

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CURSO DE HISTÓRIA

NACIONALISMO, CENSURA E PROPAGANDA: O SAMBA CARIOCA NA ERA  
VARGAS 1930/45

JEAN SULLYVAN SILVA ALVES

UBERLÂNDIA – MG

JULHO 2017

JEAN SULLYVAN SILVA ALVES

NACIONALISMO, CENSURA E PROPAGANDA: O SAMBA CARIOCA NA ERA  
VARGAS 1930/45

Monografia apresentada ao curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação do prof. Dr. Newton Dângelo.

UBERLÂNDIA, JULHO de 2017

Alves, Jean Sulyvan Silva. (1993)

Nacionalismo, censura e propaganda: o samba carioca na era Vargas 1930/45. / Jean Sulyvan Silva Alves – Uberlândia, 2017.

60p.

Orientador: Dr. Newton Dângelo

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Palavras – Chave: Samba, música, censura.

JEAN SULLYVAN SILVA ALVES

NACIONALISMO, CENSURA E PROPAGANDA: O SAMBA  
CARIOCA NA ERA VARGAS 1930/45

BANCA EXAMINADORA

Newton Dângelo – Orientador – INHIS - UFU

Doutorando Jeremias Brasileiro – PPGHI – UFU

Doutoranda Ana Flávia Santana – PPGHI – UFU

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, a Deus, pela oportunidade de chegar a este ponto de minha vida e também por me dar forças para continuar sempre que fraquejava durante a graduação.

Agradeço a minha família, primeiramente ao meu avô, que também dedico esse trabalho, pela frase de incentivo que me dizia ainda quando criança, “*O seu estudo vale pra você, pra mim não tem valor nenhum então estuda pra você se dar bem na vida!*” José Aleixo. Agradeço também aos meus pais pela paciência e compreensão, a minha mãe Ilza Maria por incentivar sempre o crescimento e o estudo dos filhos, a meu pai João Alves por acreditar e sempre me apoiar nos estudos. Agradeço aos meus irmãos Jalles Matheus e Ilzimeire Alves pela compreensão e apoio dado durante toda a graduação.

Agradeço ao meu orientador Newton Dângelo pelo apoio dado em todos os momentos em que precisei inclusive fora de questões acadêmicas e principalmente por me abrir os olhos, enquanto Historiador, em função daquilo que me dava satisfação pessoal ligado a vida acadêmica.

Agradeço aos meus amigos, em especial ao Pedro Ferreira, que me acompanhou durante a graduação apoiando e auxiliando nas questões acadêmicas, e também aturando as questões pessoais durante o tempo de curso e também depois desse período.

Agradeço também as demais pessoas que passaram na minha vida durante esse período, sem citar os nomes para não correr o risco de esquecer ninguém, mas deixando claro que a presença de vocês foi muito importante para a conclusão deste curso.

*'Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.*

*Racionais Mc's (A vida é um desafio 2002)*

## **RESUMO**

O presente trabalho refere-se a uma análise permeada pela criação do samba, a sua percepção enquanto música popular e seus derivados, procurando, evidenciar os vários gêneros musicais que tiveram influência na sua criação. Apresento também as formas que os departamentos de censura da década de 1930 trabalharam para controlar as informações que estariam sendo passadas para a sociedade, com enfoque nesse trabalho na música e no rádio. E finalmente apresento a forma que algumas letras de sambas da época, compostas por compositores cariocas, ou não, porém que tiveram envolvimento com a cidade do Rio de Janeiro, cujo contexto se faz presente de alguma forma nas suas composições.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1: A música popular no Brasil, introduzindo o samba a partir de gêneros populares .	15
Capítulo 2: O samba e a censura na era Vargas .....	36
Capítulo 3: Nacionalismo, trabalho e propaganda na cena do samba 1930/45.....	47
Considerações finais.....	53
Fontes.....	57
Referências Bibliográficas .....	58

## INTRODUÇÃO

Meu interesse pela música nasceu através do contato com os vários instrumentos musicais com os quais tive acesso desde a minha infância. Entre estes vários instrumentos, alguns que tive mais afeição foram o cavaco, o violão, além de alguns outros instrumentos de corda. Com a minha entrada no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), um dos requisitos para a conclusão do mesmo é a monografia. Como tenho a música como uma das minhas áreas de interesse então, resolvi me enveredar na difícil tarefa de conciliar música e por sorte ou conveniência, durante o curso, em algumas aulas entre elas as de Brasil, pude obter maior abrangência em relação à música e os seus desdobramentos.

A música tem grande influência na realidade de um país, apresentando-se em tons de crítica e lazer. Ela tem se mostrado instrumento principal de manifestações sejam elas românticas, políticas ou de qualquer outra forma que possa ser criada.

Dentre os diferentes estilos musicais que presenciei no decorrer de minha formação acadêmica um deles me chamou mais atenção, o samba. A partir desse meu interesse pelo samba, algumas questões começaram a aparecer como fruto de minha pesquisa. Uma delas é a intensa relação do samba com o momento político que o país enfrentou durante a Era Vargas.

Durante a década de 1930 com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder são instauradas uma série de medidas visando o controle sobre o material que era divulgado para a sociedade, nos jornais, nos teatros, livros e quaisquer outras formas de mídia que pudessem falar mal do governo ou fugir dos preceitos estabelecidos por ele. Para isso foram criados departamentos de controle e de classes populares que sofreram intervenções e “adaptações” por parte desses órgãos, como DIP, por exemplo, que seriam responsáveis por fazer com que essas produções seguissem o que era exigido pelo governo.

No ano de 2016, com o centenário do samba, e tendo essa influência exercida pelo momento e por meu interesse acerca da temática, busquei estudar documentos que



apresentassem a forma que a situação política e social do Brasil influenciou na produção de letras de sambas cariocas durante o período da Era Vargas no período entre 1930 e 1945.

Durante a matéria de Métodos e Técnicas de Pesquisa em História oferecida pelo curso de História da UFU, me vi na difícil missão de delimitar qual seria o tema o qual me acompanharia nos próximos semestres na disciplina de Monografia.

Com isso após iniciar a leitura de alguns livros indicados por meu orientador, como Hermano Viana, José Ramos Tinhorão, Sergio Cabral e Muniz Coutinho, tive a certeza de que usaria como mentor para este trabalho o autor José Ramos Tinhorão. Devido a sua formação e quantidade de informações que o autor busca para delimitar e defender seus argumentos. E também pelo fato de ter reunido em suas pesquisas um acervo importantíssimo, para pesquisadores do assunto, de discos partituras livros e periódicos. No decorrer da leitura de seu livro “Pequena História da Música popular no Brasil”, percebi que seria de grande influência para o meu estudo da História da Música. Uma vez que o autor busca em diversas fontes e até mesmo fazendo um trabalho complexo de buscar as fontes a partir de entrevistas com pessoas que viveram e participaram da formação dos gêneros que o autor apresenta nesse livro.

Outros autores como Aristóteles em trechos lidos da “Poética” e da “Retórica”, onde ele explica a forma que o discurso deveria ser formado para alcançar ouvintes e seguidores, buscando a verossimilhança para alcançar os devidos fins daquele que discursa. Relacionando a música, é possível perceber nas composições de modo geral a proposição de uma ordem que assemelha ao enredo, proposto pela poética de Aristóteles, na criação da poesia que teria a função de ser algo agradável ao ouvinte e também é possível perceber a questão retórica do discurso que faz que o ouvinte se identifique com o que está sendo apresentado.

Marcelo Brás em uma organização onde apresenta por meio de vários outros autores a relação do samba com a sociedade cultura e trabalhadores. E Luiz Ricardo Leitão, que apresenta uma biografia de Noel Rosa onde evidencia fatos e detalhes que auxiliam a entender a forma de vida do compositor tanto pessoal quanto na relação entre a música e a vida de músico. Estas leituras me influenciaram de modo que pude perceber que a música não é somente um conjunto de acordes dentro de uma melodia, em que há uma letra que apresenta uma rima em harmonia que se torne agradável aos ouvidos.

Percebi então que existe uma grande influência da situação que cerca o compositor e o faz criar canções que às vezes passam despercebidas nas mensagens incrustadas em seus versos, assim como também podem apresentar de forma explícita algo que o compositor quer apresentar seja na letra, seja na harmonia, seja no arranjo ou até mesmo nos efeitos. As músicas podem apresentar várias formas de manifestações, podendo ser cultural, romântica, política, contextual e etc. Com isso tive a percepção de que havia sim a influência política e social em várias marchinhas de carnaval, sambas e em diferentes vertentes musicais.

Na pesquisa de campo, tive a oportunidade de ter acesso a alguns discos da época disponíveis no Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS). Porém, não tinha ainda delimitado quais seriam os compositores que iria pesquisar, primeiramente pelo fanatismo que me induzia a buscar músicos e composições influentes na minha infância e na minha vivência o que fugia do que é proposto por Hobsbawm (1990) assim como Moraes (2010) também apresenta em alguns de seus textos concordando com ele, ao considerar aspectos importantes para o estudo de história e música.

José Geraldo Vinci de Moraes (2010) utiliza a da metáfora de Marc Bloch (2006), “*luthier*(...) que se guia, antes de tudo, pela sensibilidade dos sons e dos dedos”<sup>1</sup> em relação ao *luthier* e ao historiador para enaltecer e criar sua dissertação acerca da postura do historiador como as fontes, sendo esse incumbido de se mostrar disposto a se colocar diante das diversas linguagens artísticas.

Para pesquisar música é necessário também que esteja disposto a compreender o que é dito do passado com essa música e também perceber esses sons a partir da escuta presente.

Jesus Martin Barbero (1997) pesquisador antropólogo e filósofo colombiano, que estuda e fala sobre cultura e meios de comunicação em seu texto, “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia” aborda os meios de comunicação e em uma passagem comenta sobre o samba e a sua relação com o rádio e o mercado fonográfico.

Sergio Cabral foi um jornalista trabalhou em revista e jornais na cidade do Rio de Janeiro e São Paulo, atuou também como produtor e diretor de espetáculos musicais e discos. No seu livro “A MPB na era do Rádio” Cabral (1996) discorre sobre a música popular brasileira e sua relação com o mundo, fala também do cinema e dos avanços do rádio,

---

<sup>1</sup> MARC BLOCH. L’Histoire, La Guerre, La Résistance. Paris: Gallimard-Quarto, 2006

falando desde o surgimento dos fonógrafos no Brasil no ano de 1879 até o surgimento e disseminação do rádio no território brasileiro.

Meu fascínio pelas músicas de Noel Rosa ainda estava influenciando muito meu pensamento o que me fazia buscar sempre obras que me remetessem a Vila Isabel e a Noite Boêmia do Rio de Janeiro, o que atrapalhava muito a busca de obras que levassem a perceber a influência da situação política nas letras compostas nesse momento. Assim, como perceber de forma social o contexto o qual os músicos estavam inseridos naquele momento.

No momento em que conheci e me aprofundei nas obras de José Ramos Tinhorão pude perceber que estava fazendo uma análise um tanto pessoal e fechada do que seriam as letras daquele período. Tomando então algumas das obras de José Ramos Tinhorão como alicerce para o desenvolvimento desta pesquisa, como “Pequena história da música popular”<sup>2</sup> pude perceber então que deveria observar as letras como algo que também seriam produzidas pela comunidade e para a comunidade, ou seja, algo semelhante a estar totalmente imerso numa realidade que no decorrer da música estaria dando notoriedade a um lado daquela comunidade e ao mesmo tempo evidenciando um desejo, anseio, infelicidade ou outros sentimentos daquela comunidade.

Ao ler Hobsbawm (1990) no texto “História social do jazz” o autor guia-me a entender umas das formas as quais poderia desenvolver esse estudo, entendendo a criação do gênero a partir das visões sociais que o autor propõe. Ou seja, fugiria da forma a qual eu acreditava estar certa, que seria inserir, ou até mesmo forçar, a composição a partir do contexto em que ela seria produzida. Hobsbawm (1990) propõe entender a música a partir da correlação com os músicos em seus meios, ou seja, busca a criação a partir das vivências e realidades dos músicos e da sociedade.

Ao falar da história social do jazz o autor apresenta a vivência e relação dos músicos com a vida de músico e com a vida operária assim como as relações de raça e cor, pelo fato de o jazz ter sido considerado também um tipo de música voltada para a sociedade negra e periférica, de modo geral, da sociedade. E fala também do crescimento do gênero em relação à ampla sociedade, como era como foi recebida e como foi se modificando e

---

<sup>2</sup> TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. 1928 –Pequena história da música popular: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013 (7ª Edição)

emoldurando-se para atender as formas do mercado fonográfico em meados da década de 1930.

Conforme já bem orientado antes mesmo de iniciar minhas pesquisas tive o conhecimento de que o órgão responsável pela censura no período da Ditadura da Era Vargas ou Estado Novo o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) teve início em outro órgão o qual teve seu nome modificado e foi reestruturado tomando então esse novo nome, assim como ocorre em meados do ano de 1940 que há essa modificação que também será tratado no segundo capítulo deste trabalho.

Esse departamento ficava subordinado à presidência da República sob o comando de Lorival Fontes com apoio de Candido Mota Filho e Cassiano Ricardo, que eram *reinterpretores* que tinham como atribuição controlar e exercer a propaganda e a censura. Onde um dos dispositivos mais utilizados para tal propaganda era o rádio.

O método escolhido, a análise das letras musicais desse período, tem sido tratado de forma um tanto superficial devido à dificuldade de acesso a vários documentos de posse do governo recolhidos em períodos ditatórios, porém a cada dia tem-se cada vez mais fontes para análise devido a várias ações judiciais, pesquisas acadêmicas dentre outros meios que conseguem acesso a alguns documentos e os publicam em forma de artigos, monografias, livros entre várias outras formas de produção.

Esta pesquisa mostra-se relevante para o estudo de fontes relacionadas à atuação do DIP, que era estruturado, segundo Silvana Goulart (1990) em divisões responsáveis pela divulgação, da radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e uma divisão de serviços auxiliares, dirigido por Lourival Fontes de 1939 a 1942, Major Coelho dos Reis de 1942 até 1943 e finalmente pelo Capitão Dutra de Menezes até o fim do departamento no ano de 1945.

Com isso buscarei então apresentar como se deu a atuação do departamento e como ele se modificou no decorrer do tempo. Isso se mostra importante tanto para que possamos entender como o governo buscava controlar a sociedade a partir da seleção de músicas, propagandas, reportagens entre outros meios sonoros e visuais, assim como a forma com que essa censura na música era recebida pelos músicos e ouvintes, que neste trabalho serão analisadas a partir das letras de músicas produzidas nesse período.

Durante a pesquisa me vi influenciado muitas vezes pelo fanatismo e pelo saudosismo, em relação a alguns músicos, também cercado pelo excesso de informações, me vi assim na dura missão de me policiar quanto a visão de músico em relação ao objeto de estudo, uma vez que o desejo de executar as composições e arquivos em forma de partitura que encontrava durante a pesquisa que foram se aglomerando com o decorrer da pesquisa. Infelizmente em algumas visitas ao Rio de Janeiro não foi possível adentrar ao Museu da Imagem e do Som, devido a sua interminável reforma entre os anos de 2015 e 2017. Mas tive o prazer de conhecer locais como a residência onde foi composto o primeiro samba no ano de 1916, que seria a casa da “Tia Ciata”, conhecer a faixada de alguns outros locais de influência e de vivência de compositores que falo sobre durante a pesquisa e até mesmo vivenciar algo parecido com a vida boemia daquele tempo.

Infelizmente ao tentar ter contato com o acervo disponível na Biblioteca nacional, que seriam as partituras e composições ali registradas, me vi perdido mais uma vez pelo excesso de informações. Porém tive a oportunidade de conversar<sup>4</sup> com alguns sambistas, por exemplo, Noca da Portela<sup>5</sup>, compositor de sambas com reconhecimento internacional, entre outros não tão conhecidos como João da Cuíca<sup>6</sup>, tendo assim a oportunidade de entrar em contato direto com músicos que vivenciam a realidade atual e são descendentes de alguns que vivenciaram o período estudado. Recorri então ao acervo digital.

Este trabalho foi desenvolvido em três capítulos. Em um primeiro momento pretendo apresentar as várias vertentes que o samba apresenta baseando-me na obra “Pequena história da música popular” de Jose Ramos Tinhorão (1974) e recorrendo também a Ricardo Anísio (2011) com sua obra “MPB de A a Z: Crônicas, críticas e entrevistas”, assim como também apresentar o surgimento deste gênero musical, apresentando algumas letras que deixam claro o que busco. O segundo capítulo, passo então para a criação e atuação do DIP, baseando-me principalmente na obra de Silvana Goulart (1990) “Sob a verdade oficial – Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo.” Mais adiante apresentarei letras de algumas músicas presentes no acervo digital do site Discos do Brasil<sup>7</sup>, que é um “banco de música serviços de comunicação e cultura ltda.” que disponibiliza gravações e informações de discos e discografias com ano de gravação,

---

<sup>4</sup> Conversas informais e sem roteiro de entrevista apenas para conhecimento.

<sup>5</sup> Em uma roda de samba no ano 2017 no Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> Este que faz parte da escola de samba “Vai Vai” que tive contato m uma roda de samba na cidade de São Paulo no ano de 2015.

<sup>7</sup> <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

compositores instrumentos entre outras informações de acordo com a disponibilidade do exemplar escolhido. Músicas essas que mostram ser influenciadas pelo contexto político e social entre 1930/40 diante da situação a qual estiveram inseridas naquele momento.

## CAPÍTULO 1

### A MÚSICA NO BRASIL, INTRODUZINDO O SAMBA A PARTIR DE GÊNEROS POPULARES.

José Geraldo Vinci de Moraes (1986) apresenta a história da música como sendo a responsável por abordar sua época e estilos assim como a classificação de gêneros e linhas.

O autor enfatiza que talvez pela dificuldade das fontes e também pela dificuldade de obter conhecimentos específicos o historiador não se deu ao trabalho de estudar música seja a sua história propriamente dita, ou a sua história na sociedade.

O que nos remete a sociologia da música, que é abordado por Adorno (1986), e tem a característica de ser voltada a percepção dela pelo indivíduo.

Moraes (1986) fala também sobre *Francis Newton*, codinome, utilizado por *Hobsbawm* ao falar sobre a história social do jazz. Codinome usado devido ao preconceito por arte da academia quando se trata de trabalhar a música dentro do seu contexto histórico e social, baseando-se como Hobsbawm faz, que é utilizar de toda a realidade vivenciada por aqueles que a produziam para a partir daí entender e desenvolver suas proposições acerca da música, dos músicos e dos ouvintes.

Com isso é proposto como papel do historiador que pretende trabalhar com música saber separar a intenção social, política, etc. Da percepção artística desprendendo-se do fanatismo ou de qualquer outro sentimento pessoal que possa influenciar seu trabalho.

Em meados do século XVIII, segundo Tinhorão (1974) surge o que seria a classe média, tida como aquela onde o poder aquisitivo se mostrava relativamente mais alto do que a dos demais indivíduos da sociedade. Isso acontece devido à virada do eixo econômico social saindo da região nordeste do Brasil e se concentrando então na região centro-sul devido ao ouro encontrado na região de Minas Gerais.

Segundo Tinhorão (1974) ainda nos primeiros duzentos anos de colonização não existia a produção de música popular no Brasil devido à inexistência de um povo propriamente dito brasileiro.

Uma vez que não havia representatividade dos negros naquele momento por serem considerados como “coisas”, não havia uma cultura indígena forte por viverem de forma

nômade e os poucos brancos e mestiços que não faziam parte da elite se encontravam ora identificados com costumes da elite ora com os negros.

“Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de MÚSICA popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administrativas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados *coisas* e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades religiosas; e, finalmente, os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão, o que os levava ora a identificar-se culturalmente como os negros, ora com os brancos da elite dos proprietários dirigentes.” (TINHORÃO, 1974, p.9).

Ao longo do período da colonização os ritmos que embalavam os ouvidos brasileiros eram cantos indígenas harmonizados por instrumentos de sopro e acompanhados por bate-pés e maracás<sup>8</sup>. Os ritmos africanos também estavam ali presentes que em sua maioria eram de cunho ritualístico e se apresentavam acompanhados por batidas de atabaques e tambores além de outros instrumentos de percussão. Por fim, mas não menos importante temos os cantos europeus, que eram trazidos pela cultura dos colonizadores. Estes seriam os ritmos que tinha uma grande influência de suas culturas, outros ritmos que são citados na obra de Tinhorão (1974) são hinos católicos, fanfarras e toques militares.

Segundo Tinhorão, para que surgisse um ritmo totalmente brasileiro deveria se juntar todos os exemplos apresentados anteriormente e fazer que os mesmos chegassem a um denominador comum, onde formasse um público que tinha essa mesma ideia da junção dessas características até que alcançassem o sentimento nacionalista.

“seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades de um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese.” (TINHORÃO, 1974 p. 11)

Entende-se síntese de elementos musicais presentes em território brasileiro de meados do século XII ao XIV, que são acolhidos da cultura europeia somado aos “cantoções das missas fanfarras militares e hinários religioso católico” (TINHORÃO,

---

<sup>8</sup> O maracá, também chamado bapo, maracaxá e xuatê, é um chocalho indígena utilizado em festas e cerimônias religiosas e guerreiras. Consiste em uma cabaça seca, desprovida de miolo, na qual se metem pedras, caroços ou coquinhos.



1974, P. 11) sendo tendo esses no meio popular o acréscimo de elementos percussivos, seja as palmas batuques marimbas atabaques e etc.

Por volta do século XVII era possível observar algo que levasse a perceber o início desse aspecto nacionalista no Brasil. O poeta Gregório de Matos Guerra (1994), também conhecido como “Boca de Inferno” se apresenta de uma forma crítica em relação à diferença entre a metrópole e a colônia. Mostra em suas poesias tons de críticas principalmente em seus poemas satíricos.

### **Triste Bahia**

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante  
Estás e estou do nosso antigo estado!  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,  
A mim foi-me trocando, e tem trocado,  
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente  
Pelas drogas inúteis, que abelhuda  
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente  
Um dia amanheceras tão sisuda  
Que fora de algodão o teu capote! (MATOS, 1994)

### **Preceito 1**

Que de quilombos que tenho  
com mestres superlativos,  
nos quais se ensinam de noite  
os calundus, e feitiços.

Com devoção os frequentam  
mil sujeitos femininos,  
e também muitos barbados,  
que se presam de narcisos.

Ventura dizem, que buscam;  
não se viu maior delírio!  
eu, que os ouço, vejo, e calo  
por não poder diverti-los.

O que sei, é, que em tais danças  
Satanás anda metido,  
e que só tal padre-mestre

pode ensinar tais delírios.

Não há mulher desprezada,  
galã desfavorecido,  
que deixe de ir ao quilombo  
dançar o seu bocadinho.

E gastam pelas patacas  
com os mestres do cachimbo,  
que são todos jubilados  
em depenar tais patinhos.

E quando vão confessar-se,  
encobrem aos Padres isto,  
porque o têm por passatempo,  
por costume, ou por estilo.

Em cumprir as penitências  
rebeldes são, e remissos,  
e muito pior se as tais  
são de jejuns, e cilícios.

A muitos ouço gemer  
com pesar muito excessivo,  
não pelo horror do pecado,  
mas sim por não consegui-lo.  
(Guerra, 1994)

Este poema é citado por Tinhorão (1974) enaltecendo a miscigenação que é granjeada pelo brasileiro. Onde Gregório de Matos (1994) apresenta a constante busca, do sujeito que ele trata, pelas danças e costumes “que não são provados” pela igreja. Assim o autor fala de uma “dança de satanás”. Que era buscada pelos “fiéis”, pois achavam divertido, e quando iriam para confessar seu pecado não assumem esse dito “pecado” por utilizarem esse costume como passatempo, ou estilo como é comentado pelo poeta. E finaliza ligando o “pesar” sofrido por esses indivíduos não por terem pecado, mas sim pela falta que sentem desse pecado.

Em relação a música, o primeiro ritmo difundido em território brasileiro era a modinha tendo como seu maior compositor o carioca Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) isto já por volta da segunda metade do século XVIII “resumem-se a umas poucas citações de autores estrangeiros e literatos portugueses que tomaram conhecimento do novo gênero em Lisboa pela segunda metade do século XIX” (Tinhorão,1974 p.15)

A Modinha seria então considerada como o primeiro gênero de canção popular brasileiro. Algumas das características deste gênero seriam as entonações que sugerem uma subliminaridade no que se era dito e adição de suspiros e versos amorosos que dava a entender o intuito de tentar convencer o outro, ou na maioria das vezes mulheres a algo, o que era percebido como imoral.

Em relação a este gênero percebe-se também algo que poderia ser considerado como heresia, o que mostra a influência da igreja católica nos costumes dos brasileiros, devido à modificação das letras e ritmos já pragmatizados na cultura brasileira.

Este ritmo já começava a mostrar vários aspectos da situação da sociedade. Violas que estavam à disposição do povo começam a formar acordes e ritmos que trazem a modinha num rumo onde as letras apresentavam a situação em que se encontravam. Citado por Tinhorão temos uma pequena canção:

*“Declaração de Lerenó?  
“Eu sou Lerenó  
De baixo estado,  
Choça nem gado  
Dar poderei”*<sup>9</sup>(BARBOSA, 1944)

Segundo Tinhorão seria esse um modo de mostrar que o compositor fazia parte de uma comunidade de camadas populares onde não poderiam ter acesso à cultura ou riqueza devido a sua situação social.

“Confessar-se de *baixo estado* era afirmar sua origem de filho das camadas populares, o que explicava, portanto, sem qualquer possibilidade de acesso à cultura erudita do tempo (inclusive a musical), só passível de ser alcançadas frequentando as universidades europeias reservadas à nobreza e à nascente alta burguesia de Portugal” (TINHORÃO, 1974 p.15)

Voltando os olhares para o samba temos na obra de Tinhorão (1974) “*A marcha e o Samba*”, estes ritmos nascidos no Rio de Janeiro, segundo o autor, vem para causar a ‘desordem’ no carnaval. Ou seja, surge um novo ritmo nos carnavais cariocas que até o momento eram embaladas por tangos, polcas e música de origem africana que eram passados de geração a geração. “Os gêneros de música urbana mais reconhecidos como mais autenticamente cariocas surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval. ” (TINHORÃO, 1974 p.119)

---

<sup>9</sup> BARBOSA, Domingos Caldas, Viola de Lerenó. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Imprensa Nacional Rio de Janeiro, 1944, Vol. 1.

Essa imagem de desorganização vai se acabando conforme desfiles religiosos e começam a exigir certa disciplina a aqueles que participavam. O que antes era festejado com farras e as brincadeiras de jogar água nos passantes começa então tomar uma forma controlada a fim de manter a organização destes eventos, seguindo o andamento das procissões religiosas.

Uma das canções que surgem nesse momento é o até hoje conhecido nos carnavais de marchinhas “*Ó abre alas*” da compositora Chiquinha Gonzaga (1899).

Ó abre alas  
Que eu quero passar  
Ó abre alas  
Que eu quero passar  
Eu sou da lira  
Não posso negar  
Eu sou da lira  
Não posso negar  
Ó abre alas  
Que eu quero passar  
Ó abre alas  
Que eu quero passar  
Rosa de Ouro  
É que vai ganhar  
Rosa de Ouro  
É que vai ganhar

Ó abre alas  
Eu quero passar  
Ó abre alas  
Eu quero passar  
Rosa de Ouro  
Não pode negar  
Rosa de Ouro  
Não pode negar<sup>10</sup>

Uma breve análise de sua letra nos leva a perceber um apelo. Percebe-se a rogativa ao espaço para que se possa passar com seus cordões ou blocos carnavalescos na rua, especificamente aqui: “Rosa de Ouro”. Isso porque por volta do ano de 1899 ainda estavam fechados em ranchos carnavalescos onde os participantes eram em sua maioria negros e mestiços apesar de Chiquinha Gonzaga ser uma compositora da classe média. Demoraria cerca de vinte anos para que esse ritmo estourasse as barreiras dos

---

<sup>10</sup> [www.vagalume.com](http://www.vagalume.com)

preconceitos e começassem a ter o reconhecimento e participação de músicos semieruditos, segundo Tinhorão (1974), fazendo então essas passeatas se tornarem modelos de orquestras ambulantes.

Com a grande diferença social, via-se então uma grande diversidade nas festas. Dos escravos, que mais tarde tornar-se-iam ex-escravos e também das classes baixas haviam as passeatas de rancho onde haviam batalhas de água suja e farinha que eram atiradas uns nos outros em plena rua. Neste momento que se tem a aparição dos mestres-salas e porta-estandarte. Outra classe que vinha se consolidando, seria a classe média brasileira que por sua vez juntavam-se em blocos com vizinhos a fim de participar de combates de confetes e toques de percussão e trechos de opera, devido à inserção de vários instrumentos de sopro e as classes altas participavam de bailes de máscara (um costume europeu) onde carros alegóricos se apresentavam em tom de crítica à sociedade ou a política dando assim um ar de seriedade e sobriedade nesses desfiles onde homens da lei e donos de terras participavam.

Com isso danças de par vinha tomando cada vez menos espaço nessas festas. Os ritmos que vinham emergindo eram de marchas que formavam a marcação para que tomasse então o tempo necessário para que os foliões passeassem no meio da massa de forma organizada.

Já no século XIX percebia-se uma popularização do ritmo de *chorões* de orquestras ou “Orquestra de pobre” como citado no por Tinhorão (1974), que animavam festas de casamentos, batizados e aniversários com seu ritmo animado e descontraído utilizando instrumentos como cavaquinho, violão e um instrumento de sopro chamado oficlides<sup>11</sup>. Nesse momento alguns dos músicos baianos veem a necessidade de utilizar carretas devido a sua forma mais cadenciada de tocar que não levavam a ter uma caminhada como a da marcha.

Só no ano de 1917 é que aparece o samba como gênero musical no carnaval carioca advindo de orquestras organizadas no estilo de *jazz-band* onde aprimoravam as batidas e ouvia-se trechos em quadras soltas que formavam cantos de crítica, de brincadeiras e etc.

---

<sup>11</sup> Consiste em um instrumento com uma forma semelhante a uma cobra com chaves onde se altera os tons e formam os acordes.

Embora houvesse três diferentes formas de se divertir no carnaval sejam os blocos, os condões, ou os desfiles em clubes não havia ainda um ritmo que cercasse todos esses aspectos tornando-se uma forma comum dentre essas três classes sociais. Ainda no ano de 1917 compositores semianalfabetos, se juntam com o intuito de compor um ritmo onde apanhassem aspectos do carnaval dos ranchos das “periferias” e dos grandes centros urbanos e assim no carnaval de 1917 quando é lançado o sucesso “Pelo telefone”, registrado pelo compositor Ernesto dos Santos no ano anterior na biblioteca nacional, que tinha um aspecto onde apresentava a classes superiores que estes outros inferiores tinha a capacidade de criar algo “registrável” segundo Tinhorão (1974). Isso ocorre devido à composição ser fruto do trabalho e registro de um mulato que era pianista profissional e tinha o reconhecimento em clubes de dança, casas de músicas e companhias de disco.

Segundo Roberto Moura (1983) em “Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro” a composição Pelo Telefone não seria o primeiro samba a ser composto e gravado, mas sim o primeiro samba a ficar reconhecido. Uma vez que o partido alto de Alfredo Carlos Bricio Em casa de baiana foi gravado em 1913 assim como “A viola está magoada” cantada por Baiano no ano de 1914.

Assim a partir do ano seguinte o samba não era apenas mais um ritmo de carnaval e sim um ritmo popular que vinha crescendo e tomando gosto das camadas médias e baixas uma vez que representava aspectos rurais nas vozes de músicos urbanos. Nisso começam então algumas disputas nas letras, onde compositores ironizavam seus colegas na forma de improviso dando também uma nova cara ao samba.

Por volta do ano de 1921 o samba toma então a frente dos carnavais sendo mais influente que as antigas marchas.

Alguns anos depois compositores semieruditos<sup>12</sup> ligados ao teatro revista do Rio de Janeiro compõem um ritmo distanciando-se do maxixe pelo seu aspecto mais batucado. No ano de 1928 onde a adaptação melódica ao samba consiste num novo gênero ou subgênero designado como *samba-canção* que por terem um aspecto semelhante à modinha ainda não tinha uma linha definitiva que levava a perceber de fato o samba-canção como um novo gênero.

---

<sup>12</sup> Que seriam compositores que não teriam o total conhecimento em relação a parte técnica da música de forma erudita

Músicos pioneiros desse gênero tinham o intuito de fazer com que nos bailes onde se tinha o ritmo dançante do maxixe introduzisse também aspectos românticos e melódicos. Surge essa necessidade devido à nova camada social emergente pós Primeira Guerra Mundial onde já no século XIX advindos de uma Revolução Industrial.

Com isso já no ano de 1929 surge então o novo ritmo brasileiro dentro do aspecto do samba, o samba canção que tem como característica um ritmo mais vivo onde fugia da batida “amaxixada” que ainda era vício dos músicos daquela época. Tendo o primeiro *samba-canção* o nome de *Linda flor* composta pelo maestro Henrique Vogeler no ano de 1929 e immortalizado na voz de Araci Cortes nos teatros do Rio de Janeiro. Sendo outro exemplo de compositor pioneiro desse novo gênero Herivelto Martins com o *samba-canção Ave-maria no morro* composto no ano de 1942.

LINDA FLOR (Ai, Yoyô)  
(Henrique Vogeler/Luiz Peixoto/Marques Pôrto)  
Ai, Ioiô!  
Eu nasci pra sofrê  
Fui oiá pra você,  
Meus oincho fechou!  
E quando os óio eu abri,  
Quis gritá, quis fugi,  
Mas você,  
Eu não sei por quê,  
Você me chamô!  
Ai, Ioiô,  
Tenha pena de mim  
Meu Sinhô do Bonfim  
Pode inté se zangá  
Se ele um dia soube  
Que você é que é,  
O Ioiô de Iaiá!  
Chorei toda noite  
E pensei  
Nos beijos de amo  
Que te dei,  
Ioiô, meu benzinho,  
Do meu coração  
Me leva pra casa  
Me deixa mais não. (1929)

Voltando ao ano de 1928 era composto sobre a tampa de um piano o sucesso do carnaval do ano seguinte à canção intitulada inicialmente como “*Iaiá*”, interpretada por Araci Cortes, logo tomou o gosto das camadas mais populares e da classe média carioca. Acolhida encarecidamente pelo público esta mesma canção se modifica no ano de 1929 tornando-se mais acelerado sendo então o sucesso do carnaval desta data.

Já entrando na década de 1930 temos então compositores como Noel Rosa, Benedito Lacerda e Aldo Cabral que são alguns dos principais nomes deste gênero que tinha influência do fox-blue e do bolero essa semelhança fez que esse novo gênero fosse rebaixado a nível extremo onde apesar de grandes composições ainda serem produzidas por músicos e compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho não eram produzidas chegando a um nível onde as classes universitárias da década de 1950 se vissem na tarefa se reavivar uma forma de canção culturalmente nacional surge então a bossa nova.

Cabral (1996) comenta que na década de 1920 era proibido a utilização da publicidade no rádio, logo, os proprietários buscaram outra saída para arrecadar dinheiro. Com isso apresentavam programas com o nome de produtos e empresas para que pudessem manter e burlar as leis contra as propagandas publicitárias no rádio.

Comenta também que ainda na década de 1920 a produção fonográfica ainda contava com equipamento analógico que exigia que os cantores apresentassem uma grande potência vocal para que pudessem ter suas canções gravadas. Onde observando as condições apresentadas pelo autor, só se fariam sucesso cantores de extrema qualidade, pois esses seriam os que teriam atenção às gravadoras e emissoras de rádio.

Cabral (1996) mostra também em seu livro a questão da primeira gravação do que seria considerado samba, também ressalta que haveria outras produções que poderiam ser consideradas sambas, porém a identificação no momento não era essa. Ainda ressalta que a palavra *samba* já era conhecida e que poderia fazer menção a uma reunião musical e também a um tipo de música.

No mesmo livro Cabral (1996) comenta sobre as mudanças que acontecem no rádio. Segundo o autor na década de 1930 havia quatro emissoras no Rio de Janeiro e São Paulo contava com duas na capital e algumas outras no interior. A emissão via rádio começou assim a ser difundida nos pequenos centros. E só no ano de 1927 a gravadora Odeon utiliza a gravação elétrica. A chegada da gravação elétrica é o que salva as



emissoras nos Estados Unidos em seu surgimento no ano de 1924, uma vez que o rádio passa a ser utilizado para ouvir música pelas massas.

No Brasil muda-se a produção da música popular brasileira, ocorreram mudanças na forma de cantar, uma vez que passa a captar a voz sem o mesmo esforço que era aplicado antes e passa a captar a voz “real”, Mario Reis se torna símbolo desse novo jeito de cantar e por sua vez símbolo também da interpretação das composições brasileiras. Cabral (1996) considera a nova forma de cantar como uma forma “coloquial” de se cantar contando que Mario Reis muitas vezes parecia estar recitando a canção.

Cabral conta também que a gravadora Odeon apresenta discos com conteúdos que fazem menção a situação que era vivenciada no ano de 1929 nas eleições. Por exemplo, a composição de Eduardo Souto cantada por Francisco Alves, o samba “*É sim senhor*”:

Ele é paulista?  
É sim senhor.  
Falsificado?  
É sim senhor.  
(Eduardo Souto, 1929)

Com isso fazia menção a Washington Luís que muitas vezes era apresentado como paulista, pela mídia, apesar de ser de Macaé no Rio de Janeiro.

Cabral (1996) fala sobre o samba em outra forma, um samba tocado de forma diferente, daquele samba tocado por Donga, Sinhô e etc. que foi percebido por Francisco Alves, onde considera o samba “antigo” mais “amaxixado” e ao tentar entender esse outro samba, que era tocado em Estácio de Sá, descobriu que os músicos tocavam de forma que queria que o samba fosse mais fácil de ser cantado enquanto andavam e mexiam os braços, segundo o autor seria essa uma alegação de Ismael Silva (1905 – 1978).

Esses sambistas levam seu samba para a Praça Onze e para perto do que era a região mais povoada pela população negra da época, a Saúde. E nesse momento o autor comenta do bloco carnavalesco *Deixa Falar*.

Cabral fala também da gravação de outros gêneros, como músicas instrumentais, o choro e também o samba-canção. E com a atenção a outros gêneros surgem compositores como Ari Barroso e Lamartine Babo, na década de 1920, o autor também comenta sobre cantores como Silvío Caldas e Carmem Miranda

Cabral (1996) ao falar da produção no período de Getúlio Vargas, comenta que naquele período o mercado fonográfico estava movimentado, uma vez que era muito alta

a produção de discos, comenta também que cantores brasileiros faziam versões de produções internacionais principalmente dos Estados Unidos e da Argentina.

Sobre a relação do samba com o mercado o autor comenta que entre os meses de novembro e janeiro as gravadoras “abarrotavam” o mercado de sambas e marchas para que no carnaval alcançassem o reconhecimento esperado.

Essa visão de mercado em relação a música há, na década de 30, o início conscientização profissional dos compositores e músicos. A composição não era algo comumente vendida, assim o autor comenta um relato de Cartola, onde Mario Reis pretende compra uma de suas composições e Cartola não tinha pretensão de venda, logo, após se mostrar espantado, não saberia colocar dizer o valor a ser cobrado, porém com ajuda de um primo decide estabelecer o valor de 300 mil-réis, onde Mario Reis paga sem pestanejar. O samba chamava-se “Que infeliz sorte”.

Os artistas não arrecadavam seus direitos, embora Getúlio Vargas como deputado, estabeleceu por lei a arrecadação e pagamento de direitos para os autores sempre que a música fosse utilizada por fim comercial. Porém como os autores não tinham o conhecimento de que registrar a música na biblioteca nacional e se inscrever na Sociedade Brasileira de Direitos Autorais (SABAT) era o suficiente para garantir o pagamento desses direitos.

Com isso o rádio pagava quando e quanto queriam e os estabelecimentos onde se tocavam essas músicas praticamente não pagavam os direitos, por falta de fiscalização, logo a melhor forma para arrecadar algum dinheiro era com as gravadoras.

Cabral (1996) fala sobre a censura comentando a música de Wilson Batista, *Lenço no pescoço*, a preocupação principal era manter o a emissora no ar sem que houvesse interrupções assim a música de Wilson Batista é vetada por ser considerada imoral para o momento da música, momento esse que tem como intuito a “higienização poética” não seria tolerada uma composição que faz referência ao crime e ao orgulho de ser vadio. Segundo Orestes Barbosa:

**Lenço no Pescoço (Wilson Batista, 1933)**

Meu chapéu do lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho

Em ser tão vadio  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no misere  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção  
Comigo não  
Eu quero ver quem tem razão  
E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou<sup>13</sup>

Cabral (1996) fala também da relação da música no Estado Novo e apresenta traços da repressão por parte da polícia em relação aos sambistas, comenta o caso de 1932 onde o sucesso era *Mamãe eu quero* reconhecida internacionalmente quando interpretado por Carmem Miranda. Nesse episódio o autor fala que a polícia decide acabar com o desfile do carnaval mais cedo mesmo faltando 16 escolas para acabar o desfile. Cabral comenta que provavelmente fizeram isso simplesmente por quererem ir embora mais cedo.

Cabral (1996) comenta sobre um concurso com o intuito de responder a pergunta “quem será o homem? ”, nesse concurso quase todas as composições apoiavam a Getúlio Vargas. Com isso fala também sobre o samba exportado, citando nomes como Dorival Caymmi, Ari Barroso, Carmem Miranda entre outros que fizeram parte de um grupo que ficaram reconhecidos internacionalmente por canções icônicas e também por produções cinematográficas que os ligavam ao Brasil e ao samba.

Cabral (1996) dedica um título diretamente a “Aquarela do Brasil”, explica o contexto que foi apresentada por Candido Botelho, a composição Feita por Ari Barroso. A situação era que Dona Darci Vargas propôs eventos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o intuito de levantar verbas para obras sociais, esses eventos foram chamados de *Joujoux e Balangandans*. Segundo o autor seria a primeira vez no Brasil que se utilizavam instrumentos de sopro em ritmo de samba assim como a letra da composição propõe e enaltece belezas e qualidades do país.

---

<sup>13</sup> Composição de Wilson Batista 1933

Outro ritmo advindo do samba é o samba-choro que tem sua influência do choro-canção na década de 30 e ainda nesta mesma década tem sua formação com o nome propriamente dito. Onde sua principal característica é o fraseamento instrumental das canções.

“Tentativas de adaptar letras ao fraseado eminentemente instrumental do choro vinham sendo feitas desde o início da década anterior, e já em 1921 o interprete pioneiro da era dos discos mecânicos, o cantor Baiano, tivera a oportunidade de gravar um *choro à moda carioca* do compositor santista Eduardo Souto.” (TINHORÃO, 1974 P. 161)

Ainda na década de 1930 surge o samba de breque que tem sua influência ainda do samba-canção juntamente ao samba choro onde se tem a necessidade de uma pausa para que logo após o refrão ou após a primeira parte da música numa levada mais dançante tenha-se um ritmo melódico.

“O breque, definido como uma parada ou interrupção do desdobramento melódico, que torna possível a “interpolação de uma frase ou outra”, como definiu Ary Vasconcelos em seu livro *Panorama da MÚSICA popular brasileira*, existia pelo menos desde 1929, quando Sinhô intercalou no samba *Cansei* três redondilhas menores formando um longo verso de quinze sílabas, que obrigava o cantor Mario Reis a desdobrar-se para conseguir manter o fôlego durante a sucessão de compassos sem pausa: “...pois La ouvi de Deus/ a sua voz dizer/ que eu não vim ao mundo/ somente com o fito de eterno sofrer”. (TINHORÃO P.165)

E outra variação do samba seria o Samba enredo que consiste em contar histórias que fazem menção aos temas escolhidos pelas escolas de samba.

Marcos Napolitano (2005) em sua obra “História e Música” cita que na década de 1920 e 1930 foram onde o samba se consolida como um gênero popular nacional porém, só nos anos de 1959 a 1968 a música popular brasileira se mostra artifício fundamental para a consolidação de uma cultura popular-nacional.

Segundo Napolitano já a partir da década de 30, quando Vargas toma o poder político do Brasil, setores oficiais passam a controlar as letras que seriam apresentadas no intuito de formar uma ordem política onde se dava uma maior importância na formação do sentimento nacionalista brasileiro. Ao pontuar três momentos onde afirma ser cruciais na formação musical popular brasileira.

2) *Os anos 1959 – 1968* – A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o *mainstream*<sup>14</sup> ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional popular”. (NAPOLITANO, 2005 P.47)

Durante o período do Estado Novo 1937 a 1945, é possível perceber algumas influências da situação política nas letras de sambas e samba enredo.

Percebe-se então a tentativa de manipular a identidade nacional a partir das músicas sendo esse o principal canal de comunicação às camadas populares. Isso faz com que as camadas populares não percebam as mudanças que estão acontecendo tornando então o processo de modernização do capitalismo mais fácil tirando a atenção dada a perda da antiga identidade e formando uma nova onde as camadas superiores detinham a linguagem das inferiores dando assim uma sensação de igualdade a toda a sociedade.

Marcelo Braz (2013) exhibe a relação que o samba tem com a cultura brasileira. Este autor apresenta algumas letras de samba de diversas datas fazendo uma análise social e política do que acontecia no momento de sua composição e ou de sua reprodução.

Ligando o samba à questão social ele mostra uma discussão que nos remete a perceber que há uma série de “manifestações” em letras sendo elas sociais políticas e ou culturais onde a partir daí pode-se perceber interesses, prazeres ou desprazeres de classes sociais. Analisando a forma escrita o autor deixa clara a dificuldade da interpretação devido ao pluralismo no momento do debate das ideias e das interpretações.

Marcelo Braz (2013) apresenta alguns outros textos como é o exemplo de Carlos Nelson Coutinho que mostra outra face do crescimento do samba. Seria uma forma de articulação e formação social vinda das baixas camadas sociais. Surge então a necessidade de criar uma cultura a partir das classes altas o que explica a necessidade de um controle no que se era divulgado como cultura brasileira.

Ainda na obra de Marcelo Braz (2013), em análise de textos de Augusto Lima percebe-se uma forte participação de negros na criação do samba. Onde apesar da relativa

---

<sup>14</sup> Referencia-se a cultura de massa

e pequena influência que exerciam na produção, negros e pardos, criam e difundem esse novo gênero musical no Brasil.

Segundo Sodré (1998) o samba sai então de uma expressão de um grupo social marginal e torna-se a forma de esse grupo social se afirmar na realidade urbana no Brasil. Deve-se isso não só a forma que a música é apresentada e ou aplicada, mas também pelo fato de em meados do século XIX a população negra no Brasil se mostrar cada vez maior e mais forte culturalmente e evidente.

Vargas aparece no ano de 1930 apresentando a Lei dos Dois Terços (Decreto. 19.482, de 12 de dezembro de 1930) que dá para mulatos e pretos o direito e a oportunidade de trabalharem onde a dita “democracia racial” se inicia. Contudo é possível perceber que a partir do governo de Getúlio Vargas ocorre uma valorização maior do caráter mestiço da população brasileira.

Em “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”, Roberto Moura (1998) apresenta como se percebiam os afrodescendentes no Brasil. Nesta obra percebemos a influência do samba no momento em que o autor apresenta seu nascimento da casa de Tia Ciata o samba já antes citado “Pelo Telefone” onde a presença de características de partido alto juntamente a um refrão folclórico faz que seja o samba uma forma peculiar e nova de se cantar.

A criação de um gênero que se dá com uma composição com “Pelo Telefone” onde no ano de 2016 completou 100 anos, e a mesma já se apresenta de forma a ser um grito, onde narra à realidade apresentada pelos compositores, com um teor irônico e crítico. Era de se esperar a influência de um órgão controlador do governo para que não se apresentasse as realidades ou situações as quais sairiam desse controle e não apresentassem uma boa imagem do país, uma vez que nesse momento é mostrado pelo governo a necessidade de que haja uma boa imagem a ser exportada.

Composto por “Donga” com letra de “Mauro” segundo Roberto Moura (1998), que é apresentado nos papéis “passados de mão em mão” da seguinte forma:

O chefe de policia  
Pelo telefone  
Mandou avisar

Que na carioca

Tem uma roleta  
Para se jogar...

Ai, ai, ai,  
O chefe gosta de roleta,  
Ó mainha,

Ai, ai, ai,  
Ninguém, mais fica forreta  
É mainha

Chefe Aurelino  
Sinhô, sinhô ,  
É bom menino  
Sinhô, sinhô,  
Pra se jogar  
Sinhô sinhô,  
De todo jeito  
Sinhô sinhô  
O baraca  
Sinhô sinhô  
Tudo é assim.

O samba “Pelo telefone” já se mostra influenciado pela situação política<sup>15</sup> da conjuntura da época uma vez que segundo Roberto Moura (1998) circulava nas mãos das crianças a letra que fazia menção a atitude da polícia. Porém a música a ser gravada teria outra letra que faz menção ao “Chefe da Folia”, uma vez que a polícia tinha papel importante na divulgação das canções uma vez que estas eram tocadas pelas bandas militares no período que antecedia o carnaval. Assim a letra “autocensurada” fica:

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para brincar

Ai, ai, ai,  
É deixar magoas para trás  
É rapaz

---

<sup>15</sup> Com a política civilizatória aplicada no Estado Novo, assim como a tentativa de estabelecer padrões de postura não só para a população, mas também aos músicos, nesse período as casas de jogos de azar assim como botequins, bordeis e etc. eram fechados. Logo ao falar que da roleta e da relação com o chefe da polícia faz menção ao contexto político da época.

Ai, ai ai,  
Fica triste se é capaz  
E veras

Tomara que tu apanhes  
Pra não tomar a fazer isso  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer seu feitiço...

Aiai rolinha  
Sinhô, sinhô,  
Se embaraçou  
Sinhô sinhô  
É que a avezinha  
Sinhô sinhô  
Nunca sambou  
Sinhô sinhô  
Porque esse samba  
Sinhô sinhô  
De arrepiar  
Sinhô sinhô  
Poe perna bamba  
Sinhô sinhô  
Mas faz gozar  
Sinhô sinhô

O “peru” me disse  
Se o “morcego” visse  
Eu fazer tolice  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse que não disse.

Aiaiai  
Ai esta o canto ideal  
Triunfal  
Viva o nosso carnaval,  
Sem rival

Se quem tira amor dos outros  
Por deus fosse castigado  
O mundo vazio  
E o inferno só habitado.  
Quere ou não  
Sinhô sinhô  
Vir pro cordão  
Sinhô sinhô



Do coração  
Sinhô sinhô  
Por este samba.

Em relação à questão da crítica social Roberto Moura apresenta paródias desse primeiro samba onde fazem menção a polícia de várias formas diferentes assim como a letra já fez a análise de um chefe de polícia que encontra uma roleta para jogatina, há também ao fim da Primeira Guerra Mundial a parodia que faz menção ao general Foch:

O general Foch  
Pelo telefone  
Mandou avisar  
Que os chefes dos boches  
Foram capturar

Ai, ai, ai,  
Ladão Kaiser  
Para onde é que vais?  
Ai, ai, ai,  
Que assim Foges  
Dos Teus Generais...

Percebe-se aí a influência que a realidade mundial tinha na criação de letras de músicas e paródias.

Adorno (1986) aborda o tema música popular seria seguindo a sua proposição de duas vertentes, a música *popular* e a *música séria*. E para defender essa teoria ele apresenta a principal característica da música *popular*, sendo ela a estandardização. No livro o qual Adorno apresenta como sendo uma “Introdução a sociologia da música” ele nos remete para além da estandardização outra característica que não se vê na *música séria* que seria a redução e a repetição. Segundo Adorno a música *popular* tem uma duração menor e repetitiva, o que o autor considera ser algo que agrada ao mercado. Ou seja, a música *popular* atende a uma linha de produção sendo assim ela é vista como um produto e esse produto deve então seguir os padrões do mercado, enquanto uma das características principais da *música séria* estaria na sua grande duração assim como na sua estrutura melódica.

A estandardização<sup>16</sup> faz que a música tenha uma compreensão mais rápida a partir da parte o que não acontece com a *música séria*, uma vez que ela necessita do todo para

---

<sup>16</sup> Padronização

que a intenção do compositor seja percebida pelo ouvinte. Com isso a relação que se dá ao ouvinte podemos comparar a dança, o que se dança e o que não se dança.

Enquanto é necessária uma atenção maior a parte do todo para que perceba o sentido da *música séria*, ou seja, perceber a introdução ligada ao decorrer e ao ápice sendo conduzido ao fim. Na *música popular* o ouvinte com parte da introdução pode já perceber o sentido e caso perca parte dessa composição, devido a sua repetição e curta duração, pode então ter duas reações a partir da parte.

A relação da *música séria* e da *música popular* com os ouvintes se dá de forma a encontrar as representações que fazem com que os ouvintes agradem de tal composição. Os ouvintes, assim como as características musicais também são distintas. O contato, e a recepção da *música séria* pela sociedade se dá de uma forma mais restrita uma vez que é necessário que haja uma atenção maior e um para que se compreenda e entenda a música. Outra característica que difere na recepção da *música popular* e *música séria* é que a população de realidades menos favorecidas não se vê em contato com aquela música proposta, não se reconhecem como parte daquela realidade e assim não a consomem.

Colocando-se, segundo Hobsbawm (1990), como crítico musical, o autor apresenta o jazz como *música popular* americana.

O jazz que inicialmente ocupa espaços marginalizados, e principalmente reproduzido por negros tem tais características que marcam para entender esse gênero.

O que o autor considera como jazz antigo era tocado por camadas pobres sendo música de “pobre, indigno e desrespeitados” assim o jazz se mostra como uma música de periferia para periferia. Os músicos se apresentavam nas ruas e tinham costumes “boêmios”, ou seja, estavam bêbados com vidas ligadas a farra e etc.

Musicalmente falando o jazz tira a atenção das baterias e dá cara nova a instrumentos de acompanhamento ou arranjo tornando-os instrumentos principais e mais notáveis.

Os músicos e ouvintes eram de classes de trabalhadores mais baixas como pedreiros carpinteiros e etc. No entanto, por volta da década de 1920 o jazz que tem uma notoriedade das outras camadas passa ser emoldurado em um processo de intelectualização. Ainda na década de 1930 já havia uma percepção e interesse por parte

de músicos da classe média e intelectuais pelo jazz. A partir daí o jazz começa a se afastar das camadas populares e pobres e passa a ser ouvido pelas classes médias. Aquelas que antes tocavam nas ruas passam a tocar nos palcos atraindo jovens com o ritmo dançante assim como a partir daí tem a modificação na postura de alguns músicos para atender um mercado cada vez mais exigente.

Martim-Barbero (1997) fala sobre a legitimação da música negra, assim como no projeto nacionalizador do governo Vargas.

“Estabilizar uma expressão musical de base popular como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes. ” Pode-se resumir assim o lugar atribuído por Mario de Andrade á música no projeto nacionalizador dos anos 30” (Martim-Barbero, 1997)

Entende-se aqui que, a música tem papel importante para influenciar a população fazendo que ela indique caminhos, linhas de pensamentos e atitudes para que o ouvinte passe a considerar tais fatores que antes não pensava. O que também pode fazer entender como se dá a seleção musical da sociedade a partir dos fatores que as ligam com o indivíduo.

Com isso é possível perceber que há um enorme conteúdo acerca do que se dá em relação a letras de música e sua interpretação. É possível perceber que a criação do samba vem de camadas mais baixas tonando-se com o decorrer do tempo algo que as classes superiores tentam se apropriar como e o exemplo do movimento bossa nova e toma o gosto popular e erudito, não de forma fácil, por apresentar características da realidade urbana e rural torna possível a mistura de classes diferentes, no entanto com um denominador comum político que os leva a perceber numa nação única com identidade própria.

## CAPÍTULO 2

### O SAMBA E A CENSURA NA ERA VARGAS

A Era Vargas se estende de meados do ano de 1930 com a instauração do Governo provisório e se estende até cerca de 1945 até o final do governo ditatorial. No entanto esta obra só irá trabalhar no período dos anos de 37 até 45 onde é possível ver uma maior influência ditatorial no governo Vargas que é chamado de Estado Novo. Período esse onde em cunho mundial passava-se pela Segunda Guerra Mundial.

Com o intuito de aumentar o controle do turismo, imprensa e diversas mídias. No final da década de 1930 é criado o DIP, que tem a função de fiscalizar departamentos como, divulgação, turismo, Imprensa, Cinema, Teatro e rádio. Orientando-os ou formalizando as atividades e informações que seriam apresentadas nessas áreas. Este departamento que tem o dever de analisar e censurar os meios de comunicação e as mídias utilizadas trabalha também acerca das composições que eram apresentadas nesse momento.

Após a criação do DIP “A hora do Brasil”<sup>17</sup> se torna o principal veículo de comunicação do governo com a população de forma geral. Dessa foram tem-se a notória aplicação da propaganda ideológica nacionalista que é uma das principais bandeiras do Estado Novo.

Segundo Silvana Goulart (1990) a criação dos departamentos a partir de 1930 tem a função de fiscalizar o cumprimento das normas de funcionamento dos meios de comunicação. Esses departamentos se dividiam em DIP e Departamento Estadual De Imprensa e Propaganda (DEIPs) que por sua vez trabalhava subordinado ao DIP. O DEIPs tinha como responsabilidade acompanhar mais de perto as exigências do departamento nacional.

A autora fala também de outros órgãos que foram estruturados na mesma época com diferentes finalidades, como é o exemplo o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), que é implantado em 1938 com a finalidade de supervisionar, a nível estadual, padrões de eficiência e supervisionar prefeitos. Outros órgãos foram criados

---

<sup>17</sup> Havia antes da criação dos departamentos de controle programas que tinham a intenção de informar sobre política, moral e civismo para a população, assim como também orientar quanto a atividades física e diversas outras atividades do dia a dia.

nesse momento com intuito de equilibrar o consumo e a produção e setores agrícolas e extrativos, assim como incentivar a indústria privada e controlar a exportação e importação.

Em 1931 houve a criação do Departamento Oficial de Publicidade (DOP) que tinha como objetivo controlar as informações, assim esse departamento dá maior atenção ao rádio tornando-o o maior veículo de informações oficiais para a população.

Em 1934 o DOP é reorganizado em departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que teve como objetivo estudar veículos de comunicação como instrumento de difusão de ideias.

Em 1938 o DPDC é reorganizado em Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que tem algumas atribuições a mais que o DPDC e passa a formar uma propaganda personalizada, que segundo Alzira Vargas do A. Peixoto (1960) “a propaganda era propriedade dele”<sup>18</sup>. Assim o DNP é responsável pela manutenção da programação da “Hora do Brasil”.

Com o amplo controle do DIP na elaboração e nas propagandas no programa “A Hora do Brasil” o mesmo ganha uma arma de subvenção que era apresentada em todo território brasileiro alcançando assim a maior parte dos trabalhadores. Assim como os DIP e o DEIPs editavam os programas de rádio a fim de manter essa ideia subversionista.

Buscando garantir o padrão entre os meios e comunicação a DIP detém então o monopólio dos veículos de informação buscando assim evitar a contrapropaganda dando assim uma maior visibilidade às intenções do departamento e do governo.

O departamento detendo o controle de diversas formas de comunicação estimula então na criação de discos a venda de mercadorias com o grande número de propagandas que é disseminado, incentivando assim o mercado interno.

O controle do material divulgado em letras de samba não é diferente, no período pesquisado, um dos artistas quem tem suas músicas mais influenciadas nesse momento é Ataulfo Alves.

---

<sup>18</sup> PEIXOTO, ALZIRA VARGAS DO A. Getúlio Vargas meu pai. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, Globo, 1960. P.354.

Segundo Silvana Goulart (1990), em “Sob a verdade oficial Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo” a autora nos mostra que havia sim a presença física dos censores dentro dos órgãos e redações de imprensa propaganda e etc., no entanto com o tempo a censura era também estabelecida através do telefone, com ligações no momento em que os censores tomavam conhecimento do conteúdo.

A censura prévia também acontecia de forma que circulavam entres os órgãos os boletins onde se encontravam os assuntos proibidos, caso esses órgãos não se atentassem a tais orientações poderiam pagar multas ou até mesmo ter seu exercício suspenso. Era publicado periodicamente no Diário Oficial da União e no dos Estados uma listagem das diversas mídias, jornais, músicas, filmes, teatro, rádio etc. nessas publicações exibiam os itens a serem censurados, apresentando os cortes, vetos sem explicações e sem evidenciar os motivos prévios. Segundo a autora a rádio era censurado por equipes de rádio escuta que monitoravam a programação notificando as infrações cometidas pelos programas.

A censura tem sua ligação à ética, como é previsto na Constituição de 1937, assim a censura não procura só controlar as publicações desses meios, mas também busca preservar a moral e os bons costumes de acordo com os preceitos cristãos os quais o Estado é influenciado.

Silvana Goulart (1990) em seu texto apresenta as principais funções do DIP no estado. Em primeiro lugar o Departamento seria responsável pela fiscalização do cumprimento das normas em relação ao funcionamento dos meios de comunicação de maneira conjunta ao DEIPs. Este departamento também é responsável pelo controle das relações trabalhistas entre patrões e funcionários, onde cuidavam do cumprimento dos contratos e acordos assim como garantindo o recolhimento dos direitos autorais.

Em terceiro lugar o DIP teria a responsabilidade de produzir bens de cunho nacionalista, assim como foi comentado anteriormente. Dessa forma é criado então o “Cinejornal Brasileiro”<sup>19</sup>, este documentário em forma de curta metragem era reproduzido obrigatoriamente antes de qualquer programação que seria reproduzida nos cinemas. Documentário esse, encomendado pelo DIP onde trazia a voz e imagem de Getúlio Vargas onde tentavam persuadir à credibilidade de suas obras e ações.

---

<sup>19</sup> “Cinejornal Brasileiro: DIP (1938-1946)”. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado, 1982.

E finalmente o departamento tem a responsabilidade de orientar as mensagens vinculadas pelos meios e comunicação, o que implica no entendimento da manipulação das palavras utilizadas em músicas jornais revistas e etc.

O DIP organizava também, concursos a fim de conseguir produções que ia contra a apologia da boemia e da malandragem. Assim surge uma safra de músicas, sobretudo sambas, onde fazem menção ao trabalho como algo necessário e bom para o cotidiano e vida do brasileiro.

Essas criações são influenciadas também a serem de forma de despertar o nacionalismo no ouvinte. Nesse momento percebemos que há a intenção de se criar uma identidade no Brasil, o que será possível perceber ao observar e analisar algumas músicas que sofrem tal influência.

Lenharo (1995), ao escrever sobre as músicas que tocavam nesse período<sup>20</sup>, faz-nos perceber a influência sofrida pelos músicos do período em questão evidenciando tanto a censura quanto a utilização de técnicas de persuasão, como por exemplo, preferindo em concursos carnavalescos e festivais, letras que seguiam as recomendações dos censores. Com isso compositores se viam induzidos a seguir essas recomendações a fim de ter suas composições no gosto popular.

Lenharo (1995) ainda apresenta a comparação das técnicas utilizadas no Brasil com as técnicas utilizadas na Alemanha Nazista implantada por Goebbels, ministro da propaganda na Alemanha nazista.

O rádio se mostra importante nesse momento devido a ponte que era criada entre governantes e governados, uma vez que este veículo de comunicação seria facilmente manipulado a fim de ampliar propagandas políticas e dirigir a população a opção de uma participação política.

Com a ampliação do rádio percebe-se então um crescimento também na veiculação de publicidades a fim de aumentar as vendas seja de discos, aparelhos receptores e etc. Segundo Lenharo (1995) amplia-se o mercado de ilusões.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, SP: Papyrus, 1986.

<sup>21</sup> Essas ilusões podem estar relacionadas tanto ao consumo, ao desejo popular de consumir os produtos apresentados pelo rádio, assim como a crença dos músicos que veem nessa situação oportunidade de crescimento musical.

Percebendo o rádio como um meio de “produção em série” de entretenimento popular é notável a necessidade de uma constante renovação de material uma vez que o ouvinte se mostrava cada vez mais exigente. Visto isso ao autor apresenta a Rádio Nacional como sendo uma das que mais se preocupou com tal exigência buscando assim apresentar sempre novos materiais aos ouvintes.

As radionovelas também fazem parte desse processo uma vez que atraíam ouvintes, apesar de não ser o foco principal das emissoras, como é possível ver nesta fala de Alcir Lenharo:

“Famosa pelas novelas que seguravam os ouvintes horas a fio ao lado do rádio, o padrão da Nacional era, entretanto, eminentemente musical. A maior parte da programação era dedicada a programas musicais.” (Alcir Lenharo)

E também graças ao rádio é que artistas ganham notoriedade no meio popular:

“Durante um ano Almirante sustentou um trabalho sistemático de pesquisa, que redundou em novos e atraentes programas musicais a respeito dos ritmos musicais do país. Autores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, Zequinha de Abreu tornam-se finalmente conhecidos, graças a insistência dom que eram folclorizados pela emissora.” (Alcir Lenharo)

Alcir Lenharo ainda aponta para a noção de “indústria da cultura” concluindo este parágrafo da seguinte forma.

“A nacional criou a tradição de manter um elenco fixo de seletivo de maestros – Panicalli, Radamé, Perak e foi montando, aos poucos, um verdadeiro banco de partituras, favorecendo a um operante redescobrir da produção musical, abrindo-lhe possibilidade de chegar até a escala industrial da cultura.” (Alcir Lenharo)

Diante disso, a manipulação do material a ser divulgado é comentada por Alcir Lenharo ao falar sobre a descentralização do sistema radiofônico. Na década de 1940 o baião é absorvido pelas emissoras fazendo parte das programações e assim sendo absorvido pela indústria da música. Assim como também devido à “abertura” das rádios para o gosto popular começam também a ter notoriedade nos rádios ritmos como: bolero, foxtrote, tango e a canção francesa e segundo o autor nesse momento tem-se também o surgimento do samba canção.

Alcir Lenharo diz não haver por parte dos estudiosos de música popular um consenso sobre a origem do samba como gênero musical definido, sendo esse um ritmo eleito pelas emissoras e respaldado pelo gosto popular.



É importante ressaltar também que o samba não se apresenta de uma forma unicamente romântica, o que pode nos levar a perceber essa possibilidade é a passagem ainda de Alcir Lenharo onde o mesmo fala:

“Para os compositores negros e pobres a parada era particularmente dura, pois traziam consigo as sequelas de um passado recente, preconceituoso e excludente. É conhecido que, para chegar ao disco, acabassem por vender parcerias, ou então, simplesmente vender suas composições como mercadorias, perdendo os direitos de autoria. Chico Alves e Mário reis tinham em Ismael Silva um produtor/vendedor constante; Noel também a ser vítima dessa contingencia.”(Alcir Lenharo p.5)

Percebemos aqui a necessidade de uma ampla produção visando a alimentação do mercado, o que nos leva a pensar na produção romântica ou crítica das letras dessas músicas ditas “populares”. Uma vez que passa a produzir letras para suprir um mercado, haveria também a criação de canções que não necessariamente fariam tais menções. O que degradaria alguns compositores tal como Cartola.

“O cerco e a falta de opções podiam trazer amargura e ressentimento: um compositor criativo e notável como Cartola atravessava anos em estado de necessidade, mergulhado na bebida.” (Alcir Lenharo p.5)

Num dado momento o qualitativo “malandro” é resignificado. Aquele que anteriormente era visto como o homem agressivo que estava sempre com sua navalha e na maior parte do tempo envolvido a algum tipo de desordem, é redesenhado naquele que porta o violão faz canções e está envolvido com a “boemia”.

Mesmo com essa necessidade de resignificar a imagem do malandro, Mario Lago nos remete a apropriação de Getúlio Vargas da imagem do malando dizendo ser também malando, seria segundo Lenharo com o intuito de defender os trabalhadores.

Já com a percepção dessa apropriação por parte do “governo” os compositores são induzidos ou influenciados a produzir canções que façam exaltação a qualidade de vida ao trabalho ao país e etc. com essa domesticação do samba testemunha-se a criação do “samba-exaltação”. Uma das principais intenções desse movimento era de civilizar o samba, aquele que antes era produzido pelas classes mais baixas para as classes mais baixas, passa a ser produzido ainda no mesmo local, porém com o incentivo de ter uma nova roupagem, tendo a intenção de elevá-lo a nível de símbolo cultural nacional.

Alcir Lenharo ao conversar com Braguinha sobre essa criação de um novo subgênero, Braguinha diz que as composições eram vazias e sem convicção e que chegaram num ponto onde precisavam “produzir” para a sua sobrevivência. No entanto em contrapartida o governo via de uma forma diferente, acreditava que o malandro havia se regenerado e que o samba havia sido domesticado.

Em outro estudo de Alcir Lenharo (1995), ele fala mais sobre as condições nacionais no momento de criação desses departamentos. Ele fala que o Estado percebia que tinha também uma função modernizadora. Uma vez que toda estrutura financeira e administrativa do país estava atrasada em relação ao resto do mundo. O que propõe Marilena Chauí a nos fazer pensar na relação de classes difundida pelo capitalismo, conforme entendido em Marx.

Assim a proposta de que não houvesse uma classe mais favorecida que outra surge em meio a discussão, uma vez que para se obter um melhor domínio, seja de informações ou de ações da sociedade, segundo o autor, é priorizado o enquadramento de classes.

Com isso inicia-se a criação de medidas e leis com o intuito de cercar e reprimir o que estivesse, segundo o governo, ferindo a ordem pública, na constituição de 1937.

Como exemplo, surge também, por vias de fato, o controle a partir da carteira de trabalho que assim como haviam os benefícios ela dava possibilidades de enquadrar o trabalhador de forma a avaliá-lo, sendo essa avaliação considerada na carteira de trabalho podendo haver elogios críticas e etc. entre outros fatores que fariam que sem a carteira de trabalho o operário não fosse reconhecido como tal e assim não teria a possibilidade de receber “direitos” propostos pelo governo. Devido as várias brechas que os patrões encontravam as leis trabalhistas havia um número considerável de greve, solicitando melhorias de diversas formas.

O Estado toma o papel também de civilizar a população, e assim começa a sugerir medidas de ordem cívica. Para isso inicialmente o governo passa a falar no lugar da população, levando o que ele julga necessário, e assim descaracteriza a população.

Propõe então a educação moral e cívica, que tem como intuito tornar o cidadão, um operário ordeiro e produtivo. Por medidas de “conscientização”. Para isso utilizavam do maior veículo de comunicação no momento, o rádio.

No ano de 1937, ano do golpe de Estado, havia a crença de que haveriam invasões no território brasileiro por alguma outra nação devido a incerteza do momento, pela mudança na propaganda que visava utilizar o jornalismo como “sacerdócio cívico”. Ou seja, a mídia tem um papel importante nesse momento devido à grande influência para a população passando as informações de acordo com o que seria proposto por Vargas. E essa propaganda, seguia padrões técnicos utilizados por Goebbels, no regime nazista.

Sergio Cabral (1986) comenta que Vargas foi o primeiro estadista da América Latina que utiliza técnicas nazistas para difundir a propaganda proposta por ele.

O texto “Os Cantores do Rádio” de Alcir Lenharo (1995) imerge na era do rádio, entre os anos 1930 e 1950 para analisar o Rio de Janeiro da época por outros olhos: Através da cultura popular. Retorna à Lapa na década de 1940, descrevendo como era o cenário da boemia carioca deste tempo. Ao recorrer ao exemplo dos malandros, dando a estes outra voz e vendo-os com outros olhos, é fácil perceber que o estereótipo de “Zé Carioca” era equivocado: Que eles não trabalhavam porque não havia mercado de trabalho para eles, que sua vida era difícil e sofrida e que a música era a forma que encontraram para ganhar, minimamente, um prato de comida.

E ao se analisar em um primeiro momento este aspecto, chegamos a um importante ponto de transformação deste mercado de música popular visto pela carreira de Jorge Goulart, cantor carioca viveu entre os anos de 1926 até 2012, onde o Lenharo (1995) narra sua vida e, desta forma, é possível observar por trás desta narrativa as mudanças e transformações desta cultura ao longo dos anos 1940 e 1950, tal como o impacto das proibições tanto da ditadura do Estado Novo quanto do presidente Dutra

De serestas de bairro, onde os boêmios ficavam até as 5 horas da manhã cantando músicas em grupos, num espaço de socialização entre os vizinhos, primeira experiência de muitos músicos que iniciariam uma carreira musical naquele tempo. Em seguida, a migração do bairro para a Lapa, onde entraria no cenário da boemia com figuras como Custódio Mesquita, compositor que ajudou a impulsionar a carreira de Jorge Goulart. Esta passagem nos ajuda a perceber bem as perseguições policiais, as fiscalizações cada vez mais severas, o impacto do fechamento dos cassinos e a introdução de artistas jovens no cenário cultural popular daquele tempo.

Depois, o circo, que era um espaço de apresentações muito popular, que tinha tanto os tradicionais espetáculos circenses quanto apresentações de atores e cantores. Como era apenas um microfone para voz e violão, era um ambiente onde apenas os bons cantores

conseguiram ser aprovados, pois testava sua potência vocal e sua forma de lidar com a plateia.

Logo depois veio a primeira experiência no disco de Jorge Goulart, trecho que explica também como a tecnologia de gravação, mixagem e fabricação chegara ao Brasil e quais eram as gravadoras da época, assim como as condições e as formas de contrato dos direitos de venda e etc. este disco não teve o sucesso esperado e fez Goulart voltar à boemia carioca.

Os teatros de revista foram o próximo passo, espetáculos encenados em teatros mais populares, com o público que normalmente, em um primeiro momento, migrara para lá por causa da decadência da boemia na Lapa, alvo de diversas proibições do presidente Dutra. Passaram a ter públicos cada vez maiores e encenações que foram um verdadeiro sucesso de crítica, com peças musicais que retratavam de forma satírica e bem-humorada as situações cotidianas das camadas populares. Com espetáculos cada vez mais bem produzidos com recursos tecnológicos, as turnês começaram passando por cidades de São Paulo e indo até Porto Alegre, onde tiveram sua experiência ruim.

Algum tempo depois, e com mais espetáculos das revistas que foram sucesso de público, Goulart flerta com o cinema. Este foi o estágio seguinte para os artistas que começaram na boemia da Lapa, passaram pelo circo e estavam nos teatros de revista ou chanchadas. Nomes como Dercy Gonçalves e Grande Otelo faziam esta transição com Goulart, cuja passagem nos ajuda a perceber a construção desta nova cultura cinematográfica, influenciada por Hollywood, mas com fortes elementos nacionais e nacionalistas.

Goulart não teve tanto êxito neste ponto, mas sua segunda tentativa no mundo do disco fora tão bem-sucedida que impulsionou sua carreira também no rádio, que recebeu finalmente o título de “O Rei do Rádio”.

Um grande desafio na fórmula de entender esse mundo, de acordo com a fala de Nora Ney no texto de Alcir Lenharo (1995), que há fases onde tudo dá certo, e que o disco é sempre uma surpresa para o artista desde os primeiros planejamentos até ser recebido pelo público. O olhar do cantor sobre o resultado final de sua obra, a momentos em que o artista fica em estado de graça. Mas o difícil é quando o oposto começa a acontecer, é preciso preparar e com muita paciência não ficar deslumbrado com o sucesso. O disco é a vida e morte do cantor, nas palavras da “cantora da moda”, “o disco faz o cantor, mas o aniquila também”. O rei é de uma época onde a música brasileira não tinha os recursos

tecnológicos como hoje, para gravar o fundamental era ter voz, ouvido e afinação. Não tinha aparelhos para corrigir a voz.

O carnaval era o momento mais excitante e importante para os artistas se manterem afinados com o povo. Toda música escolhida na época de carnaval virava um sucesso, os jornais e rádios programavam concursos carnavalescos, desde o mês de setembro e fazia uma divulgação das músicas em cinema por todo o país.

A gravadora continental investiu em Goulart com uma programação de gravações, com um repertório que não era a autonomia do cantor. O que é levada em conta, sempre a busca do sucesso. No ano de 1950 não foi um ano de grande sucesso do cantor que ficou mesmo com “Balzaqueana” como seu grande êxito. Além do carnaval a música no Brasil estava tendo uma avalanche de boleros mexicanos. Mas houve alguns destaques na música como Waldir Azevedo, Dalva de Oliveira e Luís Gonzaga com seus sucessos ocupando as paradas de sucesso e de novo levassem os artistas brasileiros para uma evidência. No ano de 1951 o cantor manteve o quadro de sucessos como no ano anterior. Goulart começava a impressionar e demarcar no elenco dos melhores cantores nacionais com a interpretação de “Mundo de Zinco”, ficando em 1952 em primeiro lugar entre os sambas e em oitavo no concurso da prefeitura. A música brasileira continuava com grande sucesso e tinha vozes de destaque como Dalva de Oliveira, Linda Batista, Elizete Cardoso, Carlos Galhardo, Emilinha entre outros.

O título de rei tinha grande peso na vida artística dos cantores, pois significava triunfo, prêmio, reconhecimento público, estrelato. Goulart não se deixou seduzir pelo bolero e a Continental lhe reservou gravações estrangeiras, em especial músicas temas de filmes, como “Luzes da Ribalta”, “*Smile*”, “*Moulin Rouge*”, que marcaram o perfil artístico de sua carreira. A justificativa nacionalista é adotada pelo cantor para legitimar esse procedimento. Goulart tinha um grande orgulho de ser o cantor que mais gravou discos de Braguinha, inéditos e recriações, dizia ele que Braguinha foi a pessoa que pacientemente orientou sua carreira discográfica. Ary Barroso também teve grande importância em seus passos com chance na Tupi. Ary estava com duas músicas para serem lançadas “Xangô” e “Coração de Mulher”, e procurava um cantor novo que se identificasse com seu repertório, Goulart foi indicado. O espetáculo foi inesquecível para ele acompanhado de um coral de quarenta vozes, denominada *Apiacás*. O samba nacionalista também ficou no repertório de Goulart, dentro e fora do Brasil. Segundo Alcir Lenharo.

Com isso então, o autor analisou transformações importantes da sociedade através da figura dos cantores de rádio, desde a vida dura dos malandros e a boemia da Lapa, até os meios que artistas tinham de elevar sua carreira: Os circos, as revistas, as chanchadas, o disco, o rádio e o cinema. Tudo isso acompanhado pela época do Estado Novo, o governo Dutra, o retorno de Getúlio e a era de JK. Características como o perfil das composições, o estilo melódico e harmônico, o apelo nacionalista (sobretudo de Goulart) e a chegada de aparatos tecnológicos representados pela popularização do rádio e as gravadoras, vitrolas, discos e o cinema são excelentes vias para se perceber as rápidas mudanças daquele tempo, algo que Lenharo (1995) fez com grande perspicácia e maestria.

O texto de Alcir Lenharo, “O som da ditadura” apresenta a trajetória de alguns cantores e comenta sobre as mudanças que se veem obrigados a acompanhar para ficarem inseridos no meio comercial.

As transformações vivenciadas por esses artistas nesse momento estariam ligadas principalmente pela necessidade de apresentar algum tipo de trabalho o qual seria aceito e seria “comprado” pela sociedade, sem ser barrado pelos censores. Que apesar das várias reformulações que os departamentos responsáveis por isso passam no decorrer do tempo acontecem. Adorno (2011) ao falar da sociologia da música nos faz entender o sentido da música se tornar repetitiva e relativamente curta, uma vez que quanto mais elaborada mais difícil seria para ser absorvida pelas massas. Formando assim todo um processo de criação, produção e propagação deste produto.

## CAPÍTULO 3

### NACIONALISMO, TRABALHO E PROPAGANDA NA CENA DO SAMBA 1930/45

Nesse capítulo dedico a parte prática da pesquisa que seria a apresentação, análise e suposições<sup>22</sup> baseando-me no contexto da época a qual foram compostas essas canções assim como me atento também às situações do cotidiano da época, e do compositor, buscando entender suas necessidades e sua realidade.

Ao observar composições feitas nesse período é possível perceber que a atuação dos compositores e cantores da época se modifica e começam a andar conforme a necessidade para que se venda e publicação autorizada pelo governo.

Segue análise de algumas músicas escolhidas de acordo com a relevância e pertinência da letra conforme o decorrer deste trabalho.

#### **Bonde São Januário (1940)**

Ataulfo Alves Wilson Batista

Cyri Monteiro

Samba

Instrumentos de sopro e percussão

#### **O Bonde São Januário**

**Wilson Batista**

Quem trabalha

É quem tem razão

Eu digo

E não tenho medo

De errar

Quem trabalha...

---

<sup>22</sup> É difícil afirmar a postura do compositor na criação da música, uma vez que o motivo que leva o mesmo a escrever e selecionar tais palavras para a obra podem ser diversos e por diversos motivos. Não necessariamente perceptível, para pesquisadores ou ouvintes, pelos fatores contextuais, históricos etc. do momento da composição. Levando em consideração também que a data que temos é a de gravação ou de registro.

O Bon de São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu  
Que vou trabalhar

O Bonde São Januário...

Antigamente  
Eu não tinha juízo  
Mas hoje  
Eu penso melhor  
No futuro  
Graças a Deus  
Sou feliz  
Vivo muito bem  
A boemia  
Não dá camisa  
A ninguém  
Passe bem

O compositor enaltece a “razão” a aquele que trabalha, desmerecendo seu passado, dizendo que não tinha juízo e que nesse momento já estaria mudado pelo fato de perceber que a boêmia não “dá camisa” a ninguém. Ao relacionar com as condições desse tempo percebemos que há uma ligação, não assumida, com a situação de enaltecer o trabalho no momento em que a letra é escrita.

Na letra é utilizado o termo “boêmia” que está ligado a vida daquele que se dedica a farras e noites na rua sem ter interesse no trabalho. A formação dos versos remete a valorização do trabalho, desfavorecendo a vida de farra.

Os sujeitos que aparecem nessa música são os operários e o boêmio, sendo eles comparados onde coloca como desajuizado aquele que segue na boêmia e exalta aquele que trabalha pegando o Bonde São Januário.

A exemplo, Ataulfo Alves e Wilson Batista apresentam a composição “Bonde São Januário”, onde seguindo as “regras” impostas pelo departamento de controle o mesmo faz a exaltação ao trabalho e a depreciação da vida boemia. Porém a composição original



não faria tal menção, mas sim referenciando a aquele que trabalha como um “sócio otário”.

### **Fui louco (1932)**

Noel Rosa, Bide (Alcebíades Maia Barcelos)

Mario Reis

Samba

Instrumentos de sopro cordas e percussão

### **Fui louco (1932)**

**Noel Rosa, Bide (Alcebíades Maia Barcelos)**

**Mario Reis**

Fui louco Resolvi tomar juí.....zo  
A idade vem chegando e é preciso  
Se eu choro  
Meu sentimento é profundo  
Ter perdido a mocidade na orgia  
Maior desgosto do mundo!  
Neste mundo ingrato e cruel  
Eu já desempenhei o meu papel  
E da orgia então  
Já pedi minha de..mis..são  
Neste mundo ingrato e cruel  
Eu já desempenhei o meu papel  
E da orgia então  
Já pedi minha de..mis..são

Os compositores relatam a trajetória de uma vida repleta de festas, com uma mocidade “bem aproveitada” cercada de bebidas de mulheres e etc. que num dado momento percebe a necessidade de “regenerar-se” ou de desistir assim como diz na canção “demitir-se” se despedindo da vida lamentando perder a vida na orgia. De acordo com o filme que faz uma biografia da vida de Noel Rosa (Noel - Poeta da Vila 2006), essa canção seria composta quando ele já estava chegando ao final de sua vida.

Nesta letra o sujeito que aparece é o boêmio em primeiro plano contando sobre a sua vida. Os compositores consideram o mundo como um lugar cruel e ingrato, e finaliza a canção dizendo que se demite da vida. Impregnando assim a percepção de uma vivência na orgia que ao final não foi tão gratificante quanto se imaginava.

Observando o ano de tal composição percebemos que poderia sim haver uma ligação ao tipo de composições que seriam autorizadas pelo DIP uma vez que tal música associa a “demissão” algo que é ligado a organizações corporativas, à “orgia” já no fim de sua vida sendo essa uma das últimas composições e gravações do “Poeta da Vila”. É evidente também a questão da dificuldade da vida daquele que evita o mundo do trabalho e tenta viver cercado de satisfações carnis e passageiras. É possível perceber isso quando Lenharo (1995) fala por exemplo da trajetória de vida de Nora Ney e Joao Goulart.

### **Boa Companheira (1942)**

J. Baptista e Nássara (Antônio Nássara)

Conjunto Regional RCA Victor: Diversos

Instrumentos de sopro, percussão piano e corda

### **Boa Companheira (1942)**

**J. Baptista e Nássara (Antônio Nássara)**

**Conjunto Regional RCA Victor: Diversos**

Sou feliz Estou com a vida que pedi a Deus

Tenho tudo

Tudo, tudo o que sonhei na mão

É uma boa companheira

Essa morena faceira

Que tempera o meu feijão

Já não fico mais na esquina

Já comprei um macacão

Vou feliz pra oficina

E às vezes faço serão

Em troca de tudo isso

Eu tenho em compensação  
Uma morena faceira  
Que tempera o meu feijão

Essa canção retrata a vida de um homem que deixa de lado a vida boêmia e segue como um operário trabalhador pelo fato de encontrar uma mulher que dá a ele como recompensa a sua companhia, por ser um trabalhador.

É utilizada palavras como: “serão”, que estaria relacionado com a ação de ficar mais tempo trabalhando. Também usa o termo “morena faceira” com o intuito de agregar qualidade a mulher que o acompanha. Nesta letra os sujeitos são o operário e sua companheira como principais agentes do enredo.

Nessa composição é possível perceber a forte influência contextual para a criação e publicação da mesma, uma vez que o discurso se apresenta a favor dos preceitos nacionalistas apresentados pelo governo.

### **Onde está a honestidade? (1933)**

Noel Rosa

Instrumentos de corda, teclas, sopro e percussão.

### **Onde está a honestidade? (1933)**

**Noel Rosa**

**Noel Pela Primeira Vez (Volume 3 CD 6 Faixa 7)**

Você tem palacete reluzente  
Tem jóias e criados à vontade  
Sem ter nenhuma herança ou parente  
Só anda de automóvel na cidade...

E o povo já pergunta com maldade:  
Onde está a honestidade?  
Onde está a honestidade?

O seu dinheiro nasce de repente  
E embora não se saiba se é verdade

Você acha nas ruas diariamente  
Anéis, dinheiro e felicidade...

Vassoura dos salões da sociedade  
Que varre o que encontrar em sua frente  
Promove festivais de caridade  
Em nome de qualquer defunto ausente...

Os sujeitos que aparecem nesse enredo seriam o povo e aquele a que se fala, considerando as datas aponta a Getúlio Vargas. Noel Rosa faz críticas a situação política no momento em que compõe essa canção. Comenta sobre um palacete reluzente e fala que não havia herança para ter “recebido” aquele palacete.

E questiona na música onde está a honestidade pelo fato de Getúlio Vargas ter chegado ao poder sem o consentimento de toda a população. Comenta também sobre o enriquecimento sem precedentes e condena a ostentação no palácio do catete.

O autor coloca a questão dos valores morais juntamente ao cargo político, questionando e criticando a fim de evidenciar as prováveis corrupções que ocorriam naquele momento.

### **Quem é o Tal? (1942)**

Afonso Teixeira e Ubirajara Nesdan

João Petra de Barros

Percussão, instrumentos de sopro e cordas.

### **Quem é o Tal? (1942)**

**Afonso Teixeira e Ubirajara Nesdan**

**João Petra de Barros**

Quem é que usa cabelinho na testa  
e um bigodinho que parece mosca?  
Só cumprimenta levantando o braço.  
Ê, ê, ê, palhaço!

Quem tem o “G” que representa a glória?

Quem tem o “V” que ficará na ?

Com seu sorriso que nos dá prazer.

Ê, ê, ê, vitória!

Em um ritmo que lembra marchas militares, a composição contém elementos que fazem menção às iniciais de Getúlio Vargas ao perguntar sobre o “G” de glória e o “V” que ficará para a história. Junto a isso os compositores colocam também menções a Adolf Hitler ao falar da forma de cumprimentar.

Os sujeitos apresentados nessa letra, de forma subjetiva são Hitler e Getúlio Vargas, cada um com uma relação ligada ao nome e estereótipo. Percebe-se claramente a referência a Getúlio Vargas onde se lê “G que representa a gloria” e onde se lê “V que ficará na história”, logo em seguida dizendo respectivamente as palavras Glória e Vitória onde se baseia o governo de Getúlio Vargas, no entanto faz também uma referência ao “ditador” Adolf Hitler ao descrevê-lo fisicamente associando-o a um palhaço.

Nas músicas apresentadas é possível perceber o militarismo em relação a ideologias de governo, também a exaltação do estereótipo proposto no período o qual são compostas assim como percebemos também a consideração do autor em contestar a sua vida em função dos frutos que colheu de uma vida boêmia.

Com tudo os órgãos de controle sempre estiveram presentes numa sociedade seja ela explícita ou implícita, a olhos leigos ou desatentos, somos constantemente bombardeados com materiais os quais nos induzem a afirmar situações e “comprá-las” como verdade onde nos levam a formação cultural por base nos órgãos controladores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa foi desenvolvida com o intuito de aprofundar conhecimentos e contribuir com o entendimento das formas que o contexto social possa influenciar no samba, para isso executei estudos relacionados a história e arte e também a história e música para encontrar uma forma de escrita que atendesse o que aprendi durante a graduação em relação a escrita da história.

Inicialmente descrevo as formas que acredito que alguns autores apresentam a importância de se trabalhar com o tema História e Música, trazendo assim autores que se dão ao trabalho de apresentar formas de analisar fatores sociais, artísticos e políticos a partir de uma perspectiva analítica e crítica.

Nesse sentido, descrevo um panorama em relação a história da música, e do nacionalismo no território brasileiro. Sigo então para a compreensão do todo pretendendo mostrar a influência que o contexto pode ter na arte de modo geral e não só na música.

Assim continuando o panorama na história da música, buscando chegar ao samba, explico ritmos que foram criados e influenciaram a chegada do ritmo de samba como quando foi reconhecido pela primeira vez. Passo pela realidade dos músicos tentando perceber o meio social o qual estavam inseridos para a partir daí buscar entender a realidade do momento em que escreviam as composições.

Seguindo para a forma que as composições eram feitas e apresentando como algumas foram compostas. Tento nessa primeira parte estabelecer um entendimento em relação à história da música no Brasil, chegando à história do samba e apresentando as formas de samba que o descendeu. Desde já tento aproximar e assim deixar clara minha proposta principal que é a influência contextual política, em relação à arte

Logo depois passo para um processo de entendimento da situação política apresentando assim o contexto do governo de Getúlio Vargas, e apresento a criação dos departamentos, apresentando assim as formas que esses departamentos trabalhavam, e onde atuavam contando assim um pouco do rádio, e com isso mostrando um pouco como era a relação dos músicos com os departamentos, com o governo, com a censura e a partir dela como era a recepção da população dessas composições censuradas.

Proponho entender a música como produto de mercado que se transforma de acordo com a necessidade assim apresentando as músicas como produtos.

Apresento então uma análise do texto de Alcir Lenharo para propor o entendimento da realidade vivenciada pelos músicos, quanto indivíduo. Para entender isso é apresentado à noção de lugar onde esses músicos estão inseridos.

E finalmente apresento a análise de algumas letras selecionadas no decorrer da pesquisa de acordo com a disponibilidade e a presença dos nomes durante a pesquisa.

Contudo entendi que, a arte pode ser considerada em função do sujeito, logo, entende-se que a sua criação está relacionada diretamente com os contextos vivenciados pelo artista. É possível perceber que, a situação política, social e cultural não só desse momento, influencia sim nas composições onde as mesmas estiveram ligadas a estes aspectos neste recorte estudado.

Não só no samba, mas também a “música popular”, de forma geral, no Brasil apresenta elementos que reverenciam e atendem a algum público. A influência sofrida pela música popular segundo Adorno (2011) está ligada a necessidade de abastecer um mercado. Logo a partir do momento em que se tem um mercado que dita a forma que as músicas devem ser tocadas, ou, como ela está sendo recebida pela sociedade há uma influência na sua criação.

A música a cada dia que passa sofre essas influências pela necessidade de ser aceita, essa aceitação depende da necessidade que essas músicas atendem e em qual quadro social ela está inserida.

Assim percebi no trabalho que as influências sofridas pelos sambistas no recorte temporal proposto se dão principalmente pelo fato de se verem obrigados a atender uma gama de exigências para que pudessem vender suas produções

Revisando o trabalho e já levando como proposta para um estudo mais aprofundado, percebo que há a necessidade de se trabalhar mais a questão do conceito de música popular, ou seja, entender o que é o popular como ele se apresenta de acordo com cada realidade que está inserido. Acredito também que seja necessário trabalhar para estabelecer um acervo atualizado de produções fonográficas, buscar por mais conteúdos e torná-los de fácil acesso a pesquisadores, uma vez que o acesso, o contato com os discos

e com as informações de capa foram as principais dificuldades encontradas durante esse trabalho.



## FONTES

PEIXOTO, ALZIRA VARGAS DO A. Getúlio Vargas meu pai. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, Globo, 1960. P.354.

Barbosa, Domingos Caldas, Viola de Lereno, Instituto Nacional do Livro, Imprensa Nacional Rio de Janeiro, 1944, Vol. 1

BRASIL. Decreto-Lei nº. 19.482, de 12 de dezembro de 1930. Limita a entrada, no território nacional, de passageiros estrangeiros de terceira classe, dispõe sobre a localização e amparo de trabalhadores nacionais, e dá outras providências. Legislação Informatizada. Disponível em: Acesso em: 21/05/2017.

Cinejornal Brasileiro: DIP (1938-1946)”. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado, 1982.

Acervo de poemas disponível em: Acesso em: 21/05/2017

<http://www.soliteratura.com.br/barroco/barroco05.php> (Gregório de Matos)

Acervo de poemas disponível em: Acesso em: 21/05/2017

<https://www.poemhunter.com/best-poems/gregorio-de-matos-guerra/preceito-1/>

(Gregório de Matos)

Letras de músicas disponíveis em: Acesso em: 21/05/2017

<http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/linda-flor-ai-yoyo.html>

Letras de músicas disponíveis em: Acesso em: 21/05/2017

<https://www.vagalume.com.br/>

Acervo de discos on-line disponível em: Acesso em: 21/05/2017

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

Teoria sobre instrumentos disponível em: Acesso em: 21/05/2017

<http://www.mundopercussivo.com/estudos-e-pesquisas/conhecaosinstrumentos/maraca/>

<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/ex-malandro>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Retórica. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005. (Obras Completas de Aristóteles, v. VIII, t. I)
- \_\_\_\_\_. *Poética*. 4.a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011;
- ANÍSIO, Ricardo. *MPB de a a Z: Crônicas críticas e entrevistas*. 2. ed. Campina Grande: Latus, 2011. 376 p.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*; tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2011. 420 p.
- \_\_\_\_\_. “Sobre música popular”. In: ADORNO, T. W. Adorno (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1986. pp. 115-146.
- BRAZ, Marcelo (Org.). *Samba, cultura e sociedade: Sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. 248 p.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo, Editora Moderna, 1996. pp.06-74.
- DÂNGELO, Newton. *Vozes da Cidade: rádio e cultura popular urbana em Uberlândia-MG 1939/1970/*. Uberlândia: EDUFU, 2012. 182 p.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Biotempo, 2008. 203 p.
- GOULART, Silvana. *Sob a Verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990. 11 - 75 p.
- HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: Poeta da vila, cronista do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011. 200 p.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, SP: Papirus, 1986.

\_\_\_\_\_. *A marcha para o Azul. Anais do Museu Paulista. Tomo XXXIII.* São Paulo: USP, 1984, pp. 7-16.

\_\_\_\_\_. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo.*

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política.* Campinas, SP: Papirus, 1986.

MORAIS, J. G. Vinci e SALIBA, E. Thomé. (orgs.) *História e música no Brasil.* São Paulo: Alameda, 2010.p

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música - História cultural da música popular.* 3. ed. Belo Horizonte: Autentica, 2005. 120 p.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na Era da Revolução.* São Paulo: 34, 2009. 176 p.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular: temas e questões.* São Paulo: Ed. 34, 2001.pp. 55-84;151-188

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998. pp.207-259.

\_\_\_\_\_. *Música Popular, um tema em debate.* 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular, da modinha à canção de protesto.* Petrópolis: Vozes, 1974

\_\_\_\_\_. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV.* São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *A Música popular no romance brasileiro.* São Paulo: Ed. 34, 2000.Vs. I e II.

\_\_\_\_\_. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800).* São Paulo: Ed. 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MARC BLOCH. *L'Historie, La Guerre, La Résistance*. Paris: Gallimard-Quarto, 2006