

# ESPELHOS PARTIDOS: SAMBA E TRABALHO NO TEMPO DO "ESTADO NOVO"

ADALBERTO DE PAULA PARANHOS\*

---

### RESUMO

O cerco do silêncio que a ditadura do "Estado Novo" montou em torno das práticas e discursos que pudessem destoar das normas então instituídas levou muita gente, por muito tempo, a acreditar no triunfo de um pretense "coro da unanimidade nacional". Trafegando na contramão dessa corrente, que estende seu alcance aos domínios da música popular, este texto procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinaram o "coro dos contentes" durante o regime estado-novista. Seu foco são as vozes destoantes do samba produzido à época, apesar da férrea censura dos organismos oficiais (particularmente do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda). Sitiados pelas forças conservadoras, nem por isso todos os compositores populares se deixaram apanhar na rede do culto ao trabalho propagado pela ideologia governamental. Falas dissonantes repontaram aqui e ali, evidenciando que por mais ditatorial ou supostamente totalitário que seja esse ou aquele regime, nunca se consegue calar por inteiro as dissidências ou as diferenças. E estas se expressam inclusive nas representações das relações de gênero acolhidas na música popular.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estado Novo; Governo Getúlio Vargas; ideologia do trabalhismo; música popular; samba.

### ABSTRACT

The siege of silence which the "Estado Novo" dictatorship set up around the practices and discourses that might clash with the established standards led many people for a long time to believe in the triumph of an alleged "chorus of national unanimity". Traveling in the opposite direction of this thought, which extends its reach to the fields of popular music, this article attempts to lift a veil that covers part of the demonstrations that mistuned the "chorus of excited" during the estado-novista regime. It focuses on the dissonant voices of samba produced at the time, despite the hard censorship of government agencies (especially the DIP, Department of Press and Propaganda). Besieged by the forces of conservatism, not really all popular composers let themselves get on the network of the cult of work propagated by the government's ideology. Dissonant lines were heard here and there, showing that as dictatorial or supposed totalitarian to be this or that scheme, you can never entirely shut the dissent or differences up. And even these are expressed in the representations of gender relations accepted in popular music.

**KEYWORDS:** Estado Novo; Getúlio Vargas Government; Work ideology; Popular Music; Samba.

---

*O cadáver/ Do indigente  
É evidente/ Que morreu  
E no entanto/ Ele se move  
Como prova/ O Galileu  
("O malandro nº 2", de Chico Buarque)<sup>1</sup>*

O Estado brasileiro, particularmente no pós-1930, roubou a cena histórica, sendo convertido, numa arraigada tradição intelectual, no grande sujeito da nossa história. É como se o foco de luz do pensamento nacional se projetasse em direção a esse protagonista sem igual, condenando os demais atores sociais a se recolher à função de coadjuvantes. Quanto aos trabalhadores e à massa da população, restaria resignar-se ante a condição de meros figurantes, engrossando as fileiras do coro. Não era este o espaço reservado na tragédia grega aos escravos, às mulheres, às crianças, aos velhos, aos mendigos e aos inválidos de uma maneira geral?<sup>2</sup>

No caso da tradição brasileira à qual me refiro, o que surpreende, à primeira vista, é que seu leito seja suficientemente amplo para acolher contribuições de procedências as mais distintas, surgidas à direita e à esquerda do espectro político-ideológico nacional.<sup>3</sup> A luminosidade do Estado, nesse viés analítico, ofusca a presença de outros sujeitos sociais. A plateia sobe ao palco – quando sobe – sem rosto próprio ou desfigurada.

Com frequência a história se repete quando se abordam as relações entre o "Estado Novo", o trabalhismo getulista e as classes trabalhadoras. O cerco do silêncio que se montou em torno das práticas e 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.<sup>4</sup> No limite, seria o equivalente a dizer que a sociedade brasileira não passaria de simples câmara de eco da fala estatal, que, para impor-se, contou com o emprego, à larga, de um sem-número de meios de coerção e de produção de consenso.

O cenário musical não poderia, evidentemente, fugir à regra. A julgar por boa parcela dos escritos sobre a música popular industrializada no período estado-novista, os compositores populares teriam sido devidamente enquadrados nos novos códigos de comportamento, colocando de lado o

tradicional elogio à malandragem. Numa palavra, eles teriam se deixado capturar na rede do culto ao trabalho.<sup>5</sup>

Trafegando na contramão dessa corrente analítica, este texto procura levantar uma parte do véu que encobre manifestações que desafinam o “coro dos contentes” durante o “Estado Novo”. Apoiada principalmente no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), a ditadura estado-novista buscou a instauração de um certo tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um determinado perfil identitário do trabalhador brasileiro dócil à dominação capitalista. Sua ação, via ideologia do trabalhismo, esteve longe, porém, de alcançar a unanimidade pretendida. Quando não nos prendemos à superfície dos fatos, que inflaciona as aparências, e nos lançamos à investigação empírica da produção fonográfica dessa época, a situação muda de figura. Apesar da férrea censura do DIP, evidenciam-se, então, as “lutas de representações” que giram ao redor do trabalho e do trabalhador.

Se, de um lado, houve um número elevado de composições e compositores populares sintonizados com o regime estado-novista e 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”. Neste caso, pelo menos até 1943/1944, não nos deparamos, é óbvio, com a contestação aberta aos dogmas ideológicos oficiais. Nem por isso deixaram de circular socialmente imagens e concepções que puseram em movimento outros valores. Essa constatação equivale a um atestado de que, ao intervir discursivamente nos problemas vinculados ao mundo do trabalho, a área da música popular industrializada não se reduziu a mera caixa de ressonância do discurso hegemônico.<sup>6</sup> A partir daí ficam, no mínimo, abaladas algumas crenças generalizadas que ainda perduram acerca das relações Estado/música popular sob o “Estado Novo”.

Afasto-me, portanto, do campo dos consensos idealizados para pisar o chão que é próprio da vida na sociedade capitalista, marcada por conflitos que a atingem de ponta a ponta. Como frisou Chartier, “esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.”<sup>7</sup>

## O “lado B” da história

Gerar um “novo homem”, um cidadão modelar, ajustado aos princípios de cidadania incensados pelo “Estado Novo”, era tarefa prioritária do “Brasil Novo” que se tentava forjar.<sup>8</sup> Tornava-se imperioso espantar de uma vez por todas o fantasma da vadiagem ou da contestação ao sistema de trabalho reinante.

Afinada por esse diapasão, a Constituição promulgada em 10 de novembro de 1937 assemelhava ociosidade a crime e prescrevia, no seu artigo 136, que “o trabalho é um dever social”. Já o artigo 139 capitulava a greve como “recurso anti-social”, ato delituoso passível de prisão por 3 a 18 meses, mais as penas acessórias cabíveis, conforme estipulava o artigo 165 do Código Penal.

O trabalho disciplinado era a régua por meio da qual se mediria o senso de responsabilidade social dos cidadãos, especialmente dos membros das classes populares. Mais do que isso, ele exprimiria parte do sentimento de gratidão que os trabalhadores deveriam cultivar, como reconhecimento da “outorga” da legislação social pelo “gênio do estadista” que presidia o Brasil. Afinal, como pregava um dos principais ideólogos do autoritarismo, “com as leis trabalhistas de Getúlio Vargas, o trabalhador brasileiro sentiu pela primeira vez na nossa história ser verdadeiramente um cidadão.”<sup>9</sup>

A cruzada antimalandragem, desencadeada pelo DIP de 1940 em diante, objetivou interromper a relação visceral que uniu, historicamente, o samba à malandragem. Essa ofensiva se conectava, aliás, a reações existentes no próprio *front* da música popular brasileira ao longo dos anos 30. Nele se faziam ouvir vários defensores da “higienização poética do samba” ou do “saneamento e regeneração temática” das canções populares.<sup>10</sup>

Com a entrada em ação do DIP, de fato apertaram-se os nós da camisa-de-força imposta aos compositores. Estes foram, por assim dizer, sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas: seja prodigalizando favores, seja por intermédio da repressão e/ou censura, buscou-se, a qualquer custo, atraí-los para o terreno do oficialismo. Adentramos os domínios da paráfrase. Esta, tal como nos sambas-exaltação, atua, fundamentalmente, como recurso

argumentativo de reforço e celebração da identidade. Distingue-se, por consequência, de forma radical, da paródia, pois o procedimento parodístico sublinha a diferença, quando não institui a inversão.

Aparentemente, o esforço governamental foi bem-sucedido. Uma das mais destacadas estudiosas do período chega ao ponto de assegurar que “o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava à música popular”,<sup>11</sup> bloqueando todos os canais por onde pudessem se insinuar discursos concorrentes. As coisas teriam se passado, efetivamente, desse jeito? Depois de ouvir centenas e centenas de gravações originais de discos 78 rpm lançados entre 1940/1945, concluí que essas afirmações taxativas sobre o monopólio do poder estatal precisam ser revistas. Trata-se de dar ouvidos ao “lado B” da história do “Estado Novo”.

Uma observação preliminar se impõe. Para mim, que não me limito a trabalhar com o par antitético conformismo x resistência, os sambas aqui examinados não se caracterizam necessariamente como um contradiscurso. A maioria das gravações mencionadas destoa, no todo ou em parte, do coro estado-novista, sendo expressão concreta de modos de pensar e agir alternativos. Não têm, em geral, o claro propósito de contestar a ordem disciplinar estabelecida. Tais sambas estão, isso sim, impregnados de experiências vividas sob a lógica de outros valores e outras concepções presentes, em estado prático, nas vivências cotidianas dos sambistas. A meu ver, há, enfim, mais coisa entre o conformar-se e o resistir do que imagina a vã política.

Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena estado-novista, o que se percebe, em dezenas de registros fonográficos, é que, apesar dos pesares, o coro dos diferentes jamais deixou de se manifestar, de maneira 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”,<sup>12</sup> um samba-exaltação que canta “o meu Brasil grande e tão feliz”, onde se “trabalha muito pra sonhar depois”. Até aí nada de mais. O que nela impressiona, acima de tudo, é a possibilidade da utilização da linguagem sonora como metalinguagem. Sem querer esgotar toda a gama de significados do

arranjo do maestro Radamés Gnattali, destaco que ele parece desenhar um notável contraponto crítico ao teor nacionalista/ufanista da mensagem literal da composição, escrita segundo os moldes do figurino estado-novista. A introdução, na conjugação de metais, contrabaixo e bateria, soa às *big-bands* norte-americanas, com a pulsação do jazz “*made in USA*”. 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 a1ém-Brasil,<sup>13</sup> notadamente no final da execução, configurando como que um *approach* pré-tropicalista.<sup>14</sup>

Logo se vê que, no trabalho com registros musicais, é necessário não nos tornarmos reféns da literalidade da canção. O que eu desejo enfatizar é que não basta nos atermos às letras das músicas. Antes, é indispensável nos darmos conta de que elas não têm existência autônoma na criação musical. Tanto que é importante atentar inclusive para o discurso musical pronunciado de forma não-literal, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode até entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição.<sup>15</sup>

“O amor regenera o malandro”<sup>16</sup> serve como mais um exemplo. Neste samba, à semelhança de muitos outros dessa época, se diz que

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

A primeira impressão, entretanto, se desfaz ao acompanharmos a performance dos intérpretes, Joel e Gaúcho, no fecho da segunda estrofe:

Regenerado  
Ele pensa no amor  
Mas pra merecer carinho  
Tem que ser trabalhador (que horror!: breque)

O uso do breque a duas vozes – breque que, neste caso, é anunciador de distanciamento crítico – bota por terra todo o blablabá estado-novista que parecia haver contagiado a gravação.

Mais uma vez, abro um parêntesis para um aparte de natureza metodológica. Convém nos mantermos alertas para o fato de que uma canção não existe simplesmente 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. Daí o perigo de tomar abstratamente uma canção, resumida à peça fria da letra ou da partitura. Sua realização sonora, do arranjo à interpretação vocal, tudo é portador de sentidos.<sup>17</sup>

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 letras das canções populares, se fixará no acessório e não apreenderá o principal de sua gravação. Restringir a análise de uma música exclusivamente à sua letra resulta no rebaixamento da canção – por definição, uma obra musical revestida de letra – a mero documento escrito, amesquinhando seu campo de significações e esvaziando-o de sonoridade.<sup>18</sup> Não é suficiente sequer o acesso à partitura. No caso desse samba, ela nada mais faz do que estampar a letra da composição, sem os breques que lhe foram posteriormente incorporados.<sup>19</sup> Obviamente, o último breque não constava da letra submetida ao crivo da censura.

Malandramente, a interpretação de Joel e Gaúcho se embala num balanço de cabo a rabo. E eles, com o caco que introduzem, quebram a aparente harmonia estabelecida na letra, subvertendo seu conteúdo original. Comportamento, por sinal, tipicamente malandro, como salientam Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr.: há a aparente aceitação das regras instituídas como estratégia de sobrevivência.<sup>20</sup>

O verbo malandrar era conjugado em atos por muitos outros personagens da música popular brasileira. Alguns deles habitavam o mundo do compositor Assis Valente, mulato de origem humilde, que dividia seu tempo

entre a arte de fazer prótese dentária e a arte de compor. “Recenseamento”<sup>21</sup> ilustra, à perfeição, os dribles aplicados na censura.

Cronista musical do cotidiano, Assis Valente se aproveita de um assunto que figurava na ordem do dia, o censo de 1940. Narra a subida ao morro do bisbilhoteiro agente recenseador que quis tirar a limpo toda a vida de um casal não-casado e, entre outras coisas, “*perguntou se meu moreno era decente/ e se era do batente/ ou era da folia*”. Diante dessa interpelação, a mulher, que se declara “*obediente a tudo que é da lei*”, foi logo se explicando:

O meu moreno é brasileiro  
É fuzileiro  
E é quem sai com a bandeira  
Do seu batalhão...  
A nossa casa não tem nada de grandeza  
Mas vivemos na pobreza<sup>22</sup>  
Sem dever tostão  
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim  
Um reco-reco, um cavaquinho  
E um violão

O arremate é digno do mestre Assis Valente:

Fiquei pensando  
E comecei a descrever  
Tudo, tudo de valor  
Que meu Brasil me deu...  
Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo  
Um pano verde-amarelo  
Tudo isso é meu!  
Tem feriado que pra mim vale fortuna...

Eis uma obra que, parecendo reproduzir o discurso dominante do “Brasil grande e trabalhador” dos apologistas do “Estado Novo”, desmonta com perspicácia os argumentos oficiais, salpicando de ironia a fala da mulher que responde ao funcionário que a entrevista. Seu “moreno”, ao que tudo indica, nem de longe poderia ser catalogado no exército regular de “trabalhadores do Brasil”, ele que seria talvez porta-bandeira (ou melhor, mestre-sala) de escola de samba. No barraco em que moravam, faltava tudo – imagem que contrasta com a do “Brasil novo” vomitada pela propaganda



governamental. Tudo, em termos: não faltavam os apetrechos reclamados pelo samba. Afinal de contas, o que o “Estado Novo” lhes dera?

No entanto, a mulher, à primeira vista, era toda felicidade. Ora, como vimos, dentro dos códigos da malandragem fingir é fundamental, ou por outra, a arte da dissimulação é ponto de honra. Por isso, não é sinal de inteligência oferecer-se como caça ao caçador. Noel Rosa e Ismael Silva, que entendiam do riscado, já não tinham advertido, em “Escola de malandro”, que *“fingindo é que se leva vantagem/ isso, sim, é que é malandragem”*?<sup>23</sup> Nessas circunstâncias, Assis Valente demonstra, com habilidade, como discurso e contradiscurso podem se entrecruzar, extraindo daí um resultado que se choca com a pregação do governo Vargas. Detalhe que não é desprovido de maior significação: “Recenseamento” é um samba-choro, e o acompanhamento cria uma atmosfera musical típica das gafieiras...<sup>24</sup>

Houve, contudo, quem foi direto e reto ao mundo das agruras do trabalhador. Sem maquiagem o seu dia-a-dia, Ciro de Souza, sambista de Vila Isabel, descreve a “Vida apertada”<sup>25</sup> de um estivador:

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  
(Tadinho de mim: breque)

Estamos, aqui, como em outras composições da época, bastante longe da assimilação dos princípios trabalhistas de enaltecimento do trabalho.<sup>26</sup> Tudo se opõe à visão do reino dos céus que teria baixado à terra pelas mãos de Getúlio Vargas. Nada remete à grandeza e à grandiloquência que o regime exalava.<sup>27</sup> Até nos aspectos estritamente musicais é possível atentar para isso. O acompanhamento, ao contrário 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 empostado de um Francisco Alves, como, por exemplo, em “Onde o céu azul é mais azul”.

Sob esse prisma, como já ressaltou Santuza Cambraia Naves, modernismo e música popular se davam as mãos, mesmo que por vias transversas. Nela impera, intuitivamente, a “estética da simplicidade” – que a aproxima do modernismo literário de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira –, em contraposição à “estética da monumentalidade” que recheia o projeto musical modernista de um Villa-Lobos.<sup>28</sup>

Mais ainda: se, no rastro da Semana de Arte Moderna, associarmos o modernismo, entre outras características, ao “*esforço por tematizar aspectos da vida moderna*”, implicando a “*valorização do prosaico da vida e da descrição do cotidiano real*”,<sup>29</sup> estreitam-se, sem dúvida, as suas relações com a música popular brasileira. E, realisticamente, “Vida apertada” elabora uma rima de pé quebrado: trabalho, nessa canção, rima com martírio e miserê.

Realismo e sonho caminham juntos, por outro lado, no samba-de-breque “Acertei no Milhar”,<sup>30</sup> de Wilson Batista, sambista que jamais revelou a menor inclinação pelo trabalho regular. Qual o primeiro pensamento que ocorre ao personagem da música, um “vagolino” que tira a sorte grande no jogo do bicho?

Etelvina, minha filha!  
Acertei no milhar  
Ganhei 500 contos  
Não vou mais trabalhar

Eufórico, ele começa a fazer planos mirabolantes, inclusive de “*comprar um avião azul/ para percorrer a América do Sul*”. Porém, de repente, não mais que de repente, soou o despertador e “*Etelvina me chamou:/ está na hora do batente/ [...] Foi um sonho, minha gente*”.<sup>31</sup>

Escoou-se o momento do sonho, e a realidade cobrava os seus direitos. A moral da história atropela as formulações habituais que justificam a dominação social e as desigualdades de classe: como regra geral, a ascensão social pela via do trabalho tem muito de quimera.

## **Muros de lamentação**

Uma enxurrada de críticas à malandragem atingia em cheio as trincheiras da música popular brasileira durante o “Estado Novo”. A “boêmia improdutiva” estava na berlinda. Não era sem quê nem por quê: com base nos dispositivos constitucionais, o ditador Getúlio Vargas proclamaria, de novo, nas festividades do primeiro de maio de 1943, que “*a ociosidade deve ser considerada crime contra o interesse coletivo*”.<sup>32</sup> Mesmo assim, de maneira enviesada que fosse, tipos que viviam mais ou menos à margem do trabalho continuavam a aparecer em muitas composições.

É impressionante o número de canções que viram muros de lamentação de mulheres insatisfeitas com seus parceiros sanguessugas. Compostas, normalmente, por homens e cantadas por mulheres, tais músicas, apesar da dubiedade de interpretações que possam sugerir, não deixavam de retratar a sobrevivência de figuras masculinas que voltavam as costas ao trabalho.

“Não admito”,<sup>33</sup> com Aurora Miranda, vai nessa direção. Enfezada, a personagem feminina desse samba não estava para muita prosa:

Eu digo e repito  
Que não acredito  
Que você tenha coragem  
De usar malandragem  
Pra meu dinheiro tomar

E dispara, a seguir, sua sentença de condenação:

Se quiser vá trabalhar, oi

Vá pedir emprego na pedreira  
Que eu não estou disposta  
A viver dessa maneira  
Você quer levar a vida  
Tocando viola de papo pro ar  
E eu me mato no trabalho  
Pra você gozar

Outra mulher inconformada põe a boca no mundo em *Inimigo do Batente*,<sup>34</sup> samba interpretado por Dircinha Batista. Assinada por Wilson Batista e Germano Augusto (malandro cujas façanhas ficaram famosas, por se apoderar, com golpes astúcia ou na marra, de composições alheias), essa canção desfia as queixas de uma lavadeira, cansada de sofrer no “lesco-lesco, me acabando”:

Eu já não posso mais  
A minha vida não é brincadeira  
É, estou me desmilinguindo  
Igual a sabão na mão da lavadeira

Mais uma vez, estamos frente a frente com um “artista” chegado às artes & manhas:

Ele diz que é poeta  
Ele tem muita bossa  
E compôs um samba  
E quer abafar (é de amargar!: breque)  
Não posso mais  
Em nome da forra  
Vou desguiar

Paciência tem limite:

Se eu lhe arranjo trabalho  
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

Para além daquilo que, nesse samba, quase fala por si, há um aspecto bastante significativo. Apela-se para o uso de gírias, nascidas do linguajar da gente simples ou nas rodas da malandragem, o que atesta a maior proximidade de certos gêneros de música popular com “o brasileiro falado” do que com “o português escrito”.<sup>35</sup> É como se estivéssemos anos-luz distantes dos sambas-exaltação contemporâneos, com seu carro-chefe, “Aquarela do Brasil”,<sup>36</sup> dominado pelo tom oficioso, altissonante e pelo culto a expressões empoladas, ao celebrar a “merencória luz da lua”, construção tão ao gosto dos “zeladores de gramatiquices” e dos “perseguidores de letristas da música popular”, como lembra Marques Rebelo.<sup>37</sup>

Poderia multiplicar à vontade os exemplos de tipos malandros que despontaram, aqui e ali, em gravações lançadas entre 1940 e 1945, sob o reinado do DIP. “Já que está deixa ficar”, de Assis Valente, com os Anjos do Inferno, “Não vou pra casa”, de Antonio Almeida e Roberto Ribeiro, com Joel e Gaúcho, “Quem gostar de mim” de Dunga, com Ciro Monteiro, “Batatas fritas”, de Ciro de Souza e Augusto Garcez, com Aurora Miranda, e “Fez bobagem”, de Assis Valente, com Araci de Almeida, são apenas mais alguns. Prefiro, agora, a atacar a questão pelo avesso.

Que não se pense na representação das relações de gênero na música popular brasileira<sup>38</sup> tão-somente sob a ótica da vitimização das mulheres, se bem que as já mencionadas não fossem umas “pobres coitadas” dispostas a “padecer no paraíso”. Essa seria uma imagem unilateral, desfocada. Quando ajustamos as lentes para enxergar melhor, por meio das canções, a realidade social em movimento, a visão que recolhemos nos mostra também mulheres quebrando algumas cadeias dos padrões de comportamento instituídos.

Aliás, é interessante constatar que a música popular foi e é um campo propício à expressão – dissimulada ou real, pouco importa analisar neste momento – da fragilidade do “sexo forte”.<sup>39</sup> As lamúrias, as queixas, as dores de corno encontraram nela, de fato, um solo fértil. “Oh! Seu Oscar”,<sup>40</sup> embora gravada no segundo semestre de 1939, ilustra bem o que digo. Com um adendo precioso: mais do que um estrondoso sucesso do carnaval de 1940, foi a composição vencedora do concurso de sambas carnavalescos patrocinado pelo DIP, no Rio de Janeiro.

Do que trata esse samba? Seu Oscar, “cansado do trabalho”, mal chega em casa, a vizinha lhe entrega um bilhete escrito pela mulher dele. E “o bilhete assim dizia: / *“ não posso mais/ eu quero é viver na orgia!”* Diante do fato consumado, ele se desmancha em lamentações, inconsolável, na segunda parte da canção:

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

Essa mulher e outras tantas que caíam na folia, com uma vida relativamente liberada das amarras convencionais, não eram, em hipótese alguma, compatíveis com a imagem idealizada pelo ministro do Trabalho Marcondes Filho, ao exaltar “a senhora do lar proletário”.<sup>41</sup> Muito menos se afinavam com o misto de esposa ideal e real concebida pelo jurista Cesarino Jr., de acordo com as “tradições virtuosas das matronas brasileiras”.<sup>42</sup> Essas mulheres “do barulho”, “do balacobaco”, infelicitavam a vida dos seus parceiros: trocavam, com facilidade, as prendas domésticas pela gandaia, como se ouve em “Madalena”, de Bide e Marçal, com os Anjos do Inferno, e os irritavam profundamente, como se nota em “Acabou a sopa”, de Geraldo Pereira e Augusto Garcez, com Ciro Monteiro.

Detalhe relevante que sugere uma relativa ressignificação da mensagem musicada quando da gravação de “Oh! Seu Oscar”: a palavra orgia é repetida nove vezes; os versos finais da primeira parte (“*Não posso mais/ eu quero é viver na orgia*”) são reiterados nada menos que sete vezes e assumem, sem dúvida, a condição de versos-chave da composição, servindo igualmente como desfecho da gravação. E mais: com certeza foram os versos que, no calor do carnaval, mais empolgaram os foliões.

Paralelamente, vale outro registro. O homem, no seu desconsolo, insiste em afirmar que “*até no cais do porto eu fui parar/ martirizando o meu corpo noite e dia*”. De novo, o trabalho, em completo descompasso com a ideologia do trabalhismo, é encarado e vivido como martírio, um duro fardo a ser suportado.<sup>43</sup>

Cabe, aqui, uma última palavra sobre outras temáticas de que se ocuparão os compositores populares entre 1940-1945, em particular a guerra e o racionamento (de água, farinha, trigo, gasolina). Críticas indiretas bem-humoradas às vezes funcionaram como mote para que se exprimisse a insatisfação com o rumo que tomavam as coisas.

Por fim, se nos desprendermos da análise que privilegia as letras das canções, estaremos aptos para perceber que, no terreno mais especificamente musical, emitiam-se sinais sugestivos. Aponto dois exemplos. Por essa época, temos o grande pique criativo de Geraldo Pereira, com seu samba que já foi identificado à tradução musical do andar malandro, posteriormente redescoberto por João Gilberto, nos anos de ouro da Bossa Nova.

Nesse período, o “samba” e a “batucada”, como “gêneros musicais” assim rotulados nos selos dos discos, serão trazidos para o mesmo campo semântico, feitos sinônimos, eles que se confundirão em inúmeras composições/gravações. Batucada, por sinal, ganhará corpo, formalmente, como um “gênero” muito expressivo na primeira metade da década de 40 (jamais se gravaram tantas composições sob essa rubrica quanto naquela época),<sup>44</sup> para desagrado de uma parcela de intelectuais estado-novistas que defendiam a necessidade de um combate, sem tréguas, a favor da “regeneração social do samba”.<sup>45</sup>

Essa cruzada, impulsionada por propósitos “educativos” e ‘civilizadores”, se propunha livrar o samba de tudo que cheirasse a manifestações primitivas, a desregramentos da sensualidade e a batucada da ralé do morro. O samba era, portanto, algo a ser domado e, mais que isso, atraído para o raio de influência governamental.<sup>46</sup> Vê-se que nem tudo correu às mil maravilhas, tal como imaginado por esses elitistas defensores da ditadura.

Mal findara o “Estado Novo”, 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 no Rio de Janeiro um sucesso retumbante, o samba “Trabalhar, eu não”.<sup>47</sup> Nesta canção – 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 – se continuava a protestar contra a

distribuição brutalmente desigual dos ganhos gerados 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!

## NOTAS

\* Adalberto de Paula Paranhos é doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: adalberto.paranhos@pq.cnpq.br

<sup>1</sup> BUARQUE, Chico, *Ópera do malandro*: comédia musical. São Paulo: Cultura, 1978, p. 191 e 192.

<sup>2</sup> A alusão à tragédia grega como metáfora de um discurso heróico sobre a política é sugerida por NUN, José. A rebelião do coro. *Desvios*, n. 2, São Paulo, ago. 1983, p. 104 e 105.

<sup>3</sup> Para uma crítica mais específica a essas concepções, v. CHAUI, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Cedec/Paz e Terra, 1978, esp. itens I e III.

<sup>4</sup> A negação desse ponto de vista perpassa toda a argumentação de PAOLI, Maria Célia. Os trabalhadores urbanos na fala dos outros. Tempo, espaço e classe na história operária brasileira. In: LOPES, José Sérgio Leite (coord.). *Cultura & identidade operária*: aspectos da cultura da classe trabalhadora. São Paulo-Rio de Janeiro: Marco Zero/Editora UFRJ, 1987, esp. p. 87-90, e Trabalhadores e cidadania: experiência do mundo público na história do Brasil moderno. *Estudos Avançados*, v. 3, n. 7, São Paulo, USP, set.-dez. 1989, esp. p. 57-65. V. ainda PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala*: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007, esp. Tempo e contratempo, consonância e dissonância.

<sup>5</sup> É o que garante, por exemplo, PEDRO, Antonio. *Samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,



Universidade de São Paulo (USP) –, São Paulo, 1980, esp. cap. II. Uma obra posterior, que guarda diferenças em comparação com a anterior, embora ressalte basicamente a adesão dos compositores populares à ideologia estado-novista, é a de MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, esp. p. 105-127.

<sup>6</sup> Hegemonia, como já mostraram Antonio Gramsci, Raymond Williams e E. P. Thompson, não se confunde com dominação ou imposição absoluta, muito menos com uniformização. Tal conclusão se aplica a todos os campos, inclusive ao cultural. Disso decorre a advertência de que “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, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17.

<sup>7</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

<sup>8</sup> V. GOMES, Ângela Maria de Castro. A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

<sup>9</sup> AMARAL, Azevedo. *Getúlio Vargas, estadista*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941, p. 116. Para a desmontagem crítica do mito da doação, v. PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, esp. “Introdução: os sons dessemelhantes”.

<sup>10</sup> V. PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular em América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, esp. item III.

<sup>11</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro, *op. cit.*, p. 159.

<sup>12</sup> “Onde o céu azul é mais azul” (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm, Colúmbia, gravação (g.): 7 nov. 1940, lançamento (l.): dez. 1940, relançamento (r.): álbum duplo (LPs) *O ciclo de Vargas: uma visão através da música popular*, Fundação Roberto Marinho, 1983, e CD *A velha guarda*, Warner/BMG, s./d. (1998).

<sup>13</sup> Naquele tempo, entre determinados cultores do nacionalismo musical, a canção popular urbana era olhada de viés, com uma pesada carga de preconceitos, porque estaria “sempre ameaçada pela ‘conspuração’ estrangeira”, como esclarece BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Funarte, 2001, p. 359. Não foi à toa que, embora rasgasse elogios ao talento de Radamés Gnattali, Mário de Andrade ponderava, em 1939: “é certo que ‘jazzifica’ um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional”. ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo-Brasília: Martins/MEC, 1976, p. 286. Heitor Villa-Lobos não ficava atrás: torcia o nariz para tudo o que soasse a “acordes americanizados” na produção musical em descompasso com o “Brasil brasileiro”. Cf. BARROS, Orlando de, *op. cit.*, p. 360.

<sup>14</sup> Penso aqui em arranjos como os concebidos – décadas mais tarde – por Rogério Duprat, em plena efervescência do Tropicalismo. Certos comentários orquestrais que assimilavam procedimentos musicais norte-americanos

contribuíam, nessa ou naquela gravação, para pôr abaixo os andaimes que escoravam umas tantas concepções “tradinacionalistas”. V. “Yes, nós temos banana...” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Caetano Veloso. Compacto simples, Philips, 1968, r. fascículo/LP *João de Barro & Alberto Ribeiro*. Nova História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, 1977.

<sup>15</sup> Essas e outras reflexões de caráter metodológico sobre a relação entre música e história são desenvolvidas em PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, n. 20, São Paulo, Educ/Fapesp/Finep, abr. 2000, e A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2004.

<sup>16</sup> “O amor regenera o malandro” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm, Colúmbia, g.: 20 mar. 1940, l.: abr. 1940, r.: LP *Foi uma pedra que rolou*, Revivendo, s/d.

<sup>17</sup> Por essa razão, Paul Zumthor chama a atenção para a “riqueza expressiva da voz” e os “valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza”, e conclui que “o intérprete [...] significa”. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 134 e 228.

<sup>18</sup> Ginzburg é um severo crítico do excessivo apego dos historiadores às fontes escritas como documento, com todas as suas implicações metodológicas. V. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17 e 18.

<sup>19</sup> A partitura de “O amor regenera o malandro” contou com edição de A Melódia, Rio de Janeiro, s/d. Mesmo a um autor preocupado com a audição da canção e a apreciação de seus elementos musicais, isso passou despercebido a ponto de ele agrupar a gravação desse samba entre os que engrossavam a corrente estado-novista. V. FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil brasileiro: música, política, brasilidade, 1930-1945*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo –, São Paulo, 2004, p. 239.

<sup>20</sup> Cf. VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. 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)*. São Paulo: Difel, 1984, p. 520.

<sup>21</sup> “Recenseamento” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, g.: 27 set. 1940, l.: dez. 1940, r.: caixa de discos *Carmen Miranda*, Emi, CD n. 5, 1996.

<sup>22</sup> Ou “nós vivemos na fartura”, como canta Ademilde Fonseca, para acentuar o efeito de ironia contido em “Recenseamento”, no LP *À la Miranda*, Odeon, 1958, r.: fascículo/LP *Assis Valente*. História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

<sup>23</sup> “Escola de malandro” (Orlando Luiz Machado), Noel Rosa e Ismael Silva. 78 rpm, Odeon, g.: 15 set. 1932, l.: 1932, r.: caixa de discos *Noel pela primeira vez*, Funarte/Velas/Universal, v. 3, CD n. 5, 2000. Sabe-se que o “autor”, no caso, de compositor só levou a fama e entrou com o estribilho, pois o restante da canção é de autoria da dupla Noel e Ismael. Cf. MÁXIMO, João e DIDIER,

Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990, p. 275 e 276.

<sup>24</sup> Por essas e outras, não concordo com a interpretação do pesquisador musical Ary Vasconcelos, que identifica em “Recenseamento” uma manifestação patriótica de Assis Valente, em que pese eu admitir que ele era um nacionalista assumido, mas não à moda estado-novista. V. VASCONCELOS, ARY. “Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”. Fascículo/LP *Assis Valente*, *op. cit.*, p. 2. Outro estudioso relaciona “Recenseamento” à fornada de sambas-exaltação dos tempos da ditadura do “Estado Novo”: v. BARROS, Orlando de, *op. cit.*, p. 363, 364 e 383.

<sup>25</sup> “Vida apertada” (Ciro de Souza), *Ciro Monteiro*. 78 rpm, Victor, g.: 11 set. 1940, l.: nov. 1940, r.: CD *A bossa de sempre*, RCA/BMG, 2001.

<sup>26</sup> Sobre a ideologia do trabalhismo, v. PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala*, *op. cit.*, esp. cap. A sinfonia do trabalho.

<sup>27</sup> É nesse contexto que se compreende a afirmação de Maria Célia Paoli, ao sustentar que, “desse modo, a natureza ambígua dos direitos promovidos pelo Estado – seu sucesso em promover identificações e seu relativo fracasso em produzir cidadãos a partir da ideia de justiça social – mostra uma experiência política de integração social cujo espaço é feito de práticas múltiplas, que continuam vivas apesar de o espetáculo estatal ter aparecido como ato único.” PAOLI, Maria Célia, “Trabalhadores e cidadania...”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> V. NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, esp. p. 66-141. Acrescente-se que a simplicidade acompanhava igualmente o processo de produção e/ou utilização de vários instrumentos musicais: o surdo, feito de couro de boi (conhecido como raspa), a caixa de fósforos ou o chapéu de palha, convertidos em artefatos de percussão.

<sup>29</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 131.

<sup>30</sup> “Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, g.: 4 abr. 1940, l.: ago./1940, r. CD *Testamento dos sambistas*, Revivendo, s/d. Sabidamente, Geraldo Pereira apenas emprestou seu nome à composição, toda ela de autoria de seu “parceiro”. Cf. GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985, p. 26.

<sup>31</sup> Para uma análise pormenorizada e sagaz dessa composição, v. MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 114-118.

<sup>32</sup> VARGAS, Getúlio. *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (BMTIC)*, n. 105, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, maio 1943, s/n. Um ano antes, a mensagem presidencial aos trabalhadores tornara a bater nessa tecla, como se fora uma espécie de samba de uma nota só: “A palavra de ordem a que devemos obedecer é produzir, produzir, sem desfalecimentos, produzir cada vez mais.” VARGAS, Getúlio, BMTIC, n. 93, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, maio 1942, s./n.

<sup>33</sup> “Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Victor, g.: 19 jan. 1940, l.: maio 1940, r.: *Os grandes sambas da história*, Globo/BMG, CD n. 14, 1997.

- <sup>34</sup> “Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, g.: 5 out. 1939, l.: maio 1940, r.: LP *Cantoras da época de ouro*, Revivendo, 1988.
- <sup>35</sup> Mário de Andrade se refere desse jeito às “duas línguas da terra”. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, s./d. (ed. orig.: 1928), p. 115.
- <sup>36</sup> “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, g.: 18 ago. 1939, l.: out. 1939, r.: caixa de CDs *Apoteose ao samba*, Emi-Odeon, v. 1, CD n. 2, 1997.
- <sup>37</sup> REBELO, Marques. *A mudança* (segundo tomo de O espelho partido). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 179. Sobre o ataque desfechado à “gíria corruptora da língua nacional”, v. CASTELO, Martins. *Cultura Política*, n. 6, Rio de Janeiro, ago. 1941 (citação da p. 331), e n. 11, jan. 1942, quando esse articulista investe contra a “degradação” promovida pela “baixa linguagem” (citações da p. 300).
- <sup>38</sup> Sobre o assunto, circunscrito ao período abordado aqui, v. PARANHOS, Adalberto. A ordem disciplinar e seu avesso: música popular e relações de gênero no “Estado Novo”. *Lutas Sociais*, n. 13/14, São Paulo, Neils/Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, jun. 2005.
- <sup>39</sup> V. OLIVEN, Ruben George. A mulher faz e desfaz o homem. *Ciência Hoje*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 376, SBPC, 1987.
- <sup>40</sup> “Oh! Seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, g.: 12 set. 1939, l.: nov. 1939, r.: *Os grandes sambas da história, op. cit.*, CD n. 10. Sintomaticamente, seu título inicial era “Ela é, é da orgia”.
- <sup>41</sup> V. a palestra A senhora do lar proletário, irradiada em 1942 na “Hora do Brasil”. MARCONDES FILHO. *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária, 1943, p. 51-55.
- <sup>42</sup> CESARINO JR., A. F. A família como objeto do direito social. *BMTIC, op. cit.*, n. 99, nov. 1942.
- <sup>43</sup> Sobre o trabalho como sacrifício, v. SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) –, Campinas, 1990 (esp. cap. III).
- <sup>44</sup> Consultar SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (v. 2: p. 127-140, 239-266, 273-274, 367-386, e v. 3: p. 1-77, 147-184, 289-330).
- <sup>45</sup> Sobre o assunto, é por demais esclarecedora a seção de música da revista *Cultura Política*, publicada sob as bênçãos DIP entre 1941 e 1945. V. VICENTE, Eduardo. Música popular e produção intelectual nos anos 40. *Cadernos de Sociologia*, n. 2, Campinas, Unicamp, jul.-dez. 1996.
- <sup>46</sup> Hermano Vianna chama a atenção corretamente para a existência de uma extensa rede de relações históricas entre integrantes das elites e músicos ligados à tradição afro-brasileira, o que jogaria um papel decisivo na conversão do samba em ícone musical da nacionalidade. V. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995, esp. capítulos 2 e 7. Todavia, o autor, no afã de demonstrar sua tese, subestima, a meu ver, os

obstáculos dispostos pelo caminho dos sambistas. Eles se defrontaram frequentemente com muitas rejeições e oposições a serem vencidas, como as que partiam de determinados segmentos da intelectualidade brasileira. Desse modo, ainda nos anos 40, a nacionalização do samba estava, a um só tempo, já estabelecida e em processo de constituição, objeto de polêmicas até no interior do próprio aparelho de Estado da ditadura.

<sup>47</sup> "Trabalhar, eu não" (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, g.: 26 mar. 1946, l.: maio 1946. No caso, o sucesso popular antecedeu à gravação em disco dessa composição.