

HISTÓRIA ATRAVÉS DA MÚSICA: UMA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA SOBRE A ERA VARGAS (1930-1945)

HISTORY THROUGH MUSIC: A HISTORIOGRAPHICAL PERSPECTIVE ON THE VARGAS ERA (1930-1945)

HISTORIA A TRAVÉS DE LA MÚSICA: UNA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA SOBRE LA ERA VARGAS (1930-1945)

Bárbara Cecília Spohr¹

Resumo

Na Era Vargas, houve inúmeras intervenções estatais no âmbito da cultura, com o objetivo de controlar e manipular as expressões artísticas do Brasil. Neste sentido, este artigo visa analisar a historiografia deste período, de 1930 a 1945. Já os objetivos específicos são: (a) discutir as concepções de música como fonte histórica; e (b) investigar as composições produzidas nessa época. Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, embasada em livros, artigos científicos e no *website Discografia Brasileira*. Os resultados demonstraram a interferência desse Estado autoritário nas músicas do recorte temporal examinado.

Palavras-chave: fonte histórica; música; história cultural; Getúlio Vargas.

Abstract

In the Vargas Era, there were numerous state interventions in the field of culture, with the objective of controlling and manipulating the artistic expressions of Brazil. Hence, this article aims to analyze the historiography of this period, from 1930 to 1945. The specific objectives are: (a) to discuss the conceptions of music as a historical source; and (b) to investigate the compositions produced at this time. Regarding the methodology, this is bibliographic research, based on books, scientific articles, and the *website Discografia Brasileira*. The results demonstrated the interference of this authoritarian State in the music of the time frame examined.

Keywords: historical source; music; cultural history; Getúlio Vargas.

Resumen

En la era Vargas, hubo numerosas intervenciones del Estado en el ámbito de la cultura, con el objetivo de controlar y manipular las expresiones artísticas de Brasil. En ese sentido, este artículo pretende analizar la historiografía de ese período, de 1930 a 1945. Los objetivos específicos son: (a) discutir las concepciones de música como fuente histórica; y (b) estudiar las composiciones producidas en esa época. En lo metodológico, se trata de una investigación bibliográfica, apoyada en libros, artículos científicos y en el *website Discografia Brasileira*. Los resultados demuestran la interferencia de ese Estado autoritario en las músicas del período temporal examinado.

Palabras-clave: fuente histórica; música; historia cultural; Getúlio Vargas.

1 Introdução

A música ocupa um amplo espaço no dia a dia das pessoas. Não há quem não escute, seja no rádio, nas plataformas virtuais de mídia ou, até mesmo, na televisão. A música é intrínseca à existência social humana, seja ela apreciada ou não. Com o intuito de reafirmar a importância cultural deste elemento e, portanto, digno de estudo histórico, este trabalho

¹ Bacharela em História no Centro Universitário Internacional UNINTER. E-mail: babicspohr@gmail.com.

investiga os desdobramentos da música popular como fonte histórica, para a contribuição da historiografia do período da Era Vargas, de 1930 a 1945.

Os debates acerca da utilização da música como fonte história — presentes há muito tempo na vida dos historiadores, porém, ainda de maneira superficial e incipiente —, apresentam alguns obstáculos teórico-metodológicos, específicos dos conhecimentos de cada disciplina. Partindo desse princípio, para o historiador, a leitura de determinados códigos, em especial o musical, pode ser complexo e subjetivo.

Compartilhando o mesmo objeto de estudo, a Musicologia vem construindo um campo sólido de contribuições a respeito da historiografia da música. Contudo, pouco se ocupa em utilizar-se da música para a compreensão cultural e social de determinada sociedade, já que o elemento estudado é manifestação empírica das ações humanas no espaço e no tempo.

Um dos melhores períodos de práticas musicais que retratam a realidade sociocultural da população brasileira é a Era Vargas. Repleta de manobras políticas e a presença do Estado autoritário, é marcada por grande produção e difusão da música popular brasileira, com a presença dos maiores símbolos musicais, como o samba, a marcha, o choro, o maxixe, entre outros.

Com o auxílio da bibliografia publicada na historiografia brasileira, e, de forma explicativa, objetiva-se, neste artigo: (a) discutir as concepções da música como fonte história; (b) analisar a historiografia do período de enfoque; e (c) investigar, de forma prática, as composições produzidas. Assim, propõe-se a seguinte questão: como a música pode ser utilizada como fonte histórica para a compreensão desta época?

2 Debates teórico-metodológicos a respeito da música como fonte histórica na era Vargas (1930-1945)

Desde os primórdios, o ser humano vem se transformando e se reinventando, a partir de artefatos de pedras, caça, pesca, fogo, formas de organização social, construções, desenhos, danças, músicas, encenações, manifestações da vida humana na Terra. Tal evolução passa, necessariamente, pelo conhecimento e reconhecimento de si próprio, do objeto — material e imaterial —, e da criação, independentemente de como aconteça/se manifeste. Inventar-se e reinventar-se é intrínseco às práticas humanas, afinal, pensar nos define como tais.

O historiador é quem estuda e introduz no mundo ações, intenções, fatos invenções e manifestações do ser humano, neste e em outros tempos. Cada vez mais nos inserimos em um mundo de expressões humanas, e o historiador precisa observar cada manifestação, seja ela material ou imaterial.

Vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos "diretamente" da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meio de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados [...]. Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns. Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores [...] (NAPOLITANO, 2019, p. 235).

Como descrito por Napolitano (2019), é inaceitável que o historiador negligencie tais ações do mundo atual. Destarte, essas fontes — fotos, documentários, filmes, redes televisivas, músicas etc. — não devem ser esquecidas ao trato historiográfico. Há muito tempo, historiadores buscam por alternativas distintas das fontes convencionais (documentos escritos) para dialogarem com a construção da narrativa histórica e a interpretação dos fatos. Nesse sentido, chamamos exclusivamente a atenção para as fontes musicais/fonográficas.

Assim, estabelece-se a relação entre a história e a música como ponto de partida para a investigação.

[...] devemos considerar que a própria música – uma composição ou o registro de uma performance musical – pode ser fonte para a compreensão de aspectos históricos em geral. Através da fonte musical, podemos perceber estágios de desenvolvimentos tecnológicos, aspectos da cultura material, circunstâncias políticas, estruturas econômicas, padrões culturais, relações de gênero, transformações geracionais, processos de difusão [...] (BARROS, 2018, p. 29).

Há séculos, a música está presente em nossas vidas, de diversas formas e culturas; cada povo ouve, compõe, usa e a define diferentemente. Não se sabe o início do vínculo entre ser humano e a música, mas, atualmente, é impossível considerar/conceber a vida social sem a música como um dos seus elementos constantes.

A música habita nossas vidas, envolvendo-nos em sons e discursos sonoros em um mundo social no qual o som, música e imagem estão presentes em quase todas as nossas atividades diárias. Na verdade, hoje estamos expostos à música em uma escala que a humanidade jamais experimentou (RADICETTI, 2018, p. 36).

Sabendo da importância e da natureza da manifestação musical em nossas vidas, como deixar de usá-la para compreendermos a nós mesmos? Nesse sentido, a música é e deve ser elemento de pesquisa e análise histórica.

Atualmente, Marcos Napolitano é um dos mais influentes historiadores brasileiros. Napolitano realiza suas pesquisas e debates teóricos a respeito da utilização da música como fonte histórica, como representação da realidade cultural e social de cada povo. Entre as possibilidades de análise, indica duas visões, inicialmente utilizadas para levar a música ao contexto histórico pertencente a ela e buscado pelo pesquisador; sendo a primeira a visão

“objetivista”, vinculada a uma análise de “efeitos da realidade” da música (NAPOLITANO, 2019). Resumidamente, a vinculação da análise musical aconteceria por aquilo que está, aparentemente, representado na realidade do fato. O que poderia explicá-lo é a primordial utilização da letra na análise histórica, muitas vezes desvinculada das propriedades musicais existentes na música.

A segunda análise, desenvolvida por Napolitano (2019), diz respeito à visão “subjetivista” da fonte histórica. Nesse campo, propriedades musicais e o próprio sistema de escrita musical seriam objetos de estudo. Para o autor, ao analisar uma fonte musical, os “significados sociológicos e históricos seriam produto de uma dose de especulação por parte do historiador” (NAPOLITANO, 2019, p. 236), já que na obra haveria um conjunto de significados e representações imbricadas à escuta musical de cada ouvinte ou, nesse caso, historiador.

Napolitano (2019) ainda salienta, ao historiador interessado em utilizar esse tipo de fonte, a necessidade de vincular-se a outras disciplinas, tendo, assim, os conhecimentos específicos de cada área. A música, assim como toda a área de conhecimento, disciplina consolidada acadêmica e cientificamente, possui em sua essência especificidades teórico-metodológicas; portanto, cabe ao historiador não negar o trato direto com esse conhecimento em sua análise, pois, caso contrário, arriscará perder informações importantes.

Lidar com fontes musicais desloca o historiador para espaços com obstáculos e problemáticas distintas, não presentes, pelo menos não da mesma forma, em fontes tradicionais. Apesar de que:

Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura [...], como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação [...] (MORAES, 2000, p. 210).

Manipular fontes musicais é dialogar, diretamente, com as características próprias do campo da música — melodia, harmonia, ritmos, escrita musical, gênero, forma e performance musical; e os contextos históricos — sociais, culturais, políticos e econômicos — em que a composição musical veio à tona, bem como relacionar todo o conjunto de análises do objeto às

questões sociais e características do tempo histórico previamente definido. Esses elementos são indissociáveis e, portanto, há:

[...] necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, o “conteúdo” narrativo propriamente dito) (NAPOLITANO, 2019, p. 237).

A abordagem metodológica empregada com as fontes musicais ocorre de maneira mais criteriosa, já que os códigos musicais se apresentam de forma complexa e não tão clara quanto às linguagens tradicionalmente trabalhadas. Além do desafio material e estrutural do processo de construção musical, é preciso considerar aspectos externos à composição e à performance, como, por exemplo, o modo de produção e veiculação musical.

A partir dos anos 1930, a consolidação dos meios de comunicação no Brasil tornou-se principal objeto de popularização das canções produzidas, como também se tornou potencial mote de manipulação e acesso à informação musical (MORAES, 2000).

Com relação à produção, difusão e circulação é preciso levar em conta que a canção popular urbana na sua forma contemporânea, [...] associa-se imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado. [...] O cotidiano das pessoas foi transformado irreversivelmente pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, lógica dos espetáculos e imprensa especializada (MORAES, 2000, p. 216).

Em síntese, traçados os âmbitos decorrentes da análise musical como fonte histórica e ultrapassados os obstáculos e eventuais dificuldades apresentadas até aqui: a música como representação da realidade social e por isso, objeto intrínseco à análise historiográfica; debates objetivistas e subjetivistas da fonte musical; associação dos elementos específicos da música à teorização histórica, o que demanda necessariamente, estudos interdisciplinares; modo de difusão e mercado musical — nos resta a efetividade da proposta deste artigo. Antes desse passo, precisamos ainda debater as fronteiras de dois campos fundamentais na perspectiva histórico-musical.

2.1 História cultura ou musicologia?

Atualmente, uma das vertentes mais desenvolvidas no campo da história é a chamada História Cultural. Ainda que remonte o século XIX, foi nos anos 1970 que diversos “estudos culturais ganharam mais destaque, ainda que a expressão história cultural tenha demorado a ser adotada.” (FONTOURA, 2016, p. 261). Em suma, a História Cultural procura dar voz e vez às práticas culturais de uma determinada sociedade.

Existem histórias culturais da hereditariedade, do tarô, da literatura irlandesa, da tradução, da sexualidade, da adoção, da maternidade, das casas, do carnaval, das caricaturas. O que une os diversos temas é a preocupação com a realidade simbólica da cultura, ou seja, como determinados rituais, comportamentos, objetos e práticas ganham significados e valores dentro das sociedades em processos históricos. Como esses elementos não são apenas curiosidades, interessa como se relacionam com outros aspectos da sociedade como um todo e como revelam formas de pensar que, de outra maneira, seriam inacessíveis a historiadoras e historiadores (FONTOURA, 2016, p. 263-264).

Peter Burke (2005), um importante historiador inglês, assimila a História Cultural à preocupação simbólica de práticas culturais específicas e suas interpretações. Esse âmbito, em termos metodológicos, varia de historiador para historiador, entre estudos descritivos, busca por significados, narrativas historiográficas e uma certa dose de silogismo. Para Burke, esse caminho nebuloso e confuso, ainda que estimulante, resulta no “trabalho individual dos historiadores culturais” que, necessariamente, “precisa ser localizado em uma das diferentes tradições culturais.” (BURKE, 2005, p. 10).

Nesse sentido, a busca pelo objeto tradicional de representação e simbolismo para compreensão da sociedade, e neste caso especificamente a brasileira, pode se dar através da música. “Revisitar o passado através da nossa cultura musical é uma forma de indagar as canções como expressões dos fatos sociais desse país.” (MANOEL, 2014, p. 3).

Myriam Chimènes (2007) sintetiza a relação dos historiadores com a música, tanto como objeto historiográfico quanto à sua importância cultural como retrato e manifestação da realidade social. Chimènes também vincula o trabalho do historiador ao campo da Musicologia, interlaçando as duas áreas e buscando zonas de fronteira entre as disciplinas:

[...] para os historiadores, a música não foi durante muito tempo um objeto de estudo e em consequência não merece mais que um espaço ínfimo em suas obras. E não é surpreendente, pois, constatar que o historiador cita eventualmente o musicólogo para disfarçar sua legítima incompetência, mas que ele não se iluda ao solicitar essa ajuda, pois ela será sempre temporária e precária (CHIMÈNES, 2007, p. 22).

A Musicologia vem, ao longo dos anos, construindo um riquíssimo legado: estabelecendo bibliografias de grandes músicos, obras sobre contextos em torno de importantes composições, delineando formas, gêneros e estilos musicais, colaborando para discussões acerca da história da música, entre outras contribuições. Porém, ainda “poucos musicólogos consideram a Música como um fato histórico e orientam suas pesquisas para a história cultural.” (CHIMÈNES, 2007, p. 15).

A música oferece um conjunto de investigações particularmente rico, que não se reduz a um criador e a uma obra. Seus mediadores, que são os instrumentos e intérpretes

(profissionais e amadores), seus modos de difusão (edição, concertos, discos, rádio, televisão alternando com a imprensa) merecem ser igualmente pesquisados e questionados (CHIMÊNES, 2007, p. 26).

Nesse sentido, a partir das concepções de tais autores, resguardadas suas respectivas especificidades, ao perceber a possibilidade metodológica de fazer uso da música como instrumento de compreensão da realidade passada — e, por que não presente —, partiremos para um caso concreto; especificamente, o presente trabalho se ocupará de utilizar o período histórico conhecido como Era Vargas para, inicialmente, demonstrar a possibilidade, mas principalmente a importância, teórico-metodológica que é fazer uso da música como fonte histórica.

2.2 O estribilho da Era Vargas (1930-45)

No Brasil, os anos 1930 foram marcados por momentos de diversas revoluções, políticas, econômicas e, principalmente, socioculturais. O advento da modernidade, provindo já do século XIX (GRUNER, 2019), inspirou um ambiente crescente às novas tecnologias — como o surgimento de um dos aparelhos mais valiosos para este estudo, o fonógrafo. A máquina, que gravava e reproduzia sons, chegou ao Brasil em meados de 1879, através de um decreto assinado pelo Imperador Pedro II, “concedendo a Thomas Edison o direito de introduzir no Brasil o fonógrafo de sua invenção.” (CABRAL, 1996, p. 7).

Com a chegada desta tecnologia, as produções musicais, muito lentamente até meados da década de 1920, foram crescendo em níveis jamais imaginados. Em 1922, outro fator impulsionador dessa produção foi, mesmo que anteriormente com algumas tentativas isoladas, a chegada definitiva do rádio no Brasil (que veremos mais adiante). Até 1930, diversas gravadoras se instalaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, intensificando a difusão e produção musical no país (CABRAL, 1996). Após resumir brevemente a importante trajetória tecnológica que nos possibilitou o registro musical, e que influencia drasticamente nos resultados e nas análises que serão apresentadas a seguir, adentremos, então, no assunto em questão.

Por mais que tenhamos desenhado argumentos favoráveis à música como fonte história, principalmente para a compreensão cultural de uma determinada sociedade, devido às especificidades estabelecidas do recorte temporal proposto neste artigo, será necessário abordar determinados acontecimentos políticos, para contextualizar o período analisado. Em outubro de 1930, ocorreu um dos momentos políticos mais marcantes da Primeira República no Brasil: a conhecida Revolução de 1930. Logo, iniciaremos esta seção versando sobre este assunto, pois

é neste período que se inicia a chamada Era Vargas. No contexto musical, “a vitória da Revolução de 30 repercutiu no mundo dos discos.” (CABRAL, 1996, p. 27). A obra composta por Francisco Pezzi, gravada em 1931 e lançada pela gravadora *Odeon Records* no Brasil, chamada “*Três de Outubro*”, ilustra este acontecimento.

Minas gloriosa
Rio Grande forte
Paraíba parte
desafiando a morte
Povão valente
não devardor
vai para frente
batalhador
Getúlio Vargas
Flores da Cunha
Oswaldo Aranha
Antônio Carlos
Juarez Távora
Grandes cabeças
no pensamento
Brasil repara um novo sonho
Firmamento (PEZZI, 1931, n.p.)

A marcha composta por Francisco Pezzi em 1931, ano seguinte à revolta, revela em sua letra o intenso mês de outubro de 1930. Posterior às eleições presidenciais de 1930, a revolução tem Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba como os estados determinantes para o estopim. Getúlio Vargas, Flores da Cunha, Oswaldo Aranha, Antônio Carlos e Juarez Távora são alguns dos personagens que encabeçaram o movimento; João Pessoa, citado indiretamente, nas frases “*Paraíba parte/desafiando a morte*” (PEZZI, 1931, n.p.), é mencionado em alusão à sua morte, ocorrida em julho do mesmo ano. “*Brasil repara um novo sonho/firmamento*” (PEZZI, 1931, n.p), representa o possível sentimento de mudança e esperança de um Brasil firme e em pleno desenvolvimento, distante das oligarquias regionais da República Velha. “Denominada Três de Outubro, a data em que teve início a revolução” (CABRAL, 1996, p. 27) não só representa historicamente o período na linguagem verbal, mas também possui características sonoras marcantes e relevantes. Logo em sua introdução, as notas executadas pelo *trompete* remetem ao toque de chamada de civis, seguidas de rufos de *caixa*, representando a marcha militar; isto é, dois instrumentos musicais muito usados por bandas civis e militares (BINDER, 2006). Contudo, o exemplo citado anteriormente não é o único possível de análise do historiador. Sérgio Cabral (1996), por exemplo, cita diversos exemplos significativos que contribuem para a análise da Revolução de 1930. Ressalta-se, no entanto, que a Odeon, apesar do grande nome

que carregava como gravadora, não é a única a lançar canções nesta época; podemos apontar outros exemplos de gravadoras, como a *Columbia, Parlophon, Brunswick*, entre outras.

A década de 1930 foi marcada, também, por um agente transformador da sociedade brasileira, o rádio. Veículo de informação e entretenimento, o rádio “conseguiu criar novas formas de produção e recepção cultural, determinou e possibilitou a profissionalização de seus artistas e, também, impôs e organizou um mercado próprio de bens culturais.” (MORAES, 1999, p. 76). Sambas, marchas, valsas, modinhas, choros, entre outros gêneros musicais, poderiam ser escutados e apreciados a qualquer momento.

Parece que o rádio, mesmo no início de sua formação como meio de comunicação de massa em meados da década de 1930, conseguiu determinar modas e criar gostos, impondo gêneros e certa estandarização na música popular [...] o rádio no Brasil abriu espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres se difundissem, para um quadro regional mais amplo, como ocorreu com o samba, canções sertanejas e choros (MORAES, 1999, p. 76).

Em agosto de 1933, foi ao ar, lançada pela gravadora RCA Victor, a canção *As cinco estações do ano* (1933), composta por Lamartine Babo. Nas vozes de Carmem Miranda, bem como o próprio Lamartine, Almirante e Mário Reis, o samba citava em cada estrofe as principais emissoras de rádio da época; a primeira citada é a emissora Educadora, seguida da Philips, a Mayrink Veiga, a Rádio Sociedade e, por último, a Rádio Clube do Brasil (CABRAL, 1996). Em um jogo humorístico específico a cada emissora, Lamartine comenta sobre a trajetória, a difusão das rádios de Norte a Sul, as propagandas de produtos, os programas de maior audiência (“*Programa Casé*” da Rádio Philips), as notícias cotidianas, o gênero musical transmitido, além de destacar as primeiras transmissões de cunho esportivo.

Antigamente, eu banquei estação de águas
Hoje guardo as minhas mágoas
Num baú de tampo azul.
Já fui fraquinha, mas agora já estou forte,
Sou ouvida lá no Norte, quando o vento está no Sul
Transmite PRAC...C...C

Eu sou a Philips do samba e da fuzarca,
Anúncio qualquer marca
De trombone ou de café
Chega na hora do apito da sirene,
Grita logo a Dona Irene
Liga o rádio e vem Cá, Zé!
Transmite PRAX... X... X...

Sou a Mayrink popular e conhecida
Toda a gente fica louca,
Sou querida até no hospício,
E quando chega sexta-feira, em Dona Clara,

Sai até tapa na cara,
Só por causa do Patrício.
Transmite PRAK... K... K...

Sou conhecida aos quatro cantos da cidade,
Sou a Rádio Sociedade,
Fico firme, aguento o tranco
Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira
Minha gente fui parteira do Barão do Rio Branco
Transmite PRAA... A... A...

Sou Rádio Clube,
Eu sou é homem, minha gente
Francamente sou do esporte,
Futebol me põe doente
Gol!
No galinheiro, se irradio para o povo,
Cada gol que eu anuncio,
A galinha bota um ovo
Transmite PRAB... B... B... (BABO, 1933, n.p.)

Além da descrição das emissoras, a canção é embalada pelo ritmo de samba, gênero musical bastante difundido na época (falaremos disso mais adiante), com solos de flauta transversal, acompanhamento de violões e cavaquinho, e a marcação feita pelo surdo (instrumento musical percussivo).

A difusão do rádio/disco não só se consolidou como “elemento determinante da vida cultural da cidade e presente no cotidiano e imaginário da população” (MORAES, 1999, p. 90), como, também, foi veículo facilitador de compartilhamento cultural entre regiões distintas do país. Um exemplo disso foi a influência da música nordestina no final dos anos 1920 e toda a década de 1930. O grupo carioca *Bando de Tangarás* — integrado por Noel Rosa, João de Barro, Almirante, Henrique Brito e Álvaro Miranda — altamente inspirado no grupo pernambucano *Turunas da Mauricéia*, vestiam-se “à maneira” e cantavam “músicas de sabor nordestino.” (CABRAL, 1996, p. 23).

Para se ter uma ideia da influência nordestina nos jovens cariocas, basta dizer que, em seu primeiro disco, Noel Rosa – considerado o maior compositor de samba de todos os tempos – cantava duas músicas de sabor nordestino, ambas de sua autoria. *Minha viola* e *Festa no céu* (CABRAL, 1996, p. 23).

Outro aspecto característico dos anos de 1930 foi o protagonismo do carnaval como motor de produção musical popular. Incentivados pelas produtoras musicais, músicos debruçavam-se a compor sambas e marchas carnavalescas de sucesso. A ascensão do samba carioca, em meados de 30, soprava de vento em poupa. Em um processo lento e de incômodo às classes elitizadas, a popularização do samba como gênero musical era tratado, frequentemente, de forma racista.

O preconceito era tão grande que até uma revista especializada, *A Voz do Rádio*, publicou, em março de 1935, um desses artigos, assinado por Almeida Azevedo, considerando ‘o horrível samba de morro, que à força de ser maltratado, seviciado, anda por aí desamparado, sem juiz de menores que olhe por ele, sem polícia de costumes que o proteja, maltrapilho, sujo, malcheiroso, etc’ (CABRAL, 1996, p. 54-55).

A articulação contra preconceitos dessa escala ainda era moderada, devido ao contexto social eminente e as formas policiais que incitavam a censura e apreensão. Entretanto, observa-se uma insatisfação, por exemplo, na letra do samba. *Se o morro não descer* (1936), composto pela dupla Herivelto Martins e Darci de Oliveira, lançado pela gravadora RCA Victor em 1936 e interpretado por Aracy de Almeida.

Se a turma lá do morro
Fizer greve e não descer,
A cidade vai ficar triste,
Carnaval vai morrer

O tamborim
Que já está de prontidão.
Estão de guarda
A cuíca e o violão
Toda a cidade
É um grito de socorro.
Se a escola não descer,
Carnaval vai ser no morro.

Se a turma lá do morro
Fizer greve e não descer,
A cidade vai ficar triste,
Carnaval vai morrer

Todos os morros
Estão querendo saber
Qual é a ordem
Que tem que prevalecer,
Se as escolas não tiverem liberdade,
Carnaval vai ser no morro,
Ninguém vai para a cidade (MARTINS; OLIVEIRA, 1936, n.p.).

A nova Constituição do Estado Novo se instala em meados de 1937. Na figura central e autoritária, Getúlio Vargas – presidente desde a Revolução de 30, sendo o período de recorte 1930-1945, divididos em fases: “1) de 1930 a 1934, com o Governo Provisório; 2) 1934-1937, quando Vargas governa como presidente eleito pelo voto indireto da Assembleia Constituinte” (HAAG; GUERELLUS, 2019, p. 97) –, como presidente de um novo regime político, solidificava-se o Estado autoritário. Configurara-se, então, um modelo de “Estado forte, comandado por um líder carismático, capaz de garantir o controle social e conduzir as massas dentro da ordem” (HAAG; GUERELLUS, 2019, p. 105). Ainda, percebia-se, nas manobras de

justificativa para o golpe de Estado, uma “necessidade de mudança que elevasse o Brasil ao mesmo patamar dos países capitalistas avançados” (HAAG; GUERELLUS, 2019, p. 107).

Este discurso progressista enquadrava-se nas perspectivas modernistas construídas ao longo do próprio regime, em que a concepção do movimento era homogênea e não diversificada. O ideário do Estado Novo era pautado nos valores conservadores e na perspectiva autoritária da cultura, calcados na manipulação e controle social e a “regulamentação do mundo do trabalho.” (HAAG; GUERELLUS, 2019, p. 107).

Para conseguir colocar as medidas em prática e alcançar os objetivos estabelecidos, o governo se preocupou em garantir a legitimidade. Para isso, utilizou tanto o consenso quanto a coerção: os dois pilares básicos da legitimação estado-novista vinham da propaganda e da repressão. O sistema repressivo que visava suprimir o dissenso e os opositores era fundamental [...] (HAAG; GUERELLUS, 2019, p. 107).

Durante o Estado Novo, mais precisamente em 1939, fora criado, por Getúlio Vargas, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), tendo como seu lócus a iniciativa de disseminar a ideologia estado-novista, utilizando aparatos presentes na vida cultural da sociedade, como, por exemplo: o rádio, a música, a televisão, o cinema, o teatro, entre outros.

Cabia ao DIP promover produções artísticas que fossem do interesse do Estado, censurar as que fossem de encontro a esses mesmos interesses, organizar manifestações cívicas e festas patrióticas, coordenar a propaganda nacional, controlar informações, entre outras diversas formas de controle da vida cultural de uma sociedade (COELHO, 2011, p. 39-40).

Um dos grandes eventos organizados pelo DIP, ocorrera em 1940, chamado Noite da Música Popular. Consistiu em uma competição musical de 32 músicas (16 sambas e 16 marchas), que passavam por uma comissão avaliadora composta por compositores renomados, na qual, Heitor Villa-Lobos foi um dos componentes. A partir deste concurso, iniciou-se uma série de repressões do DIP, incluindo censuras de composições — principalmente sambas — que expressassem uma certa negatividade da vida social brasileira. A malandragem, a boemia, a orgia — vale ressaltar que orgia não possuía o significado banal atual, e sim, era “sinônimo de festa popular regada a samba, batucada, bebida e coisas do gênero” (PARANHOS, 2007, p. 186) —, eram vistas como deselegantes e indecentes. A idealização era substituir tais elementos e transpassar uma imagem positiva, forte e batalhadora do povo brasileiro, utilizando, assim, aspectos voltados ao trabalho (CABRAL, 1996).

Já no início dos anos de 1940, o DIP conseguiu ‘limpar’ a carga negativa do samba. Um exemplo é o samba *O bonde do São Januário* (1940), um dos maiores sucessos do carnaval de

1941, composto por Wilson Batista e Ataulfo Alves, interpretado por Ciro Monteiro e lançado pela gravadora RCA Victor.

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz vivo muito bem
A boemia não dá camisa ninguém, é
Vivo bem [...] (ALVES; BATISTA, 1940, n.p.)

A composição é um samba de raiz, recheado de instrumentos musicais utilizados pelo gênero, como os de percussão (pandeiro, surdo, chocalhos e tamborim), os responsáveis pela harmonização (cavaquinho, violão, baixo) e os melódicos (sax e trompete). Embalada por uma tonalidade maior, a canção se desenvolve em um campo harmônico tradicional, com relação tônica e dominante. Em termos simplistas, toda a canção composta dentro do sistema tonal ocidental tem em seu lócus um acorde que corresponde à tonalidade da música, ou seja, o ponto de partida; assim, as notas que discorrem ao longo da música, fazem referência ao acorde de partida. No caso da canção *O bonde de São Januário* (1940), o campo harmônico decorrente faz jus a essa lógica. Sem muitos devaneios, os padrões harmônicos desta canção são simples e repetitivos, o que, em termos históricos, poderiam muito bem representar a rotina cotidiana de um trabalho/operário. Os padrões rítmicos, já ressaltados pela característica do gênero samba, também permanecem sem variações, nem mesmo a presença do *breque* (pequena pausa), o que ressalva os argumentos representados anteriormente. A letra exalta a transição de uma visão positiva do samba proposta pelo Departamento de Imprensa e Propagando; nesses parâmetros, os sambistas estariam adequados ao proposto pelo Estado Novo.

Outro exemplo deste panorama é o samba. *É negócio casar* (1941), composto por Ataulfo Alves e Felisberto Martins, lançado pela gravadora Odeon, também com a proposta de exaltação do trabalho e do próprio Estado Novo. É importante ressaltar aqui a aparição de “rumores de que o governo estimularia casais com filhos” (CABRAL, 1996, p. 78). Na verdade, o que já se tinha era a adoção do salário-mínimo, e se discutia a possibilidade de criação do salário-família. Eis a letra de *É negócio casar*:

Vejam só
A minha vida como está mudada

Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor

O estado novo
Veio para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café, petróleo e ouro
Ninguém pode duvidar
E quem for pai de quatro filhos
O presidente manda premiar
[breque] é negócio casar (ALVES; MARTINS, 1941, n.p.)

Durante a Era Vargas, a música popular brasileira esteve muito presente em todas as manobras políticas, econômicas, sociais e culturais impostas pelo governo nacional-desenvolvimentista. Os avanços tecnológicos visaram um campo industrial fonográfico e radiofônico intensivo e de sucesso, devido ao acolhimento e permanência desses aparatos na vida cotidiana da população brasileira. Getúlio Vargas foi pontual em utilizar esse campo para o benefício de seu governo, em especial, a música popular brasileira. Como bem nos diz José Ramos Tinhorão, em:

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e com atração indispensável para a sustentação de programas de rádio [...], a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930-1945 -, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno (TINHORÃO, 2010, p. 315).

Entre os vários fatos histórico ocorridos desde a Revolução de 1930, apresentamos aqui alguns principais, que foram devidamente registrados pelos compositores e pela música popular. Além disso, cabe, aqui, retomarmos à importância da utilização da música como objeto historiográfico, não só no que diz respeito à linguagem explícita da canção, mas, também, aos seus elementos musicais propriamente ditos. Necessariamente, esses elementos não estão desassociados, mas compõem a conjuntura complexa da musicalidade e a manifestação cultural presente através da música. É indispensável ao trabalho do historiador o manuseio desses documentos sonoros, bem como a escuta das produções e suas leituras a partir desses exemplos. Em uma frase, Adalberto Paranhos, traduz de forma significativa que “não se pode, sem mais essa nem aquela, reduzir a canção a um documento escrito, esvaziado de sonoridade” (PARANHOS, 2007, p. 190). Em suma, a música popular brasileira torna visível, linguística e sonoramente falando, a totalidade dos aspectos da nossa própria história.

3 Metodologia

Este artigo é uma investigação de abordagem qualitativa, debruçando-se nos significados, nas representações e intencionalidades das ações humanas no mundo, com o intuito de explicar a análise histórica a partir de um objeto específico. Procura-se, então, “identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (GIL, 1989, p. 46). Portanto, não se pretende quantificar os dados obtidos, mas, sim, analisá-los em sua particularidade. Como procedimento, utiliza-se da pesquisa bibliográfica, que se caracteriza pela busca do conhecimento já publicado sobre o objeto-problema. “Na pesquisa bibliográfica, o investigador irá levantar o conhecimento disponível na área, identificando as teorias produzidas, analisando-as e avaliando sua contribuição para auxiliar a compreender ou explicar o problema objeto da investigação.” (KÖCHE, 2011, p. 122). Quanto às fontes documentais, utilizaram-se livros, artigos científicos, publicados em revistas de história, e uma pesquisa no *website* intitulado Discografia Brasileira, financiado pelo Instituto Moreira Salles, em que se encontram as canções utilizadas neste artigo.

4 Considerações finais

Os debates teórico-metodológicos construídos na relação entre uma fonte histórica, aqui em específico a música, e a análise historiográfica de um determinado período, no qual, deseje-se pesquisar, o(a) historiador(a), por vezes, sente a necessidade de passar por campos não pertencentes à sua área de atuação. Porém, isso não significa deixar que esses obstáculos delimitam o trabalho historiográfico, e muito menos, a própria disciplina História.

Partindo da pesquisa realizada, a relação da História com a Música, torna-se um pouco mais estreita. Visto que a música como ação humana e, conseqüentemente, manifestação cultural de determinada sociedade, é e deve ser foco de pesquisas historiográficas. Tanto daquelas que partem da música em benefício histórico da própria disciplina, mas também aquelas que pensam a música como objeto histórico para compreender totalidade da realidade social. Para isso, o trato com essa fonte histórica necessita da especificidade do conhecimento de um sistema puramente musical, e, de certa forma subjetivo, já que o sistema linguagem verbal intrínseca em qualquer sociedade, aparenta-se mais objetivamente ao entendimento do(a) historiador(a).

Nesse sentido, esse fator que simboliza a prática cultural, é objeto inerente à Musicologia e, principalmente, à História. Seguindo a perspectiva de Marcos Napolitano (2007), os estudos sobre a música popular são marcados por abordagens diversificadas e que,

necessitam de aparatos críticos e bem definidos. A sobreposição de temas tratados pelas diferentes concepções historiográficas, não caracteriza, necessariamente, um ecletismo teórico, mas sim, a complexidade da compreensão de momentos históricos em que seus aspectos transcendem as delimitações das disciplinas tradicionais, afinal, a totalidade de um fenômeno sempre é maior que a especificidade teórica.

Nessa perspectiva, analisada a Era Vargas de 1930 a 1945 do ponto de vista historiográfico, a partir das composições e produções musicais expoentes naquele período, não descartando a concisa participação do desenvolvimento tecnológico, no que diz respeito a difusão do rádio e da fonografia; este, então, como produto presente cotidianamente na vida da população brasileira desde 1930; como também a forte presença e interesse do Estado no espectro cultural, conduzindo-o, através do rádio e da censura, de acordo com o projeto ideológico de ordem e controle social estado-novista. A música, principalmente neste período, mostra-se como fonte histórica sendo estribilho das grandes pautas que contextualizam a Era Vargas.

Contudo, o campo de pesquisa desenhado, ainda incipiente, traz consigo o desejo de ampliar e estreitar as relações entre a História e a Música, já que, vistas as possibilidades e caminhos a seguir, essa intersecção entre as disciplinas é um passo para a mais na compreensão da sua própria realidade, como também, inspira a renovação das teorias e metodologias da disciplina História. Parafraseando Napolitano (2007), ainda há muito por fazer.

Referências

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **O bonde de São Januário**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1940. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/48775/o-bonde-de-sao-januario>. Acesso em: 09 nov. 2020.

ALVES, Ataulfo; MARTINS, Felisberto. **É negócio casar**. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1941. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/62073/e-negocio-casar>. Acesso em: 09 nov. 2020.

BABO, Lamartine. **As cinco estações do ano**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1933. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/37524/as-cinco-estacoes-do-ano>. Acesso em: 04 nov. 2020.

BARROS, J. D'A. História e Música: considerações sobre suas possibilidades de interação.

Revista História & Perspectivas, Uberlândia, v. 31. n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018.

BINDER, F. P. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABRAL, S. **A MPB na era do rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

CHIMÈNES, M. Musicologia e História: Fronteira ou “terra de ninguém” entre as duas disciplinas? **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2007.

COELHO, C. A. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. **Revista Vernáculo**, [S.l.], n. 27, p. 33-66, 2011.

FONTOURA, A. **Teoria da História.** Curitiba: InterSaberes, 2016.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

GRUNER, C. **História, Economia, Política e Cultura no século XIX.** Curitiba: InterSaberes, 2019.

HAAG, F. R.; GUERELLUS, N. de S. **História e historiografia do Brasil República.** Curitiba: InterSaberes, 2019.

KÖCHE, J. C. **Fundamentos de metodologia científica:** teoria da ciência e iniciação à pesquisa. Petrópolis: Vozes, 2011.

MANOEL, D. S. Música para historiadores: [Re]pensando canção popular como documento e fonte histórica. *In:* ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA PROFISSÃO

HISTORIADOR: FORMAÇÃO E MERCADO DE TRABALHO, 19., 2014, Juiz de Fora. **Anais [...].** Juiz de Fora: ANPUH, 2014. p. 1-10. Disponível em: <http://www.encontro2014.mg.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MARTINS, Herivelto; OLIVEIRA, Darci de. **Se o morro não descer.** Rio de Janeiro: RCA Victor, 1936. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43031/se-o-morro-nao-descer>. Acesso em: 05 nov. 2020.

MORAES, J. G. V de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, J. G. V de. Rádio e Música Popular nos anos 30. **Revista de História**, São Paulo, n. 140, p. 75-93, 1999.

NAPOLITANO, M. A história depois do papel. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2019. p. 235-289.

NAPOLITANO, M. História e a Música Popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, São Paulo, n.157, p. 153-171, 2007.

PARANHOS, A. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". **Revista de História**, Juiz de Fora, v.13, n. 2, p. 179-192, 2007.

PEZZI, Francisco. **Três de Outubro**. Rio de Janeiro: Odeon, 1931. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/29795/tres-de-outubro>. Acesso em: 04 nov. 2020.

RADICETTI, F. **Escutas e olhares cruzados nos contextos audiovisuais**. Curitiba: InterSaberes, 2018.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.