

Os festivais de música dos trabalhadores do ABC paulista: tradições culturais, canções e vozes do Brasil.

Por: Kátia Rodrigues Paranhos

Professora da Universidade Federal de Uberlândia

E-mail: akparanhos@triang.com.br

Resumo:

Entre as décadas de 80 e 90 do século XX, as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo – grande pólo industrial do Estado de São Paulo – estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, destacaram o campo da cultura como parte de uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto abordo o significado político-cultural dos festivais de música, organizados por dirigentes sindicais e trabalhadores da base. Enfatizo como características fundamentais desses festivais a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos operários.

Palavras-chave: tradições culturais/ festivais de música/ canções e vozes

Abstract:

Between the 1980s and the 1990s, labor union leaders from São Bernardo do Campo –an important industrial city in the state of São Paulo– made an effort to mobilize metallurgists through cultural activities, political education plans, and communication projects. In this attempt to organize this professional category, culture became part of a strategy of a crucial battle in those days. In this regard, this text deals with the political and cultural meaning of the music festivals organized by trade unionists and workers from the employee base. As fundamental characteristics of such festivals, I emphasize the mixture of cultural traditions, the predominance of what Eric Hobsbawm calls “functional songs” (songs of labor, satirical songs, love laments) and the artistic making among laborers.

Keywords: cultural traditions/ music festivals/ songs and voices

Tradições culturais no Brasil do pós-1964

Com os desdobramentos da História Cultural, voltada ao diálogo com a Antropologia, com a Crítica Literária, com a História da Arte e a Crítica Cultural, o historiador se viu em contato com documentos não apenas escritos mas também sonoros e iconográficos. A produção historiográfica mais recente tem feito uso abundante de fragmentos textuais, como cartas, poemas e crônicas, de fragmentos sonoros, como

partituras, letras de músicas e *performances*, e de fragmentos iconográficos, como fotografias, pinturas, esculturas, objetos e arquitetura.

Não é nova a proposta de se trabalhar com fontes históricas não-verbais. Marc Bloch e Lucien Febvre, os fundadores dos *Annales*, conclamaram, em 1929, os historiadores a saírem dos seus gabinetes e farejarem, por quaisquer meios, "a carne humana"¹ em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada. Para os que ouviram o apelo de Bloch e Febvre, o texto ganha contornos mais amplos, incluindo toda a produção material e espiritual.

No caso da História, o quesito leitura vem sendo desdobrado em múltiplas possibilidades de apreensão do passado através da diversidade de fontes documentais disponíveis ao historiador. O trabalho com fontes históricas não verbais foi enfatizado também pelo historiador francês Fustel de Coulanges, ainda no século XIX, ao afirmar que “onde o homem passou e deixou alguma marca de sua vida e inteligência, aí está a História”(Coulanges *apud* Le Goff, 1984: 219).

Lembrando Jacques Le Goff,

o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (Le Goff, 1984: 103).

A utilização de fontes literárias no centro da pesquisa histórica é uma prática que vem de longa data. Já no universo dos metódicos positivistas do final do século XIX, evidencia-se aceitação de textos literários como documentos para o historiador, desde que guardadas algumas precauções.

Ao chamar para a necessidade do diálogo da história com outras áreas, propunha-se, nesse movimento, o contato com fontes até então desconhecidas ou desconsideradas. A abertura para os “novos objetos” trouxe a idéia de que tudo deve ser historicizado, portanto, todo vestígio é documentação.

No campo da historiografia, alguns trabalhos também têm cruzado as fronteiras de outros campos do saber como é o caso da música. Também é recente a aproximação de historiadores com os textos teatrais. Um contato nem sempre fácil, pois, como constata Robert Paris, os objetos artísticos – o texto literário – são documentações portadoras de determinadas especificidades, que cabe ao historiador investigar:

à diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma 'história da literatura', que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. (...) Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma simples confirmação - o que ele também pode ser - ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais (Paris, 1987-1988: 85).

Um estudo de história sobre as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, na década de 1960 – em que pese um diálogo essencial com os pesquisadores sociais que enfrentaram esse tema – e que privilegia práticas e representações do movimento operário, implica estabelecer uma relação importante no campo da história cultural. Sobretudo, ao interrogar os textos (operários e acadêmicos), as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir) o interesse é buscar como que é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (Chartier, 1988: 24).

Partindo destes princípios reguladores, cabe lembrar que no campo da história cultural a recuperação das práticas culturais como “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” estão sintonizadas com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação” (idem).

Portanto, trabalhar a história cultural do social, a partir de sua “matéria-prima” essencial que são os textos, significa tomar

por objeto a compreensão das formas e dos motivos - ou, por outras palavras, das representações do mundo social - que à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (idem: 19).

Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia a crítica descobrir, “é necessário relembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (Chartier, 1988: 61).

Assim, entre as décadas de 80 e 90 do século XX, as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo – grande pólo industrial do Estado de São Paulo – estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, destacaram o campo da cultura como parte de uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto abordo o significado político-cultural dos festivais de música, organizados por dirigentes sindicais e trabalhadores da base. Ênfase como características fundamentais desses festivais a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm² designa “canções funcionais” (canções de

trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos operários.

Já nos idos da década de 1970, o sindicato de São Bernardo apoiava e incentivava diferentes formas de expressão cultural e artística dos trabalhadores, como os grupos de teatro e as experiências com cinema e cine-clubismo. Algum tempo depois, vêm se juntar a essas manifestações a “rádio-peão”, a TV dos Trabalhadores, as rodas de violas, os concursos musicais e a organização dos festivais.

Contando com a participação de artistas e intelectuais nesses eventos, os trabalhadores do ABC mostraram algo digno de registro. Por isso, ao focalizar esses homens, sujeitos sociais com práticas e experiências de vida e consciência distintas, o fator que prepondera é a disponibilidade para o exercício pleno de sua cidadania. Os operários não são vistos como uma “coisa”. Seguindo os ensinamentos de Raymond Williams (1969), E. P. Thompson (1987) e Eric Hobsbawm (1987 e 1991), os trabalhadores não são apresentados como um grupo passivamente explorado, mas sim como um conjunto de pessoas capazes de criar sua própria tradição, apesar da modernização da mídia de massa e da incorporação à cultura massificada.

Pode-se afirmar, que mesmo em plena ditadura militar os trabalhadores de São Bernardo dirigiam seu foco não apenas às atividades diretamente políticas. Também no plano cultural se fizeram sentir os seus “produtos artísticos”, ao seu modo. Refiro-me, aqui, à produção artística elaborada pelos próprios operários, como o teatro, os cordéis, as poesias e as músicas. No que diz respeito ao teatro, esse processo atingiu um o seu ponto mais alto, em decorrência do próprio caráter coletivo da criação de dezenas de peças que foram encenadas nos bairros da periferia por operários que se dirigiam a uma platéia igualmente operária que, no final, era convocada para debater a realidade por todos vivida. Essas peças, que incluíam números de dança e de música, eram em geral curtas e simples: mostravam algumas cenas do cotidiano dentro e fora da fábrica

Entre os anos de 1976 e 1977, por exemplo, o Grupo de Teatro Ferramenta, criado por iniciativa dos próprios operários e ligado ao Sindicato de São Bernardo, apresentava o “Jogral 1º de maio”, no qual eram encenadas algumas passagens da luta dos trabalhadores pela conquista da jornada de oito horas de trabalho. O repertório incluía trechos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e canções de Chico de Assis e Carlos Lyra, como a “Canção do subdesenvolvido” e “Canção do povo que espera dias melhores”.

No período de 1981 a 1985, o Grupo de Teatro Forja (também vinculado ao sindicato, após a dissolução do Ferramenta) apresentou o *Operário em construção* em inúmeros sindicatos e sociedades de bairros da região do ABC paulista. O grupo construiu uma peça teatral utilizando-se de poesias e músicas no caso, “O poeta operário”, de V. Maiakóvisky, “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, “Os estatutos do homem”, de Thiago de Melo, e “Carta a um operário”, de Lourenço Diaféria. E as melodias de Tônico e Tinoco, John Lennon, Milton Nascimento e Chico Buarque.

Os grupos Ferramenta e o Forja (assim como outros de extração popular) procuravam se vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.³

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica.

Nesse sentido, vale ressaltar a mensagem de um dos folhetos produzidos pelo departamento cultural, em 1982, – a propósito do I Ciclo de Cinema:

O Departamento cultural do sindicato ‘arregaça as mangas’ e promove uma série de atividades (...) para o trabalhador e sua família. Além das dificuldades salariais, do desemprego ou das precárias condições de trabalho, o operário enfrenta um outro problema que é a falta de lazer e de diversão. E tem mais. A cultura feita pelo trabalhador como a poesia, a música, o teatro etc, nunca atingem os meios de comunicação como a televisão e o rádio, porque tudo está nas mãos da classe patronal ou do governo, que é tudo farinha do mesmo saco. Por isso iremos promover debates, teatro, festival de música, de poesia, biblioteca, Centro de Memória das nossas lutas, shows, cinema, etc” (*apud* Paranhos, 1999: 78).

No início do ano de 1985, o Sindicato de São Bernardo iniciava mais uma Campanha Salarial, tendo ao seu lado o Grupo de Teatro Forja. A campanha daquele ano se dava num momento particular da vida do país. Era o momento da posse de Tancredo Neves, primeiro governo civil (eleito indiretamente) depois de 21 anos de regime militar.

Há que se lembrar que a vitória das oposições nas eleições de 1982 contribuiu decisivamente para enfraquecer ainda mais o governo militar. O descontentamento dos movimentos populares e sindicais, diante das condições de vida e de trabalho, também era intenso. Catalisando esse descontentamento e exigindo o fim imediato do governo, a campanha das “Diretas Já” mobilizou politicamente o país em uma proporção inédita

em sua história recente. Embora derrotada no seu objetivo concreto e imediato, a campanha levou à implosão do regime militar e de seu partido de sustentação, assegurando a vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral.

Em que pesem, entretanto, as objeções de setores importantes do movimento sindical, o novo governo civil acenava para mudanças tanto nos aspectos institucionais (no sentido de ampliação das liberdades políticas e individuais) como nas condições materiais e culturais de existência dos trabalhadores.

É precisamente esse filão político que o Forja vai explorar na Campanha Salarial. A propósito de uma possível convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte (decisão tomada pela OAB-SP), o grupo começou a elaborar uma peça de rua com essa temática. De acordo com o jornal *Suplemento*, “uma constituinte livre e soberana passa pelas mãos dos trabalhadores. (...) Para nós, trabalhadores, interessa apenas uma Constituinte que defenda os nossos interesses, uma Constituinte, eleita com liberdade pela maioria do povo, o povo seja a maioria” (*apud* Paranhos, 1999: 95).

Assim, o Grupo Forja encenou o espetáculo *Boi Constituinte*. A peça é composta de duas danças populares brasileiras: o “Boi Bumbá” e a “Congada”. Mediante as imagens, as evoluções, mostram-se os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia-a-dia. No caso, apresentava-se a recapitulação da luta pela Anistia, pela liberdade política e pelo fim das prisões. A “nova constituição” era representada pelo “novo boi”. Este usava uma capa que continha “pedaços da lei” feita pelos trabalhadores.

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois pólos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico.

O “mundo operário” era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, canções, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo, de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Canções e vozes do Brasil

Este trabalho, ancorado especialmente na vertente dos estudos de E. P. Thompson, recebeu dele uma notável influência ao tratar e pensar a tradição operária no ABC paulista. Ao abordar a experiência dos metalúrgicos de São Bernardo entendo-a como um processo tanto “econômico” quanto “cultural”. Isto é, a formação dos metalúrgicos (e da classe operária) se realiza na fábrica, no sindicato, no bairro, nas comissões de fábricas, nas greves, nas festas e/ou piqueniques. A ênfase, retomando uma passagem de E. P. Thompson, é na “simultaneidade da manifestação de relações produtivas particulares em *todos* os sistemas e áreas da vida social” (Thompson, 2001: 254).

Ao criticar a primazia do “econômico” – em “que as normas e a cultura são vistas como reflexos secundários” –, Thompson destaca que “sem produção não há história”. No entanto “devemos dizer também: ‘sem cultura não há produção’ (idem: 258-259). Desse modo, as relações sociais de produção – no seu sentido amplo – estão presentes não apenas no teatro, mas também nos festivais de música dos trabalhadores paulistas.

Os primeiros festivais datam do início da década de 1980 e durante os anos de 1990 vão se constituir numa referência político-cultural de extrema importância, para o movimento operário. No V Congresso dos metalúrgicos, em 1987, já se apontavam para as diferentes “formas de luta da categoria”, que incluíam desde a campanha salarial, comissão de mobilização, cultura e formação, imprensa, Televisão dos Trabalhadores - TVT e Rádio dos Trabalhadores. Tendo como suporte essas resoluções, foi rediscutido pelos diretores e assessores o trabalho de base desenvolvido pelo sindicato. Foi possível então definir um projeto político, exposto no texto “Trabalho de base: plano global de organização e formação”. Após anos de luta, conflitos e discussões, experiências sindicais e culturais diferenciadas eram sistematizadas e ratificadas como prioritárias para o sindicato de São Bernardo. Com relação às atividades culturais, o texto deixava claro o compromisso de

encaminhar a formação de um Grupo de Cultura, que deverá reunir os ativistas e associados interessados em levar um trabalho nessa área, (...) como: filmes, incentivo à formação de grupos de teatro, festival de música popular, concurso de trovas e repentes, apresentação de grupos folclóricos, shows, forrós, campeonatos, concursos, exposição de produção gráfica sobre nossas etc. (Sindicato dos Metalúrgicos, 1989: 63).

O departamento cultural do sindicato não só apoiava esta iniciativa, como procurava dar todo o suporte necessário às novas atividades. Segundo, um dos seus dirigentes o interesse era: “valorizar o ser humano como um todo, para transformá-lo de consumidor de cultura para produtor”. Na avaliação de um outro diretor: “São os próprios trabalhadores produzindo e consumindo sua própria cultura” (idem: 98).

As músicas apresentadas pelos metalúrgicos, nos festivais, focalizavam, entre outras, questões como: a campanha salarial da categoria, as condições de trabalho e de vida dos trabalhadores, as peripécias dos retirantes, a situação dos estados mais carentes, particularmente o Nordeste, os sem-terra, os meninos de rua, as dores de amor. Vale aqui ressaltar os troféus e prêmios especiais, em dinheiro, para a torcida mais animada e para a música que melhor simbolizasse as lutas dos trabalhadores.

Esses eventos contavam com a divulgação de diferentes meios de comunicação tais como: os jornais do sindicato e das empresas, a veiculação nas portas de fábricas e nas assembléias, a revista *Ligação*, na TVT e na Rádio dos Trabalhadores. É bom esclarecer que tanto a Televisão como o Rádio funcionavam, desde 1986, precariamente sem a concessão legal do governo. Por sinal, essas experiências “piratas” foram extintas no ano de 1993. Mas, enquanto foi possível, tanto a TV como o rádio fizeram a cobertura completa dos festivais, com direito às entrevistas dos participantes e do público presente.

No ano de 1993, houve um empenho considerável dos dirigentes sindicais, mais uma vez, no que se refere à propaganda. O resultado foi a produção do primeiro disco do festival. Desta vez as músicas escritas e cantadas pelos trabalhadores eram disponibilizadas para um número maior de pessoas.

Fazendo uma análise preliminar desse disco, que contém as doze finalistas, retomo novamente a questão dos temas tratados nas canções. A maior parte das músicas retrata a condição do trabalhador brasileiro (explorado no local de trabalho e fora dele) e expulso de sua terra natal. A música sertaneja “O descamisado” registra um recado para o trabalhador e para aqueles que votaram para presidente em Fernando Collor, o autoproclamado “defensor dos descamisados”:

A estrutura do país/ Quem faz é o trabalhador/ Vamos cuidar com carinho/ Deste irmão
sofredor/ Para que o Brasil novo/ Encha a panela do povo/ Sem regular seu sabor/ Deixe esse
papo furado/ Quem já era pé descalço/ Agora é descamisado/ Fique alerta, ô minha gente/ Pra
não ser mais enganado.

A tristeza pela expulsão da terra foi expressa também em “Matuto, chora não”:

Sou bicho do mato na cidade/ Minha liberdade, a ilusão/ Hoje a saudade chora triste/ Dentro da jaula que virou meu coração/ Eu sou matuto/ Eu não sei chorá, não/ Nunca deveria é ter deixado o meu sertão.

Premiada como a melhor letra relacionada à luta dos trabalhadores, o forró “Sou brasileiro” seguia o mesmo rumo:

Vim para o sul pra minha vida melhorar/ Porque o norte o governo abandonou/ Eu sofro tanto por não estar do lado dela/ Daquela terra que Deus abençoou/ Mas veio o homem com toda sua maldade/ E esse povo mais humilde escravizou/ Sou brasileiro e não tenho preconceito/ Esse é o meu jeito de poder analisar.

É interessante destacar que a música campeã daquele festival, “A magia do blues”, não fala do mundo do trabalho ou do engajamento político. Eis um trecho:

Na madrugada/ Chora uma guitarra/ Um blues antigo/ Que há muito não tocava/ Parei pra ouvir/ Olhei e reconheci/ Um velho homem/ E era B. B. King.

O forró, o samba e o sertanejo são os gêneros musicais presentes nesse caldeirão cultural que mistura o instrumental às letras engajadas. Na canção “Armazém de injustiça”, o “Homem trabalha em busca de um futuro/ Futuro de um povo que nascerá trabalhando/ Chegará um dia que toda a nação fará da justiça/ Sua libertação”. A música sertaneja “Dignidade” lembra que, “Enquanto alguém está pedindo/ Uma reforma agrária para a agricultura/ Tem gente levando cerca para cultivar/ Fome e capim gordura/ É triste ver adolescente tendo que roubar/ Para comprar pão”. A reforma agrária também é o tema da canção “Ouro, prata e pobre”.

Os violeiros-metalúrgicos vão compor e recompor diferentes universos para as suas intenções e desejos particulares. No caso, significa aliar a melodia e letra à sua própria experiência social. Desta forma, volto à idéia de Eric Hobsbawm, ao mencionar a importância das “canções funcionais” – que foram trazidas pelos escravos para os Estados Unidos – como parte de uma cultura musical e social das classes trabalhadoras.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que os operários do ABC procuraram levar trabalhos mais engajados politicamente, a distração também estava presente. Os assuntos da vida cotidiana se embaralhavam com os da diversão. O que me leva a resgatar uma frase de Richard Hoggart: “A arte é para ser *utilizada*”, seja no puro divertimento ou nas coisas “reais”, eu acrescentaria.

Para aqueles homens os festivais significavam lazer, entretenimento, política, mistura de gêneros musicais, linguagens e sons diferenciados, a possibilidade de “sair” e de “entrar” numa sociedade desigual e excludente.

Para terminar, lembro que, no último CD de Chico Buarque, ao falar sobre o “Subúrbio” carioca, mesmo que noutra contexto, podemos rastrear novamente essas misturas musicais, assim como os “desvalidos” de um lugar chamado Brasil:

Dança teu funk, o rock,
 Forró, pagode, reggae
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Fala no pé
 Dá uma idéia
 Naquela que te sombreia
 Lá não tem claro-escuro
 A luz é dura
 A chapa é quente
 Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim da linha
 É lenha, é fogo, é foda

¹ Ver Bloch, 2001.

² Ver Hobsbawm, 1991.

³ Para maiores detalhes sobre os grupos Ferramenta e Forja, ver Paranhos, 1999 e 2005.

Bibliografia

Bloch, Marc. 2001. *Apologia da história, ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Chartier, Roger. 1988. *A história cultural*. Lisboa: Difel.

Hobsbawm, Eric J. 1987. “A formação da cultura da classe operária britânica”. In *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 251-272.

_____. 1991. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hoggart, Richard. 1973/1975. *As utilizações da cultura*. Lisboa: Presença.

Le Goff, Jacques. 1984. *Enciclopédia Einaudi* (v. 1 e 5). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Paranhos, Kátia Rodrigues. 1999. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória.

_____. 2005. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista, *ArtCultura*, 11, 101-115.

Paris, Robert. 1987-1988. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*”, *Revista Brasileira de História*, 15, 61-89.

Thompson, E. P. 1987. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. 2001. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp.

Williams, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. 1969. São Paulo: Nacional.

Discografia

LP 5º Concurso de Música dos Metalúrgicos do ABC. 1993. Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Brasil.

”Subúrbio” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Carioca*. 2006. Biscoito Fino. Brasil.