

## O ronco da cuíca: Estado Novo e (contra) discurso através dos fonogramas (1937 – 1942)<sup>1</sup>

*Arthur DUPIM*<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca compreender as diferentes maneiras que o Estado Novo se apropriou do samba enquanto gênero musical fundamentalmente nacional. De modo que, a partir dos fonogramas mapeados no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS – RJ) e do Instituto Moreira Salles, entende-se que, apesar do projeto varguista, o samba também empreendeu e veiculou canções que contradizem o discurso estatal de valorização do trabalho e da nação. Para tal reflexão, optamos por realizar a análise lírica e semântica de quatro canções compostas entre 1937 - 1942 que aderiram ou negaram o discurso oficial para compreender as particularidades do projeto cultural varguista e sua aproximação ao samba.

**Palavras-chave:** Samba, identidade nacional, análise de fonogramas.

---

<sup>1</sup> O artigo que segue é fruto de uma monografia finalizada no ano de 2024 com o título “A cara do Brasil”: samba e identidade nacional na Era Vargas (1930 – 1945).

<sup>2</sup> Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro na Faculdade de Formação de Professores. UERJ-FFP. São Gonçalo. RJ. Brasil. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5089791958910238>  
E-mail: arthurdupim565@gmail.com

## The cuíca rumble: New State and (counter) discourse through phonograms (1937 – 1942)

**Abstract:** This article aims to understand the various ways in which the Estado Novo (New State) appropriated samba as a fundamentally national musical genre. Through an analysis of phonograms from the collections of the Museum of Image and Sound (MIS – RJ) and the Instituto Moreira Salles, it is argued that despite the Vargas regime's agenda, samba also produced songs that contradicted the state's discourse of valorizing labor and the nation. To explore this, the study focuses on analyzing four songs composed between 1937 and 1942 that either adhered to or resisted the official discourse, aiming to grasp the nuances of the Vargas regime's cultural project and its relationship with samba.

**Keywords:** Samba, national identity, phonogram analysis

## 1 – Afinando os tambores: delimitação e contextualização da pesquisa

Ao longo dos sete primeiros anos do governo Vargas, a tônica de seu governo não se demonstrava enquanto uma ditadura. Todavia, a partir de 1937 e em curso até a derrubada de Vargas em 1945, o regime se caracteriza dentro da fase estadonovista. De modo que, segundo Maria Helena Capelato, o que justificaria essa virada seria um acúmulo de políticas de massas esquematizadas desde 1930 como uma resposta ao liberalismo. Nesse sentido, urgia a ascensão de um líder forte e carismático para suscitar maneiras de controlar a sociedade a partir de um Estado forte e responsável por criar uma identidade nacional coletiva através da arte (CAPELATO, 2007, p. 107 – 145).

Nota-se que o período estadonovista continuará ecoando a proposta de uma identidade nacional adequada ao regime. De modo que, uma característica deste período, visando atingir tal finalidade e, concomitantemente, produzir um discurso de legitimação da ditadura será o uso dos meios de comunicação e a censura. Tal ensejo atingirá jornais e periódicos que, por sua vez, foram sistematicamente silenciados e impedidos de tecer críticas ao regime. Não obstante, salientasse que estes meios de comunicação acabaram se dividindo entre o apoio e a oposição ao regime. De modo que, enquanto o primeiro grupo procurava legitimar as ações autoritárias do regime e colaborar com a construção da imagem política de Vargas enquanto um líder carismático e que governava junto com o povo, o segundo – opositor – estará sob ameaças de ser atingido pela censura a qualquer momento (CAPELATO, 2007, p. 118).

Visando garantir o êxito do controle cultural e midiático, Vargas, através do decreto-lei nº 1915 de 27 de dezembro de 1939 irá fundar o Departamento de Imprensa e Propaganda. Sendo que, as origens deste dispositivo remontam ao ano de 1934, onde o regime irá defender o uso do rádio, do cinema e dos esportes para realizar a educação moral e cívica da população. Em tempo, o DIP se estruturou em cinco grandes polos de atuação: divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa e deveriam realizar o controle e fiscalização das expressões artísticas do país (VELLOSO, 2007, p. 145 – 181).

Ângela de Castro Gomes acrescenta que será dentro deste cenário em que o Estado irá se aproximar do samba e da música popular a partir do silenciamento e readaptação de suas características originais. Como por exemplo, a figura do malandro,

tema tão presente nos sambas de outrora e ligado à desvalorização do trabalho, a partir do Estado Novo, ele será caracterizado como regenerado e, em adição, procura-se introduzir no samba valores que façam uma positivação sobre o trabalho (GOMES, 2005, p. 244).

Dado esta introdução sobre a conjuntura do país entre 1937 a 1945, o artigo que se apresenta abaixo pretende analisar quatro composições do período a fim de esmiuçar a relação entre samba e censura. Entendemos que essa relação deve ser analisada com atenção a fim de compreender que, mesmo sob um contexto de controle cultural em que o Estado irá elencar o samba para servir aos interesses ideológicos do regime, também se veicularam canções do gênero que não se alinham a tais fundamentos.

De modo que, para realizar a análise, procuramos os fonogramas nos acervos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e no site discografia brasileira - <https://discografiabrasileira.com.br/> -, mantido pelo Instituto Moreira Salles (IMS). A escolha por esses arquivos se justifica devido a sua ampla disponibilidade de materiais, bem como a organização dos fonogramas a partir das gravadoras, intérpretes e arranjos musicais utilizados. Em tempo, para a seleção das fontes fonográficas utilizadas nesta pesquisa monográfica, privilegamos a captura dos significados semânticos e imagens construídas pelos compositores dos sambas e como tais composições dialogavam com o contexto político e social durante o Estado Novo.

Por fim, para auxiliar a compreensão do leitor, as canções analisadas serão divididas em três grupos analíticos denominados, respectivamente, como nação, trabalho e resistência. Visando assim, compreender as tensões entre discurso estatal e o (contra) discurso apresentado pelos sambistas durante um período ditatorial.

## **2 – Nação: O Sorriso do Presidente – Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro; Intérprete: Déo (1942)**

O caráter ufanista dos sambas voltados para a construção do nacionalismo estadonovista não se limitou apenas a exaltar as paisagens naturais do Brasil<sup>3</sup>. De modo que, em o sorriso do presidente, composta sobre o contexto de atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda, enxerga-se uma tentativa de enaltecer a exuberância natural

---

<sup>3</sup> Ver: BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: ODEON, 1939, Fonograma.

do país e, ao mesmo tempo, construir uma figura carismática ao redor de Getúlio Vargas. Vejamos a letra deste samba para analisa-lo a seguir:

Quem já sondou o teu céu  
E já viu o seu mar  
Eu sei que não poderá querer  
Outro céu nem outro mar.  
E sob a bênção do azul  
E aos beijos do mar  
Vive sempre a sonhar.  
É bem maior que o próprio céu  
E maior que o próprio mar  
O seu amor por ti  
Há um sorriso feliz  
Alegrando o país  
Onde eu nasci<sup>4</sup>.

A partir desta canção, vemos que a ideia geral desta composição apresenta a narrativa de um eu lírico impressionado pelas paisagens descritas pela música, mais especificamente, os céus e o mares do país. Desta forma, ainda sob este sentimento de encanto, o eu lírico irá afirmar, categoricamente, que não existem chances de trocar a paisagem brasileira por nenhuma outra, estendendo esse julgamento para qualquer outro indivíduo que passe pela mesma experiência.

Nos trechos finais da composição, aponta-se que por trás de todo esse cenário estonteante existe um sorriso feliz que alegra o país, esse sorriso seria o de Getúlio. De modo que, o uso desta categoria se insere em um contexto de construção da imagem de Vargas enquanto um grande e indiscutível líder nacional e que, a partir de tais notoriedades, Vargas governaria em conjunto com a população (GOMES, 2005, p. 219).

Compreendemos que, a partir do samba analisado, observa-se traços de uma dominação a ser exercida a partir do carisma. Segundo Max Weber, a dominação exercida por um grupo sobre outro seria a probabilidade de construir uma legitimidade para que uma classe se submeta a outra

. Nesse sentido, Weber distingue três grandes categorias de dominação – legal, tradicional e carismática - que, vale ressaltar, não atuam de maneira isolada na

---

<sup>4</sup> RIBEIRO, Alberto & VERMELHO, Alcir Pires. *O sorriso do presidente*. Intérprete: Déo. Rio de Janeiro: COLUMBIA. 1942. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/55228/columbia-55336> . Acesso em: 10 nov. 2024.

sociedade, podendo interagir e se mesclar mediante a atuação dos grupos sociais (WEBER, 1956, p. 128).

A autoridade carismática baseia-se na “crença” no profeta ou no “reconhecimento” que encontram pessoalmente o herói guerreiro, o herói da rua e o demagogo, e com eles cai. E, todavia, sua autoridade não *deriva* de forma alguma desse reconhecimento por parte dos submetidos, mas ao contrário: a fé e o reconhecimento são considerados um *dever*, cujo cumprimento aquele que se apoia na legitimidade carismática exige para si, e cuja negligência castiga. Sem dúvida, a autoridade carismática é uma das grandes forças revolucionárias da História, porém em sua forma totalmente pura tem caráter eminentemente autoritário e dominador (WEBER, 1956, p. 136).

A partir do modelo weberiano de dominação, compreendemos que “o sorriso do presidente” se relaciona com uma tentativa de dominação carismática pois, retornando a fonte, a paisagem natural bela que o Brasil possui estaria condicionada a figura do presidente, que, não só zela por ela, mas o faz com alegria e visando guiar a sociedade junto com ele, construindo assim, dentro da perspectiva defendida por Max Weber, uma submissão voluntária a partir do reconhecimento das qualidades deste líder (WEBER, 1956, p. 135).

Essencialmente, o uso de um apelo simpático atrelado a uma figura política, para determinadas linhas historiográficas seria uma ação populista. De modo que, embora compreenda-se que esse conceito já fora criticado por uma série de historiadores, acreditamos que é válido realizar uma menção à tal debate afim de mostrar as suas atualizações.

Segundo Maria Helena Capelato, embora o uso deste conceito tenha sido útil para compreender o populismo latino-americano, ele acabou perdendo sua força explicativa com o correr dos estudos sobre o tema. De modo que, a autora justifica esse decaimento a partir da compreensão de que tal ideia não considerou devidamente as diferenças nacionais entre os países latino-americanos e tão pouco abarcou em seu uso as especificidades e dimensões conjunturais do período em que se pretendia analisar (CAPELATO, 2010, p. 132).

A concepção adotada pelo sociólogo Gino Germani – teoria da modernização – também será criticada. Para este autor, o populismo seria uma espécie de necessidade fundamental no contexto latino-americano para concretizar a passagem de uma sociedade tradicional para uma sociedade industrial. Nesse sentido, Norberto Ferreras criticara Germani ao constatar que o termo populismo acabou ganhando uma conotação

ambígua e pejorativa, sendo utilizada apenas para rebaixar determinada ideologia política, perdendo assim, seu status científico (FERRERAS, 2011, p. 216 – 217). Nesse sentido, procuramos compreender que o populismo enquanto conceito já fora demasiadamente criticado, porém, segundo Capelato, este debate retoma, em alguns pontos, a importância de privilegiar as características nacionais, vejamos:

As análises que, nas últimas décadas, retomaram o estudo do chamado populismo estão trilhando um caminho inverso ao percorrido na elaboração das interpretações generalizantes: privilegiam as particularidades nacionais e os recortes mais específicos, sem, contudo, perder de vista a totalidade na qual se inserem. A reconstituição histórica em perspectiva comparada de vários “populismos” pode contribuir para a compreensão dos aspectos comuns, bem como das especificidades (CAPELATO, 2010, p. 141).

Logo, retornando ao objeto da canção, compreendemos que o apelo ao “sorriso” do presidente se torna um uso carismático e que auxiliou na construção de uma imagem populista de Vargas. Todavia, esse apelo também acabará condicionando o indivíduo enquanto alguém passivo e facilmente impressionável, retirando deste a sua agência.

### **3 – Trabalho: O Bonde de São Januário – Aaulfo Alves e Wilson Batista; Intérprete: Ciro Monteiro (1940)**

Notadamente, o varguismo procurou tecer uma relação simbiótica com o trabalho. De modo que, se conseguimos anteriormente observar o ufanismo como um eixo da política cultural do Estado Novo, outro fator fundamental será a exaltação do ato de trabalhar, sendo o DIP um departamento fundamental para a fiscalização e censura de sambas que fugissem deste padrão.

Adiciona-se a esse quadro inicial as inclinações ideológicas da política cultural do Estado Novo. Ao passo que, a construção desta política remonta com a derrocada do mito cientificista e ascensão do pensamento nacionalista a partir da década de 1920, onde os intelectuais modernistas passam a se preocupar em buscar as raízes da brasilidade. Tal procura irá resultar na entrada destes artistas dentro dos órgãos estatais apenas na década de 1930, a partir da compreensão de que este seria o responsável por manter a ordem e garantir o funcionamento harmonioso da sociedade (VELLOSO, 2007, p. 148).

Logo, outro fator que irá se fazer presente na concepção cultural do Estado Novo será o culto aos grandes personagens e a história “oficial”. De tal maneira, percebe-se que o regime busca compreender a brasilidade a partir do trabalho e da cultura popular, conforme aponta Velloso em:

No estado novo, a questão da cultura popular, a busca das raízes da brasilidade ganha uma outra dimensão. O Estado mostra-se mais preocupado em converter a cultura em instrumento de doutrinação do que propriamente de pesquisa e de reflexão. Assim, a busca da brasilidade vai desembocar na consagração da tradição, dos símbolos e heróis nacionais. Temos, então, a história dos grandes vultos, das grandes efemeridades, do Brasil “impávido colosso” (VELLOSO, 2007, p. 172)

Compreendidas as bases da política cultural do Estado Novo, o samba de Alves e Batista apresenta uma narrativa que elogia o trabalho, revelando que este ato traz diversos benefícios em detrimento da vadiagem. Vejamos a letra:

Quem trabalha é quem tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
Quem trabalha é quem tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu quem vou trabalhar  
O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu quem vou trabalhar  
Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz, vivo muito bem  
A boêmia não dá camisa a ninguém, é, vivo bem  
Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz, vivo muito bem  
A boêmia não dá camisa a ninguém, é, vivo bem<sup>5</sup>

A interpretação de que este samba está fazendo uma alusão positiva ao ato de trabalhar pode ser observada logo na primeira estrofe. De modo que, o eu lírico realiza uma equação entre trabalhar e ter razão, enfatizando que isso seria um valor fundamental e introjetado no comportamento do trabalhador. Assim como, a segunda e

---

<sup>5</sup> ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. *O Bonde de São Januário*. Intérprete: Ciro Monteiro. Rio de Janeiro: RCA VICTOR. 1940. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/48777/victor-34691> . Acesso em: 10 nov. 2024.

terceira estrofe – *O bonde são Januário / leva mais um operário / sou eu quem vou trabalhar* – repetidas sequencialmente, procuram apontar, segundo Cláudia Matos, duas características sobre a rotina de ir trabalhar e os valores comportamentais que o trabalhador sob a ideologia estadonovista deveria nutrir: a repetição e a massificação (MATOS, 1982, p. 92).

Desta forma, a menção ao bonde São Januário auxilia na construção de uma ideia que integre o deslocamento ao trabalho como algo do cotidiano deste eu lírico. Imaginando que este utiliza diariamente o bonde para ir e voltar do trabalho – e realiza este deslocamento com alegria e animação – e, em seguida, a perspectiva de Matos aponta que os versos *leva mais um operário / sou eu quem vou trabalhar* constroem a ideia de massificação. De modo que, o operário da canção seria apenas mais um entre um coletivo de trabalhadores que tomam este bonde e, pacificamente vão trabalhar para servir o país através deste ato. Ângela de Castro Gomes irá esmiuçar essa relação entre trabalhador e Estado em:

O trabalho deveria ser encarado como uma atividade central na vida do homem e não como um meio de “ganhar a vida”. Isto implicava que o homem assumisse plenamente sua personalidade de trabalhador, pois ela era central para a sua realização como pessoa e sua relação com o Estado (GOMES, 2005, p. 201)

O julgamento moral que a narrativa deste samba expressa se dá a partir da tentativa de mudar o comportamento do eu lírico. Uma vez que, os trechos *antigamente eu não tinha juízo / mas resolvi garantir meu futuro* revelam que o operário citado nem sempre foi um cidadão modelo. Uma vez que, podemos relacionar esse passado marcado pela falta de juízo como um sinônimo de malandragem. Porém, os valores deste malandro se cruzam com os princípios do mundo do trabalho e, em uma relação marcada por idas e vindas, ele adere ao mundo do trabalho e se regenera<sup>6</sup> – *garante o futuro* - e, em tempo, o personagem da canção constata que seguir uma vida honesta garante a ele segurança financeira – *a boêmia não dá camisa a ninguém* – e felicidade a partir da renúncia à boêmia.

---

<sup>6</sup> Sobre as encruzilhadas entre trabalho e malandragem no Estado Novo, sobretudo a ideia de malandro regenerado, Adalberto Paranhos aponta que tal temática não é fruto dos esforços culturais da fase estadonovista da Era Vargas, mas que já era anterior ao período. Ver: PARANHOS, *Op. Cit.*, p. 122 – 123.

De tal maneira, a partir de Benedict Anderson, compreendemos que os símbolos seriam elementos fundamentais para a construção identitária de determinado grupo, pois seriam capazes de construir uma lógica afetiva ao grupo. Logo, aplicando-os a composição de Alves e Batista, os signos *bonde*, *operário* e *camisa* serão elementos que compõem a identidade do trabalhador desta canção. Porém, esses estão colocados em oposição à boêmia e a vadiagem, justamente para reforçar que o processo de regeneração do eu lírico – alguém que já foi malandro e agora se alinhou ao cânone do trabalho – fora exitoso e que, por extensão, a partir deste referencial teórico, compreende-se que uma das características deste trabalhador será construída em oposição a outro tipo de valores: os da malandragem (ANDERSON, 2008, p. 34).

#### **4 – Resistência: Acertei no Milhar – Wilson Batista e Geraldo Pereira; Intérprete: Moreira da Silva (1940)**

Em *acertei no milhar*, temos uma narrativa que irá, sutilmente, ironizar o discurso oficial acerca da regeneração do malandro pelas vias do trabalho, mas também, colocar em questão o enriquecimento financeiro através da atividade laboral. Evidenciando concretamente que o trabalho não seria suficiente para eximir as hierarquias entre as classes, mas sim, para ser possível que o trabalhador alcance esse local, talvez só o mundo dos sonhos possa garantir a ele uma melhoria financeira.

Vejamos a letra:

Etelvina, minha filha  
O que é Morengueira?  
Acertei no milhar  
Ganhei quinhentos contos  
Não vou mais trabalhar  
Você dê toda a roupa velha aos pobres  
E a mobília podemos quebrar  
(isso é pra já)  
Etelvina  
Vai ter outra lua de mel  
Você vai ser madame  
Vai morar num grande hotel  
Eu vou comprar um nome, não sei onde  
De Marquês Morengueira de Visconde  
E um professor de francês, monamour  
Eu vou trocar seu nome  
Pra Madame Pompadour  
Até que enfim agora eu sou feliz

Vou passear a Europa toda até Paris  
E os nossos filhos, oh que inferno  
Eu vou pô-los no colégio interno  
Me telefone pro Mané do Armazém  
Porque não quero ficar  
Devendo nada a ninguém  
E vou comprar um avião azul  
Para percorrer a América do Sul  
Mas de repente, mas de repente  
Etelvina me chamou  
Está na hora do batente  
Mas de repente, Etelvina me chamou  
Foi um sonho, minha gente<sup>7</sup>

O samba de Geraldo Pereira e Wilson Batista, composto em 1940 se enquadra liricamente no grupo de composições cujo tema seria a regeneração dos malandros (MATOS, 1982, p. 114). Em adição, torna-se importante apontar que tal característica da composição se localiza, cronologicamente, em um período que sucede a exaltação do samba malandro, isso é, segundo Tiago de Melo Gomes, entre a virada da década de 1920 e começo dos anos 30, onde ainda se enxergava os morros e os malandros como personagens portadores da cultura popular em sua essência (GOMES, 2004, p. 184).

Retornando a fonte, enxergamos que através deste samba satírico e caricatural podemos perceber a linguagem de fresta acerca da malandragem. De modo que, a partir do diálogo que Morengueira estabelece com Etelvina para falar sobre um sonho, enxerga-se um tom cômico sobre os personagens narrados. Destaca-se ainda, que a composição irá apresentar imagens que ajudam a visualizar a oposição entre a vida do rico e a vida do pobre, ao passo que, enquanto o primeiro está ligado ao luxo parisiense, viagens de avião, aulas de francês e o poderio financeiro de colocar os filhos em um colégio interno, ao segundo, as imagens que se referem a ele seriam o batente, as dívidas e a ânsia de pagar elas com rapidez.

Primeiramente, o disparate da canção – e motivo para o sonho de Morengueira – parte dele ter ganho quinhentos contos por ter acertado omilhar no jogo do bicho, prática ligada a contravenção em 1946 e que se difundiu largamente entre as camadas

---

<sup>7</sup>BATISTA, Wilson; PEREIRA, Gerado. *Acertei no milhar*. Intérprete: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: ODEON, 1940. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/37363/odeon-11883>. Acesso em 10 nov. 2024.

populares do Rio de Janeiro<sup>8</sup>. Em adição, a primeira ação do burguês Morengueira, da fantasia, será abandonar o trabalho. Para que em seguida, na segunda estrofe, podemos identificar uma ironia sobre o comportamento burguês que recém ascendeu economicamente a partir do desejo de falar francês e trocar de nome a partir da escolha de títulos que combinem com a nova realidade do eu lírico – *Marquês Morengueira de Visconde / Madame Pompadour* – conferindo a ele um maior prestígio social a partir da ostentação de elementos europeus, mais precisamente, franceses (MATOS, 1982, p. 116).

Já na terceira estrofe, o eu lírico irá apresentar novamente uma afeição por Paris a partir do desejo de viajar para o estrangeiro. Todavia, para realizar esse movimento e sustentar a aparência de *nouveau-riche*, o burguês em ascensão Morengueira não vê problemas em mandar os filhos para o colégio interno, evidenciando um sentimento discutível deste burguês sonhado conforme sublinha Matos em:

Tal como o “*nouveau-riche*”, o sujeito proletário quer ser o que não é. Sonha ser um burguês brasileiro, que, por sua vez, sonha garantir legitimidade social imitando um aristocrata francês. Só que a distância que separa o proletário do Palace Hotel é bem maior do que a que separa o “*nouveau-riche*” de verdade de Paris. Enquanto a sátira da burguesia assenta sobretudo na denúncia da futilidade e da ostentação falsificada, a do proletário que sonha, parece dirigir-se mais à ingenuidade do sonho, que afinal não passava de sonho. Quando ele acorda, já “está na hora do batente” (MATOS, 1982, p. 117)

Finalizando o samba, o eu lírico é surpreendido com o fim do sonho e o chamado ao batente. De modo que, esse chamado faz com que os sonhos de ostentação se esvaíam e as barreiras sociais se coloquem em primeiro plano. Assim, Batista e Pereira irão apontar por meio do samba analisado que o sistema capitalista é marcado por barreiras e hierarquias intransponíveis para um trabalhador poder usufruir de uma vida abastada. Elegendo assim, o sonho como o local ideal para superar a fronteira entre a vida abastada e a proletária, colocando em questão, evidentemente, o ideal estadonovista de valorização do trabalho enquanto um meio de ascender socialmente através do esforço individual (MATOS, 1982, p. 118; PARANHOS, 2005, p. 155).

---

<sup>8</sup> Para compreender o contexto de formação do jogo do bicho, ver: MAGALHÃES, Felipe Santos. O início do jogo do bicho entre os séculos XIX e XX. In: *Ganhou leva... Do vale o impresso ao vale o escrito. Uma história social do jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890 – 1960)*. Tese (Programa de pós-graduação em história) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2005, cap. 1.

## 5 - Resistência: Tenha pena de mim – Babaú e Ciro de Souza; Intérprete: Aracy de Almeida (1937)

Contrariando o discurso do trabalhismo que irá trazer o trabalho enquanto um instrumento dotado de superioridade moral e cívica, o samba “tenha pena de mim” traz consigo uma antítese para tal ideologia. De modo que, o eu lírico se lamenta por trabalhar, vejamos a letra para realizar a análise:

Ai, ai, meu Deus  
Tenha pena de mim!  
Todos vivem muito bem  
Só eu quem 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<sup>9</sup>

O contexto de publicação deste samba é peculiar, pois, parte do encontro entre Ciro de Souza - compositor oriundo do bairro de Vila Isabel – e do então anônimo Valdomiro José da Rocha, o Babaú, que resolveu mostrar ao Ciro de Souza um samba que esboçará. A parceria deu certo e o samba foi lançado para ser tocado no carnaval de 1937, o primeiro sob o Estado Novo<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> BABAÚ; SOUZA, Ciro de. *Tenha pena de mim*. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: RCA VICTOR, 1937. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44984/tenha-pena-de-mim>. Acesso em: 10 nov. 2024.

<sup>10</sup> 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, porém, “Tenha pena de mim” seguiu sua trilha em direção ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia

Em tempo, os elementos semânticos deste samba se abrem a partir de um lamento do eu lírico pela sua condição paupérrima apesar de trabalhar regularmente – *tenha pena de mim! / todos vivem muito bem / só eu quem vivo assim / trabalho, não tenho nada / não saio do misere* – e somado a este lamento inicial, o eu lírico constata que o trabalho faz com que ele esteja privado de conhecer outros sentimentos como felicidade, afeto, carinho ou amizade.

Conforme vimos anteriormente, um dos eixos da ideologia do trabalhismo se dão a partir de uma atribuição positiva ao ato de trabalhar. De modo que, a identidade do trabalhador ideal seria o indivíduo que realiza o seu ofício e utiliza do labor para elevar-se moralmente e servir ao país.

No samba *tenha pena de mim*, observamos que esse tipo ideal é prontamente descartado pelo eu lírico quando ele atesta que vive triste e fingindo felicidade, fazendo forças para trabalhar e viver honestamente. Não obstante, a partir deste fingimento, o eu lírico confessa que sua situação socioeconômica ainda é ruim – *e à noite volto / pro meu barracão de zinco* – e encontrará afago nas lembranças da malandragem sintetizadas na imagem do pinho, elemento característico dos malandros do Estácio. Ou seja, mesmo que o eu lírico procure integrar o mundo do trabalho, este local não lhe completa ou faz com que se esqueça de suas origens (PARANHOS, 2005, p. 129 – 130).

A partir das reflexões de Carlo Ginzburg, compreendemos que é possível relacionar o samba interpretado por Aracy de Almeida com este quadro teórico. De modo que, por meio desta recusa e lamúria sobre o ato de trabalhar, o eu lírico da canção irá sustentar suas ideias frente a uma conjuntura que prega justamente o contrário daquilo que ele lamenta. Logo, em outros termos, tem-se expresso uma cultura subalterna que, ao invés de se apequenar ao ser deparada com a cultura dominante, se utiliza desta para propagar o seu discurso (GINZBURG, 2006, p. 193).

#### 6 – Discurso em desalinho: conclusões rumo a dispersão do cortejo

A partir do exposto, procuramos compreender as complexificações da política cultural varguista a partir do Estado Novo. De modo que, buscou-se explicar como que o samba se inseriu dentro deste contexto ditatorial, em que, a partir da análise de

---

com a massa da população trabalhadora/sofredora, e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados. In: PARANHOS, *Op. Cit.*, p. 129.

fonogramas, entendemos que, mesmo sob esse cenário, o samba não se curvou totalmente aos caprichos do regime e do Departamento de Imprensa e Propaganda.

Em um primeiro momento, identificamos que o nomeado “bloco do nacionalismo” será marcado pela ramificação do samba exaltação. De modo que, o samba analisado e encaixado neste bloco foi o sorriso do presidente. Em que, a composição de Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho é marcada por uma caracterização de Vargas como um líder carismático, utilizando-se de seu sorriso acolhedor para zelar pela nação, inferindo – a partir de uma leitura populista – que o povo deposite passivamente sua confiança aos caprichos e a ação de Vargas. Todavia, vale frisar que a acepção clássica do populismo enquanto um fenômeno de massas pautado unicamente pela submissão já foi criticado pela historiografia, apontando-o enquanto um conceito generalista e que não considera a agência da sociedade para resistir e propor outras maneiras de se inserir nas dinâmicas políticas e, tampouco o conceito irá considerar as especificidades nacionais dos países latino-americanos.

Por sua vez, o “bloco do trabalho” também fará coro com o discurso oficial. De modo que, os sambas selecionados para compor este bloco convergem a partir da concepção positiva do ato de trabalhar – corroborando com o conceito de trabalhismo, cunhado por Ângela da Castro Gomes – e de como, a partir desta ação, o indivíduo pode auxiliar diretamente o governante. Não obstante, observamos que Vargas procurou desarticular um dos personagens centrais do samba da primeira metade do século XX – o malandro – e atribuir a ele a ideologia do trabalhismo, ou seja, com o Estado Novo, o malandro será incorporado à nação a partir de um processo de regeneração em que ele deixará o mundo da malandragem para adentrar no universo do trabalho.

Logo, vale frisar que, mesmo com as tentativas do Estado Novo em controlar a cultura nacional – sobretudo através do DIP – também ocorreram, simultaneamente, brechas para que um discurso contrário ao da ideologia oficial continue a se propagar. É o que procuramos demonstrar no terceiro e último bloco de análises, nomeado de “bloco das resistências”. De modo que, a partir das composições mapeadas e analisadas, identificamos que a presença de um discurso em desalinho aos padrões estadonovistas se faz presente na composição ironizar o ato de trabalhar e o trabalhador, apontar o caráter hierárquico da sociedade de classes e lamentar o fato de que, mesmo com o

trabalho, este não será responsável por suprir todas as necessidades materiais e subjetivas do indivíduo.

### Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman, São Paulo: Companhia das letras, 2008.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilía Neves (orgs.) *O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 107 – 145.

\_\_\_\_\_. Populismo latino-americano em discussão. In: FERREIRA, Jorge (org). *O populismo e sua história: debate e crítica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 132.

FERRERAS, Norberto. A sociedade de massas: os populismos. In: AZEVEDO, Cecília; RAMINELLI, Ronald (orgs.). *História das Américas: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 216 - 217.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição / Carlo Ginzburg; tradução: Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas José Paulo Paes; revisão técnica Hilário Franco Jr. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem nos Tempos de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. 1ª edição, São Paulo: Editora Unesp, 2012.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilía Neves (orgs.) *O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 145 – 181.

WEBER, Max. Die dreireinen Typen der legitimen Herrschaft. In: *Wirtschaft und Gesellschaft*. 4ª ed, organizada e revista por Johannes Winkelmann. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1956. v. II, p. 551 – 8. Tradução por Gabriel Cohn. p. 128.

### **Teses e dissertações**

MAGALHÃES, Felipe Santos. O início do jogo do bicho entre os séculos XIX e XX. In: *Ganhou leva... Do vale o impresso ao vale o escrito. Uma história social do jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890 – 1960)*. Tese (Programa de pós-graduação em história) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2005, cap. 1.

PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os Desafinados: Sambas e Bambas No Estado Novo*. Tese. (Programa de Pós Graduação em História Social) – PUC/SP, São Paulo, 2005.

### **Revistas**

TRAGTENBERG, Maurício. O pensamento de Max Weber. *Revista de História*, São Paulo, v. 32, n. 65, p. 175, 1966. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1966.124027. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/124027>. . Acesso em: 2 maio. 2024.

GOMES, Thiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 5, n. 9, p. 171–198, jul. 2004.

### **Fontes Fonográficas**

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. *O Bonde de São Januário*. Intérprete: Ciro Monteiro. Rio de Janeiro: RCA VICTOR. 1940. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/48777/victor-34691> . Acesso em: 10 nov. 2024.

BATISTA, Wilson; PEREIRA, Gerado. *Acertei no milhar*. Intérprete: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: ODEON, 1940. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/37363/odeon-11883> . Acesso em: 10 nov. 2024.

RIBEIRO, Alberto & VERMELHO, Alcir Pires. *O sorriso do presidente*. Intérprete: Déo. Rio de Janeiro: COLUMBIA. 1942. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/55228/columbia-55336>. Acesso em: 10 nov. 2024.

BABAÚ; SOUZA, Ciro de. *Tenha pena de mim*. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: RCA VICTOR, 1937. Fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/44984/tenha-pena-de-mim>. Acesso em: 10 nov. 2024.



Os direitos de licenciamento utilizados pela Revista Histórias Públicas é a licença *Creative Commons Attribution- Non Commercial 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)*

Recebido em: 15/07/2024  
Aprovado em: 14/02/2025