigia a homens renitentes e obstinados na recusa à inserção efetiva na ordem econômico-social capitalista. Interessa-me, entretanto, salientar aquilo que normalmente foi posto de lado nas análises sobre o período: a ambiguidade das representações sociais dessa natureza. Ora, a insistência de tais mulheres, trabalhadoras, na defesa da entrada de seus companheiros no mundo do trabalho segregado, dialeticamente, uma contradição: coloca à mostra que, a despeito das campanhas em prol da valorização do trabalho e da produção, associadas à ação do DIP e de outros órgãos estatais e da classe empresarial, a malandragem continuava na ordem do dia. Ela não fora erradicada por completo com a cruzada a favor da “regeneração” dos malandros.

Mas aqui é preciso pontuar que a constatação de que essas mulheres conclamavam seus companheiros a aderirem ao batente não significava por si só uma adesão aos valores incensados pela ideologia do trabalhismo.^{xii} Primeiro, porque, se elas agiam dessa maneira, faziam-no por força da necessidade incontornável de enfrentar a luta pela subsistência. Segundo, e mais importante, a concepção que emerge dos discursos femininos embutidos nas canções associava o trabalho a martírio, a sofrimento de quem tinha suas energias exauridas pelas cansativas jornadas que eram constrangidas a suportar. Não há aí praticamente nada que sirva de elo entre a dedicação extenuante ao trabalho e o reconhecimento, seja social, seja econômico, de tamanho investimento. Antes pelo contrário, trabalhar era algo assumido a contragosto, à falta de alternativa, um sintoma de degradação social.

Todavia, os sambas com conselhos de mulher não reinavam sozinhos no repertório da época. O “samba de uma nota só” que enaltecia o trabalho convivia com rejeições, outras notas que teciam a polifonia do período. Um deles ia direto e reto ao assunto: “Não quero opinião de mulher” (1942), com Newton Teixeira, composição deste cantor e de Ataulfo Alves. A gravação desse samba muito batucado instala um clima de alegria ao conjugar, habilmente, um naipe de metais e percussão no arranjo executado por Fon-Fon e sua orquestra. E o sambista, no caso, não vê a hora de se livrar da mulher e da sua cantilena monocórdia: “não adianta me aconselhar/ o samba não vou deixar/ pode falar quem quiser/ eu não quero opinião de mulher/ vai, vai”. Aliás, não apenas homens como, igualmente, algumas mulheres dispensavam esse tipo de aconselhamento. É o que se depreende de “Não quero conselho”, de Príncipe Pretinho e Constantino Silva, registrado em disco em 1940 por Carmen Costa e Henrique. Amparado por uma cozinha rítmica esfuziante, a batucada produzida pelo conjunto de Benedito Lacerda, com o ronco onipresente da cuíca – como um discurso nu de palavras, a reafirmar, musicalmente, a letra da canção –, fornece a moldura sonora para a confissão de apego à boemia: “eu nasci pra boemia de verdade/ e nela eu pretendo me acabar”.

Nas relações de gênero representadas na música popular, verifica-se também que a opção pela orgia (diversão regada a bebida e música) e pelo batuque, em vez do batente, não era exclusividade de homens e/ou de malandros. Mulheres consideradas “da pá virada” ou, noutras palavras, “do balacobaco”, “do barulho”,^{xiii} frequentaram os sambas dos tempos do “Estado Novo”. Sigamos, por exemplo, os passos de Mariazinha em “Você não tem palavra” (1940), samba de Newton Teixeira e Ataulfo Alves, interpretado pelo primeiro. Ela se metia, até altas horas, por lugares talvez não recomendados para uma senhora respeitável. Seu companheiro a

pega pela palavra. Não era para menos: sua desculpa para chegar em casa ao raiar do sol tinha perna curta: “você não tem palavra/ falou que ia ao cinema e foi dançar/ olha que o sol já está de fora/ cinema não acaba a essa hora/ se assim continuar/ eu vou lhe abandonar”. De mais a mais, ele se preocupava com o estalar das línguas ferinas, pois “os filhos da Candinha são danados pra falar”... Como está estampado no título de outro samba (de Wilson Batista e Ataulfo Alves, com Ciro Monteiro), mulher que se comporta desse jeito “Faz um homem enlouquecer” (1942). Suas constantes escapadas e suas desculpas esfarrapadas contrariavam seu companheiro a mais não poder. E ele pensa com seus botões: “desta vez qual será/ a desculpa que ela virá me trazer?/ foi à casa da titia/ foi visitar a Maria?/ já não pode ser!” O acompanhamento dessa canção, extremamente sugestivo, apoia-se sobre uma batucada “enfezada”, como então se falava, criando a paisagem musical dos ambientes nos quais ela se soltava.

E o que dizer de outra mulher que confessa “que eu sou mesmo da folia/ chego em casa ao romper do dia” e insiste para que seu “nego” abra a porta, “que o sereno quer me apanhar”? É o que se ouve no samba “Abre a porta” (1940), de Raul Marques e César Brasil, com Dircinha Batista, em cuja gravação a flauta – tocada espertamente, como se sugerisse que a personagem feminina, toda fagueira, queria levar a vida na flauta – sobressai do início ao fim. Essa é, por sinal, a mesma trama que se desenrola em “Sambei 24 horas” (1944), samba de Wilson Batista e Haroldo Lobo, gravado por Aracy de Almeida sob uma atmosfera tipicamente carnavalesca. O companheiro da foliona se nega a abrir a porta do “chatô”, e ela, necessitada de descanso depois de tanto sambar em Madureira, apela para os seus bons sentimentos: “ai, ai, ai, amor/ não deixe sua pretinha no sereno/ que ela vai se resfriar”.

Outras sambistas iam além. Simplesmente batiam em retirada de suas casas ou “barracos”, deixando seus companheiros a ver navios. Ao elegerem os lugares do samba como seu território natural, entregavam-se à boemia. Isso é retratado em “Louca pela boemia” (1941), samba composto por dois bambas do Estácio de Sá, Bide e Marçal, e interpretado por Gilberto Alves sob um arranjo de acordo com a régua e o compasso dessa matriz do novo samba urbano carioca.^{xiv} Abandonado, o homem se desfaz em queixas: “louca pela boemia, me abandonou/ meu castelo dourado se desmoronou/ entreguei a ela o destino meu/ louca pela boemia, tudo esqueceu”. Aliás, lamúrias dessa natureza desconhecem fronteiras de gêneros musicais. Elas podem ser captadas até em frevos que mencionam personagens femininas que trocam as prendas domésticas, o conforto e o sossego do lar pela agitação que eletriza as ruas, motor de

combustão da alegria e do ato de “frever”. É o que relata “Não faltava mais nada” (1941), frevo-canção de Fernando Lobo, cantado por Gilberto Alves. O homem, passado para trás, não se conforma com a ingratidão de quem deu de ombros para tudo que ele lhe proporcionou: “não faltava mais nada/ você me abandonar/ você tem casa, tem comida/ um Chevrolet pra passear/ preferiu o passo/ e desapareceu/ e diz a todo mundo/ que o culpado sou eu”.

Em determinadas circunstâncias, os queixumes atingiam as raias da indignação. E aí, profundamente desiludidos com suas mulheres, que, repetidas vezes, aparecem com “cara de santa[s]”, em busca do “perdão”, eles tomam uma decisão, aparentemente irreversível: rua! Esse é o caso narrado em “Acabou a sopa” (1940), de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, com Ciro Monteiro, samba em andamento mais lento do que o comum, apropriado para uma mensagem chorosa: “eu vou lhe mandar embora/ para nunca mais.../ pode arrumar sua roupa/ porque acabou a sopa/ volte ao baile/ vá dançar melhor/ abusou da confiança/ você já não é mais criança/ se eu lhe perdoar, fará depois pior”.

Tal opção, porém, nem sequer se apresentou para “seu” Oscar, um trabalhador braçal, cuja desventura é contada numa composição de 1939 (sucesso no carnaval de 1940) concebida a quatro mãos por Wilson Batista e Ataulfo Alves, e gravada por Ciro Monteiro. Caminhando para o fecho deste artigo, irei me deter um tanto mais nela porque ela encerra, de forma sintética, muito do que expus até aqui.

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

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

Nesse samba, o trabalhador, que no limite poderia ser, por hipótese, um “malandro regenerado”, é, na prática, convertido em otário. Enquanto ele se mata de trabalhar para oferecer à sua companheira o melhor a seu alcance, ela bate asas em direção a outras paragens à procura de uma vida repleta de prazeres e de festas. O espaço público, historicamente imaginado como, em essência, masculino, era, desse modo, invadido por “estranhas no ninho”, num apagamento

de linhas divisórias mais rígidas entre o público e o privado. Uma vez mais, defrontamo-nos com a exposição das fragilidades do “sexo forte”. Parafraseando Friedrich Engels, os homens se acreditaram os vencedores na “guerra dos sexos”, mas as mulheres coroaram os vencedores...^{xv} Sujeitos de poder, elas manifestavam também suas vontades e sua capacidade desejante, em que pese a indiscutível supremacia social masculina na sociedade de classes. E a mulher do “seu” Oscar transgredia, ao mesmo tempo, padrões comportamentais exigidos das mulheres “honestas”, “direitas”, aquelas que “andavam na linha”, como um dos sustentáculos da família.^{xvi} Se as “políticas intervencionistas do Estado Novo reforçavam a dependência das mulheres em relação aos homens” (Caulfield, 2000, p. 337), nem por isso todas elas se ajustavam aos moldes do figurino estatal.

Por outro lado, afinando-se pelo diapasão de muitos sambas do período do “Estado Novo”, “seu” Oscar, um estivador, não tem palavras animadoras sobre o que é trabalho. Longe de vislumbrar nele uma via de humanização e engrandecimento do homem e uma alavanca para o progresso da sociedade e dos indivíduos em geral, o trabalho, pela enésima vez, é identificado a martírio, a mortificação do corpo, representando, por definição, a antítese do prazer. Além disso, tal como foi gravado, “Oh! Seu Oscar” celebra, acima de tudo, a orgia. Não é para menos. No seu registro, a palavra orgia é reiterada nove vezes, ao passo que seus versos-chave, “não posso mais/ eu quero é viver na orgia!”, são cantados sete vezes, inclusive no final. Alguém duvidará que, no calor do carnaval de 1940, esse trecho da letra foi o que mais empolgou os foliões, fazendo os pratos da balança pender para o lado da mulher pândega e não para o do trabalhador ordeiro? O sugestivo acorde dissonante que se ouve ao fim, ao violão, parece indicar que, de fato, alguma coisa estava fora da ordem, alguma coisa estava fora do lugar.

“Ninguém aprende samba no colégio”?

Tudo o que foi exposto nos conduz a pensar em Noel Rosa, ele que compôs, com Vadico, em 1933, “Feitio de oração”, uma de suas criações mais memoráveis, interpretada por Francisco Alves e Castro Barbosa. Mestre na arte de versejar, o “poeta da Vila” escreveu, sem meias-palavras, que “batuque é um privilégio/ ninguém aprende samba no colégio”. Ao se estudar o “Estado Novo” e as relações entre poder político e cultura, e em particular a música popular produzida naquela época, o que ganha corpo, em termos gerais, como vimos no início deste

texto, é a palavra estatal. O samba desse período é tomado como se fora um reflexo do que acontecia no terreno da macropolítica.

Considerações finais

Ao calibrar o foco das análises, trazendo à tona um material submerso ou ofuscado pelo brilho solar do poder do Estado – simultaneamente à observação, com outros olhos, dos mesmos objetos de investigação já examinados por outros autores –, desenham-se novos quadros do panorama cultural da ditadura estado-novista. A história corre, então, por caminhos pouco percorridos na historiografia em torno do “Estado Novo”. Este, enxergado sem as viseiras tradicionais, é, a exemplo de qualquer conjuntura histórica, um campo de lutas ou um “campo de forças”, como diriam Thompson (1998, esp. cap. II) e Bourdieu (2002, esp. cap. IV), com suas disputas e concorrências, sejam elas conscientes ou inconscientes. No cenário estado-novista, mesmo quando não se possa ou não se deva falar em resistência deliberada, no *front* da música popular brasileira, à ideologia estatal/empresarial de valorização do trabalho, nota-se a presença inequívoca de falas destoantes ou dissonantes, alimentadas, em larga medida, pela própria experiência de vida dos sambistas às voltas com as mazelas do capitalismo por estas bandas.

É da maior importância atentarmos para o que escapa às linearidades confortadoras. Todos os poros da vida social são permeados por relações de poder que, em muitos casos, se conectam a conflitos, a lutas de diferentes ordens. Quem se disponha a refletir dialeticamente sobre o que nos toca investigar, perceberá, enfim, “por detrás das categorias unificadoras, indivíduos; por detrás da linearidade de percursos muito simples, os mil atalhos das intrigas particulares” (Perrot, 1998, p. 61). E quem se embrenha por esses atalhos, pelas bordas, estará, certamente, mais habilitado para se dar conta de que os códigos disciplinares que o “Estado Novo” buscou impor, a ferro e fogo e por intermédio de táticas de construção do consentimento, não triunfaram na proporção esperada pelos governantes. Ao escavarmos as múltiplas camadas de sentido da produção musical da época, evidencia-se que muita gente não adequou seus passos ao compasso da ditadura estado-novista. Afinal, nas dobras da história, é sempre possível detectar fissuras em meio a uma superfície aparentemente plana.

Fontes discográficas

“Abre a porta” (Raul Marques e César Brasil), Linda Batista. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Acabou a sopa” (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1940.

“Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1939.

“Batata frita” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, RCA Victor, 1940.

“Brasil!” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral), Francisco Alves e Dalva de Oliveira. 78 rpm, Columbia, 1939.

“Brasil, usina do mundo” (João de Barro e Alcir Pires Vermelho), Déo. 78 rpm, Columbia, 1942.

“Dinheiro não é semente” (Mutt e Felisberto Martins), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1941.

“Dormi no molhado” (Moreira da Silva), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1942.

“É do balacobaco” (Ary Barroso), Silvio Caldas. 78 rpm, RCA Victor, 1931.

“Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm, RCA Victor, 1930.

“Eu sou do barulho” (Joubert de Carvalho), Carmen Miranda. 78 rpm, RCA Victor, 1931.

“Faz um homem enlouquecer” (Wilson Batista e Ataulfo Alves), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1942.

“Feitio de oração” (Vadico e Noel Rosa), Francisco Alves e Castro Barbosa. 78 rpm, Odeon, 1933.

“Fez bobagem” (Assis Valente), Aracy de Almeida. 78 rpm, RCA Victor, 1942.

“Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Já que está deixa ficar” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1941.

“Juracy” (Antonio Almeida e Ciro de Souza), Vassourinha. 78 rpm, Columbia, 1941.

“Levanta, José” (Dunga e Haroldo Lobo), Emilinha Borba. 78 rpm, Odeon, 1941.

“Louca pela boemia” (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.

“Me dá, me dá” (Portelo Juno e Cícero Nunes), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1937.

“Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, RCA Victor, 1940.

“Meu Brasil” (Pedro de Sá Pereira e Olegário Mariano), Vicente Celestino. 78 rpm, Columbia 1932.

“Não faltava mais nada” (Fernando Lobo), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.

“Não quero conselho” (Príncipe Pretinho e Constantino Silva), Carmen Costa e Henricão. 78 rpm, Columbia, 1940.

“Não quero opinião de mulher” (Newton Teixeira e Ataulfo Alves), Newton Teixeira. 78 rpm, Odeon, 1942.

“O amor regenera o malandro” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Columbia, 1940.

“Ó, Valdemar” (Ari Monteiro e J. Assunção”, Linda Batista. 78 rpm, RCA Victor, 1943.

“Oh! Seu Oscar” (Wilson Batista e Ataulfo Alves), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1939.

“Olha o jeito desse nego” (Custódio Mesquita e Evaldo Ruy), Linda Batista. 78 rpm, RCA Victor, 1944.

“Onde o céu azul é mais azul” (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm, Columbia, 1940.

“Pretinho” (Custódio Mesquita e Evaldo Ruy), Isaura Garcia. 78 rpm, RCA Victor, 1944.

“Quem gostar de mim” (Dunga), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1940.

“Samba lelê, samba lalá” (Dunga e Nássara), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1944.

“Sambei 24 horas” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Aracy de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1944.

“Se eu tivesse um milhão” (Roberto Martins e Roberto Roberti), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Segure no meu braço” (Capiba), Nelson Gonçalves. 78 rpm, RCA Victor, 1945.

“Será possível?” (Rubens Campos e Henricão), Ciro Monteiro. 78 rpm, RCA Victor, 1941.

“Tenha pena de mim” (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, RCA Victor, 1937.

“Terra virgem” (Vicente Celestino e Mário Rossi), Vicente Celestino. 78 rpm, RCA Victor, 1942.

“Tudo é Brasil” (Vicente Paiva e Sá Roris), Linda Batista. 78 rpm, RCA Victor, 1941.

“Vamos cair no frevo” (Marambá), Carlos Galhardo. 78 rpm, RCA Victor, 1943.

“Vitaminas” (Amaro Silva, Djalma Mafra e Domício Augusto), Odete Amaral. 78 rpm, Odeon, 1942.

“Você não tem palavra” (Newton Teixeira e Ataulfo Alves), Newton Teixeira. 78 rpm, Odeon, 1940.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 5. ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CASTELO, Martins. Rádio XIII. **Cultura Política**, ano II, n. 13, 1942, p. 292-294.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra**: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Trad. Elizabeth de Avelar Solano Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

CHAUI, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUI, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Cedec, 1978. p. 17-149.

DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/ Editora da Universidade de S. Paulo, 1971.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad.: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Vitória, 1960.

GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo**: ideologia e propaganda política (a legitimação do Estado Autoritário perante as classes subalternas). São Paulo: Loyola, 1982.

GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Iuperj; São Paulo: Vértice, 1988.

HOBBSBAWM, Eric. A história de baixo para cima. In: HOBSBAWM, Eric. **Sobre História:** ensaios. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 216-231.

MARCONDES FILHO, Alexandre. **Trabalhadores do Brasil!** Rio de Janeiro: Revista Judiciária, 1943.

MARCONDES FILHO, Alexandre. Falando aos trabalhadores brasileiros. **Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio**, Rio de Janeiro, 1942-1945.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203–221, 2000. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFhNTGVyXSywpcDm/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 10 dez. 2025.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, p. 22–31, 2004. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7467501.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2025.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala:** origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015.

TOTA, Antonio Pedro. **Samba da legitimidade**. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP. São Paulo, 1980.

PERROT, Michelle; Tradução: ROMERO, Mariza; Revisão técnica: AUN KHOURY, Yara. Mil maneiras de caçar. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 17, 2012. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11109>. Acesso em: 12 dez. 2025.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In: THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Trad. Antonio Luigi Negro. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 185-201.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade:** 1780-1950. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Rodrigues e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOTAS

ⁱ Procuro explorar as canções como fontes, guiado inclusive pela intenção de incorporar a este texto fonogramas com os quais não trabalhei em pesquisas anteriores, sem prejuízo, é claro, de tornar a reportar-me a outras que já foram objeto de minhas análises.

ⁱⁱ Os pronunciamentos do ministro do Trabalho do “Estado Novo” se acham disponíveis em Marcondes Filho (1943) e nas edições mensais do *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* (1941-1945), em particular na seção “Falando aos trabalhadores brasileiros”. Eles foram analisados mais especificamente por Gomes (1988, cap. VI) e Paranhos (2007, cap. IV e V), autor que discute os desdobramentos do mito da doação da legislação social.

ⁱⁱⁱ Sem a menor dúvida, a maioria das gravações da época são embaladas por temáticas ligadas a questões amorosas, passando, assim, ao largo daquilo que se relacione a trabalho ou a não trabalho.

^{iv} O assunto é examinado em diferentes passagens de Paranhos (2015, esp. p. 111-115), nas quais são mapeadas as abordagens de outros historiadores que, de um ou de outro modo, incursionaram pelo tema.

^v Tal compreensão impacta os procedimentos metodológicos, pois, em inúmeras situações, estimula o deslocamento das pesquisas na área de Comunicação, que se movem dos meios para as mediações, como em Martín-Barbero (2001).

^{vi} Nem só de samba, todavia, eram feitas as juras de amor ao Brasil. A exaltação poderia se servir igualmente de uma “canção patriótica”, como consta do selo do disco que traz “Meu Brasil” (1932), com o tenor Vicente Celestino, que lhe empresta um ar solene e majestático que contagia todo esse fonograma, apoiado pela Orquestra de Concertos Columbia. Os ingredientes típicos dos sambas-exaltação saltam à vista aí, entre os quais a devoção obsessiva ao “céu de anil”, um dos traços marcantes de um país tido como singular no planeta Terra: “a minha terra/ tesouros mil no seio encerra/ é linda e pura/ como no mundo não existe igual/ tanta fartura”.

^{vii} Procedimento semelhante se nota em “Terra virgem”, com Vicente Celestino, em 1942, com o adendo de que à protofonia de “O guarani” – tema que remete ao nacionalismo romântico – se acrescem à *performance* instrumental citações dos registros habituais do “Hino nacional brasileiro”. De resto, a mesma cantilena de sempre: a exaltação do “céu de anil” e outras belezas naturais, sem falar do desfecho ufanista e laudatório contido nos versos “outra nação não há com tanta liberdade/ tanta fartura, tanta paz e tanto amor”.

^{viii} Para uma análise mais detalhada de certos aspectos da gravação de “Onde o céu azul é mais azul”, como o admirável contraponto crítico entre o teor nacionalista/ufanista da mensagem literal da composição e o arranjo, com componentes musicais internacionais, do maestro Radamés Gnattali, ver Paranhos, 2015 (p. 116-118).

^{ix} No jogo de forças instalado em meio às representações musicais, o trabalhador idealizado em “Dinheiro não é semente” anda “alinhado” e “endinheirado”, ao passo que o mesmo Ciro Monteiro, numa marcha de 1944, como que “cai na real” em “Samba lelê, samba lalá” (de Dunga e Nássara), ao narrar que “nego trabalhou o ano inteiro/ ganhou dinheiro/ mas não deu nem pra juntar/ Nego comprou o seu pandeiro/ e com pandeiro/ vem pra rua e vai sambar, ê, ê”.

^x É ponto pacífico na bibliografia sobre o “Estado Novo” que, no rastro da II Guerra Mundial, agravaram-se as condições de trabalho, particularmente com o desencadeamento da “batalha da produção” instituída pelo governo Vargas. Sob tal justificativa e com respaldo da burguesia, desconsideraram-se legalmente muitos direitos trabalhistas como cota de sacrifício que se deveria dar à pátria (Dean, 1971, p. 239-240, e Paranhos, 2007, p. 175-183).

^{xi} Expressão encontrada, por exemplo, no samba-choro “Dormi no molhado” (1942), assinado e cantado por Moreira da Silva, e, anteriormente, em “Me dá, me dá” (de 1937), outro samba-choro, de autoria de Portelo Juno e Cícero Nunes, com Carmen Miranda.

^{xii} A “sinfonia do trabalho” se intensificou por todos os cantos do país entre 1942 e 1945, difundida, por exemplo, nas palestras radiofônicas do ministro do Trabalho Marcondes Filho e outras autoridades, bem como por representantes das classes patronais. Seu arcabouço ideológico é examinado por Paranhos (2007, cap. IV).

^{xiii} Expressões usadas inclusive no título de composições, como no samba amaxiado “É do balacobaco” (1931), de Ary Barroso, com Silvio Caldas, no sentido de quem “bota pra quebrar”, e na marcha carnavalesca “Eu sou do barulho” (1931), de Joubert de Carvalho, com Carmen Miranda, por alusão a mulheres que transbordam em muito

as normas de recato e pudor que a ideologia sexual dominante define para elas. Trata-se, em suma, de “mulheres da pá virada” (Paranhos, 2015, p. 132-137).

^{xiv} Um novo estilo de samba, mais marchado, que implicava, entre outros elementos, uma aceleração rítmica e um afastamento da feição amaxixada que marcava até então esse gênero. O “paradigma do Estácio” foi esmiuçado por Sandroni (2001, p. 32-37).

^{xv} Ao analisar o casamento monogâmico, Engels (1960, p. 69 e 66) mostra como, em umas tantas situações, o marido, aparentemente todo-poderoso, “ganha um par de cornos”. E ele afirma textualmente: “os homens haviam conseguido vencer as mulheres, mas as vencidas se encarregaram, generosamente, de coroar os vencedores”.

^{xvi} A família patriarcal era tida como a “metáfora central da ordem social” (Caulfield, 2000, p. 232-233). E, no interior da instituição familiar, a função da mulher, notadamente a “senhora do lar proletário”, vinculava-se, nas pregações de Marcondes Filho, ao exercício das tarefas domésticas e aos cuidados a serem dispensados ao marido trabalhador e à prole. Era a partir daí que o ministro rasgava elogios à “divina fraqueza das mulheres” (Marcondes Filho, 1943, p. 51-55, e 1943, s./p.).