

# O BRASIL NASCEU CANSADO? ENTRE O LOUVOR E O HORROR AO TRABALHO NA MÚSICA POPULAR (ANOS 1930/1940)

## WAS BRAZIL BORN TIRED? BETWEEN PRAISE AND HORROR TO WORK IN THE BRAZILIAN POPULAR MUSIC IN THE 1930S AND 1940S

Adalberto Paranhos<sup>1</sup>

**Resumo:** Durante o primeiro governo Vargas, valores antinômicos circularam socialmente, como aqueles que envolviam o culto ao trabalho regular e metódico e sua negação. Isso se retratou inclusive na produção musical da época, que, de uma forma ou de outra, tomou parte ativa no debate que então se instalou e que oscilava entre a afirmação do batente e a glorificação da batucada. **Palavras-chave:** trabalho, ideologia do trabalhismo, música popular, samba, governo Vargas.

**Abstract:** During the the Vargas administration, antinomic values circulated socially, such as the cult to methodic and regular work and the refusal to it. The musical production of that period reflected such contradiction by taking active parting, in one way or another, in the debate that emerged then and that oscillated between the affirmation of work and the glorification of the batucada (bohemia).

**Keywords:** work, laborism, popular music, samba, Vargas administration.

Teimosamente, um espectro ronda o Brasil, desde a sua invenção. Dentre as muitas representações que dele se forjaram, uma delas atravessou séculos e, sob certos aspectos, ainda persiste: o fantasma da preguiça e da indolência. Na contramão dessa concepção, nos anos 1930/40, com o advento do “Estado Novo” – e em especial com a entrada em cena do *Departamento de Imprensa e Propaganda* da ditadura – desencadeou-se uma autêntica cruzada antimalandragem.

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em História e dos cursos de Ciências Sociais e de Música da *Universidade Federal de Uberlândia*. Mestre em Ciência Política (*UNICAMP*) e doutor em História Social (*PUC-SP*). Editor de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Vice-presidente da *IASPM-AL* (seção latino-americana da *International Association for the Study of Popular Music*). Autor, entre outras obras, de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil* (2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007). Co-autor de *Música popular en América Latina* (Santiago de Chile: Fondart, 1999). E-mail: akparanhos@triang.com.br

Numa época em que se procurava imprimir um novo impulso ao desenvolvimento capitalista nestes não tão tristes trópicos, seu propósito explícito consistia em proceder à valorização do trabalho. Naquelas circunstâncias, travou-se uma luta sem tréguas contra a ociosidade e tudo o que cheirasse a elogio ao não-trabalho. Da área da música popular, em particular, esperavam-se exemplos edificantes. De toda maneira, como uma pedra no sapato de todos quantos se comprometiam com esse esforço “civilizatório”, os apelos do batente enfrentaram sérias dificuldades para sobrepor-se aos apelos da batucada.

## **Nos calcanhares da malandragem**

O Brasil, num certo sentido, foi inventado sob o estigma da preguiça. Páginas tantas da nossa história, quase se confundindo com o ato de seu batismo, já se faziam ouvir expressões de desdém de franceses e portugueses que se horrorizavam com a ociosidade dos chamados selvagens. Guiados por seu olhar, formatado segundo as práticas e os valores que empurravam mar afora a civilização européia em tempos marcados pela aceleração das conquistas comerciais, eles não atinavam com o que encontraram por estas bandas. Afinal, os índios, com sua economia de subsistência, podiam desfrutar de um cardápio variado, gozar de saúde, preservar uma boa aparência, tudo isso sem se lançarem sofregamente à busca de alimentos. Portugueses e franceses, salienta o antropólogo Pierre Clastres (2003, p. 211), ficavam, de fato, embaçados: “Grande era a sua reprovação ao constatarem que latagões cheios de saúde preferiam se empetecar, como mulheres, de pinturas e plumas em vez de regarem com suor as suas áreas cultivadas.”<sup>2</sup>

Em muitos momentos da história do Brasil, deparamo-nos com o estigma da preguiça. Entre o final do império e os primórdios da vida republicana, não eram, obviamente, os índios o motivo de preocupação das autoridades e dos membros das classes dominantes. Como ressalta Sidney Chalhoub (1986), com a desorganização do modo de produção fundado no trabalho escravo, os detentores do capital e seu braço político vão criar condições para a emergência de uma ideologia do trabalho.

---

<sup>2</sup> Sobre o assunto, ver Clastres (2003), capítulo 11.

Tratava-se de condenar a ociosidade e favorecer, por todos os meios possíveis, a consolidação de um mercado de trabalho assalariado no período pós-escravidão. A repressão à ociosidade figurou, então, como item prioritário da pauta dos debates parlamentares de 1888. Era inadiável converter o liberto, dono de sua força de trabalho, em trabalhador “livre”. Articulavam-se, dessa forma, a valoração positiva do trabalho e as noções de ordem, progresso e civilização.<sup>3</sup>

A vadiagem, estigmatizada nos relatórios policiais como “viveiro natural da delinqüência” (FAUSTO, 1984, p. 35)<sup>4</sup>, era contraposta ao trabalho disciplinado sob as ordens do capital. Na sua campanha de valorização do trabalho, o “Estado Novo” se nutria, portanto, dessa tradição. E, na sua ânsia de erigir uma sociedade disciplinar, não poderia admitir que se continuasse, a torto e a direito, a promover o enaltecimento da malandragem. Era preciso cortar o mal pela raiz, o que implicava, entre outras medidas, interromper a íntima relação que, no processo de formação da música popular brasileira, acabara por unir o samba à malandragem.<sup>5</sup>

Desde o princípio dos anos 30, setores da sociedade civil, como alguns jornais cariocas, começariam a emitir claros sinais de aproximação com a área da canção popular, no que seriam seguidos por representantes do Estado, principalmente a partir de meados da década. Sem querer refazer aqui o que já está documentado por outros autores<sup>6</sup>, lembro, de passagem, que se casavam o reconhecimento do significado da festa carnavalesca e a exploração do seu potencial turístico. A oficialização do desfile de carnaval, em 1935, pela *Prefeitura do Distrito Federal* é um indicador disso.

Com a instauração do “Estado Novo”, Getúlio Vargas, em pessoa, passou a manter, de tempos em tempos, contato direto com os cartazes da música popular brasileira. Realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante badalados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. O *Teatro*

---

<sup>3</sup> Sobre trabalhadores e vadios, ver Chalhoub (1986), especialmente p. 39-58.

<sup>4</sup> Sobre a vadiagem no Rio de Janeiro e em São Paulo entre o início da República e a Primeira Guerra Mundial, ver Fausto (1984, p. 33-45). Ver igualmente Mattos (1991), esp. cap. 2.

<sup>5</sup> Sobre essa relação, ver Vasconcellos e Suzuki Jr. (1995) e Salvador (1990), especialmente cap. III.

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Cabral (1966, cap. 6-8), Fernandes (2001), cap. 3 e 4, e Soihet (1998) cap. 5.

*Municipal*, na presença do alto escalão do governo federal, abriu suas portas ao samba. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem.

Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como genuíno produto brasileiro, a diferentes pontos do planeta. Um desses programas chegou ao requinte de ser irradiado para a Alemanha nazista diretamente do terreiro da *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Por outro lado, entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 40 estava em curso, a todo vapor, a ardilosa política da boa vizinhança do governo norte-americano.<sup>7</sup> Ela favorecia, em parte, as trocas culturais entre os países latino-americanos e o “grande irmão do Norte”, o que, seja como for, resultou em alguma abertura de mercado para o samba e um punhado de sambistas.

— Se você misturar duas palavras, *música e Brasil*, e mexer bem, obterá o samba. E, se misturar vários brasileiros, você terá a dança do samba.

Esta era a receita sintética que ninguém menos do que o cineasta Orson Welles fornecia aos ouvintes dos Estados Unidos que pretendessem conhecer o bê-á-bá do Brasil e de seu ritmo característico. O local de onde ele falava era sintomático: o Rio de Janeiro, mais especificamente o *Cassino da Urca*, durante uma transmissão para a América do Norte de um programa de rádio especial da Blue Network (apud TOTA, 2000, p. 123).<sup>8</sup>

O rumo que tomavam as coisas no Brasil deixava muitas pessoas de cabelo em pé. Observador inclemente do cenário político estado-novista, o escritor Marques Rebelo assistia, consternado, a esse estreitamento de contatos entre o poder institucionalizado e os artistas populares. Anos antes, em janeiro de 1939, na abertura da *Exposição Nacional do Estado Novo*, ele acusava o comparecimento de “muito

---

<sup>7</sup> Sobre a política da boa vizinhança *made in USA*, como parte integrante da estratégia de afirmação de sua hegemonia continental, ver Moura (1984), especialmente os três primeiros tópicos, e Tota (2000), especialmente cap. 2 e 3.

<sup>8</sup> A descrição, em minúcias, desse programa se acha em Tota (2000, p. 120-126) (citação da p. 123). Tal programa de rádio, que foi ao ar em 18 de abril de 1942, se somava ao rol de homenagens que se rendiam a Getúlio Vargas pelo transcurso de mais um aniversário do ditador no dia seguinte.

povo encomendado. E as escolas de samba encaminhadas para lá, cabritos que se engabelam com o chacoalhante bernal da subvenção [...] todas desfilarão, inaugurando também um outro astuto veio de popularização do chefe” (REBELO, 2002, p. 11).<sup>9</sup>

Esses novos capítulos do processo de entronização do samba como símbolo musical da nação<sup>10</sup> repercutiam favoravelmente junto aos sambistas em geral. Mas tinham também a sua contrapartida. Os inquilinos do *Palácio do Catete* cobravam essa fatura. Se, para muitos artistas, pagar esse preço era visto como compensador, o compositor comunista Mário Lago não via com bons olhos uns tantos desdobramentos da situação a que fora alçado o samba:

Começavam as subvenções para aqui, para ali. As grandes sociedades não precisavam mais ficar correndo o livro de ouro para fazer seus préstitos. Eram pagas para alegrar o povo. Mas isso tinha um preço. Os carros de crítica – talvez os mais esperados, pois extravasavam toda a irreverência contra os abusos e mete-a-mão das autoridades – foram minguando, desaparecendo dos desfiles (LAGO, 1997, p. 148).<sup>11</sup>

O samba, que já invadira os cassinos e as telas de cinema, viveria dias de esplendor sob o “Estado Novo”. Despido, na versão oficial, dos pecados de origem que o conservaram afastado de lugares respeitáveis, ele ganhava terreno. Não por acaso, esse seria o período de florescimento de uma grande safra de sambas cívicos, os sambas-exaltação, dentre os quais sobressairia “Aquarela do Brasil”<sup>12</sup>, de Ary

---

<sup>9</sup> Esse diário-romance, cujas anotações iniciais datam de 1.º de janeiro de 1939 e se prolongam até 31 de dezembro de 1941, está coalhado de críticas ao ditador, à ditadura e aos “engodos dipianos”, sem contar os cáusticos comentários sobre a vida cotidiana.

<sup>10</sup> Estas considerações não me conduzem à conclusão, de aceitação generalizada, que insiste em realçar o papel decisivo, quando não único, do Estado e do governo Vargas na promoção do samba a símbolo nacional. Esse tipo de análise, vinculada a uma história que prioriza a ação das elites, ignora ou faz pouco da atuação dos próprios criadores e divulgadores do samba para a sua afirmação como ícone musical do país. Ver Paranhos, 2003.

<sup>11</sup> De todo modo, não procede, como esclarece Sérgio Cabral, a informação, comumente veiculada, de que a obrigatoriedade das escolas de samba apresentarem enredos com “motivos nacionais” tenha sido uma imposição do “Estado Novo”. Ela consta, isso sim, dos estatutos da *União das Escolas de Samba*, aprovado em setembro de 1934, com a intenção expressa de facilitar o entendimento “com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que possam reverter em benefício de suas filiadas” (art. 1.º). (apud CABRAL, 1996, p. 97).

<sup>12</sup> “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1939. Relançamento (Relanç.): caixa (cx.) *Apoteose do samba* (v. 1, CD n.º 2), Emi, 1997.

Barroso, como exemplo mais bem acabado. Esta composição, saturada de nacionalismo, exalava o espírito oficial da época, embora não contivesse qualquer referência ao regime estado-novista.<sup>13</sup>

Com um ar grandiloquente, essa fornada de sambas-exaltação, lambuzados de clichês do ufanismo tupiniquim, faria com frequência o elogio rasgado do “Estado Novo”. Da exaltação à natureza se passaria à exaltação mais ou menos explícita do regime político vigente. É o caso de “Brasil!”.<sup>14</sup> Ou ainda de “Brasil, usina do mundo”<sup>15</sup>, samba que nos coloca diante de trabalhadores cantando felizes, cúmplices ou parceiros dos novos tempos simbolizados pelo “Estado Novo”. Nada mais conveniente à ditadura, se levarmos em conta que os trabalhadores figuravam nos cálculos governamentais como peças da estratégia que objetivava reduzir o impacto da luta de classes e subordiná-los aos projetos de desenvolvimento capitalista em andamento.

Por essa razão, Marilena Chaui (2000, p. 37 e 38) frisou que, se pusermos frente a frente o verde-amarelismo, que então grassava em terras brasileiras, e manifestações como o nativismo romântico do século XIX, bem como o ufanismo que se instalou no princípio do século XX, “notaremos que, antes, a ênfase recaía sobre a Natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da Natureza e sim de introduzir na cena política uma nova personagem: o povo brasileiro”.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Nesse tempo se saudava, no campo da produção musical erudita, “o decidido propósito” de Getúlio Vargas e do “Estado Novo” de estimularem toda música que exprimissem “profunda brasilidade”, base sobre a qual se assentaria o “lema tríplice disciplina, civismo, nacionalismo”. Pronunciamento do músico Oscar Lorenzo Fernandes, registrado em disco pelo *DIP, Arquivo Nacional, FC 103*, por ocasião do 10.º aniversário da “revolução de 1930”.

<sup>14</sup> “Brasil!” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral), Francisco Alves e Dalva de Oliveira. 78 rpm, Colúmbia, 1939. Relanç.: LP *Os rouxinóis*, Revivendo, s/d. Note-se que essa canção foi gravada e lançada antes de “Aquarela do Brasil”.

<sup>15</sup> “Brasil, usina do mundo” (João de Barro e Alcir Pires Vermelho), Déo. 78 rpm, Colúmbia, 1942. Regravação (Regrav.): Rogério Duprat, LP *Brasil com “S”*, Emi, 1974.

<sup>16</sup> Nas palavras de outro estudioso, “a poética da brasilidade, mesmo considerando a riqueza da terra como dádiva de Deus, não podia descuidar da importância da obra humana; assim, o aparentemente possível conflito entre natureza e cultura resolver-se-ia pelo trabalho” (FURTADO FILHO, 2004, p. 288). Sobre o samba-exaltação, ver cap. 6.

O nacionalismo espontâneo<sup>17</sup> originário de compositores de extração popular e/ou de classe média, que se orgulhavam da sua condição de criadores do samba, era, portanto, ressignificado, em sintonia com a política cultural estado-novista. Ao mesmo tempo, os temas da mestiçagem e da conciliação de classes eram retrabalhados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da “democracia racial” e da “democracia social” supostamente existentes no país.

É a partir de todas essas mudanças na cena político-musical brasileira que se pode compreender o alcance da iniciativa governamental de incorporação do samba à galeria de símbolos da nacionalidade. Tornava-se necessário, no entanto, aparar algumas arestas, expurgar certas tradições para que, bem comportado, ele cumprisse a contento a função que e desejava atribuir-lhe. E aqui nos deparamos, uma vez mais, com o legado histórico do culto à malandragem.

Ao assimilar o samba e, no mesmo movimento, procurar “depurá-lo”, setores das elites e do governo Vargas teriam contas a ajustar com seu “passado negro”. Tal qual a unha adere à carne, o novo samba urbano carioca soldara o sambista ao malandro. Desatar esse nó era tarefa encarada como urgente e inadiável.<sup>18</sup> Para atingir esse objetivo, valia tudo, até tentar apropriar-se da imagem de malandro. Foi o que se deu com Getúlio Vargas.

Marques Rebelo (2002, p. 192), no registro que lança em seu diário-romance em 26 de janeiro de 1940, informa que o ditador se divertia à larga com o anedotário popular envolvendo seus golpes de esperteza. Era como se toda manhã, ao despertar, ele se mirasse no espelho e perguntasse: “espelho, espelho meu, existirá no mundo alguém mais esperto do que eu?”. Já Mário Lago (1977, p. 189) em suas memórias, dispara um comentário certeiro a respeito das proezas políticas de Vargas, que serão concebidas como expressão da mais fina malandragem: “acariocaram a imagem de Getúlio, e ele passou a ser

---

<sup>17</sup> Refiro-me a uma espécie de nacionalismo que não se permitia arrebatamentos ou derramamentos típicos do verde-amarelismo encampado pelos sambas-exaltação. Noel Rosa e Assis Valente se alinham entre os seus mais destacados propagadores. Com apurado senso de percepção, eles flagram as “coisas nossas”, aquelas que compunham o pão-nosso-de-cada-dia da vida das classes populares urbanas. Sobre o assunto, ver Paranhos (2005) esp. p. 78-83.

<sup>18</sup> Nesse contexto, como assinala Kerber (2005), a entronização da baiana, à Carmen Miranda, como símbolo da nação, era muito mais interessante ao regime que a incômoda associação entre samba e malandragem.

apresentado como o grande malandro, o que ia passando todo mundo pra trás, o que sempre tinha um golpe escondido no bolso do colete, para derrotar a inimigalhada.”<sup>19</sup>

Daí não se segue, como conclui apressadamente Tiago de Melo Gomes (1999, p. 97), que, se o ditador gostava de ser tido como malandro, esse procedimento “desqualifica totalmente a tese de que este teria sido um inimigo da malandragem”. Malandro do bem, guiado, pretensamente, pelos mais elevados desígnios políticos, associados ao bem comum, Vargas, as instituições estatais e as “pessoas de bem” certamente deveriam mover um combate incessante à malandragem tradicional.

Isso não se restringiu ao plano das intenções. Dos propósitos à ação, tudo se passou sem perda de tempo. Como se não bastasse a pregação das boas-novas anunciando que o céu se inclinara em direção à terra, com a era de justiça social inaugurada com a “revolução de 1930” e, mais particularmente, com o advento do “Estado Novo”, a repressão se abateu sobre os redutos da malandragem carioca. Seu símbolo-mor, a Lapa, foi 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”.

Na Lapa, que, a rigor, transbordava seus limites territoriais e abraçava outras regiões da circunvizinhança, “todos os vícios estavam representados: o jogo, a droga, a trapaça, a prostituição, a sodomia” (LUSTOSA, 2001, p. 12). O escritor João Antônio (2001, p. 140), ao traçar o retrato falado dos tempos dourados da Lapa, definiu-a, entre outros atributos, como uma zona

famosa pela sua boêmia, vida livre, rosário de cabarés, clubes de jogo, blitz policiais, império, reinado e república da malandragem carioca, paraíso dos sábidos e calvário dos otários, mostruário de mulheres famosas, centro da vida política do País em certa faixa da idade republicana.

Identificado pelas autoridades como um cancro social, um evangelho em louvor ao desvario, as armas do Estado foram apontadas para a Lapa. Longe de poupá-la das intervenções urbanas em curso, a administração de Henrique Dodsworth (1937-1945) a golpeou em pleno

---

<sup>19</sup> Sobre a construção da imagem de Getúlio Vargas como bom malandro e as referências à sua esperteza no teatro de revista, ver Velloso, (1998, p. 89-90 e 97-98).



coração. O cerco sobre malandros, boêmios, gigolôs, prostitutas se fez sentir, sem dó nem piedade. Prostíbulos e cabarés foram fechados aos montes, numa política de arrasa-quarteirão justificada pelo chefe de polícia, coronel Alcides Etchegoyen (sucessor do macabro Filinto Müller) em nome dos bons costumes e da moral pública. A ideologia do regime, num determinado sentido, se materializava nessas medidas drásticas.<sup>20</sup> Como nos ensinou Gramsci (2001, p. 78), o que ele designa como “material ideológico” compreende “até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas”.

Tais personagens da Lapa e de todas as lapas do Rio estavam predestinados a receber um tratamento de choque. Se recuássemos bastante no tempo, deixando-nos conduzir aos idos da Idade Média, poderíamos até localizar o lugar que lhes cabia. Quando o florentino Dante, acompanhado de seu guia, Virgílio, também poeta, transpôs o Rio Aqueronte e adentrou no Inferno, ambos se defrontaram com uma outra realidade. Nesse mundo reservado aos pecadores, eles toparam, na primeira vala do oitavo círculo, com os rufiões e os sedutores. Para os fins deste texto, eles podem, perfeitamente, ser assemelhados aos malandros.

Em compensação – e isso é digno de nota –, a segunda vala é toda ela ocupada pelos aduladores. E a concepção dantesca dos aduladores (que, evidentemente, não se afina com a estreiteza dos valores estado-novistas) lhes prescreve um lugar espcialíssimo: viver submersos no esterco. A eles, quem sabe, poderiam somar-se ainda os hipócritas, habitantes da sexta vala, que se locomoviam a passos de cágado, vergados sob o peso de suas capas de chumbo douradas (ALIGUIERI, cantos XVIII e XII).

### **Entre a orgia e a “regeneração”**

A oposição entre o batente e a batucada não se apresentava aos sambistas de forma linear, como dois pólos ou dois horizontes de vida que não se tocam. O espelho no qual se enxergavam os criadores do samba urbano carioca refletia imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não dispunham de condições de viver

---

<sup>20</sup> Sobre a “política de terra arrasada” posta em prática na Lapa e arredores, ver Lenharo (1995, p. 17 e 18), e Velasques (1994), especialmente cap. 2 e 4.

simplesmente a seu bel-prazer<sup>21</sup>. Às voltas com uma queda-de-braço permanente com as necessidades do dia-a-dia, discriminados como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas “responsáveis” da sociedade buscavam recuperar para o mundo do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia<sup>22</sup> e do chamado ao batente se entrecruzasse com a exaltação da malandragem.

Logo se vê que a temática do malandro regenerado não é obra do “Estado Novo”. Se este iria investir muita saliva e cassetete em seu esforço de convencimento pró-trabalho, no próprio campo da música popular brasileira se detectavam sinais de que, mais ou menos contraditoriamente, conviviam as duas tendências mencionadas.

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 muitos trabalhadores (quantos deles em estado potencial...), essa situação representava um reforço nada desprezível àqueles que se utilizavam dos mais diversificados expedientes para fazer frente à luta pela sobrevivência. O culto ao samba, à batucada e à malandragem nutriu-se, como não poderia deixar de ser, dessa realidade. É de dentro dela que brota, como diz Muniz Sodré (1979, p. 34), 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”, transformando a matéria-prima das experiências vividas em samba.

Esse movimento pendular entre o batente e a batucada (ou, no limite, entre o prazer e o sacrifício, entre o amor ao samba e o martírio) como elementos que não se excluem é perceptível em muitas composições. Vou me concentrar aqui em algumas canções, antes de retornar a discussão e reenquadrá-la no período do “Estado Novo”.

Jornalista e boêmio inveterado, Orestes Barbosa (1978, p. 81) testemunhava um certo desequilíbrio de forças: “os que combatem o trabalho [...] são em maioria”, assegurava ele sem pestanejar. “O que

---

<sup>21</sup> Malandro, por sinal, nunca teve um significado unívoco. Pelo contrário, é possível registrar, em diferentes momentos históricos e numa mesma época, variadas e contraditórias acepções do que era ser malandro. Ver, por exemplo, Tinhorão (1981, p. 128-134), Matos (1982) especialmente cap. 3 e 8, Oliven (1982), especialmente p. 189-192, Vasconcellos e Suzuki Jr. (1984), em especial p. 511-514 e 520-523, Máximo e Didier (1990) especialmente p. 289-295, e Salvadori (1990) especialmente p. 189-192.

<sup>22</sup> Atirar-se à orgia era, acima de tudo, sinônimo de festa, regada a samba, batucada, boemia e coisas que tais.

será de mim”<sup>23</sup>, “Lanço no pescoço”<sup>24</sup> e inúmeras outras canções se inscrevem nesse bloco. A elas se acrescenta, por exemplo, “Nem é bom falar”<sup>25</sup>, um dos sucessos que embalaram o carnaval de 1931. Nele o sujeito do samba pressente seu fim ante a perspectiva do término da orgia, ao mesmo tempo em que se alegra quando sua companheira bate asas e voa para longe:

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

Embora grande parte dos compositores da música popular brasileira vivessem na pindaíba, pés-rapados que eram, isso por si só freqüentemente não servia de estímulo para “entrarem nos eixos”. Ao insinuar, em “Com que roupa?”<sup>26</sup>, a existência de um Brasil no qual a maioria da população, vivia com as calças na mão, Noel retratava, indiretamente, a situação de muitos sambistas que ofereciam resistência à introjeção das normas disciplinares burguesas. “Mesmo eu sendo um cara trapaceiro/ não consigo ter nem pra gastar”, queixava-se o personagem desse samba. Mais revelador, entretanto, era o que, à margem da gravação disponível em disco, Noel cantava em suas apresentações ao vivo e em programas de rádio nos quais divulgava essa canção que arrebatou o Rio de Janeiro:

[...] Eu nunca sinto falta de trabalho  
Desde pirralho  
Que eu embrulho o paspalhão  
Minha boa sorte é o baralho  
Mas minha desgraça é o barracão  
Dinheiro fácil não se poupa  
Mas agora com que roupa? [...] (apud MÁXIMO; DIDIER,  
1990, p. 157)

---

<sup>23</sup> “O que será de mim” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1931. Relanç.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.

<sup>24</sup> “Lanço no pescoço” (Wilson Batista), Silvío Caldas. 78 rpm, Victor, 1933. Relanç.: coleção (col.) *Os grandes sambas da história* (CD n.º 10), Globo/BMG, 1997.

<sup>25</sup> “Nem é bom falar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, gravação (grav.): 1930, lançamento (lanç.): 1931. Regrav.: LP *Mário Reis*, Odeon, 1971, relanç.: CD *Mário Reis*, Emi, 1993.

<sup>26</sup> “Com que roupa?” (Noel Rosa) Noel Rosa. 78 rpm, Parlophon, 1930. Relanç.: cx. *Noel pela primeira vez* (CD n.º 1), Funarte/Velas, 2000.

No ano anterior, um outro samba tinha ido para os ares. Seu tema, a “Vadiagem”<sup>27</sup>. Seu autor, ao que consta, seria Francisco Alves. Vale a pena transcrever sua letra na íntegra porque ela condensa elementos presentes em um bom número de sambas que abordam a regeneração dos malandros ou o final da malandragem.

A vadiagem eu deixei  
Não quero mais saber  
Arranjei outra vida  
Porque deste modo  
Não se pode mais viver

Eu deixei a vadiagem  
Quando eu digo, ninguém crê  
Quem já foi vadio um dia  
É vadio até morrer  
Mas pouco me importa  
Digam tudo que disser  
Eu deixei a vadiagem  
Por causa de uma mulher

Se malandrear era uma expressão simbólica da “definição identitária” da geração de sambistas formados de acordo com os padrões dos bambas do Estácio e de outros pontos do Rio de Janeiro, nem por isso, dialeticamente, sua afirmação deixava de segregar sua negação em uns tantos sambas. Como observou Sandroni (2001, p. 168, 164 e 165), “neles, ora é o homem ora a mulher que são desprezados pelo seu par, por ser da orgia, isto é, por não ter deixado a malandragem, como parece ser a exigência dos tempos de ‘hoje em dia’”. Daí, segundo o mesmo autor, “a importância da temática da malandragem no estilo novo e o caráter problemático dessa temática, que é ao mesmo tempo a do abandono da malandragem”.

Mas esse terreno, com seus aclives e declives, é visivelmente acidentado. Quantas vezes a deserção da malandragem não foi decantada de maneira ambígua, como que a sugerir a possibilidade de um eterno retorno à orgia. O peso da instituição familiar, as promessas de uma nova vida como decorrência do ato de entrega às responsabilidades sociais, a perspectiva de afastar de sobre si os sobressaltos de quem se situa na tênue fronteira entre o lícito e o ilícito, tudo isso contava... até certo ponto.

---

<sup>27</sup> “Vadiagem” (Francisco Alves), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1929.

A dubiedade contamina, por exemplo, “A malandragem”<sup>28</sup>, samba bem acolhido no carnaval carioca de 1928. Desertar dela parece ser a porta de acesso a outra modalidade da vida malandra, com todos os seus caminhos tortuosos. Senão vejamos:

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

Mulher igual para a gente é uma beleza  
Não se olha a cara dela  
Porque isso é uma defesa  
Arranjei uma mulher  
Que me dá toda vantagem  
Vou virar almofadinha  
Vou tentar<sup>29</sup> a malandragem [...]

Para dizer o mínimo, tudo indica que a figura em questão não foi recuperada para as labutas do trabalho. De mais a mais, na estrofe seguinte, o samba escarnece do otário, cuja “mulher lhe dá o suíte”, e reconhece que “malandro é seu Abóbora/ que manobra com as mulhê”.

Outra composição contagiada pela ambigüidade é um clássico do carnaval, “Se você jurar”<sup>30</sup>, também da lavra do Estácio. O canto de seu protagonista não soa como se ele estivesse plenamente convencido das vantagens da “vida regenerada”. Tanto que ele ensaia sua volta à orgia no exato momento em que anuncia a disposição de abandoná-la:

Se você jurar  
Que me tem amor  
Eu posso me regenerar  
Mas se é para fingir, mulher  
A orgia assim não vou deixar  
[...]

---

<sup>28</sup> “A malandragem” (Bide e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1928. Relanç.: fascículo (fasc.) *Bide, Marçal e o Estácio*, Nova História da Música Popular Brasileira (NHMPB), São Paulo, Abril Cultural, 1979.

<sup>29</sup> Apesar de, à primeira audição, parecer fazer mais sentido, aqui, o verbo deixar, em vez de tentar, Francisco Alves canta, de fato, tentar, ao contrário do que aparece na transcrição da letra de “A malandragem” em Cardoso Junior (1998, p. 90), e em Alencar (1980, p. 183). Convém recordar que uma das acepções de tentar é provocar, o que restabeleceria a coerência da mensagem veiculada.

<sup>30</sup> “Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, grav.: 1930, lanç.: 1931. Relanç.: CDs *Duplas de bambas* (CD n.º 1), Revivendo, s/d.

A minha vida é boa  
Não tenho em que pensar  
Por uma coisa à toa  
Não vou me regenerar [...]

Esses vaivéns reaparecem inclusive numa das mais veementes defesas de quem decide pegar no batente. No samba “Vou ver se posso...”<sup>31</sup>, Heitor dos Prazeres coloca na boca de um malandro o discurso da regeneração via trabalho. Por mais enfático que ele seja, uma dúvida existencial quase implode o que transparece na superfície da letra. O malandro, na verdade, promete se esforçar para tentar suportar a faina do trabalhador: “vou ver se posso/ conseguir a [sic] trabalhar”...

E por aí andavam as coisas até chegarmos, mais uma vez, ao “Estado Novo”. Se agora já está claro que a safra de sambas que tratam da regeneração dos malandros não foi obra patenteadada pelo regime estado-novista, teriam eles dominado inteiramente a cena musical brasileira entre 1937 e 1945? Ou isso somente teria ocorrido sob o reinado do *DIP*, que, na prática, se prolongou de 1940 a 1945?

Em vários casos, os cortes temporais que figuram em determinados trabalhos permitem supor que, com a instauração do “Estado Novo”, tudo se modificou. O tom preponderante, nesses casos, bate na tecla do abafamento, do silenciamento de vozes destoantes da política estatal, bem como da assimilação dos sambistas aos propósitos da ditadura, que, ao se apropriar do samba como símbolo nacional, o teria despojado de seu conteúdo crítico.<sup>32</sup>

Ao se analisarem as gravações que se sucederam entre 1937 e 1939, antes, portanto, da entrada em ação do *DIP* – o que, obviamente, não significa desconhecer a existência de uma censura ditatorial pré-dezembro de 1939 –, fica evidente que o trabalho continuava a sofrer, em vários sambas, uma crítica ardida. Uma trabalhadora, na pele da “fuzarqueira” Aracy de Almeida, não tinha por que se orgulhar de sua condição. Sua esperança parecia projetar-se rumo ao além. Sua vida, um rosário de ais, ela ia desafiando em “Tenha pena de mim”<sup>33</sup> como se fora a encarnação de uma maria-das-dores:

---

<sup>31</sup> “Vou ver se posso...” (Heitor dos Prazeres), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1934. Relanç.: cx. *Mário Reis: um cantor moderno* (CD n.º 2), BMG/RCA, 2004.

<sup>32</sup> Ver, por exemplo, Martins (2004), esp. p. 2, 13, 145 e 146. Para a autora, com o advento do “Estado Novo” a polifonia/dialogia cederia lugar ao monólogo.

<sup>33</sup> “Tenha pena de mim” (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1937. Relanç.: CD *Sambistas de fato*, Revivendo, s/d.

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

Sem nunca ter  
Nem conhecer felicidade  
Sem um afeto  
Um carinho ou amizade  
Eu vivo tão tristonha  
Fingindo-me contente  
Tenho feito força  
Pra viver honestamente

O dia inteiro  
Eu trabalho com afinco  
E à noite volto  
Pro meu barracão de zinco  
E pra matar o tempo  
E não falar sozinho  
Amarro essa tristeza  
Com as cordas do meu pinho

“Tenha pena de mim” escancarava a “transitividade” do samba. Feito a quatro mãos, por um compositor da Vila Isabel, Ciro de Souza, e o então desconhecido Babau (Valdomiro José da Rocha), a quem coube dar o ponta-pé inicial da composição, a recepção popular alcançada foi consagrada, como lembra Edigar de Alencar (1980, p. 265) ao se referir ao “samba que seria o vitorioso do ano”<sup>34</sup> no primeiro carnaval sob o “Estado Novo”. Aracy de Almeida, por sua vez, admite que “Tenha pena de mim” foi o primeiro sucesso que a elevou ao *status* de uma cantora de grande popularidade.<sup>35</sup>

Quem era o crioulo de morro que atendia pelo apelido de Babau? Ninguém mais que um humilde empregado de uma birosca fincada no alto da Mangueira, que um dia se encheu de coragem e resolveu mostrar a Ciro de Souza um samba que começara a esboçar.

---

<sup>34</sup> A confirmação desse êxito está também em Severianoe Mello (1998, ver. 1, p. 169), que prestam maiores informações sobre o surgimento dessa canção.

<sup>35</sup> Ver depoimento no CD *Aracy de Almeida*, col. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes, São Paulo, SESC-São Paulo, 2001.

Detalhe: o nome original da composição foi alterado, pois a censura costumava vetar o emprego da palavra Deus nos títulos das músicas. Com Deus ou sem Deus, “Tenha pena de mim” seguiu sua trilha em direção ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia com a massa da população trabalhadora/sofredora, e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados.

Orlando Silva emplacou outro destaque do carnaval de 1938, o samba “Abre a janela”.<sup>36</sup> Sem desfazer do seu amor pela bem-amada, o eu lírico confessava que a sedução exercida pela orgia era irresistível:

Abre a janela, formosa mulher  
E vem dizer adeus a quem te adora  
Apesar de te amar como sempre amei  
Na hora da orgia em vou embora

Vou partir e tu tens que me dar perdão  
Porque fica contigo meu coração  
Podés crer que acabando a orgia  
Voltarei para a tua companhia

Para incômodo de uns e outros, a orgia, associada à população, não se despregava do repertório das canções da época. Duas lendas do Estácio, Bide e Marçal, revisitavam o tema em “Ando na orgia”<sup>37</sup>, nesse mesmo ano. Porém, a composição mais emblemática de que, a despeito da função tutelar assumida pelo “Estado Novo” na sua “proteção” aos pobres, muita coisa prosseguia malparada, é “O trabalho me deu o bolo”<sup>38</sup>, interpretada por um dos ícones da malandragem, Moreira da Silva no ritmo quente da batucada. Gravada, originalmente, em 1937, ela seria regravada em 1939, de olho no carnaval de 1940. O repúdio ao trabalho, aqui, anda de par com a glorificação da orgia por um trabalhador escaldado pela experiência do batente:

---

<sup>36</sup> “Abre a janela” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938. Relanç.: cx. *O cantor das multidões* (CD n.º 2), RCA/BMG, 1995.

<sup>37</sup> “Ando na orgia” (Bide e Marçal), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, grav.: 1937, lanç.: 1938.

<sup>38</sup> “O trabalho me deu o bolo” (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939. Relanç.: col. *Carnaval, sua história, sua glória* (CD n.º 30), Revivendo, s/d.



Enquanto eu viver na orgia  
Não quero mais trabalhar  
Trabalho não é pra mim  
Ora, deixa quem quiser falar

Eu fui trabalhar  
O trabalho estava cruel  
Eu disse ao patrão:  
Senhor, me dá o meu chapéu  
Eu não quero trabalhar  
Trabalho vá pro inferno  
Se não fosse a minha nega  
Nunca que eu botava um terno

Posto na encruzilhada, entre o batente e a batucada, a escolha recaía sobre a batucada. Era ela, em 1939, que, no selo do disco, identificava o gênero dessa canção. E o arranjo para a Orquestra Odeon, concebido, com toques de sofisticação, pelo maestro Simon Bountman, não abafava, antes deixava fluir, o ronco da batucada, como que a sacramentar musicalmente a letra de “O trabalho me deu o bolo”.

## De volta ao começo

Com certeza, esse estado de coisas desgostava muita gente. Os empresários logicamente são as últimas pessoas na face da terra a aceitarem, de bom grado, o repúdio ao trabalho regular e metódico.<sup>39</sup> Os governantes, preocupados em polir a imagem do Brasil como uma nação constituída por trabalhadores de todas as classes, estavam muito longe de assistir, sem qualquer reação, à louvação ao não-trabalho, às declarações de amor à orgia e à celebração da malandragem. Intelectuais comprometidos com o regime também se incomodavam com a perpetuação dessa situação, para eles uma ofensa lesa-pátria aos nossos foros de civilização. Urgiam providências para debelar essa onda que parecia interminável.

E foi aí que se acionou o *DIP* para tentar pôr um paradeiro nisso tudo. Imprensados entre a ideologia do trabalhismo, as medidas legislativas promulgadas pelo governo Vargas pretensamente em benefício dos trabalhadores, e pesando sobre si a mão de ferro da

---

<sup>39</sup> Organização racional do trabalho e disciplina eram lemas constantes do empresariado paulista nucleado em torno do *IDORT* (*Instituto de Organização Racional do Trabalho*). Ver, por exemplo, editorial da *Revista de Organização Científica*, 1942.

repressão, teriam, finalmente, os compositores e intérpretes da música popular, senão aderido à ordem estado-novista, pelo menos calado o que sua voz trazia de inconveniente aos novos tempos?

O ar político sob o qual se vivia era turvo e tenso. Marques Rebelo (2002, p. 117 e 51) anotaria que “o clima que se respirava [...] é o do medo, da delação, da espionagem”, quando mais não seja porque “as paredes são de papel”. A tesoura da censura, com sua lâmina de corte afiada, operava com desenvoltura. Num certo aspecto, para além da simpatia que sua atuação granjeava, ela respondia ainda a apelos de determinados segmentos da sociedade brasileira. No caso específico da canção popular, sabe-se que Villa-Lobos, assim como outros músicos eruditos e intelectuais filiados ao modernismo nacionalista, chegou ao ponto de incentivar e aplaudir iniciativas dessa natureza. Como ressalta Arnaldo Contier (1988, p. 321, 324 e 325), o exercício da censura era considerado um meio válido para coibir a proliferação de vulgaridades como a linguagem chã e chula, num momento em que a expansão, sem freios, do rádio e do disco minava as expectativas que eles tinham alimentado, no âmbito estético, ao se abrigarem sob o generoso guarda-chuva do Estado.

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e com a valorização do trabalho<sup>40</sup>, de outro despontaram, como um tipo de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à “palavra estatal”. Neste caso, ao menos até 1943/1944, não nos deparamos, é óbvio, com a contestação aberta aos princípios ideológicos oficiais. Nem por isso deixaram de circular socialmente imagens e concepções que colocaram em movimento outros valores. Essa constatação equivale a um atestado de que, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico.<sup>41</sup> A partir daí, ficam, no mínimo, abaladas umas tantas crenças generalizadas que ainda perduram acerca das relações Estado/música popular sob o “Estado Novo”.

---

<sup>40</sup> Tota apresenta um “Apêndice: letras de sambas e marchas” para ilustrar sua dissertação. Ver Tota (1980, p. 105-144). Outro pesquisador também se reporta à letras de canções gravadas entre 1937 e 1945: ver Severiano (1983, cap. 6).

<sup>41</sup> Em Paranhos (2002 e 2006), eu arrolo e analiso uma série de composições representativas das vozes dissonantes sob a ditadura estado-novista, envolvendo tanto a temática do mundo do trabalho como das relações de gênero.

Apesar da lavagem cerebral que se tentou realizar, um número não desprezível de composições ainda continuava a elaborar rimas de pé quebrado, nas quais trabalho rimava com martírio e miserê. Atitude perfeitamente compreensível, porque, como Marx (2004, p. 83) salientou, o trabalho, em termos gerais, não corresponde a um ato voluntário, sendo, antes de mais nada, um trabalho forçado ou obrigatório na sociedade capitalista. Do seu estranhamento resulta que “tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste”. Sem ser marxista, uma trabalhadora não muito convicta exprime à sai moda tal realidade em “Passeei no domingo”<sup>42</sup>:

Passeei no domingo  
Acordei na segunda  
Com o corpo cansado  
De tanto sambar  
Assim mesmo eu fui trabalhar  
Terça-feira, não  
Quarta, também não  
Mas na quinta novamente  
Eu tornei a me cansar  
Sexta-feira descansei  
Pra no sábado continuar

Há muita gente que trabalha tanto  
Que não samba  
Que não dança  
E vive se matando  
Trabalhando o dia inteiro  
Sem sambar de noite  
Acabando a mocidade  
Que não dá prazer  
Por isso é que eu sambo  
Me deixa sambar  
Sei lá se hoje mesmo eu posso morrer

De quebra, “Passeei no domingo” é um samba contagiante, interpretado com muito balanço por Dircinha Batista, realçando-se um solo de clarineta e a reconstituição do ambiente musical de gafeira. Este é mais um exemplo, entre tantos disponíveis, de que, em muitos casos, nas representações da vida social presentes nas canções populares, a tentação da orgia atingia em cheio aqueles que eram intimados a se alistar no exército nacional de trabalhadores. Viver à base de expedientes

---

<sup>42</sup> “Passeei no domingo” (Ari Monteiro), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

os mais variados – com os prós e contras que isso acarretava – era por vezes percebido como algo preferível a escravizar-se sob um regime de trabalho metódico, regular e sobretudo financeiramente pouco compensador.

## Referências

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Editora 34, 2001.

ANTONIO, João. A Lapa acordada para morrer. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 139-153.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO JUNIOR, Abel. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Revivendo, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 4. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988.

FAUSTO, Boris. *Crime e cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba*: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil brasileiro*: música, política, brasilidade, 1930-1945. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. 1999. Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 31, p. 95-111, jul.-dez. 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KERBER, Alessandro. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan.-jun. 2005.

LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney, Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

LUSTOSA, Isabel (org.) *Lapa do desterro e do desvario*: uma antologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Quem foi que inventou o Brasil?:* a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas – 1917/1937. 200F4. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

MATTOS, Marcelo Badaró. *Vadios, jogadores, mendigos e bêbados na*

*cidade do Rio de Janeiro do início do século*. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFF, Niterói, 1991.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem unida: música e trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 89-97, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”, 2003. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates>.

\_\_\_\_\_. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2005. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 163-174, jul.-dez. 2006.

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

REBELO, Marques. *A mudança*. II tomo de “O espelho partido”. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REVISTA DE ORGANIZAÇÃO CINETÍFICA. São Paulo: IDORT, jul. 1942.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. 1990. Dissertação (Mestrado em História Social) – UNICAMP, Campinas, 1990.

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

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – v. 1: 1901-1957*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. 1995. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano – Economia e Cultura (1930-1964)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. p. 501-523.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. 1994. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFF, Niterói, 1994.

VELLOSO, Mônica. *Mário Lago: boemia e política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

## Referências discográficas

ALMEIDA, Aracy. Coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: SESC-SP, 2001. 1 CD.

“Abre a janela” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1938.

“Ando na orgia” (Bide e Marçal), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, 1938.

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

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

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

“Com que roupa?” (Noel Rosa) Noel Rosa. 78 rpm, Parlophon, 1930.

“Lenço no pescoço” (Wilson Batista), Silvio Caldas. 78 rpm, Victor, 1933.

“Malandragem (A)” (Bide e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1928.

“Nem é bom falar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1931.

“Passei no domingo” (Ari Monteiro), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

“Que será de mim (O)” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1931.

“Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), Francisco Alves e Mário Reis. 78rpm, Odeon, 1931.

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

“Trabalho me deu o bolo (O)” (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939.

“Vadiagem” (Francisco Alves), Mário Reis. 78 rpm, Odeon, 1929.

“Vou ver se posso...” (Heitor dos Prazeres), Mário Reis. 78 rpm, Victor, 1934.

Artigo recebido em dezembro de 2008 e aceito para publicação em dezembro de 2008.