

Samba e subúrbio:

um estudo de composições contrárias ao trabalhismo de Vargas

NATÁLIA CABRAL DOS SANTOS*

O trabalho aqui apresentado direciona-se ao estudo de um momento específico da música popular brasileira proveniente do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Mais especificamente, é um estudo voltado à análise das letras de músicas compostas ou, ainda, aquelas que foram gravadas por compositores oriundos do subúrbio carioca dentro do recorte temporal do governo ditatorial de Getúlio Vargas – 1937 a 1945 – e considerando a política trabalhista adotada no período.

A música, que nas palavras de Eduardo Vicente jamais deixou de ser percebida com importância pelo governo Vargas como meio de “acesso ao imaginário popular”, foi, por isso, alvo de censura pelo Departamento de Imprensa e Propaganda¹. Suas letras eram controladas por este órgão para impedir qualquer temática que fosse contra a ideologia do regime. Até mesmo a linguagem usada foi vista “com desconfiança, devido ao seu instinto satírico, capaz de depreciar os fatos e criticar os acontecimentos” (VICENTE, 2006: 9).

É nesse momento que a figura do malandro é identificada como maléfica ao crescimento nacional, por se recusar a fazer parte do mundo do trabalho e, conseqüentemente, fugir à concepção de cidadão transmitida pelo governo. Segundo Mônica Velloso:

A figura do malandro é vista como herança de um passado ingrato que marginalizara os ex-escravos do mercado de trabalho. No Estado Novo, com o surgimento das leis trabalhistas que protegem o trabalhador, esta figura

*Bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestranda no Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

¹ Para alcançar ideologicamente a massa populacional e ter controle sobre suas expressões culturais, o DIP foi criado em 27 de dezembro de 1939, formado pelos setores de Divulgação, Turismo, Imprensa, Cinema-Teatro e Rádio (VICENTE, 2006: 14). Sua origem, de acordo com Mônica Velloso, tinha raízes antes mesmo do Estado Novo, já tendo Getúlio Vargas defendido a associação entre rádio, cinema e esportes com um programa de educação social em 1934. Suas funções eram: “coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa; fazer censura a teatro, cinema, funções esportivas e recreativas; organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos e conferências e dirigir e organizar o programa de radiofusão oficial do governo.” (VELLOSO, 1987: 20)

“folclórica” perde a sua razão de ser. Logo, a ideologia da malandragem deve ser eliminada do imaginário popular porque pertence a uma outra época. O regime busca, então, construir uma nova imagem do sambista: ele é o trabalhador dedicado que só faz samba depois que sai da fábrica (VELLOSO, 1987: 33).

As músicas deveriam se referir ao trabalho como algo bom para o homem e tachar a boêmia pejorativamente. O samba, dentro da impossibilidade de negá-lo por já estar enraizado na sociedade, foi sendo apropriado pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas como mais uma maneira de enaltecer o nacional e o próprio governo. Mas foi preciso torná-lo educativo à sociedade (Ibidem: 31- 33).

Em contraposição ao samba-malandro surgiu o samba-exaltação, com um caráter nacionalista e de progresso na produção musical brasileira. Eduardo Vicente escreveu que “o gênero surge como uma ‘tradução’, dentro do âmbito da cultura popular, dos conteúdos que lhe foram impostos pelas classes dominantes e que ela deve, necessariamente, reproduzir”. Mas, salienta ainda, que essa reprodução nunca é pura nem a dominação hegemônica, que as obras ainda se mostravam “permeadas pela rusticidade e ambiguidade inerentes à cultura popular e aos seus modos de (re)produção”, apesar de este gênero ter se sofisticado (VICENTE, 2006: 19). Deve-se lembrar, segundo o autor, que o samba-malandro não será extinto das músicas populares, o que fizeram foi procurar torná-lo adequado.

História e música

O tema abordado neste trabalho está inserido dentro da perspectiva de construção da História da música popular, ou seja, um dos diferentes caminhos em que se produz uma História cultural. Esta que, segundo Peter Burke, pode ser dividida em quatro fases: clássica, história social da arte, história da cultura popular e nova história cultural. O momento de descoberta da história da cultura popular pela academia teria ocorrido apenas na década de 1960. Apesar de a noção de cultura popular já existir desde o final do século

XVIII, a tarefa de trabalhar com ela foi deixada aos amantes de antiguidades, folcloristas e antropólogos. Com o novo impulso que ganha a História Cultural nas décadas de 1980 e 1990, amplia-se o seu leque de estudos e temos a chamada “Nova História Cultural”, em que há espaço, por exemplo, para o surgimento de uma história escrita a partir da perspectiva de pessoas comuns e de grupos de excluídos (BURKE, 2005).

Com relação à música popular, o *boom* do seu estudo no Brasil só acontece na década de 80. Mas notamos que no cenário internacional, na década de 1930, Theodor Adorno já mostrava seu interesse pela temática, percebendo a música popular como “a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista” (NAPOLITANO, 2005: 21), por industrializar a arte. Ainda para este autor, as massas, alienadas, passaram a ver a música apenas com “valor de troca”, portanto, o que se consumia era o sucesso acumulado por ela – chamado de “fetichismo industrial” por Adorno (apud NAPOLITANO, 2005: 25). Além disso, a “estandardização” era percebida como uma característica fundamental da música popular e seria imposta por uma relação baseada na “busca de estímulos (emocionais e corpóreos)” que provocassem “a atenção do ouvinte” e na “busca de materiais sonoros que recaiam dentro da música ‘natural’ (aquela que o ouvinte leigo está historicamente acostumado e lhe parece intrínseca à própria música)” (Ibidem: 27), sendo entendidos como demandas do sistema comercial.

Em seu artigo “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”, publicado no ano 2000, José Geraldo Vinci de Moraes (2000: 203-221) destaca as dificuldades encontradas pelos interessados na relação “História, música e produção de conhecimento”. De acordo com este autor, os estudiosos da área deparam-se com fontes dispersas, arquivos desorganizados, escassez bibliográfica e falta de apoio institucional, por exemplo. No caso da música popular urbana, o problema é ainda maior, pois ela é tratada com maior desprezo pelas instituições fomentadoras de pesquisas, que preferiram dar mais espaço à música erudita ou folclórica, quando deram. A própria bibliografia produzida sobre História da música, vista como mais um elemento da História da arte, acabou por reforçar as suas restrições e exclusão, já que não se atinha à música popular

urbana e quando tratava da cultura popular seguia um viés romântico, nacionalista ou folclorista.

Quanto à produção historiográfica brasileira referente à música popular, especificamente, apesar de existirem trabalhos consistentes, em sua maioria, volta-se para estudos folclóricos e alguns trabalhos tratam do tema de forma conservadora e focando na vida do músico em questão. Embora com algumas deficiências, todos os trabalhos produzidos até então são ainda considerados de grande importância à bibliografia por esta ser escassa. Na década de 80, houve um aumento dos estudos sobre a moderna música popular em diferentes áreas do conhecimento e dentro das universidades, ampliando os horizontes acerca do tema. Mas as pesquisas caminham com timidez, o que revela uma visão ainda inferiorizada quanto à utilização das canções populares como fonte (Ibidem: 207- 209).

Uma das dificuldades mais evidentes por aqueles que se voltam ao estudo da música, de uma maneira geral, está em saber lidar com a linguagem e os códigos musicais. Mas Moraes (ibidem: 2010) defende que mesmo não sendo musicólogo ou músico, historiadores podem criar padrões de análise a partir de critérios próprios para compreender o seu objeto. Outra questão levantada pelo mesmo autor é sobre a subjetividade de quem analisa, sendo percebida, pelos que se dedicam a esse estudo, como uma barreira à produção de conhecimento de forma imparcial.

Não se pode jamais perder de vista que as canções devem ser analisadas dentro do contexto no qual foram produzidas e não apenas pelo seu texto. Assim como devem ser ouvidas, como salienta Adalberto Paranhos (2006: 6). Moraes (2000: 211) destaca que, “as escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música”. Deve-se analisar a natureza musical (análise da “música”) e verbal (análise da letra) e, mesmo que isso seja feito separadamente, faz-se necessário relacionar essas duas partes, pois elas são parte de um mesmo objeto. É importante também atentar para o processo de significação pelo qual passa uma música. Esta é produzida não somente pelo seu compositor, mas pelo seu intérprete e ainda pelo seu ouvinte, cada um percebendo de

acordo com a sua visão e agregando-lhe sentido (NAPOLITANO, 2005: 78- 82). Ou seja, a música quando chega aos ouvidos do outro, passa por um processo de ressignificação.

Outro ponto importante a ser considerado nesse estudo é o conceito de cultura política, que permite perceber a política através de enfoques de valores e normas culturais. Segundo Ângela de Castro Gomes (2007: 47), existiram esforços durante o Estado Novo para a construção de uma Cultura Política brasileira. Ainda para a mesma autora, a cultura política possibilita

“explicações/ interpretações sobre o comportamento político de atores sociais, individuais e coletivos, privilegiando-se seu próprio ponto de vista: percepções, vivências, sensibilidades. Dentro desses parâmetros, a categoria cultura política vem sendo entendida como ‘um sistema de representações, complexo e heterogêneo’, mas capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo (cujo tamanho pode variar) atribui a uma dada realidade social, em determinado momento e lugar” (ibidem: 47- 48).

Breve panorama do Estado Novo

No decorrer da pesquisa que resultou neste artigo buscou-se perceber a insistência, ao longo do Estado Novo, de temas contrários às orientações do governo nos sambas produzidos por músicos suburbanos. Sendo essas músicas entendidas como forma de resistência da população à política trabalhista, mesmo com a sua apropriação pelo regime como forma de ressaltar o que era legitimamente nacional e com a existência de um organismo oficial voltado para sua censura – o DIP.

Durante o Estado Novo (1937- 1945), Getúlio Vargas e os políticos e intelectuais envolvidos em seu governo buscaram definir o que era o homem brasileiro, assim como construir seu sentimento de nacionalidade. Para isso, buscaram estabelecer uma

continuidade entre a Revolução de 1930² e o regime autoritário que se iniciava, como se fizessem parte do mesmo processo revolucionário, que pôs fim a Primeira República. Tendo esta seus aspectos negados e associados ao atraso, à desordem social (GOMES, 1988: 207- 208) e afirmando que esse período estava comprometido apenas com a arte europeia, não reconhecendo as virtudes nacionais.³ Havia uma “tentativa de marcar o novo regime como uma fase de redenção” e, para seus homens, “o presente veio expurgar os erros do passado” (VELLOSO, 1987: 13). O homem brasileiro, que era visto de uma maneira pejorativa, passará a ser exaltado da mesma forma que o será o Brasil, nessa nova fase da política brasileira.⁴

A questão social, antes deixada de lado, passou a ser vista pelo Estado como uma questão essencial. Ele seria o responsável por promover o bem-estar da nação, que seria

² Resumidamente, foi o golpe ocorrido em outubro de 1930, após a quebra da política do café-com-leite, realizado pela Aliança Liberal (frente política, cujo partido, formado por lideranças do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, concorreu e perdeu as eleições de 1930) e setores do Exército, visando retirar do poder as tradicionais oligarquias que vinham governando o país desde o fim do Império. Com o Golpe, foi instaurada a Junta Provisória de Governo, que não resistiu às pressões dos revolucionários do Rio Grande do Sul e de populares, entregando o poder a Getúlio Vargas, o candidato derrotado nas eleições presidenciais. A partir daí o que se notou foi a composição de um *Estado de Compromisso*, no qual, segundo interpretação de Boris Fausto, se procurou um equilíbrio diante da diversidade de interesses políticos, sem subordinação do Estado a uma força específica, com uma centralização política, maior intervencionismo e submissão das oligarquias ao poder central e racionalização no uso de algumas fontes de riqueza pelo capital internacional. Ver: FERREIRA, Marieta de Moraes e PINTO, Surama Conde de Sá. *A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Livro 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 2003, p. 403-410.

³ Integrantes do movimento modernista, que tem como marca de seu início o ano de 1922, acusavam a Primeira República de possuir um projeto cultural da *Belle Époque*, contribuindo para a desvalorização da música popular do período e afirmando que a produção nacional de música se iniciava nas décadas de 20 e 30. Segundo Martha Abreu, produções acadêmicas sobre a música da primeira fase republicana brasileira também reforçam a idéia de que as elites e dirigentes do período adotavam uma cultura européia e desqualificam o que foi produzido de popular na música, como se foi apenas a partir de 1930 que se passou a ter a preocupação com a música nacional. No entanto, a autora defende que já na Primeira República existia um interesse em construir uma música identificada com a nação brasileira. Inclusive, a própria indústria fonográfica e o mercado editorial demonstram que já havia a idéia e o consumo da música popular brasileira. Para saber mais sobre o assunto, ver: ABREU, Martha. “*Histórias Musicais da Primeira República*.” In: *ArtCultura*. Uberlândia. V. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

⁴ É importante deixar claro que esta era a visão que se possuía no Estado Novo, pelos intelectuais e governantes envolvidos com o regime. A produção de uma música popular brasileira é comprovada pela professora e pesquisadora Martha Abreu e é o que se pode concluir das pesquisas realizadas no subprojeto de Iniciação Científica “Manifestações da Cultura Popular do Subúrbio Carioca” de Natália Cabral dos Santos, orientanda do Professor Doutor Joaquim Justino Moura dos Santos, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

alcançado através da outorga de uma legislação social, pondo fim às aflições dos trabalhadores. A salvação do operariado e o direito trabalhista eram, portanto, respectivamente, a missão do novo Estado e o meio pelo qual o trabalhador seria colocado em seu lugar de base fundamental da nação. Por este motivo, o regime assumia uma face democrática. Esta que se distinguia da democracia liberal, que moldava e disciplinava as massas através dos partidos políticos sem se preocupar com suas necessidades, por valorizar e orientar a população. Era uma democracia social em que o Estado humanizava-se e integrava-se à vida popular (GOMES, 1988: 218). Tinha início, nesse governo, a invenção do trabalhismo brasileiro, nas palavras de Ângela de Castro Gomes (Ibidem).

O governo adotava uma política trabalhista e ela precisava ser claramente transmitida à população, não apenas visando o desenvolvimento nacional, mas também corroborar e legitimar as medidas adotadas e o próprio regime. Era a criação do cidadão brasileiro intimamente associado ao mundo do trabalho – ideia do “cidadão-trabalhador”. A própria Constituição de 1937 estabelecia a desocupação como crime, negando a figura do malandro e sendo o trabalho um dever do verdadeiro cidadão (Ibidem: 257- 259). Por isso, usou-se de intensa propaganda e controle nos meios de comunicação. O rádio, meio de comunicação que atingia as massas nesse período, foi um dos seus principais aliados nessa tarefa.

Além da exaltação à figura do chefe nacional, havia a exaltação e também proteção do homem brasileiro como trabalhador e capaz de desbravar o território de seu país. Nessa perspectiva era glorificado o trabalhador negro, que marcava positivamente a “raça brasileira” e antes era desprezado pela República Velha, e o trabalho manual. O trabalhador nacional era digno de respeito, figura forte e honesta, que caminhava em direção ao desenvolvimento do país, e tinha suas necessidades básicas providas pelo Estado através de organismos específicos, como, por exemplo, o Serviço de Alimentação da Previdência Social (SAPS) (Ibidem: 242, 264).

No campo musical, de acordo com Eduardo Vicente (2006: 38), as maneiras utilizadas para alcançar os objetivos foram a cooptação de músicos, quando possível, e a censura às letras de músicas consideradas inadequadas a imagem que se queria construir.

Com isso, um grande número de músicas foi vetado ou alterado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, buscando a adequação aos propósitos de ordem e nacionalismo. Como informa Adalberto Paranhos:

Nesse contexto [do Estado Novo], os compositores, em especial 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 de favores oficiais, tentava-se capturá-los na rede do culto ao trabalho. Escorada na atuação do DIP, a ditadura estado-novista procurava, desse modo, assegurar a instauração de um determinado tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um perfil identitário do trabalhador brasileira dócil à dominação capitalista. (PARANHOS, 2006: 2)

Os sambas do contra

A figura do malandro, como já mencionado anteriormente, não era bem quista pelo governo e seus órgãos repressores por fazer referência à ociosidade e ao desregramento, que deveriam ser abolidos do ideário popular, e por isso notar-se-á, geralmente, sua desqualificação ou ausência nas letras das músicas do período. No entanto, ela ainda se faz presente em algumas canções, o que demonstrará certa resistência que permaneceu à política do regime. Como escreveu Adalberto Paranhos (2006: 5), ter hegemonia não implica em uma dominação, imposição ou uniformização irrestrita. O que não foi diferente no Estado Novo, em que as vozes dissonantes continuaram manifestando-se.

Na canção “De sol a sol”, escrita por Alvaiade e Ari Monteiro e interpretada por Linda Batista, nota-se o contraponto boemia/ trabalho. Analisando sua letra, percebe-se que o trabalho é visto como algo penoso e que enlouqueceria o boêmio. A trabalhadora que fala não é como o rouxinol que costuma ser visto ao anoitecer, quando também começam a aparecer os boêmios. Ela trabalha “de sol a sol” e tem que acordar “às três da manhã”, não tem, portanto, uma vida fácil.

*Não há razão em dizer que eu trabalho pouco
Se você visse o meu trabalho até ficava louco*

A minha vida é outra

Não sou nenhum rouxinol

Trabalho muito de sol a sol

Você não tem razão

Só conhece a boemia

[...]

Levanto às três da manhã

E você às quatro da tarde

Seguindo essa mesma linha está o samba “Oh! Seu Oscar” (composição: Ataulfo Alves e Wilson Batista; lançamento: 1939), cantado por Cyro Monteiro. Nele narra-se o drama amoroso de Seu Oscar que é abandonado por sua mulher. Esta que preferiu viver na orgia, apesar dos esforços de seu companheiro de, inclusive, ir trabalhar na tortura que é o emprego no cais do porto. Mais uma vez, portanto, foge-se da concepção do trabalho defendido pelo regime de Getúlio Vargas, igualando o trabalho ao sofrimento.

Ceguei 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

O bilhete assim dizia:

“Não posso mais

Eu quero é viver na orgia”

Fiz tudo para ter seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar

Martirizando o meu corpo noite e dia

Mas tudo em vão

Ela é, é da orgia

É... parei!

A letra de “Oh! Seu Oscar!” também foi estudada por Paranhos. A seu respeito o estudioso escreveu:

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por ela [sua mulher] um pesado fardo. O trabalho, mais uma vez, é associado a sacrifício, a martírio, em completo descompasso com o que se apregoava na ideologia do trabalhismo. O trabalhador, aliás, é indiretamente convertido em otário, dando o duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher se atira à orgia.

(PARANHOS, 2007: 186)

O autor ainda destaca que o título original da música era “Ela é da orgia” e a quantidade de vezes que se pronuncia essa palavra. Mas lembra que orgia nessa época referia-se a festa popular, com música, bebidas e afins. Graças ao seu caráter dúbio – Seu Oscar também pode ser visto como um pobre homem que foi trocado pela mulher, essa sim sem valores morais adequados –, este samba ganhou o primeiro concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940. E no carnaval do mesmo ano empolgou a população com seus versos sobre a orgia (Ibidem).

Por fim, tem-se a canção “Vida apertada”, samba escrito por Ciro Souza e cantado por Cyro Monteiro, com lançamento datando de 1940. Esta música faz uma crítica direta ao trabalho, sendo de estranhar que tenha passado pela censura do DIP. Vale a transcrição da letra por completo:

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

Ser pobre não é defeito

*Mas é infelicidade
Nem sequer tenho o direito
De gozar a mocidade
Saio tarde do trabalho
Chego em casa semimorto
Pois enfrento uma estiva
Todo dia lá no 2
No cais do porto
(Tadinho de mim, ai)*

Não há um momento sequer nesta canção em que trabalho seja percebido positivamente. Retrata-se a vida difícil e infeliz de um trabalhador. Para completar há o breque “tadinho de mim, ai”. Os breques costumavam ser usados para burlar a censura, afinal, não entravam na letra da música. Segundo Paranhos, geralmente, ele é “anunciador de um distanciamento crítico” (2006:7). No caso de “Vida apertada”, esse autor chama a atenção ainda para o tom coloquial com o qual é cantada por Ciro.

Nas músicas que fogem a temática apregoadada pelo governo, o trabalho não é apresentado como aquele que engrandece o homem e faz dele um cidadão. Como se viu, ele é claramente sinônimo de martírio, de sacrifícios. Há também canções que abordam a vida de malandro e a boemia sendo lembradas como parte de uma boa memória do indivíduo. Pode-se ressaltar ainda a insistência no uso de gírias em algumas canções, como destacou Paranhos (2007: 189), que eram combatidas durante o Estado Novo por considerarem este um linguajar vulgar. Segundo o mesmo autor, o modo mais tranquilo e coloquial de cantar e tocar – normalmente a parte instrumental ficava a cargo de pequenos conjuntos – também fugia do grande espetáculo que se queria fazer, demonstrando o espírito grandioso com o uso de orquestras, como no caso do samba-exaltação, característico do Estado Novo.

Conclusão

O que se pode apreender das análises realizadas das letras de músicas aqui apresentadas, que foram compostas ou (re)gravadas por compositores nascidos no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1937 e 1945, é que fica evidente, com este trabalho, que questões ideológicas e políticas transmitidas pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas também permeavam a produção musical inclusive do subúrbio carioca, área que se manteve por longo tempo marginalizada pelas políticas governamentais e bem pouco presente na historiografia brasileira.

O Estado Novo buscou através do Departamento de Imprensa e Propaganda adequar a vida, os hábitos e a cultura do cidadão brasileiro aos moldes de suas concepções de modernização, exaltação nacional e de sua política trabalhista, censurando e vigiando para excluir o que era entendido sob o ponto de vista da imoralidade e do desregramento. A música, portanto, não podia ser deixada de fora dessa política por ser um dos meios de fácil acesso à massa populacional, chegando até ela através do rádio.

Até certo ponto pode-se afirmar que o governo atingiu seu objetivo na esfera musical. É possível encontrar algumas canções que enaltecem o governo ou vão de encontro com sua ideologia⁵. Porém, o mais importante é perceber que não foi possível calar a voz de todos. Mesmo com um organismo exclusivo de censura e que se dedicava, além de outras funções, a verificar as letras escritas pelos músicos, houve quem criticasse as posturas do regime e insistisse nos caminhos da malandragem. Como escreveu Adalberto Paranhos, “o ‘Estado Novo’ não conseguiu erradicar por completo do cenário musical brasileiro uma certa aversão ao trabalho” (2006:10).

De forma mais amena ou se utilizando de ambiguidade ou ainda indo direto ao ponto, percebemos que os músicos suburbanos, seja através de composições deles ou da escolha em gravar músicas de seus colegas de profissão, cantaram o trabalho associado a uma

⁵ Dentre as canções deste tipo tem-se “Brasil” (de Alvaiade e Nelson Gonçalves), “Boêmio regenerado” (de Alcides Rosa e Sebastião Gomes) e “Cabo Laurindo” (de Haroldo Lobo e Wilson Batista).

visão negativa, identificando-o como um martírio, e a boêmia como um tempo de nostalgia.

Outra prova de que a ideologia trabalhista não conseguiu ser hegemônica, como o queria Vargas e os políticos e intelectuais que compuseram seu governo, é o fato de que, nas palavras de Eduardo Vicente, “logo após o fim do regime estado-novista (ou seja, já no carnaval de 1946), os ‘renegados’ demonstraram claramente a fragilidade de sua conversão. Nesse ano, fez sucesso um samba intitulado ‘Trabalhar, eu não’ de Almeida” (2006: 40). Corroborando assim a permanência, mesmo que às vezes não explícita, de certa ou total aversão ao mundo do trabalho.

7 Referências

7.1 Referências bibliográficas

ABREU, Martha. “Histórias Musicais da Primeira República.” In: *ArtCultura. Uberlândia*. V. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. In: *Diálogos*, DHI/ PPH/ UEM, v.9, n. 1, p. 125- 141, 2005.

FERREIRA, Marieta de Moraes e PINTO, Surama Conde de Sá. *A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Livro 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 2003. P.389-413.

GERSON, Brasil. *Os Subúrbios Propriamente Ditos. História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000. p.416- 441

GOMES, Angela de Castro. "Cultura Política e Cultura histórica no Estado Novo". In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e Leituras do Passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

_____. Introdução, O redescobrimto do Brasil, A invenção do trabalhismo e Trabalhismo e corporativismo. *A invenção do Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988. p. 15-31; 205-287.

MENDONÇA, Sonia Regina de. *A Industrialização Restringida. Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2002. 25-38p.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 2000, v. 20, nº 39, p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PANDOLFI, Dulce. Apresentação. In: *Repensando o Estado Novo*. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. 9-14p.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/AdalbertoParanhos.pdf>

_____. Trabalhismo, música e mídia sob o governo Vargas. In: *II Encontro de Música e Mídia - Verbalidades, musicalidades: temas, tramas e trânsitos*, 2006, Santos-SP. *Anais do II Encontro de Música e Mídia - Verbalidades, musicalidades: temas, tramas e trânsitos*. Santos-SP : CD-Rom / Realejo, 2006. p. 1-13.

_____. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". *Locus (UFJF)*, v. 13, p. 179-192, 2007.

SANTOS, Joaquim Justino Moura dos. *De Freguesias Rurais a Subúrbio: Inhaúma e Irajá no Município do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo - USP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira. 1º e 2º volume. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

_____. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VICENTE, Eduardo. A música popular sob o Estado Novo (1937- 1945). Versão revisada do Relatório Final da Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/ CNPq realizado na Universidade de Campinas em janeiro de 1994. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>

_____. Música Popular e Produção Intelectual nos Anos 40. Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/66.pdf>

WEFFORT, F. *O populismo na política brasileira*. O populismo na política brasileira Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. p.61- 78.

7.3 Referências das músicas

De sol a sol: ALVAIADE; MONTEIRO, Ari; BATISTA, Linda. **De sol a sol**. [S.l.]: Victor, 1941. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=9197 Acessado em: 19/01/2012.

Oh! Seu Oscar!: ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson; MONTEIRO, Ciro. **Oh! seu oscar**. [S.l.]: Victor, 1939. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=8754 Acessado em: 19/01/2012.

Vida Apertada: SOUZA, Ciro de; MONTEIRO, Ciro. **Vida apertada**. [S.l.]: Victor, 1940. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=8942 Acessado em: 19/01/2012.