

Trabalhismo, música e mídia¹

Laborism, Music, and the Media

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/CNPq

akparanhos@uol.com.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9172103976395213>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2376-4997>

Recebido em: 02/04/2024

Aprovado em: 03/05/2024

¹ Este texto se baseia na intervenção do autor em mesa-redonda durante a edição de 2006 do Encontro MusiMid, realizada em Santos. Nela se desenvolveram reflexões que, retrabalhadas posteriormente, reapareciam em livro de Paranhos (2015).

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:

Trabalhismo; Samba; Mídia; “Estado Novo”; Vozes Dissonantes.

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 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:

Laborism; Samba; Media; “Estado Novo”; Dissonant Voices.

Durante o "Estado Novo" piscaram os sinais de alerta para os malandros e todos quantos cultuavam a malandragem. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 27 de dezembro de 1939, a censura às vozes destoantes da ideologia do regime foi exercida com redobrado vigor. A mão de ferro da ditadura intensificou a repressão à vadiagem, e ganhou corpo a perseguição a quem exaltasse o não trabalho.

Preocupados em polir a imagem do Brasil como uma nação constituída por trabalhadores de todas as classes, os governantes estavam muito longe de assistir, sem esboçar reação, às declarações de amor à orgia e à celebração da malandragem. Ideologicamente, os doutrinadores estado-novistas assemelhavam a greve à ociosidade. E ócio, afirmava um deles, era irmão siamês da "boemia improdutiva", uma "perversão" do "instinto da ordem" (Amaral 1941, 50 e 86).

A atmosfera política sob a qual se vivia era turva e tensa. Um escritor contemporâneo anotaria em seu diário-romance que "o clima que se respira [...] é o do medo, da delação, da espionagem", quando mais não fosse porque "as paredes são de papel" (Rebelo 2002, 117 e 51). Para além das intervenções nos sindicatos de trabalhadores, das perseguições aos opositores, do cortejo de prisões arbitrárias, torturas e mortes, nem sequer *Tarzan, o invencível*, escapava da sanha ditatorial do "Estado Novo"².

Tal qual a unha adere à carne, o novo samba urbano carioca, que teve no Estácio de Sá o seu centro de propulsão, soldara o sambista ao malandro. Desatar esse nó era tarefa concebida como urgente e inadiável. Vargas, as instituições estatais e as "pessoas de bem" deveriam mover um combate sem tréguas à malandragem tradicional.

Dos propósitos à ação, tudo se passou sem perda de tempo: o Estado apontou suas armas para os redutos da malandragem. Seu símbolo-mor, a Lapa, virou alvo preferencial da polícia estado-novista e dos rearranjos urbanos que redundaram na reabertura da temporada de desapropriações em massa para dar passagem à "modernidade" e à "civilização". A ideologia do regime, num certo sentido, se materializava em medidas

² Enquanto se realizavam autos de fé ou espetáculos públicos de "purificação" das ideias, com a incineração de livros em diversos pontos do país, no Rio de Janeiro uma batida policial em livrarias resultaria na apreensão, entre outros, de *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e de *Tarzan, o invencível*, este incriminado pelo fato de esse herói de histórias em quadrinhos utilizar a expressão "camarada", procedimento tido e havido como típico de comunistas (Carneiro 1999, 330 e 331).

drásticas.³ E os personagens da Lapa e de todas as lapas do Rio estavam predestinados a receber um tratamento de choque.

Nesse contexto, os compositores populares, sobretudo os sambistas, começaram a ser estrita e estreitamente vigiados. Paralelamente, buscava-se atrair os artistas para a área de influência governamental: usando a moeda de troca dos favores oficiais, tentava-se capturá-los na rede do culto ao trabalho. Escorada na atuação do DIP, a ditadura procurava, desse modo, assegurar a instauração de um determinado tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um perfil identitário do trabalhador brasileiro dócil à dominação capitalista.

Em que medida isso reverteu em resultados positivos, calando ou não a tradição de enaltecimento à malandragem no campo do samba, é o que me proponho a examinar aqui. Para tanto, abrirei espaço acima de tudo às vozes dissonantes do grande coral que, a depender dos desígnios governamentais, entoaria em uníssono uma espécie de "samba de uma nota só", com suas loas ao "Estado Novo" e à disciplina no mundo do trabalho, esta, em particular, tema bastante caro à burguesia.

Entre o batente e a batucada, a tesoura afiada da censura

A oposição entre o batente e a batucada não se apresentava aos sambistas de forma linear, como dois polos ou dois horizontes de vida que não se tocam. O espelho no qual se miravam os criadores do novo samba urbano carioca refletia imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não podiam dar-se ao luxo de viver apenas a seu bel-prazer. Atracados com a luta permanente pela subsistência, estigmatizados como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas "responsáveis" da sociedade queriam recuperar para os círculos do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia⁴ e do chamado ao batente se entrecruzasse com o elogio da malandragem. Nele se faziam ouvir vários defensores da "higienização poética do samba" ou do "saneamento e regeneração temática" das canções populares.

³ Como já nos ensinou Gramsci, a ideologia não se resume ao universo das ideias. Ela comporta uma inequívoca e indispensável dimensão material, a ponto de exprimir-se como "material ideológico" que compreende "até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas" (Gramsci 2001, 78).

⁴ Orgia, naquela época, equivalia a festa regada a música, samba, batucada, boemia e coisas que tais, sem ter necessariamente a conotação sexual que adquiriria tempos depois.

Seja como for, num país em que, apesar da industrialização emergente e dos avanços da urbanização, o desemprego, o subemprego ou o emprego ocasional compunham o cotidiano de inúmeros trabalhadores, o apego ao samba, à batucada e à malandragem nutriu-se, como não poderia deixar de ser, dessa realidade. É de dentro dela que brota o "discurso *transitivo*" dos sambistas: "em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a existência*" (Sodré 1979, 34), transformando a matéria-prima das experiências vividas em samba.

E é aí que o DIP foi acionado. A tesoura da censura, com sua lâmina de corte afiada, operava com desenvoltura. Inegavelmente, além da simpatia que sua ação granjeava, ela respondia também a apelos de diferentes setores da sociedade brasileira. Nessas circunstâncias, registravam-se novos apertos no parafuso. Uma coisa, no entanto, é constatar as pressões e os cerceamentos que tolhiam a liberdade dos sambistas, outra, inteiramente distinta, é endossar a tese corrente sobre o silenciamento das vozes destoantes do catecismo oficial, quer por força da repressão, quer por força da propagação da ideologia estado-novista.⁵

Imprensados entre a ideologia do trabalhismo, as leis promulgadas pelo governo Vargas, supostamente em benefício dos trabalhadores, e tendo sobre si a mão pesada das forças repressivas, finalmente os compositores e intérpretes da canção popular haveriam, senão aderido à ordem estabelecida, pelo menos calado o que sua voz trazia de inconveniente aos novos tempos?

Para um dos mais importantes pesquisadores da história da música popular no Brasil, o jornalista Sérgio Cabral, não restam maiores dúvidas quanto aos superpoderes ostentados pelo Estado, especialmente pelo DIP, em relação ao controle da produção musical e ao estímulo à valorização do trabalho. Sem meias-palavras, ele garante que, a partir de 10 de novembro de 1937, o regime "tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada". De acordo com Sérgio Cabral,

as brechas contra a censura do DIP só iriam surgir com a entrada do Brasil na guerra, quando, a pretexto de espinafrar os nazistas, os compositores

⁵ Mônica Velloso frisa que, "no Estado Novo, a repressão recaiu sobretudo sobre o sambista que se identificava com a temática da malandragem. E aí não teve jeito. Eles foram obrigados a mudar bruscamente de repertório" (Velloso 1998, 113). Na mesma linha de análise, que sublinha o endosso da ideologia do trabalhismo e a apologia do regime, ver ainda Velloso (1997, 66-69).

arranjavam um jeito de exaltar a democracia. Mas outros compositores preferiam exaltar o próprio Getúlio (Cabral 1975, 40 e 41).

Texto que se tornou célebre nos meios acadêmicos, onde continua ecoando até hoje, *Getúlio Vargas e a música popular brasileira* se converteu em referência obrigatória nos estudos voltados para essa questão, quando não para a discussão mais geral sobre o “Estado Novo” e sua ação político-cultural. Tais trabalhos, ao cristalizarem uma visão unívoca, deram origem ou simplesmente reforçaram alguns mal-entendidos que cercam o assunto. E, na medida que contribuíram para superestimar o poder estatal, acabaram por reproduzir, consciente ou inconscientemente, ainda que por vias oblíquas, o próprio discurso oficial acerca do caráter uno do Estado, que teria logrado alcançar um grau de plena identificação entre ele e a nação, ao agir como o tradutor de seus anseios mais profundos.

No rastro das observações de Sérgio Cabral, uma das mais destacadas estudiosas do período chega a afirmar que “o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava à música popular” (Gomes 1982, 159). Afirmações como esta fizeram escola, frequentando artigos e livros que insistiam em exaltar, mesmo que às avessas, o poder tentacular e incontrastável da ditadura, principalmente do DIP.

Mas a produção acadêmica sobre esse tema que mais ressoou no circuito universitário data de dois anos antes, 1980, e é de autoria de Antonio Pedro Tota. Méritos pelo pioneirismo à parte, quais são as teses centrais desse estudo? Seu ponto de partida está na premissa de que o “Estado Autoritário” lançou mão de alguns gêneros da canção popular (notadamente samba e marcha) como veículo da ideologia do trabalhismo, com vistas a cooptar os trabalhadores e legitimar-se junto a eles. A seguir, põe em destaque a penetração, nas classes subalternas, de “ideologias ‘estranhas’” e a manipulação das massas pela propaganda oficial, “[sem que estas oferecessem] resistência apreciável”. Nesse ritmo, o autor avança até concluir que a ideologia do trabalhismo “impregnava quase todas as manifestações da área cultural, em especial a produção da canção popular” (Tota 1980 8, 12, 19 e 148).⁶

Em primeiro lugar, é preciso conceder um desconto ao monumental exagero contido nas estatísticas do autor. A audição de sambas e marchas do período revela, sem a menor dúvida, que a imensa maioria das composições dizia respeito aos jogos amorosos, nada

⁶ Uma obra posterior, que guarda diferenças em comparação com a anterior, embora enfatize basicamente a adesão à ideologia estado-novista por parte dos compositores populares, é a de Moby (1994, 105-127).

tendo a ver com a apologia ou a resistência ao ideário trabalhista ou com o ufanismo estado-novista. Em segundo lugar, deslocando o debate para o nível teórico, o que se nota é que Antonio Pedro Tota acata, sob vários aspectos, a "teoria do rebaixamento" a que se refere Peter Burke.⁷ Os conteúdos manipulados pelo agente transmissor, no caso o Estado/DIP, teriam sido interiorizados sem mais pelos receptores. Em síntese, o receptor é praticamente reduzido a locutor da fala alheia, ao ser rebaixado à função de "locutor-papagaio".

Ora, hegemonia não se confunde com dominação ou imposição absoluta, muito menos com uniformização. Isso se aplica a todos os campos, inclusive ao cultural. Como salienta Thompson, "na verdade o próprio termo 'cultura', com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto" (Thompson 1998, 17). E essas fraturas, como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, teimavam em se manifestar sob o "Estado Novo", por mais que este buscasse soldá-las.

O cerco de silêncio que se montou em torno das práticas e dos discursos que destoavam das normas instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretense "coro da unanimidade nacional" sob aquele regime de ordem-unida. No limite, seria como se a sociedade brasileira não passasse de simples câmara de eco da fala estatal, que, para impor-se, contou com o emprego de um sem-número de meios de coerção e de produção de consenso.

Ao romper com essa ótica e puxar a discussão para o terreno da música popular brasileira, este texto procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinaram o "coro dos contentes" durante o "Estado Novo". Quando nos lançamos à investigação concreta da produção fonográfica dessa época, é possível recolher novas evidências para informar outras análises. A despeito da férrea censura do DIP, ganham importância as "lutas de representações" (Chartier 1990, 17) que giram ao redor do trabalho e do trabalhador. Na prática, se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e com a valorização do trabalho, de outro, despontaram, como uma espécie de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à "palavra estatal".

⁷ Com a "teoria do rebaixamento", o que se perde de vista é o processo de interação entre os sujeitos, quaisquer que sejam eles (Burke 1998, 84-90).

Entre o dito e o interdito, o "lado B" da História

Sem desconhecer a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena da ditadura, o que se observa em dezenas de registros fonográficos é que, apesar dos pesares estado-novistas, o coro dos diferentes jamais deixou de se expressar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias.

Sutileza é o que não falta, por exemplo, na gravação de *Onde o céu azul é mais azul* (de João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), com Francisco Alves, um samba-exaltação rasgado cujos versos louvam o Brasil e os elos da cadeia da felicidade representados pelas suas belezas/riquezas naturais e o povo trabalhador que impulsiona este país de dimensões continentais.

O que impressiona, mais que tudo, nessa gravação é a possibilidade da utilização da linguagem sonora como metalinguagem. Sem que eu pretenda esgotar aqui toda a gama de significados do arranjo do maestro Radamés Gnattali, interessa-me realçar aquilo que parece desenhar um notável contraponto crítico ao teor nacionalista/ufanista da mensagem literal da composição. A introdução, na conjugação de metais, contrabaixo e bateria, soa às *big bands* norte-americanas. E por aí vai o arranjo cuja sonoridade, com a harmonização à base de um naipe de metais, nos transporta, em outros momentos, para um contexto rítmico-timbrístico de além-Brasil, particularmente no desfecho da execução, configurando como que um *approach* pré-tropicalista.

Por essas e outras, ao lidarmos com registros musicais é necessário não nos tornarmos prisioneiros da literalidade da canção. O que eu desejo ressaltar é que não basta nos atermos às letras das músicas. Antes, é fundamental nos darmos conta de que elas não têm existência autônoma na criação musical. Tanto que é imprescindível atentar para o discurso musical pronunciado de maneira não literal, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição.⁸

Uma escuta fina dos discos dos tempos do "Estado Novo" com certeza nos reservará várias surpresas, desde que, ao contrário do que é comum a muitos pesquisadores que enveredam pelos labirintos da criação musical, se parta de um princípio elementar, nem

⁸ Algumas reflexões metodológicas sobre a relação entre música e história são desenvolvidas por mim em Paranhos (2004).

sempre levado a sério: trabalhar com música requer que se ouçam as canções analisadas. Que nos sirva de exemplo a gravação de *O amor regenera o malandro* (de Sebastião Figueiredo), com Joel e Gaúcho.

Neste samba, como em muitos outros dessa época, se afirma:

Dizem que o amor
Regenera o malandro
Sou de opinião
De que todo malandro
Tem que se regenerar
Se compenetrar [breque: e ainda mais]
Que todo mundo deve ter
O seu trabalho para o amor merecer

A primeira impressão, entretanto, se desfaz ao acompanharmos a *performance* dos intérpretes no final da segunda estrofe: “Regenerado/ ele pensa no amor/ mas pra merecer carinho/ tem que ser trabalhador [breque: que horror!]”. O uso do breque a duas vozes – breque que, geralmente, é anunciador de distanciamento crítico – coloca por terra todo o blá-blá-blá estado-novista que parecia haver contagiado a gravação.

Abro um parêntesis para um aparte de natureza metodológica. Convém ficarmos alertas para o fato de que uma composição não existe tão somente no plano abstrato. Importa é o seu fazer-se, a formatação que recebe ao ser interpretada/reinterpretada. Nessa perspectiva, entendo que interpretar é também compor, pois quem interpreta decompõe e recompõe uma composição, podendo investi-la de sentidos não imaginados ou mesmo deliberadamente não pretendidos pelo seu autor. Disso decorre que não é suficiente tomar abstratamente uma canção, reduzida à peça fria da letra ou da partitura. Sua realização sonora, do arranjo à interpretação, tudo é portador de sentidos.⁹

É o que se verifica em *O amor regenera o malandro*. Quem tomá-la ao pé da letra, ou melhor, quem se der apenas ao trabalho de pesquisar as revistas de modinhas, nas quais se publicavam as letras das canções populares, se fixará no acessório e não apreenderá o principal. Restringir a análise aos seus versos implica limitar a canção – por definição, uma obra musical revestida de letra – a mero documento escrito, amesquinhando seu campo de

⁹ Paul Zumthor chama a atenção para “a riqueza expressiva da voz e aos valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza”, e adverte que “o intérprete [...] significa” (Zumthor 2001, 134 e 228).

significações¹⁰, o que pode nos levar a passar ao largo de suas apropriações e reapropriações. Não basta inclusive o acesso à partitura. Nesse caso específico, ela nada mais faz do que reproduzir a letra da composição, sem os breques que lhe foram incorporados. Obviamente, o último verso (com o respectivo o breque) não constava por inteiro da letra submetida ao crivo dos censores.

Em sua interpretação, sincopada de cabo a rabo, Joel e Gaúcho se comportam malandramente. Eles quebram a aparente harmonia refletida na letra e subvertem seu conteúdo original. Comportamento, aliás, tipicamente malandro, como já foi apontado: aí, a aparente aceitação das regras estabelecidas assume ares de simples estratégia de sobrevivência. Dentro dos códigos da malandragem, a arte da dissimulação é ponto de honra (Vasconcellos e Suzuki Jr. 1995, 520), daí não ser sinal de inteligência oferecer-se como caça ao caçador.

Houve, contudo, quem foi direto e reto ao mundo das agruras do trabalhador. Sem maquiagem o seu dia a dia, Ciro de Souza descreve a *Vida apertada* de um estivador, encarnado por Ciro Monteiro: “Meu Deus, que vida apertada/ trabalho, não tenho nada/ vivo num martírio sem igual/ A vida não tem encanto/ para quem padece tanto/ Desse jeito eu acabo mal”. E ele prossegue, na segunda parte:

Ser pobre não é defeito
Mas é infelicidade
Nem sequer tenho direito
De gozar a mocidade
Saio tarde do trabalho
Chego em casa semimorto
Pois enfrento uma estiva
Todo dia lá no 2
No cais do porto [breque: tadinho de mim]

Cava-se aqui um abismo entre este e outros sambas da época e a pretendida assimilação dos princípios trabalhistas de engrandecimento do trabalho.¹¹ Tudo se opõe à visão do reino dos céus que teria baixado à terra pelas mãos de Getúlio Vargas. Nada sugere a grandeza e a grandiloquência que o regime exalava por meio dos pronunciamentos do

¹⁰ Carlo Ginzburg critica o excessivo apego documental dos historiadores às fontes escritas (Ginzburg 1987, 17 e 18). A redução da canção à condição de documento escrito, esvaziado de sonoridade, é uma marca predominante de inúmeros pesquisadores situados fora do âmbito da musicologia.

¹¹ Eu sistematizo os fundamentos ideológicos do trabalhismo, no período 1930-1945, em Paranhos (1999, cap. IV).

ministro do Trabalho, Marcondes Filho, no programa *Hora do Brasil*, transmitidos em cadeia nacional de emissoras de rádio (Marcondes Filho 1943). Até dos aspectos estritamente musicais é possível depreender isso. O acompanhamento, na contramão dos adornos orquestrais que vestiam os sambas-exaltação, é confiado a um conjunto regional. Ele é todo balançado, entrecortado por breques, desde o seu início, com um breque ao piano. O tom mais coloquial do cantor Ciro Monteiro se diferencia claramente do estilo de interpretação mais impostado de um Francisco Alves, como, por exemplo, em *Onde o céu azul é mais azul*. E, realisticamente, *Vida apertada* elabora uma rima de pé quebrado: trabalho, nessa canção, rima com martírio e miserê.

Em diversas composições, de um jeito ou de outro, trabalhadores surgiam aos olhos de todos como a forma de ser dos derrotados. A narrativa de seus revezes, seja no trabalho, seja no amor, muitas vezes insinuava que, no fundo, trabalhar era candidatar-se à obtenção do diploma de otário.¹² E mais: de maneira enviesada que fosse, em pleno império do DIP, tipos que viviam mais ou menos à margem do trabalho continuavam a dar as caras em muitas composições. Nelas, volta e meia as implicações do que era ser trabalhador reapareciam de modo um tanto quanto ambíguo.

É impressionante o número de canções que viraram muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas e com a sua condição de muros de arrimo da família. Normalmente compostas por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, embora comportassem certa dubiedade, não deixavam de retratar a sobrevivência de figuras masculinas que voltavam as costas ao trabalho.

Na pele de Dircinha Batista, por exemplo, uma trabalhadora se desmancha em lamúrias em *Inimigo do batente* (de Wilson Batista e Germano Augusto). Esse samba expõe as queixas de uma mulher triturada na roda-viva da rotina de lavadeira. Seu companheiro, um "artista" (certamente por ser chegado às artes & manhas), foge do trabalho como, segundo dizem, mas não provam, o diabo foge da cruz. Nesse meio-tempo, ela coleciona frustrações: "Eu já não posso mais/ a minha vida não é brincadeira/ É, estou me desmilinguindo/ igual a sabão na mão da lavadeira".

Paciência, afinal, tem limite. Pudera,

Se eu lhe arranjo trabalho

¹² Remeto os interessados em maiores detalhes sobre outras canções à leitura de Paranhos (2001).

Ele vai de manhã, de tarde pede a conta
Eu já estou cansada de dar
Murro em faca de ponta
Ele disse pra mim
que está esperando ser presidente
Tira patente do sindicato
Dos inimigos do batente

Cansada do “lesco-lesco, lesco-lesco”, a lavadeira quer pôr tudo em pratos limpos: “Ele diz que é poeta/ ele tem muita bossa/ e compôs um samba e quer abafar [breque: é de amargar]/ Não posso mais, em nome da forra/ vou desguiar”.

Para além daquilo que, nesse samba, quase fala por si só, um aspecto não pode passar despercebido. Apela-se para o uso de gírias, nascidas do linguajar da gente simples, o que revela a proximidade de determinados gêneros de música popular com o “brasileiro falado”, algo distinto do “português escrito” (Andrade s./d., 115). É como se estivéssemos a uma distância de anos-luz de composições contemporâneas, como os sambas-exaltação, com seu carro-chefe, *Aquarela do Brasil* (de Ary Barroso), dominado pelo tom oficioso, grandiloquente e pelo culto a expressões empoladas, ao celebrar a “merencória luz da lua”.

O emprego de gírias na música popular, particularmente no samba – prática consagrada por Moreira da Silva, um mestre no seu aproveitamento –, gerava incômodos e inconformismo. A ferocidade da crítica contra esse “linguajar vulgar” está fartamente documentada. Os defensores do vernáculo se arvoravam em guardiões da ordem linguística e contavam com apoio oficial à sua empreitada. Desfechou-se um encarniçado ataque à “gíria corruptora da língua nacional”.¹³ Nada de muito novo, se considerarmos que, no século XIX, já se ouvia a gritaria de escritores respeitáveis contra a linguagem do *bas-fond* e a utilização da gíria em textos literários na França, como salienta Victor Hugo (2002, 361-374).

Questões vernáculas à parte, outras canções entravam em linha de sintonia com *Inimigo do batente*. Os sambas *No lesco-lesco* e *Vai trabalhar* recolocavam em cena a queda de braço travada pelas lavadeiras com os dramas da subsistência. Neles, a labuta da mulher se contrapõe ao bem-bom curtido por seu companheiro. Malandros e bambas ressurgiam, aqui e ali, em outros sambas como *Não admito*, *Hildebrando*, *Passeei no domingo*, *Já que*

¹³ Ver matérias das seções de música e radiodifusão da revista *Cultura Política*, editada pelo DIP entre 1941 e 1945. As palavras citadas são de Martins Castelo (1941, 331). O mesmo articulista investia contra a “degradação” corporificada pela “baixa linguagem” na mesma publicação (Castelo 1942, 300). Manifestações desse teor, de acordo com Marques Rebelo, eram típicas de “zeladores de gramatiquices” e de “perseguidores de letristas da música popular” (Rebelo 2002, 179).

está, deixa ficar, Não vou pra casa, Quem gostar de mim, Batata frita, Fez bobagem e assim por diante. A lista é extensa. Identidades em conflito, ser trabalhador, otário e/ou malandro ainda figurava na ordem do dia. Enfim, o “Estado Novo” não conseguira erradicar por completo do cenário musical brasileiro a aversão ao trabalho.

Mal findara a ditadura, com a deposição de Getúlio Vargas, o carnaval de 1946 como que faria, metaforicamente, um acerto de contas com a ideologia do trabalhismo que fora propagada aos quatro cantos do Brasil. Ele emplacaria um sucesso retumbante, o samba *Trabalhar, eu não* (de Almeidinha). Essa composição – que seria também entoada pelos trabalhadores do porto de Santos durante uma greve de 1946, quando de seu enfrentamento com a “polícia democrática” do governo Dutra – continuava a bater na tecla da distribuição brutalmente desigual dos ganhos produzidos pelo trabalho na sociedade capitalista. Seus versos dispensam comentários:

Eu trabalho como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!

Referências

- Amaral, Azevedo. 1941. *Getúlio Vargas, estadista*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti.
- Andrade, Mário de. (s./d.). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Burke, Peter. 1998. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cabral, Sérgio. 1975. “Getúlio Vargas e a música popular brasileira”. *Ensaio de Opinião 2 + 1*: 36-41.
- Carneiro, Maria Luiza Tucci. 1999. “O Estado Novo, o DOPS e a ideologia da segurança nacional”. In: Pandolfi, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 327-340.
- Chartier, Roger. 1990. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Cultura Política. 1941. N. 6 (DIP).
- Cultura Política. 1942. N. 11 (DIP).

- Ginzburg, Carlo. 1987. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gomes, Ângela Maria de Castro. 1982. "A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro". In: Oliveira, Lúcia Lippi et al. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 151-166.
- Gramsci, Antonio. 2001. *Cadernos do cárcere*, v. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hugo, Victor. 2002. *Os miseráveis*, v. 2. São Paulo: Cosac & Naify, Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Marcondes Filho. 1943. *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária.
- Moby, Alberto. 1994. *Sinal fechado: a música brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.
- Paranhos, Adalberto. 1999. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- Paranhos, Adalberto. 2001. "O samba na contramão: música popular no 'Estado Novo'". *Cultura Vozes* 95, no. 1 (jan.-fev.): 69-90.
- Paranhos, Adalberto. 2004. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". *ArtCultura* no. 9 (jul.-dez.): 22-31.
- Paranhos, Adalberto. 2015. *Os desafinados: sambas e bambas no 'Estado Novo'*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig.
- Rebello, Marques. 2002. A mudança, t. 2 de "O espelho partido". Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sodré, Muniz. 1979. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Thompson, E. P. 1998. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tota, Antonio Pedro. 1980. "Samba da legitimidade". MA diss., Universidade de São Paulo.
- Vasconcellos, Gilberto e Matinas Suzuki Jr. 1995 "A malandragem e a formação da música popular brasileira". In: *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano (1930-1964)*, dirigido por Boris Fausto. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 501-523.
- Velloso, Mônica. 1997. "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo". *Revista de Sociologia e Política* no. 9: 57-74.
- Velloso, Mônica. 1998. *Mário Lago: boemia e política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Zumthor, Paul. 2001. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Discografia

- Almeida, Aracy de. 1942. "Fez bobagem" (Assis Valente). Victor. 34882. 78 rpm.
- Almeida, Aracy de. 1942. "Vai trabalhar" (Ciro de Souza). Victor. 34897. 78 rpm.

- Almeida, Joel de. 1946. "Trabalhar, eu não" (Almeidinha). Odeon. 12692. 78 rpm.
- Alves, Francisco. 1939. "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso). Odeon. 11768. 78 rpm.
- Alves, Francisco. 1940. "Onde o céu azul é mais azul" (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho). Columbia. 55248. 78 rpm.
- Anjos do Inferno. 1941. "Já que está, deixa ficar" (Assis Valente). Columbia. 55291. 78 rpm.
- Batista, Dircinha. 1940. "Inimigo do batente" (Wilson Batista e Germano Augusto). Odeon. 11834. 78 rpm.
- Batista, Dircinha. 1945. "Passei no domingo" (Ari Monteiro). Continental. 15380. 78 rpm.
- Costa, Carmen. 1945. "No lesco-lesco" (Hanibal Cruz). Victor. 800312. 78 rpm.
- Joel e Gaúcho. 1940. "O amor regenera o malandro" (Sebastião Figueiredo). Columbia. 55211. 78 rpm.
- Joel e Gaúcho. 1940. "Não vou pra casa" (Antonio Almeida e Roberto Ribeiro). Columbia. 55250. 78 rpm.
- Miranda, Aurora. 1940. "Batata frita" (Ciro de Souza e Augusto Garcez). Victor. 34608. 78 rpm.
- Miranda, Aurora. 1942. "Não admito" (Ciro de Souza e Augusto Garcez). Columbia. 34601. 78 rpm.
- Monteiro, Ciro. 1940. "Quem gostar de mim" (Dunga) Ciro Monteiro. 78 rpm. Victor. 34646. 78 rpm.
- Monteiro, Ciro. 1940. "Vida apertada" (Ciro de Souza). Victor. 34671. 78 rpm.
- Monteiro, Ciro. 1941. "Hildebrando" (Wilson Batista e Haroldo Lobo). Victor. 34861. 78 rpm.

DADOS DO AUTOR

Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor visitante da Universidade de Lisboa. Mestre em Ciência Política (Unicamp, 1997), doutor em História (PUC-SP, 2005), com pós-doutorado em Música (Unicamp, 2016). Pesquisador do CNPq. Ex-vice-presidente e ex-presidente da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music). Editor de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Autor, entre outros livros, de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil* (2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007) e *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"* (São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015). Coorganizador de *História e imagens: textos visuais e práticas de leitura* (Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010). Assessor da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo), da Fundect (Fundação de Apoio e Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso do Sul) e da Fapeg (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás). Participa de conselhos editoriais e consultivos de 11 publicações do Brasil e do exterior, entre as quais *Contrapulso: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular e Música Popular em Revista*, *História*, *Projeto História*, e de uma editora acadêmica. Publicou artigos em revistas especializadas e capítulos de livros na Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra e Portugal, entre os quais *Música popular en América Latina* (Santiago de Chile:

IASPM-AL, 1999), *Brazilian popular music and citizenship* (Durham & London: Duke University Press, 2011), *Culturas cruzadas em português: redes de poder e relações culturais – Portugal-Brasil, séc. XIX-XX – vol. III – Arte, educação e sociedade* (Coimbra: Almedina, 2015), *Made in Brazil: studies in popular music* (New York & London: Routledge, 2015), *Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías – vol. 3* (Santiago: Ril/Universidad Autónoma de Chile, 2019) e *Aires de la tierra: imaginários sonoros de la nación en América Latina* (Madrid: Sílex Ultramar, 2022). Entre os temas mais frequentes de seus estudos se encontram música popular brasileira, símbolos nacionais, identidade, samba, malandragem, Bossa Nova, historicidade das canções, relações de poder, relações de gênero, corpo, sexualidade, ideologia, hegemonia, “Estado Novo”, governo Vargas, trabalho, trabalhismo, nacionalismo e censura.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.