



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**JOÃO AUGUSTO DA SILVA CONCEIÇÃO**

**“LADRÕES” DE MARABAIXO E *JINGLES* NO ENSINO DE  
HISTÓRIA: RESISTÊNCIA E PROPAGANDA NO ESTADO NOVO E NO  
TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ (1937-1945)**

**MACAPÁ-AP  
2025**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**“LADRÕES” DE MARABAIXO E *JINGLES* NO ENSINO DE  
HISTÓRIA: RESISTÊNCIA E PROPAGANDA NO ESTADO NOVO E NO  
TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ (1937-1945)**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado por João Augusto da Silva  
Conceição ao Colegiado de Licenciatura em  
História da Universidade Federal do Amapá  
como requisito parcial para a obtenção do  
Título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Giovani José da Silva

**MACAPÁ-AP  
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP  
Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

---

C744I Conceição, João Augusto da Silva.

“Ladrões” de Marabaixo e jingles no ensino de história: resistência e propaganda no Estado Novo e no Território Federal do Amapá (1937-1945) / João Augusto da Silva Conceição. - Macapá, 2025.

1 recurso eletrônico.

62 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de História, Macapá, 2025.

Orientador: Professor Doutor Giovani José da Silva.

Coorientador: .

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Ensino de história. 2. Marabaixo. 3. Era Vargas. I. Silva, Giovani José da, orientador. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 363.69

---

CONCEIÇÃO, João Augusto da Silva. “**Ladrões**” de Marabaixo e jingles no ensino de história: resistência e propaganda no Estado Novo e no Território Federal do Amapá (1937-1945). Orientador: Professor Doutor Giovani José da Silva. 2025. 62 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - História. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2025.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - História. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2025.

JOÃO AUGUSTO DA SILVA CONCEIÇÃO

**"LADRÕES" DE MARABAIXO E JINGLES NO ENSINO DE HISTÓRIA:  
RESISTÊNCIA E PROPAGANDA NO ESTADO NOVO E NO TERRITÓRIO  
FEDERAL DO AMAPÁ (1937-1945)**

DATA DE APROVAÇÃO

27/10/25

*Cecília Maria Chaves Brito Bastos*

Examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecília Maria Chaves Brito Bastos  
Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

*Bruno Rafael Machado Nascimento*

Examinador: Prof. Me. Bruno Rafael Machado Nascimento  
(Externo)

*Giovani José da Silva*

Orientador: Prof. Dr. Giovani José da Silva  
Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Aos meus filhos, Matheus Augusto Marques Conceição e Bruno Gustavo da Silva Trindade, todo esse esforço foi por vocês, pois por meio da educação teremos uma vida melhor.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos seres superiores que me regem, me guiam e iluminam meus caminhos, e a todos aqueles que lutaram para que pessoas como eu pudessem estudar.

À minha belíssima e brilhante companheira Jakeliny Lobato da Silva, revisora deste trabalho, que conseguiu me encaixar em sua agenda lotada de revisões, sempre esteve ao meu lado apoiando-me e me dando força, nunca me deixando desistir. Foi graças ao seu incentivo que escolhi o curso de Licenciatura em História. Lembro-me bem de quando viu que o processo seletivo estava aberto e decidimos tentar a sorte, pois ingressar na universidade federal era um sonho comum que tínhamos e realizamos.

Agradeço aos meus pais que, em um momento crucial, acolheram meu filho, permitindo que eu pudesse me dedicar completamente à graduação. Quero deixar um agradecimento especial à minha mãe, Eliane do Socorro, que comprou alguns livros utilizados neste trabalho.

Agradeço do fundo da minha alma à minha amada tia Odinete. À minha tia Graça Senna, que desde minha entrada na universidade me ofereceu um teto para morar e me acolheu. Esta pesquisa nasceu muito das histórias que ela me contou sobre como sua família foi removida do centro da cidade.

Não posso esquecer de agradecer ao professor Rostam Martins, cujo presente foi extremamente valioso. Guardarei com muito carinho seu livro, que é uma das referências desta pesquisa. Também quero saudar a professora Piedade Videira, que prontamente enviou o e-book da sua pesquisa, e tive a felicidade de conseguir um exemplar físico dessa obra tão importante para a população amapaense.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Giovani José da Silva, por ter acreditado em minha proposta e me guiado por meio de leituras pertinentes sobre música e ensino de História. Agradeço por tudo, com sua orientação, minha ideia inicial se transformou em uma pesquisa consistente.

***Tocador***

*Toca tocador, o toque que ecoa,  
Toca um bocadinho, bem devagarinho,  
Nos campos da favela ou laguinho,  
Pois o Ge fez de ti entulho;*

*Então te dividiu como mero bagulho,  
Diante de tal demência não conseguiu,  
Perceber que a tal divisão mantida,  
Só fez fortalecer.*

*(Graça Senna, 2023)*

## RESUMO

Este trabalho buscou demonstrar a conexão entre a história local e/ou regional do estado do Amapá e a narrativa nacional, utilizando como fio condutor a produção musical de dois contextos: *os jingles* da campanha, os sambas de exaltação do Estado Novo no eixo centro-sul do país e as canções de Marabaixo, expressão cultural ancestral afro-amapaense. Através dessa análise comparativa, evidenciou-se como o projeto político nacionalista e centralizador de Getúlio Vargas encontrou eco e implementação específica no Território Federal do Amapá, personificada na figura do interventor Janary Nunes. Para fundamentar a perspectiva de que Nunes era a representação local do ideal varguista, este estudo apoiou-se na pesquisa da professora Maura Leal da Silva (2024), que analisa a criação dos territórios federais como estratégia do Estado Novo. A compreensão do processo histórico que levou à emancipação política da região, por sua vez, foi construída com base nas contribuições fundamentais de Lobato (2014) e Silva (2024). Para além de articular as escalas local e nacional, este trabalho também se propôs a utilização da música como uma fonte histórica documental de grande valor, essa perspectiva metodológica foi embasada nas reflexões de Hermeto (2012), Ferreira (2013) e Napolitano (2002). Na investigação sobre o Marabaixo, os trabalhos de Martins (2016), de Videira (2009) e de Dias (2022) constituíram parte do referencial teórico.

**Palavras-chave:** Ensino de história. Marabaixo. Jingle político. Era Vargas.

## RÉSUMÉ

Ce travail visait à démontrer le lien entre l'histoire locale et/ou régionale de l'État d'Amapá et le récit national, en utilisant comme fil conducteur la production musicale de deux contextes : les jingles de campagne, les sambas à la gloire de l'État Novo (État Nouveau) dans la région centre-sud du pays, et les chants Marabaixo, expression culturelle ancestrale afro-amapá. Cette analyse comparative a permis de comprendre comment le projet politique nationaliste et centralisateur de Getúlio Vargas a trouvé un écho et une application concrète dans le Territoire fédéral d'Amapá, incarné par la figure de l'intervenant Janary Nunes. Pour étayer l'idée que Nunes était la représentation locale de l'idéal de Vargas, cette étude s'est appuyée sur les recherches de la professeure Maura Leal da Silva (2024), qui analyse la création de territoires fédéraux comme stratégie de l'État Novo. La compréhension du processus historique ayant conduit à l'émancipation politique de la région s'est appuyée sur les contributions fondamentales de Lobato (2014) et Silva (2024). Outre l'articulation des échelles locale et nationale, ce travail a également proposé l'utilisation de la musique comme précieuse source documentaire historique. Cette perspective méthodologique s'appuyait sur les réflexions d'Hermeto (2012), Ferreira (2013) et Napolitano (2002). Dans la recherche sur le Marabaixo, les travaux de Martins (2016), Videira (2009) et Dias (2022) ont constitué une partie du cadre théorique.

Mots-clés : Enseignement de l'histoire. Marabaixo. Jingle politique. Époque Vargas.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	11
1.2 OBJETIVOS .....	15
2 “JINGLES” NA ERA VARGAS.....	16
2.1 G E GE (SEU GETÚLIO) .....	16
2.2 MENINA PRESIDÊNCIA.....	18
2.3 O RÁDIO E A MÚSICA FERRAMENTAS DO ESTADO NOVO.....	21
2.4 CONSIDERAÇÕES.....	25
3 AONDE TU VAI, CAPITÃO?.....	27
3.1 DE QUASE PROVÍNCIA DE OYAPÓCKIA AO TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ .....	27
3.2 SAIO GRITANDO VIVA (BRIGA), AO NOSSO GOVERNADOR! ....	28
3.3 CONSIDERAÇÕES.....	35
4 MÚSICA NO ENSINO DE HISTÓRIA, DO LOCAL AO NACIONAL.....	37
4.1 ENTRE “JINGLES” E LADRÕES DE MARABAIXO .....	37
4.2 MÚSICA PARA ENSINAR SOBRE A ERA VARGAS .....	40
4.3 A INCORPORAÇÃO DO MARABAIXO NA EDUCAÇÃO BÁSICA: POTENCIALIDADES E REFLEXÕES .....	41
4.4 CONSIDERAÇÕES.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	48
REFERÊNCIAS .....	52
APÊNDICE.....	56
SEQUÊNCIA DE ENSINO: MÚSICA PARA ENSINAR A ERA VARGAS E SUAS CONTRADIÇÕES – UMA PERSPECTIVA NACIONAL E LOCAL.....	56

## 1 INTRODUÇÃO

Quando comecei a ter contato com a realidade das salas de aula, seja através das disciplinas práticas, das atividades de extensão ou dos estágios, algo me saltou aos olhos: a absoluta ausência da história do Amapá. Os próprios alunos notavam essa lacuna e me questionavam com certa frustração: “o que vamos aprender sobre o nosso estado?”. Essa pergunta simples me inquietava profundamente, porque eu enxergava com clareza como elementos da nossa história local dialogavam diretamente com a narrativa nacional.

Há, por exemplo, a Fortaleza de São José de Macapá —patrimônio histórico e arquitetônico nacional— e o distrito de Mazagão Velho, com sua história de transferência de uma comunidade inteira do continente africano para o Brasil que podem ser usadas para discutir acerca do Período Colonial. Nessa mesma linha, a Base Aérea localizada no município de Amapá, pode ser usada para discutir, em sala de aula, acerca dos impactos da Segunda Guerra Mundial no estado do Amapá, para além desses há mais episódios históricos locais que são capítulos ausentes nos livros didáticos de história.

Além do aspecto profissional, essa também foi uma inquietação profundamente pessoal pois durante minha própria vida escolar, quase nada me foi apresentado sobre a região onde cresci. Isso gerava em mim uma sensação constante de desenraizamento, pois sentia que, além de estarmos geograficamente desconectados do resto do país por terra, também éramos desconectados historicamente.

Essa mesma sensação de desconexão como aluno do ensino básico se manifestava de forma gritante enquanto acompanhava, agora como aluno da universidade, os professores da rede pública ensinando sobre a Era Vargas, já que em nenhum momento a criação do Território Federal do Amapá era mencionada, muito menos a figura de Janary Nunes como representação pura do Estado Novo no Amapá.

Minha primeira tentativa de trabalhar a história do Amapá ocorreu através do Marabaixo, utilizei a manifestação cultural amapaense como exemplo de patrimônio imaterial e como ferramenta para aplicar a Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena. No entanto, sempre ficava aquela sensação de que eu estava apenas arranhando a superfície, de que haviam camadas mais profundas a explorar. Eu sabia que como futuro professor, existiam mais potencialidades, mais possibilidades e muito a aprender.

Então por duas vezes fui monitor da disciplina de Prática Pedagógica II – Educação Ambiental e Patrimonial, essa experiência me aproximou ainda mais do Marabaixo, pois como o mesmo é um patrimônio imaterial brasileiro, foi abordado em sala com os demais discentes.

Quando entrei no Programa de Iniciação à Docência (PIBID), essa experiência me levou para dentro da sala de aula de uma forma que estágios e práticas nunca haviam conseguido. Pela primeira vez, participei ativamente do planejamento das aulas e foi nesse processo que visualizei como poderíamos usar um “ladrão” de Marabaixo em sala de aula, especificamente aquele que relata a remoção da população negra do centro da cidade, uma medida implementada pelo governador Janary Nunes, que por sua vez havia sido nomeado pelo próprio Vargas.

Foi então que a semente da minha pesquisa começou a germinar, meu orientador, o Prof. Dr. Giovani da Silva, percebeu onde eu queria chegar e disse “Meu caro, o que você quer é trabalhar música no ensino de história”.

Assim nasceu a pesquisa *Entre Jingles e “Ladrões” de Marabaixo: Propaganda e Resistência No Estado Novo e no Território Federal Do Amapá (1937-1945)*, que teve o título alterado para **“Ladrões” de Marabaixo e Jingles no Ensino de História: Resistência e Propaganda No Estado Novo E No Território Federal do Amapá (1937-1945)**, algo que foi um pedido da banca examinadora, que faz total sentido pois a minha pesquisa debruça sobre o ensino de história e isso deve estar explícito.

. A jornada que começou com uma inquietação diante do vazio historiográfico sobre meu estado na sala na educação básica, havia finalmente encontrado seu caminho, um que conectava a música, a história local e a nacional de forma orgânica e significativa.

Vale destacar que essa proposta não surge do zero, mas se insere em um diálogo importante com pesquisas anteriores que já abriram caminhos para o ensino da história e cultura amapaense. Trabalhos como o da professora Piedade Videira, que resultou na sua dissertação de mestrado, posteriormente lançada como livro *Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense* (2009), embora com foco na dança e nas artes, oferecem um repertório riquíssimo que pode, e deve, ser apropriado de forma interdisciplinar pelo ensino de história. Sua pesquisa não apenas documenta uma expressão cultural, mas revela as camadas históricas, sociais e identitárias que perpassam o Marabaixo, constituindo-se como uma fonte valiosa para compreender processos históricos locais.

Da mesma forma, há a contribuição do professor Aldeci Dias em sua dissertação de mestrado desenvolvida no Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA/UNIFAP), intitulada *Uma historiografia diaspórica vernacular: Os ladrões de Marabaixo e o ensino de história no Amapá* (2019) que já apontava explicitamente para as potencialidades pedagógicas dos “ladrões” como ferramenta para o ensino de história. Seu trabalho é um farol para quem, como eu, quer trazer essas narrativas orais para a sala de aula.

De modo semelhante, a dissertação do professor Rosimar Neves Sousa, também desenvolvida no Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA/UNIFAP), *O uso de obras literárias nos anos finais do ensino fundamental como possibilidade pedagógica para o ensino da história e cultura afro-brasileira e afro-amapaense* (2025) reforça esse movimento de buscar, na produção cultural amapaense, os instrumentos para aplicar as diretrizes nacionais de forma contextualizada e significativa.

Minha pesquisa propõe avançar nesse mesmo caminho, mas com uma abordagem diferente. Em vez de usar a cultura amapaense apenas para ensinar a história local, proponho que ela também seja utilizada para ensinar a história nacional. Meu objetivo é conectar essas contribuições, especialmente através do uso da música — tanto com os “jingles” oficiais de propaganda quanto com os “ladrões” de resistência, que funcionam como documentos históricos e recursos didáticos. Dessa forma, pretendo criar uma ligação mais forte entre a história do Amapá e a história do Brasil como um todo.

Desse modo, proponho que a história local deixe de ser tratada como algo isolado ou desconectado da grande narrativa nacional. Para ser mais específico, como professores, ao ensinar sobre a Era Vargas, há a oportunidade perfeita para fazer essa ponte e isso se desdobra para o ensino de qualquer período histórico. Como demonstrado anteriormente, podemos e devemos fazer essa ligação com qualquer assunto do livro didático que envolva o Brasil. Até mesmo a Segunda Guerra Mundial, um evento de escala global, pode ser analisado sob a ótica local, mostrando como nosso território e nossa gente foram afetados por ele.

Quero deixar algo bem explícito aqui: ainda que o livro didático tenha suas limitações e não seja completo, ele não pode ser simplesmente descartado ou transformado em vilão. Reconheço que pode até parecer uma certa presunção da minha parte dizer isso, mas acredito firmemente que cabe a nós, professores, assumirmos o papel

de mediadores e buscar os meios para complementar e enriquecer esse material, trazendo as vozes e experiências locais que faltam, essa, para mim, é a essência do nosso trabalho.

Desse modo, a presente monografia foi dividida em três capítulos. No primeiro, o enfoque é a trajetória política de Getúlio Vargas, desde a ruptura da tradicional Política do Café com Leite, à sua ascensão ao poder como presidente. Como o objetivo principal deste trabalho é utilizar música no ensino de história, entender de que forma os “*jingles*” eleitorais foram usados na época é crucial para compreender o contexto histórico, já que é justamente nesse período que os jingles políticos emergiram como ferramentas cruciais de propaganda. Essas composições musicais combinavam apelo publicitário e conteúdo ideológico, servindo para glorificar candidatos e satirizar adversários de maneira memorável.

Neste capítulo, demonstro como os jingles não apenas influenciaram a disputa eleitoral de 1930, mas também se tornaram instrumentos permanentes na construção do imaginário político durante a Era Vargas. Através da análise das composições: “Comendo Bola” de autoria de e Henrique Domingues, que ridicularizava Getúlio Vargas, “G e Ge (Seu Getúlio)” com autoria de Lamartine Babo, que celebrava a revolução e “A Menina Presidência”, de Antônio Nássara e Cristóvão Alencar, que descreve o cenário político pré-eleições de 1938, busco compreender como a música foi utilizada para moldar percepções, mobilizar o eleitorado e consolidar o projeto nacionalista.

No segundo capítulo, faço uma conexão entre a história local e a nacional, começando pela criação do Território Federal do Amapá em 1943, abordando, ainda, a nomeação do interventor Janary Nunes, ocorrida durante o período ditatorial de Getúlio Vargas. Para ilustrar isso, uso a música como uma fonte histórica, especialmente a letra de um “ladrão” de Marabaixo. Com ela, é possível entender como foi a política de Janary e Vargas no Amapá, especialmente para aqueles que enfrentaram tentativas de silenciamento. Nos versos de “Aonde, tu vais rapaz?”, que tem autoria atribuída a Raimundo Ladislau, é possível perceber como essa modernização impactou a população negra de Macapá/AP.

Importa ressaltar que os “ladrões” de Marabaixo, funcionam como arquivos históricos alternativos, registrando conflitos, injustiças e transformações sociais de forma visceral. A canção “Aonde tu vais, rapaz?” emerge não apenas como expressão artística, mas como ferramenta pedagógica poderosa para compreender as complexas relações entre cultura, poder e resistência durante esse período. Neste capítulo, demonstro como a trajetória do Amapá, de sua aspiração inicial como quase província à sua concretização

como território federal, sintetiza as contradições do projeto nacional. O Marabaixo, com seus ladrões, oferece um ponto de entrada privilegiado para compreender as tensões entre desenvolvimento e exclusão, entre a história oficial e as memórias subterrâneas que teimam em não silenciar, revelando como a música pode iluminar as nuances de um processo histórico marcado tanto por avanços quanto por profundas desigualdades sociais.

No terceiro e último capítulo, estabeleço a conexão entre as teorias de uso da música em sala de aula e os objetos propostos, “*jingles*” e “ladrões”, articulando uma estrutura teórica e metodológica sobre como usar música para ensinar história, partindo necessariamente do amparo das Legislações Educacionais, como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em nível nacional e o Referencial Curricular Amapaense (RCA) em nível estadual, com foco no nono ano do Ensino Fundamental.

Por fim, mas não menos importante, apresento o planejamento para seis aulas, que têm em seu escopo o uso dos “jingles” e do “ladrão” do Marabaixo analisados neste trabalho, demonstrando possibilidades de aplicação do proposto em sala de aula. Obviamente, trata-se de uma sugestão, que requer leitura, planejamento e adaptação por parte do professor, de acordo com a realidade da escola em que será aplicado. Como alerta Ferreira (2013), é essencial ter ouvidos atentos ao usar música na educação, já que ela deve ser ouvida, sentida e compreendida.

## 1.2 OBJETIVOS

### GERAL

Conectar história local (Amapá) com história nacional através da música.

### ESPECÍFICOS

Analisar jingles políticos da Era Vargas;

Estudar o ladrão de marabaixo como fonte histórica;

Propor metodologia para ensino de história usando música.

## 2 “JINGLES” NA ERA VARGAS

### 2.1 G E GE (SEU GETÚLIO)

A eleição presidencial de 1930 representou um marco na história política do Brasil, rompendo com as regras até então estabelecidas pelas oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, que dominavam o cenário político nacional através da chamada Política do Café com Leite. Esse acordo tácito entre as duas elites regionais garantia a alternância de poder entre representantes paulistas e mineiros. No entanto, em 1930, o então presidente Washington Luís quebrou essa tradição ao declarar apoio ao candidato paulista Júlio Prestes, em vez de indicar um nome mineiro para sucedê-lo.

Essa decisão desencadeou uma forte reação política, levando à formação da Aliança Liberal, uma coalizão de oposição que lançou a chapa composta por Getúlio Vargas (do Rio Grande do Sul) e João Pessoa (da Paraíba). Desde o início, a campanha eleitoral foi marcada por intensa mobilização popular e pelo uso estratégico de *jingles* políticos como ferramenta de propaganda.

Segundo Lourenço (2008), os *jingles* políticos são canções com forte apelo publicitário e ideológico, criadas para difundir mensagens políticas de forma memorável. Essas composições tinham como objetivo enaltecer as qualidades de um candidato, consolidar sua imagem perante o eleitorado e, em muitos casos, satirizar ou ridicularizar os adversários.

É possível observar esses elementos na canção da campanha de Júlio Prestes “Comendo bola”<sup>1</sup> de Luiz Peixoto/ Hekel Tavares e interpretada por Jaime Redondo, que em alguns dos seus versos dizia:

Getúlio, você tá comendo bola / Não te mete com seu Júlio/  
 Não te mete com seu Júlio / Que seu Júlio tem escola /  
 Atrás do liberalismo / Ninguém vá que esse cinismo /  
 É potoca, é brincadeira / Eu conheço muito tolo /  
 Que acabou levando bolo / E bateu na geladeira

---

<sup>1</sup> Música disponível no site Discografia Brasileira: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/48247/comendo-bola>

A música citava diretamente Getúlio Vargas, exaltando a superioridade de Júlio Prestes, também fazendo um alerta contra a política liberal. Lourenço (2008) em seu estudo sobre *jingles*, destacou que ao ser usado na campanha política o mesmo tende a enaltecer qualidades do candidato, demonstrando seus pontos fortes e propostas, ao mesmo tempo em que tenta fixar uma ideia na mente do eleitor. A eleição presidencial de 1930 foi marcada também pelo uso efetivo do rádio na campanha política, como evidenciado por Calabre (2004):

Em São Paulo, as eleições de 1930 já contaram com a presença efetiva do rádio. A Rádio Educadora Paulista tinha entre seus associados Júlio Prestes, candidato à presidência da República. Esquecendo seus princípios puramente educativos, a emissora fez efetiva campanha para o candidato paulista. Dentro da Rádio não se falava no nome de Getúlio Vargas, candidato da Aliança Liberal, pois isso era proibido (Calabre, 2004, p. 16).

No jingle da campanha de Vargas, é possível perceber a importância central do rádio, quase um prelúdio do que se tornaria sua estratégia propagandística. A canção “G e Ge (Seu Getúlio)<sup>2</sup>”, de autoria de Lamartine Babo e interpretada por Henrique Domingues, exemplifica como o presidente utilizou essa ferramenta midiática para consolidar sua figura política junto ao público:

Só mesmo com revolução / Graças ao rádio e ao parábélum / Nós vamos ter transformação / Neste Brasil verde-amarelo / Ge-e-Gê-/t-u-tu/l-li-o-/ Getúlio / Certa menina do Encantado / Cujo papai foi senador / Ao ver o povo de encarnado / Sem se pintar mudou de cor / Ge-e-Gê-/t-u-tu/l-li-o-/ Getúlio.

A letra do *jingle*, com sua cadência marcante e repetição do nome “Getúlio”, não se mostrava apenas uma melodia cativante, mas a materialização sonora de um projeto de nação. A promessa de “revolução” e “transformação” feita “graças ao rádio e ao parábélum” demonstra perfeitamente o ideário de modernidade e desenvolvimento que se desejava vincular à figura do líder. No entanto, é na curiosa menção à “Certa menina do Encantado” que a narrativa se complexifica, saindo do plano puramente propagandístico para entrar em um território de tensão social. Este trecho específico da canção serve como um portal direto para a análise que se segue:

Todos ansiavam por um novo país e o Brasil da revolução significava um país da modernidade, do desenvolvimento. É uma nova ideologia, a da revolução, disseminada através da música. Quando o autor cita a “Certa menina do

---

<sup>2</sup> Música disponível no site Discografia Brasileira: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:in/G%20e%20Ge%20%28Seu%20Get%C3%BAlio%29>

encantado / Cujo pai foi senador”, faz referência ao medo que as elites tinham da revolução. Nesse momento, faz-se um uso político da memória que reforça o seu papel de transformação. A esse respeito, Gondar (2016, p. 19) salienta que é necessário distinguir a memória concebida como produção do poder, mantenedora dos valores de um grupo social, da memória “[...] enquanto componente ativo dos processos de transformação social e de produção de um futuro”. O trecho em questão evidencia esse uso social da memória enquanto possibilidade de transgressão aos padrões sociais vigentes e a possibilidade de um futuro diferente do presente (Pasqua; Massoni; Stueber, 2019, p. 10).

Pasqua, Massoni e Stueber (2019), ao realizar a análise do *jingle* do Vargas, evidenciaram o clamor pela revolução, induzindo/chamando a população para fazê-la. Esse aspecto também foi evidenciado por Abreu (2015), que demonstrou que indícios de uma possível revolução já era cogitada desde a formação da Aliança Liberal, em 1929.

No dia 1º de março de 1930, Júlio Prestes foi eleito presidente com 57,7% dos votos, em uma eleição marcada por fortes indícios de fraude de ambos os lados. O colégio eleitoral de Vargas, segundo Abreu (2015), obteve 298 mil votos contra apenas 982 votos a favor de Júlio Prestes.

Posteriormente, o assassinato de João Pessoa foi utilizado como estopim para o início da revolução. Conforme aponta Boeckel (2005) e corrobora Abreu (2015), embora o crime tivesse motivações locais, uma vez que o assassino era um apoiador do governo federal, o evento serviu para acender a chama revolucionária entre os simpatizantes de Vargas. Cabe notar, no entanto, que esse ideal revolucionário já estava presente mesmo antes das eleições.

Nesse contexto de crescente tensão, Napolitano (2016) afirma que uma guerra civil era iminente. Desse modo, a junta militar depôs o presidente Washington Luís em 24 de outubro de 1930. Poucos dias depois, Getúlio Vargas, aclamado por parte da população, foi empossado como chefe do governo provisório.

## 2.2 MENINA PRESIDÊNCIA

De acordo com Brandi (2015), ao assumir o governo provisório, Vargas foi investido de poderes ditatoriais. Nesse contexto, o Congresso Nacional foi dissolvido, assim como as assembleias legislativas estaduais e as câmaras municipais. O autor ressalta ainda que, mesmo sem fixar um prazo definitivo, o novo governante declarou que seriam convocadas eleições para uma Assembleia Constituinte.

Vargas ainda enfrentou um levante em São Paulo. Entretanto, a revolta não obteve o apoio dos demais estados, sendo neutralizada após ser caracterizada como movimento

separatista. Um desfecho facilitado pelo sólido apoio do presidente à grande maioria do Exército.

Durante o governo provisório, uma série de avanços trabalhistas e sociais foi implementada, como o estabelecimento da jornada de trabalho de oito horas, a regulamentação do trabalho de mulheres e menores e a instituição do voto feminino. Em julho de 1934, foi finalmente promulgada a nova Constituição, que preservava o federalismo, o presidencialismo e a independência dos três poderes. Contudo, uma medida transitória em seu primeiro artigo estabeleceu a eleição indireta para presidente, mecanismo pelo qual Vargas foi confirmado no cargo. Cabe ressaltar que a própria Carta vedava a reeleição.

Esse período, que ficou conhecido como Governo Constitucional, foi marcado pela radicalização política. De acordo com Napolitano (2016), Luís Carlos Prestes (outrora aliado de Vargas) retornou ao Brasil com o objetivo de instaurar a primeira República Soviética nas Américas. Para tanto, planejava uma insurreição armada através da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Esta, formada por diversos grupos políticos anticonservadores e antifascistas, recebeu total apoio de Prestes, um posicionamento declarado em manifesto público que pedia a derrubada do “odioso governo Vargas”. Em resposta às ameaças, Vargas decretou a ilegalidade da ANL, suspendendo suas atividades.

Apesar da grande adesão à ANL, o movimento se dispersou depois de ser declarado ilegal, demonstrando a fragilidade de sua organização. Além disso, muitos membros da ANL não tinham simpatia por uma tomada violenta do poder, preferindo apostar na via eleitoral para conquistar o governo nacional. Vale lembrar que o Brasil, em princípio, teria eleições presidenciais em 1938 e um partido forte, de massas, capaz de articular os setores progressistas da classe média e do operariado, poderia ter um candidato com chances reais de conquistar o poder do voto (Napolitano, 2016, p. 109).

Com a aproximação da provável eleição em 1938, Sílvio Caldas grava a marchinha “A Menina Presidência<sup>3</sup>”, de Antônio Nássara e Cristóvão Alencar, interpretada por Sílvio Caldas:

A menina presidência / Vai rifar seu coração / E já tem três pretendentes / Todos três chapéus na mão / E quem será? / O homem, quem será? / Será “seu Manduca”? / Ou será “seu Vavá”? / Entre estes dois, meu coração balança por quê / Na hora agá quem vai ficar é “seu Gegê” / Agora todo mundo dá palpite / Mas eu sei que no fim ninguém se explica / É melhor deixar como está / “Pra” depois então se ver como é que fica.

---

<sup>3</sup> Música disponível no site Discografia Brasileira: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/A%20Menina%20Presid%C3%Aancia>

Segundo Pasqua, Massoni e Stueber (2019, p. 11), a marchinha fazia referência aos possíveis substitutos de Getúlio Vargas: “Armando Salles de Oliveira (o seu Manduca), este com a candidatura já lançada, e o ministro Osvaldo Aranha (o seu Vavá), que na verdade nem sequer chegou a se candidatar.”

A Constituição de 1934 estabelecia a realização de eleições presidenciais a cada quatro anos, prevendo, portanto, um novo pleito para 1938. No entanto, os levantes comunistas ocorridos entre novembro de 1935 e meados de março de 1936 forneceram a Vargas o pretexto para decretar estado de sítio, que se estenderia até 1937. Nesse período, o presidente passou a operar com plenos poderes. As rebeliões, por sua vez, foram facilmente subjugadas pelas forças federais. Luís Carlos Prestes e sua esposa, Olga Benário, foram capturados. Sendo alemã e tendo fortes ligações com a Internacional Comunista, Olga foi deportada para a Alemanha.

A vitória governista e anticomunista consolidou a posição de Vargas perante a elite conservadora e perante a Ação Integralista Brasileira (AIB), organização de viés fascista. A partir de então, a suposta ameaça comunista foi instrumentalizada como uma estratégia para sua perpetuação no poder. Essa narrativa, que ecoava a letra do jingle de propaganda “Menina presidência”, encontrou seu ápice com a “descoberta” do Plano Cohen. Tratava-se de um documento forjado, supostamente um plano comunista para tomar o poder pela força. Ao divulgar amplamente esse embuste, Getúlio reacendeu o temor da subversão na população e nas Forças Armadas. Explorando esse clima de pânico, ele justificou o golpe que deu início ao Estado Novo em 10 de novembro de 1937, fechando o Congresso Nacional e outorgando uma nova constituição de caráter autoritário.

No dia 10 de novembro de 1937, sob a justificativa de nova "comoção intestinal grave", Vargas anunciou o seu golpe de Estado, o fechamento do Congresso Nacional e a suspensão da Constituição vigente. No lugar dela, o governo apresentou uma das constituições mais autoritárias da história brasileira: previa a pena de morte, o fim da autonomia administrativa federativa e a eleição indireta para presidente com mandato de seis anos. Caso curioso na história das constituições modernas, incluía o "estado de emergência" como artigo perene da Constituição, durante o qual ficariam suspensas, paradoxalmente, as garantias constitucionais aos cidadãos, já escassas (Napolitano, 2016, p.115).

Como evidenciou Napolitano (2016), Vargas assumiu o poder com plenos poderes, mudando a constituição que estava em vigor, deixando o país em um estado emergência quase que perpetuo.

### 2.3 O RÁDIO E A MÚSICA FERRAMENTAS DO ESTADO NOVO

Para Hobsbawm (1995), o rádio, diferentemente do cinema ou da imprensa em massa, não alterou a percepção humana da realidade. O meio, em si, não era a mensagem, mas funcionava como uma ponte que conectava o locutor à população. Sua singularidade residia na capacidade de falar com uma multidão ao mesmo tempo, mas de uma forma que, paradoxalmente, gerava no ouvinte individual a sensação de que a mensagem era dirigida especificamente a ele, criando uma intimidade única entre o interlocutor e o público.

Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade (Hobsbawm, 1995, p.156).

Vargas demonstrou compreender bem isso, pois a propaganda via rádio foi uma das marcas de seu governo. D’araujo (2017) descreve que em 10 de novembro de 1937, Getúlio fez um pronunciamento que foi transmitido via rádio, no qual o presidente justificava a instauração do regime ditatorial, um discurso longo, de aproximadamente 28 minutos, do qual separamos o seguinte trecho:

Por outro lado, as novas formações partidárias surgidas em todo o mundo, por sua própria natureza refratárias aos processos democráticos, oferecem perigo imediato para as instituições, exigindo, de maneira urgente e proporcional à virulência dos antagonismos, o reforço do poder cultural. Isto mesmo já se evidenciou por ocasião do golpe extremista de 1935, quando o Poder Legislativo foi compelido a emendar a Constituição e a instituir o estado de guerra, que, depois de vigorar mais de um ano, teve de ser restabelecido por solicitação das forças armadas em virtude do recrudescimento do surto comunista, favorecido pelo ambiente turvo dos comícios e da caça ao eleitorado (D’Araujo, 2011, p. 361)

No trecho em questão podemos evidenciar o “medo da ameaça comunista” e como a mesma foi usada como justificativa, partindo do princípio de homogeneização do país. No dia 27 de novembro de 1937, foi realizada a cerimônia pública da queima das bandeiras estaduais, todos os governadores passaram a ser interventores escolhidos por Vargas.

Em 1938 Zé Pretinho e Antônio Gilberto compuseram a música “Glórias do Brasil<sup>4</sup>”, interpretada por Nuno Roland, que exaltava a figura heroica de Vargas, colocando-o como salvador da pátria:

Brasil, ó rincão querido/ Invejado pelo mundo novo/ Destruído estava o teu futuro/ Porque pretendiam dominar teu povo/ Surgiu Getúlio Vargas/ O grande chefe brasileiro/ Que entre seus filhos/ Como um herói foi o primeiro/ Ainda temos na memória/ Esses atos de patriotismo/ Hoje tens nome na história/ Na emergência de tão negro abismo/ Porque existia em teu seio/ Entre os valores verdadeiros/ Getúlio Vargas, que veio/ Mostrar ser o Brasil dos brasileiros.

A letra de “Glórias do Brasil” não era um simples tributo espontâneo, mas a encarnação musical da narrativa que o Estado Novo desejava implantar na psique nacional. Essa construção cuidadosa da imagem de Vargas como herói salvador exigia, no entanto, uma máquina robusta para garantir seu monopólio e difusão. É precisamente nesse contexto que se insere a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no ano seguinte.

O Decreto-lei nº 1.915 de 1939 estabeleceu a criação do DIP, que tinha diversas funções, desde a classificação indicativa de filmes, censura de toda manifestação artística e a comunicação oficial do governo com a população, por meio do rádio, através da “Hora do Brasil”, programa que influenciou diretamente na construção da identidade brasileira.

De acordo com Moreira (2019), essa construção, durante a Era Vargas, foi profundamente influenciada pela resignificação do samba. Antes associado à malandragem e marginalidade, o gênero foi estrategicamente transformado em música popular nacional, representando não apenas uma expressão cultural, mas um símbolo unificador do país. Esse processo ocorreu por meio de canções que exaltavam o governo, promovendo uma imagem idealizada do Brasil e do trabalhador brasileiro, alinhada aos ideais do Estado Novo.

Um dos principais instrumentos dessa estratégia foi o programa de rádio “A Hora do Brasil” (posteriormente renomeado para “A Voz do Brasil”), que serviu como um canal direto de comunicação entre Getúlio Vargas e a população. Através das ondas sonoras, o presidente conseguia alcançar desde os grandes centros urbanos até as regiões mais remotas, consolidando uma narrativa de proximidade e nacionalismo, isso fica bem evidente na escrita de Braga:

---

<sup>4</sup> Música disponível no site memorial da democracia: [https://memorialdademocracia.com.br/ajax\\_audio\\_extra\\_item/1361](https://memorialdademocracia.com.br/ajax_audio_extra_item/1361)

Uma coisa é indubitável: rádio e canção popular serviram à propaganda política do Estado Novo. O DIP “inventou” o programa Hora do Brasil e controlava os eventos ligados à música popular, quais sejam, concursos, shows, carnaval, o desfile das escolas de samba. O que é e será sempre discutível é o nível de cooptação obtido junto aos produtores de sambas e canções (Braga, 2014, p.15).

Furtado Filho (2009) evidencia que um dos símbolos máximos dos sambas de exaltação foi – e continua sendo – “Aquarela do Brasil”, composição de Ari Barroso interpretada por Francisco Alves em 1939. A relevância atemporal da obra é comprovada por sua eleição como “a música do século XX” em 1997 e, novamente, nos anos 2000. Esse reconhecimento reiterado consolida o status da canção como um verdadeiro hino simbólico do Brasil. Vejamos um trecho da canção:

Brasil / Meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos  
 O Brasil, samba que dá / Bamboleio que faz gingar / O Brasil do meu amor /  
 Terra de Nosso Senhor / Brasil! Brasil! / Pra mim, pra mim...  
 Ó, abre a cortina do passado / Tira a mãe preta do cerrado / Bota o rei congo  
 no congado / Brasil! Brasil!...

A letra de “Aquarela do Brasil”, com seus versos icônicos que invocam um “Brasil brasileiro” e sua estrutura que culmina num apelo para “abrir a cortina do passado” e resgatar figuras matrizes da cultura popular como a “mãe preta” e o “rei congo”, transcende a mera propaganda para se constituir em um artefato de exaltação cultural. Ela opera uma síntese entre o ufanismo patriótico demandado pelo regime e uma celebração de elementos genuínos da brasilidade, amalgamados em uma forma musical sofisticada. É precisamente essa combinação particular de conteúdo lírico e elaboração musical que a consagrou como o arquétipo do gênero que ajudou a definir:

A composição de Ari Barroso ajudou a definir o formato e o nicho do “samba exaltação”. A Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, Folclórica e Popular específica que o samba exaltação, também chamado “samba de exaltação”, seria caracterizado por “melodia extensa e letra de tema patriótico, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral, inclusive com recursos sinfônicos” (Furtado Filho, 2009, p. 5)

Virtuoso (2015) destaca que o samba durante a ditadura Vargas não se limitou a músicas de exaltação ao regime, mas também serviu como um espaço de resistência, especialmente por parte dos chamados “malandros” que em sua maioria eram de origem negra. Esses sujeitos, frequentemente marginalizados, encontraram na música uma forma de expressar seu descontentamento com as imposições sociais e políticas da época.

No entanto, essa resistência nem sempre passou ilesa pela censura do DIP, diversas canções que celebravam a malandragem ou criticavam indiretamente o regime foram alteradas ou proibidas.

Um exemplo emblemático foi a transformação da marchinha “O Bonde de São Januário<sup>5</sup>”, composta por Wilson Batista e Aaulfo Alves. Originalmente, a letra dizia: “O bonde de São Januário / Leva mais um sócio otário / Só eu não vou trabalhar”, expressando uma postura de desdém em relação ao trabalho disciplinado, típica da figura do “malandro”. Porém, após o crivo da censura, a música foi adaptada para se alinhar ao discurso trabalhista do Estado Novo, passando a versão: “O bonde de São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar”.

Essa alteração não apenas suavizou o tom de resistência, mas também transformou a canção em um símbolo da valorização do trabalho, reforçando a ideologia do governo Vargas. Esse caso ilustra como o regime buscava cooptar e ressignificar elementos da cultura popular, mesmo quando sua origem estava em uma postura crítica ou de resistência. Assim, o samba, mesmo sob vigilância, manteve-se como um campo de disputa entre a voz dos subalternos e os mecanismos de controle do Estado.

Essa estratégia de apropriação e ressignificação cultural não era isolada, mas parte de um projeto maior de construção de uma identidade nacional alinhada aos interesses do Estado Novo. Sob o governo de Getúlio Vargas (1937–1945), a política cultural e econômica foi instrumentalizada para consolidar um imaginário de unidade territorial e coesão social. D’Araújo (2011) aponta que, nos oito anos do regime, Vargas dedicou-se à reestruturação do Estado brasileiro, priorizando o que a autora chama de “nacionalismo econômico”, ao mesmo tempo em que direcionava certa atenção à classe trabalhadora, não por acaso, um dos pilares da propaganda varguista.

Nesse contexto de centralização e controle estatal, a ocupação do território emergiu como prioridade estratégica, tanto para fins econômicos quanto simbólicos. A Marcha para o Oeste (1938), lançada durante o Estado Novo, demonstrava esse duplo objetivo: integrar regiões consideradas “vazios demográficos” ao projeto nacional e, ao mesmo tempo, reforçar a narrativa de um Brasil em marcha rumo ao progresso. A Amazônia, até então marginalizada no discurso oficial, ganhou relevância abrupta após o golpe de 1937, como destaca Andrade (2010):

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre músicas censuradas na era Vargas acesse: [https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/musicas\\_e\\_artistas\\_-\\_vargas\\_-\\_final.pdf](https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/musicas_e_artistas_-_vargas_-_final.pdf)

Após o golpe do Estado Novo, em novembro de 1937, a Amazônia ganhou relevância para o governo Vargas, principalmente a partir da “Marcha para o Oeste” (1938), programa de governo que buscava a integração econômica nacional a partir da colonização de regiões consideradas remotas e pouco habitadas. O programa contou com a colaboração intelectual de Cassiano Ricardo, com sua obra “Marcha para Oeste (a influência da bandeira na formação social e política do Brasil)”. A integração seria realizada por meio da conquista e ocupação de fronteiras do país, entre as quais a Amazônia. Para Cassiano Ricardo, a “Marcha para o Oeste” seria a plenitude do imperialismo brasileiro, ou seja, a conquista dos próprios territórios que, de acordo com o discurso oficial, nunca teriam recebido a devida atenção do poder central. Este seria o “sentido bandeirante” do novo regime (Andrade, 2010, p. 458)

Como parte central desse projeto expansionista, em 1943 foram criados os territórios federais do Amapá, Rio Branco (atual Roraima), Guaporé (atual Rondônia), Ponta Porã e Iguazu — estes dois últimos posteriormente extintos. Essa medida estratégica visava não apenas ocupar regiões fronteiriças, mas principalmente consolidar o controle federal sobre áreas consideradas estratégicas. Vargas, mantendo sua política de centralização, nomeou interventores diretamente subordinados ao poder central, homens de sua absoluta confiança que governavam como extensões do governo federal, reforçando assim o caráter centralizador do Estado Novo.

Essa política territorial revela um aspecto fundamental do varguismo: a busca pela integração nacional através do fortalecimento do poder central, mesmo que isso significasse reduzir a autonomia local. Os territórios federais funcionavam como verdadeiras “vitrines” do projeto nacional, onde o governo podia implementar suas políticas sem os entraves do sistema federativo tradicional.

É nesse contexto analiso a experiência específica do Amapá sob o comando do interventor Janary Nunes. Como bem apontou Bittencourt (2008, p. 161), “a história regional proporciona, na dimensão do estudo do singular, um aprofundamento do conhecimento sobre a história nacional, ao estabelecer relações entre as situações históricas diversas que constituem a nação”. Partindo desse pressuposto, o presente estudo focará no governo de Nunes como estudo de caso privilegiado para entender como as políticas nacionais do Estado Novo eram implementadas na prática, com todas as suas contradições e adaptações locais.

## 2.4 CONSIDERAÇÕES

A análise dos jingles políticos durante a Era Vargas demonstra a eficácia dessas composições como instrumentos de propaganda e ainda, sua função na construção de

imaginários políticos e identidades nacionais. Desde a campanha de 1930, quando os *jingles* foram utilizados tanto para exaltar Getúlio Vargas quanto para satirizar seus adversários, até o Estado Novo, quando a música popular foi cooptada e ressignificada pelo regime, percebe-se uma estratégia bem articulada de comunicação e controle social.

O rádio, como meio de difusão em massa, foi fundamental nesse processo. Se na eleição de 1930 ele ainda era um veículo incipiente, mas já com forte viés partidário, como no caso da Rádio Educadora Paulista, que ignorava deliberadamente o nome de Vargas, no Estado Novo ele se tornou uma ferramenta central do DIP. Programas como A Hora do Brasil e a promoção de sambas de exaltação, como “Aquarela do Brasil”, serviram para consolidar uma narrativa de unidade nacional em torno da figura paternalista de Vargas, ao mesmo tempo em que marginalizavam vozes dissidentes.

No entanto, a música também foi um espaço de resistência, a transformação imposta a canções como “O Bonde de São Januário”, que teve sua letra alterada para se adequar ao discurso trabalhista, demonstra a tensão entre a cultura popular e o aparato estatal de censura. A malandragem, antes celebrada como expressão de liberdade, foi domesticada, mas não eliminada, evidenciando que mesmo sob um regime autoritário, a cultura mantém fissuras por onde escapam críticas e reinterpretações.

Assim, os *jingles* e a música na Era Vargas não foram meros produtos de entretenimento ou propaganda, mas elementos chave na disputa pela memória e identidade nacional. Se, por um lado, serviram para consolidar o poder centralizado do Estado Novo, por outro, revelam as contradições de um projeto que buscava homogeneizar o Brasil, mas não conseguiu apagar completamente as vozes que resistiam à sua narrativa, além disso ainda existiam cantores iguais ao Noel Rosa, que segundo a historiadora Miriam Hermeto (2012), ele não representava nem o trabalhismo e nem a malandragem.

Essa dinâmica entre controle e resistência, entre o nacional e o regional, se torna mais ainda mais evidente quando analisarmos o governo do interventor Janary Nunes no Amapá, demonstrando como as políticas varguistas se desdobraram em diferentes escalas, revelando as nuances mais profundas da história nacional. Como bem destacou Bittencourt (p. 161, 2008), é no estudo das particularidades regionais que se compreendem verdadeiramente os processos históricos que constituíram o Brasil.

Nessa perspectiva, o próximo capítulo se dedicará aos “*ladrões*” de Marabaixo, manifestação cultural amapaense que, para além de seu significado local, constitui um rico objeto de análise. Suas práticas e tradições não apenas revelam as dinâmicas

socioculturais da região, mas também iluminam as tensões e adaptações do projeto nacional varguista em escala local, demonstrando como a história nacional se constitui justamente através dessas múltiplas experiências regionais.

### 3 AONDE TU VAI, CAPITÃO?<sup>6</sup>

#### 3.1 DE QUASE PROVÍNCIA DE OYAPÓCKIA AO TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ

Antes de alcançar o status de território federal, a região do Amapá passou por tentativas de emancipação política, como evidenciam Lobato (2014) e Silva (2024), em 1853 o deputado Cândido Mendes, junto a outros representantes políticos, propôs a criação da Província de Oyapóckia, posteriormente renomeada como Província de Pinsonia. Embora rejeitada pelo governo imperial, a proposta encontrou ressonância entre os habitantes locais.

Apesar do entusiasmo local, o projeto não foi aprovado pelo governo imperial, de todo modo a ideia conquistou a simpatia dos cidadãos macapaenses, que viam na emancipação uma oportunidade de alcançar maior autonomia em relação à Província do Grão-Pará. Esse movimento refletia um desejo de independência administrativa e melhor representação política, já que a distância da capital, Belém, dificultava o desenvolvimento e a governança da região.

Nos quase 20 anos que se seguiram ao projeto do deputado Candido Mendes de Almeida, ocorreu uma movimentação entre os macapaenses no sentido de pressionar a aprovação da criação província Pinsonia. A fim de obter esclarecimentos da Comissão de Estatística da Câmara, essa movimentação foi recuperada por Candido de Almeida, em 1873, coligida em uma série de documentos e informações sobre o desenrolar da questão, reunidos em uma memória intitulada Pinsonia, ou elevação do território septentrional da província do Grão-Pará à categoria de província, que nos possibilitou reconstruir, ainda que parcialmente, um cenário do município de Macapá (que será mais tarde a capital do Território Federal do Amapá) anterior aos desmembramentos. Entre os documentos coligidos por Candido de Almeida está a representação assinada por 387 moradores da comarca de Macapá, datada de 8 de junho de 1870. Nesta representação, além dos macapaenses rebaterem os argumentos dos opositores ao projeto, alegando que Macapá era uma região insalubre para se viver “horriavelmente doentio, um verdadeiro

---

<sup>6</sup> O título do capítulo faz referência ao jeito de cantar o ladrão de marabaixo "aonde tu vai, rapaz?", que exemplifica o conceito de "pretoguês" cunhado por Lélia Gonzalez. Segundo a autora, o português brasileiro sofreu profunda influência das línguas africanas, especialmente do tronco bantu, resultando em características linguísticas específicas como a supressão da marcação de plural nos substantivos e a simplificação das conjugações verbais. Informações sobre o termo no livro: **Por Um Feminismo Afro-Latino-Americano**.

matadouro”, denunciavam o descaso do governo paraense com relação à comarca, que se agravava, segundo este documento, com o projeto de criação de Oyapóckia (Silva, 2024, p. 44)

Como evidenciado, a insatisfação dos macapaenses com a administração pública foi um fator determinante na luta pela emancipação política, visto que a autonomia era vista como a única solução para os problemas locais. Esse descontentamento persistiu por décadas e ganhou novos contornos no início do século XX. Em 1920, por exemplo, os moradores do município de Montenegro (atual município de Amapá) enviaram uma representação ao presidente Epitácio Pessoa, denunciando o abandono da região e reivindicando, explicitamente, “uma administração totalmente federal, a exemplo do que o governo do país praticou no território do Acre” (Reis *apud* Silva, 2024, p. 46)

Contudo, a concretização desse anseio pela gestão federal somente ocorreu em 1943, com a criação do Território Federal do Amapá por meio do Decreto-Lei nº 5.812, assumindo um contorno distinto daquele imaginado pelas lideranças locais. Se, por um lado, atendia à antiga reivindicação por uma “administração totalmente federal”, por outro, a medida não se traduziu em autonomia política. Pelo contrário, significou uma incorporação direta ao governo central, característica típica do regime estadonovista de Getúlio Vargas. O mesmo decreto que criou o Amapá também instituiu os territórios federais do Rio Branco (atual Roraima), Guaporé (atual Rondônia), Ponta-Porã (extinto em 1946) e Iguaçu (extinto em 1946).

Como explica Santos (1998), a criação desses territórios teve um objetivo primordial: a proteção das fronteiras brasileiras em um contexto mundial marcado pelo ápice da Segunda Guerra Mundial. O autor ainda afirma que a posição geográfica estratégica do Amapá foi um fator crucial, fato comprovado pela construção de uma base aérea estadunidense na região já em 1941.

### 3.2 SAIO GRITANDO VIVA (BRIGA), AO NOSSO GOVERNADOR!<sup>7</sup>

Em sua dissertação, a professora Maura Leal da Silva demonstra como a criação do Amapá como território federal estava diretamente relacionada a questões de segurança nacional, “a defesa nacional como justificativa para criação dos Territórios tinha no

---

<sup>7</sup> O título faz referência a um dos trechos alterados do ladrão “aonde tu vais, rapaz?”, algo discutido no decorrer do capítulo. Pag. 34

Amapá o seu mais forte fundamento, considerando que a região fronteira sempre representou uma área sensível” (Silva, 2007, p. 71). Esse trecho revela que a medida não foi meramente administrativa, mas sim uma resposta concreta às preocupações do governo Vargas com a consolidação das fronteiras brasileiras, especialmente durante um período em que o Estado buscava afirmar seu controle sobre todo o território nacional.

Complementando essa perspectiva, Silva (2024) argumenta que a criação do Território Federal do Amapá em 1943, herdou propostas do período imperial, mas foi sob o Estado Novo que se concretizou de fato, o governo varguista soube aproveitar esses projetos antigos, mas lhes deu um novo significado alinhando-os ao seu modelo nacionalista e centralizador. Assim, mais do que uma simples redivisão administrativa, a formação do Amapá refletiu a estratégia do regime para fortalecer o controle sobre regiões de fronteira, combinando velhas aspirações com os interesses políticos da época.

Apesar de compreender que os fundamentos do projeto de redivisão territorial executada em 1943 advém do Império, também vemos a criação do “Amapá” enquanto produto da política do Estado Novo, o que me permite estabelecer conexões entre o que Capelato analisou, em âmbito nacional, com a política local, mesmo se tratando de uma sociedade distinta como a do Rio de Janeiro, como a autora analisou (Silva, 2024, p. 87).

De acordo com o Art. 180 da Constituição de 1937, a nomeação de governadores/interventores era responsabilidade do presidente da República, um reflexo evidente da política centralizadora do Estado Novo. Não por acaso, a maioria desses indicados eram militares de carreira, foi nesse contexto que o capitão Janary Gentil Nunes, oficial do Exército com destacada atuação na região Norte, foi nomeado interventor do recém-criado Território Federal do Amapá. Codato (2013) faz a seguinte análise sobre a política dos interventores:

Por último, a intervenção política nos estados não é apenas uma medida prática para cercear o poder dos chefes políticos estaduais, mas uma invenção institucional que se transformou no próprio sistema de governo do Estado Novo. Conforme Maria do Carmo Campello de Souza, havia, tanto no plano jurídico-institucional quanto no plano político real, “uma organização do poder” que cobria “todo o espaço geográfico do País” e que respondia a uma “estratégia global de implantação de um poder centralizado” (Codato, 2013, p. 194)

No contexto do Estado Novo (1937-1945), regime de forte centralização política, a nomeação do Capitão Janary Nunes como interventor do Território Federal do Amapá, foi fundamentada em seu conhecimento prévio da região, de acordo com Oliveira (2015)

Nunes havia servido no pelotão de Clevelândia do Norte, no Oiapoque, entre 1936 e 1937. Dessa forma, ele assumiu o cargo como um representante direto dos interesses do governo Vargas, assegurando a ligação do novo território com o poder central. Como aponta Codato (2013), os interventores nomeados pelo presidente desempenhavam um duplo papel estratégico: atuavam, por um lado, como intermediários privilegiados entre o poder central e as elites locais, funcionando como canal de transmissão das diretrizes federais e, ao mesmo tempo, como agentes responsáveis por negociar favores políticos em nome do regime. Por outro lado, esses governantes também se beneficiavam do autoritarismo vigente, consolidando seu próprio poder com base no aparato estatal e na influência direta do presidente.

Essa dinâmica permite compreender como Janary Nunes, assim como outros interventores da época, exercia um governo que combinava obediência hierárquica a Vargas com a construção de uma base política pessoal. Sua administração no Amapá refletia, portanto, não apenas os princípios trabalhistas e desenvolvimentistas do Estado Novo, mas também os mecanismos de controle e clientelismo que caracterizavam o período.

Um exemplo emblemático dessa dinâmica foi a definição da capital do território, Santos (1998), aponta que no dia 25 de janeiro de 1944 Janary Nunes se estabeleceu na cidade de Macapá e deu início a administração do território, porém a capital do Território deveria ser o município de Amapá, essa situação foi resolvida em 31 de maio de 1944, quando o presidente Vargas decretou Macapá como a capital do Território Federal.

Por sua vez, Silva (2007, p. 100) analisa a construção simbólica de Janary Nunes e Getúlio Vargas como “fundadores” do Amapá, destacando como o capitão Janary encarnou, no território, o ideal varguista de desenvolvimento e integração nacional, de fato, o governo janarista-varguista promoveu uma modernização acelerada do Amapá, estruturando sua capital e implementando políticas de Estado que moldaram a identidade regional, de acordo com Oliveira (2015):

No seu governo houve importantes transformações na área da saúde, educação, saneamento básico e inicia-se, então, um processo de urbanização na cidade. A população aceitava de forma pacífica as mudanças, pois se sentia abandonada pelo governo paraense à qual se encontrava submetida. A transformação do Amapá em território federal trouxe grandes avanços para a vida administrativa e econômica desta região isolada dos demais centros, lutando contra a falta de recursos para enfrentar graves problemas, com uma população sem grandes iniciativas, quase analfabeta e estagnada em uma pobreza contrária às riquezas dessas terras férteis (Oliveira, 2015, p. 10)

No entanto, esse progresso teve um custo social significativo: populações negras, que historicamente ocupavam o centro de Macapá e áreas próximas à orla, foram sistematicamente removidas e deslocadas para regiões periféricas na época, sobre isso, Santos (1998 *apud* Oliveira, 2015) aponta um viés racista em algumas ações do interventor:

As pessoas brancas ou com predominância de caracteres desse tipo étnico ocupariam cargos e funções relevantes. Os mestiços bem evidentes, quase sempre desempenhariam atividades de caráter intermediário. Já os negros atuavam nos serviços gerais, principalmente, e na capital trabalhariam na Prefeitura, na limpeza pública (Santos, 1998 *apud* Oliveira, 2015, p. 14)

Essa exclusão e discriminação racial foi registrada e criticada por meio da cultura popular, especialmente nos “ladrões” de Marabaixo<sup>8</sup>. Martins (2016) define o “ladrão” como uma forma tradicional de canção no Marabaixo, cuja função é narrar fatos do cotidiano, ou seja, “roubar” a realidade e transformá-la em música. Para o autor, essas composições funcionam como um verdadeiro arquivo histórico da memória amapaense, registrando conflitos, injustiças e transformações sociais.

Essa função de registro e crítica social, presente nos “ladrões”, reforça a importância do Marabaixo não apenas como expressão artística, mas também como ferramenta educativa, como manifestação afro-amapaense, constituída de dança e canto, o Marabaixo foi registrado como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2018. Embora o foco deste estudo seja a letra de um dos “ladrões”, é importante destacar que, por meio delas, é possível trabalhar a educação patrimonial, por meio da Lei nº 11.645/2008 que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileiras e indígenas, além de abordar o Estado Novo no território federal do Amapá.

O “ladrão” “Aonde tu vais, rapaz?”, de autoria atribuída a Raimundo Ladislau, que, conforme o dossiê de registro do IPHAN, tem registro escrito desde 1949, reflete diretamente os deslocamentos forçados da população negra durante o período janarista, evidenciando a resistência cultural como forma de denúncia. Enquanto a narrativa oficial celebrava a modernização, os “ladrões” de Marabaixo preservavam a voz dos marginalizados, revelando as contradições do projeto desenvolvimentista. Vejamos um trecho do “ladrão” supracitado:

---

<sup>8</sup> O Marabaixo é uma forma de expressão elaborada pelas comunidades negras do estado do Amapá, manifestada especialmente por meio da dança e das cantigas denominadas *ladrão*, espécie de poesia oral musicada a partir dos toques das *caixas*, instrumentos de percussão produzidos pelos próprios tocadores. IPHAN (2018, p. 6).

Aonde tu vai rapaz / Por esses campos sozinho? / Vou fazer a minha morada /  
 La nos campos do Laguinho / Quando vim da minha casa / Me perguntou como  
 passou / Rapaz eu não tenho casa / Tu me dá um armador / Destelhei a minha  
 casa / Com a intenção de retelhar / Mas a Santa Engrácia não fica / Como a  
 gente pode ficar? / Estava na minha casa / Conversando com a companheira /  
 Não tenho pena da terra / Só tenho do meu coqueiro / Largo de São João / Já  
 não tem nome de santo / Hoje é reconhecido / Por Barão do Rio Branco / A  
 Avenida Getúlio Vargas / Tá ficando que é um primor / Essas casas foram feitas  
 / Pra só morar os doutor / Dia primeiro de junho / Eu não respeito o senhor /  
 Eu saio gritando viva / Para o nosso governador (Versão disponível no dossiê  
 do IPHAN)

A letra do “ladroão” narra o fato histórico que foi a retirada da população negra do centro de Macapá, com o ponto de vista das pessoas que foram afetadas por ela. Videira (2009) afirma que o Laguinho não foi simplesmente “designado” como novo território da população negra, já havia uma relação entre eles e aquele espaço. Naquele local, muitas famílias já cultivavam suas roças e as mulheres mantinham o costume comunitário de lavar roupas no lago, transformando o local em muito mais que um endereço: de certa forma, antes mesmo de sua ocupação para fins de moradia, ele já um local de encontro e resistência:

O governo Janary Gentil Nunes, em 1944, com sua forma autocrática de governar, seguiu um programa baseado na tríade “Sanear, Educar e Povoar” e assim iniciou sua meta de conquistar o povo amapaense e consolidar seu poder. Janary Nunes usou de cordialidade para com os moradores mais velhos: “Chefes patriarcais de famílias tradicionais e líderes de festas religiosas e populares” (Canto, 1998, p. 28), conseguindo assim, remanejar essas famílias e urbanizar Macapá. Mesmo havendo a mediação de Julião Thomaz Ramos e Gertrudes Saturnino Loureiro (mantenedores do Marabaixo do bairro do Laguinho e Favela, respectivamente) e, apesar de não ter havido nenhum conflito físico direto entre os afrodescendentes e a segurança pública estadual, não significa dizer que não houve indignação e insatisfação da comunidade (Videira, 2009, p. 90)

Essa insatisfação da população fica evidente nos versos do “ladroão”: “A Avenida Getúlio Vargas / Tá ficando que é um primor / Essas casas foram feitas / Pra só morar os doutor<sup>9</sup>”, carregada de ironia, revela não apenas a percepção de exclusão social, mas também a crítica à elitização do espaço urbano. Embora o processo não tenha escalado para violência física aberta, fica evidente que as desapropriações foram recebidas com profundo descontentamento pela comunidade. Maciel (2001), por sua vez, afirma que se não fosse pela interferência dos líderes, a situação teria sido diferente, pois o governador

---

<sup>9</sup> Apesar de não está de acordo com a gramática, esse era o jeito de cantar o ladroão na época.

ameaçou passar com máquinas por cima das casas, caso a população não concordasse com o remanejamento.

Videira (2009) analisa como os “ladrões” de Marabaixo capturam a dimensão afetiva dos deslocamentos forçados, evidenciando no trecho: “Conversando com a companheira/Não tenho pena da terra/Só tenho do meu coqueiro” a dor da população ao abandonar não apenas suas plantações, mas toda uma rede de memórias e afetos. O verso sintetiza poeticamente como o projeto modernizador, ao destruir casas e cultivos, dilacerou também histórias de vida e vínculos identitários.

Um dos versos que as vezes é acrescentado, retrata a angústia de Bruno Ramos, irmão do mestre Julião Ramos, ao percorrer as ruas e testemunhar as transformações, exclamando: “Será possível, meu Deus, que ele não tenha dó?”. Essa cena de profunda inquietação foi eternizada nos versos: “Não sei o que tem o Bruno/Que anda falando só/Será possível meu Deus/Que de mim não tenha dó”:

Iniciemos com o registro da preocupação do senhor Bruno Ramos, irmão do mestre Julião Ramos, com a notícia de que o capitão Janary, governador do Território Federal do Amapá, desapropriaria as casas dos negros que moravam nas áreas onde estão o Fórum, a residência do governador as casas da Praça Barão do Rio Branco e o leito da Avenida Coriolano Jucá, que era ocupado, à margem da rua Candido Mendes, pela Vila Santa Engrácia. Caminhando com o destino aos campos do Laguinho, Bruno Ramos falava sozinho ao passar perto de algumas pessoas, entre elas o próprio Raimundo Ladislau (Martins, 2016, p. 70)

Maciel (2001) registra versos hoje abandonados<sup>10</sup> que expressavam descontentamento com o Mestre Julião: “eu não posso lhe valer/ agora nesta ocasião/ vou defender a casa/ do meu parente Julião”. Esse trecho dialoga diretamente com as observações de Videira (2009) sobre o clima de insatisfação popular da época.

Silva (2007) demonstra que uma das estratégias do capitão Janary, foi incorporar o Marabaixo no calendário cívico oficial, onde a festividade ocorria de noite na casa do Mestre Julião. Através de um populismo similar ao de Vargas, com sua característica “fala mansa” e gestos de aparente proximidade, Janary conquista a simpatia popular, como é evidenciado por Videira:

A falta de organização política da comunidade, instrução e clareza das verdadeiras intenções de Janary Nunes fez com que todas as famílias negras

---

<sup>10</sup> Na dissertação de Maciel (2001), é apresentado trechos que não são mais cantados no ladrão “aonde tu vais, rapaz?”, esse em específico demonstra a insatisfação. Provavelmente o trecho em questão caiu em desuso pois era uma crítica direta ao Julião Ramos, até então um dos interlocutores entre a população negra e o governador.

deixassem para trás anos de construção de um território que representava sua própria existência e parte significativa da história antiga dos amapaenses. As moradias, as plantações, as lembranças, a relação de parentesco, os encontros e desencontros, os amores, os dissabores e os fatos que marcaram época ficaram guardados na memória histórica e coletiva da comunidade. Essas lembranças são relevantes na vida dos afrodescendentes que viveram esses momentos, que são contados com riquíssimos detalhes e forte emoção. São lembranças que nos contagiam e ainda nos aguçam a desejar saber como pessoas sem instrução formal e sem contato externo com outros grupos políticos e sociais que lhes permitissem entender as intenções reais de Janary, para além de seu discurso “engabelador”, conseguiram erigir uma “nação negra”. A partir de minhas análises e fazendo uma digressão por intermédio da fala dos entrevistados cheguei à percepção de que a nação negra só se constituiu porque sempre esteve baseada em princípios humanos, culturais e históricos, além de ser uma comunidade com raízes étnicas afrodescendentes, alicerçada em bases firmes, como os antigos a conduziram (Videira, 2009, p. 91).

Segundo Machado (2013), em 1949, o “Rei do Baião”, Luiz Gonzaga, visitou o Amapá e, ao entrar em contato com a cultura local, deparou-se com o Marabaixo. Fascinado pelo ritmo e pela carga poética de “Aonde Tu Vai, Rapaz?”, Gonzaga decidiu regrava-la em ritmo de baião, adaptando-a para seu repertório nacional. No entanto, essa releitura trouxe significativas alterações no conteúdo original, suavizando críticas sociais, Godinho (2018) afirma que as alterações foram um pedido do governador Janary.

Na versão de Gonzaga, o trecho originalmente contestatório foi transformado em: “As ruas de Macapá / Estão ficando um primor / Tem hospitais, tem escolas / Pros fios do trabalhador / Mas as casas que são feitas / É só prá morar os douto.” Essa reformulação evidencia uma estratégia de amenização do tom crítico presente na canção tradicional. Enquanto o “ladrão” original carregava protestos contra as desigualdades sociais e o governo de Janary Nunes, a adaptação de Gonzaga incorporou elementos do trabalhismo varguista, exaltando melhorias urbanas (hospitais e escolas) como conquistas do regime.

Godinho (2018), no livro *Então, Foi Assim? Os Bastidores da Criação Musical Brasileira – Amapaense*, realizou uma série de entrevistas para investigar a origem e a composição do “ladrão” “Aonde Tu Vais, Rapaz?”. Os entrevistados revelaram que alguns versos sofreram modificações, principalmente por receio de represálias políticas. Um dos trechos mais emblemáticos, originalmente, dizia: “Dia primeiro de junho / Eu não respeito o senhor / Eu saio gritando ‘morra’ (briga) / Ao nosso governador.” Posteriormente, a palavra “morra” ou “briga” foi substituída por “viva”, uma alteração que, segundo os marabaixeiros, foi feita para evitar perseguições. Dentro do contexto histórico da época, termos como “briga” ou “morra” faziam muito mais sentido na letra, refletindo a insatisfação popular com o governo, vale notar que o dia primeiro de junho

era o aniversário de Janary Nunes, e mesmo na versão suavizada com o “viva”, percebe-se claramente o descontentamento velado com a figura do governador.

Outro trecho que passou por mudanças foi: “Me peguei com São José / Padroeiro de Macapá / Pra Janary e Coaracy / Se mandar desse lugar.” De acordo com Godinho (2018), o último verso foi alterado para “não sair desse lugar”, suavizando a crítica direta às figuras políticas mencionadas (Janary e Coaracy). Essas modificações demonstram como a música popular, especialmente em contextos de tensão política, pode ser adaptada para preservar sua existência, mesmo que isso signifique diluir parte de sua força contestadora.

### 3.3 CONSIDERAÇÕES

A análise empreendida ao longo deste capítulo demonstra que a criação do Território Federal do Amapá em 1943 representou a culminação de um processo histórico complexo, cujas origens remontam às tentativas de emancipação do século XIX, como a proposta da Província de Oyapóckia. Essas aspirações locais, alimentadas pelo sentimento de abandono por parte da administração paraense e pelo desejo de autonomia política, foram habilmente apropriadas e ressignificadas pelo Estado Novo varguista, que identificou na região uma área estratégica fundamental para sua política de consolidação das fronteiras nacionais e de afirmação da soberania brasileira.

A nomeação do capitão Janary Nunes como interventor exemplifica perfeitamente o caráter centralizador, militarizado e autoritário do regime. Sua gestão implementou um projeto ambivalente de modernização que combinou avanços em infraestrutura, saúde e educação com práticas autoritárias e a exclusão sistemática das populações negras tradicionais de Macapá. O progresso urbanístico, simbolizado pela avenida Getúlio Vargas e por novos equipamentos urbanos, foi construído sobre o apagamento violento de territórios negros históricos e sobre a segregação espacial da população afrodescendente, removida de suas moradias no centro da cidade, para os campos do laguinho e favela.

É precisamente essa realidade de deslocamentos forçados, discriminação racial e contradições do desenvolvimento que foi criticada, questionada e perpetuada na memória coletiva através dos “ladrões” de Marabaixo. Canções como “Aonde tu vais, rapaz?” transcendem sua função artística para emergirem como ferramentas pedagógicas poderosas e arquivos históricos alternativos. Suas letras, carregadas de ironia, dor e

resistência, cumprem uma dupla função essencial: primeiro, atendem plenamente aos dispositivos da Lei nº11.645/2008 ao revelar e valorizar a história e a resistência afro-amapaense, tornando-se veículos privilegiados para o ensino dessa temática; segundo, desconstruem visões homogêneas e celebratórias do Brasil, contrastando de maneira crua a narrativa desenvolvimentista oficial com as experiências concretas, as memórias marginalizadas e os saberes subalternizados dessas comunidades.

O Marabaixo, portanto, consolida-se não apenas como expressão cultural, mas como um instrumento pedagógico capaz de integrar de forma crítica e complexa a história regional amapaense, com seu diálogo com o Estado Novo, ao contexto nacional. Como explicitado, propõe-se aqui articular esse patrimônio cultural imaterial com a história geral do Brasil, conectando o regional ao nacional de maneira não subalternizante. Essa abordagem permite o desenvolvimento de trabalhos profundamente interdisciplinares, que podem partir da análise da linguagem poética presente nos ladrões, perpassando pela geografia dos conflitos urbanos e das territorialidades, pela sociologia das hierarquias raciais e pela ciência política das estruturas de poder do período Vargas, chegando até as discussões sobre memória, patrimônio e identidade.

A alteração estratégica de versos originalmente contestatórios como a substituição de “morra” por “viva” em referência ao governador, bem como a apropriação e ressignificação realizada por Luiz Gonzaga, não enfraquecem o caráter crítico dessas composições. Pelo contrário, elas as tornam documentos ainda mais ricos, revelando as estratégias de resistência e adaptação necessárias para a sobrevivência cultural em contextos de opressão e “censura”. Essas camadas de significado transformam cada “ladrão” em um verdadeiro documento histórico, cuja decodificação em sala de aula pode iluminar as complexas relações entre cultura, poder e resistência.

Dessa forma, este capítulo conclui que a trajetória do Amapá, de sua aspiração inicial como quase província no período imperial à sua concretização como território federal sob o Estado Novo, e as profundas consequências sociais da gestão janarista, sintetizam de modo exemplar as contradições, ambiguidades e violências inerentes ao projeto nacional-estancista de Brasil. O Marabaixo, com seus ladrões, transcende assim seu papel cultural para tornar-se um arquivo vivo e pulsante dessa história, oferecendo um ponto de entrada privilegiado e visceral para compreender as tensões entre centralização política e identidades locais, entre desenvolvimento e exclusão, entre a história oficial e as memórias subterrâneas que teimam em não silenciar.

É com base nesta sólida fundamentação histórica e neste reconhecimento do potencial pedagógico do Marabaixo que se pode avançar para a próxima etapa desta pesquisa. No próximo capítulo, exploraremos de maneira concreta e aplicada as potencialidades didáticas do uso desses “ladrões” e de outros gêneros musicais, como os *jingles* de propaganda política do período, em sala de aula.

## **4 MÚSICA NO ENSINO DE HISTÓRIA, DO LOCAL AO NACIONAL**

### **4.1 ENTRE “JINGLES” E LADRÕES DE MARABAIXO**

Trabalhar a Era Vargas em sala de aula pode ser uma experiência enriquecedora quando ultrapassamos os limites do livro didático, embora os materiais tradicionais abordem o tema com uma certa profundidade, uma proposta diferenciada é utilizar *jingles* políticos e marchinhas da época como ferramentas pedagógicas, permitindo que os alunos vivenciem a cultura e o imaginário social do período. Essa abordagem segue a indicação de Ferreira (2013), que defende que o professor que trabalha com música em sala de aula deve ser “um ouvinte curioso”, aquele que busca compreender a música em suas múltiplas dimensões, desde seu contexto histórico até seus impactos socioculturais.

Nessa mesma perspectiva, integrar a história local ao estudo do período Vargas amplia a compreensão dos alunos sobre os processos históricos nacionais. Como destacado por Bittencourt (p. 161, 2008), é através das particularidades regionais que se desvendam as nuances da formação do Brasil, permitindo que os estudantes percebam como eventos nacionais reverberaram em suas próprias comunidades, essa perspectiva não só enriquece o aprendizado, mas também fortalece o vínculo entre o conteúdo escolar e a identidade dos alunos.

Quando se fala em identidade e cultura, a música se revela um instrumento poderoso para o ensino de história, capaz de despertar o interesse, facilitar a memorização e conectar o passado ao presente de forma dinâmica. Dentro desse contexto, os *jingles* políticos e os *ladrões* de Marabaixo, expressões musicais carregadas de identidade e cultura, revelam-se como fontes riquíssimas para narrar não apenas a trajetória nacional, mas também as particularidades da história local.

Essa riqueza interpretativa é reforçada por Ferreira (2013), que afirma que o compositor, ao criar sua obra, imprime nela as marcas do seu tempo, refletindo valores, conflitos e transformações sociais. Essa característica é especialmente perceptível nos *jingles*, que capturam o espírito de uma época por meio de suas mensagens persuasivas e

melodias cativantes, e nos ladrões de Marabaixo, manifestação tradicional que, em seus versos, narra a história amapaense.

Ao explorar essas produções musicais, é possível identificar desde aspectos da economia e do consumo (no caso dos *jingles*) até resistências culturais e memórias coletivas (nos ladrões). Dessa forma, a música não apenas ilustra a história, mas também a humaniza, permitindo que os alunos reconheçam nas canções as vozes de sujeitos que viveram e construíram o passado.

Portanto, incorporar essas linguagens ao ensino de história significa valorizar fontes não convencionais, promover a interdisciplinaridade (entre música e história) e, sobretudo, tornar o aprendizado mais significativo. Essa abordagem ressoa com a perspectiva de Bittencourt (2008, p. 380), que afirma que o “processo de transformação da música para ser ouvida em música para ser compreendida” acompanhou os avanços da historiografia sobre o tema. A autora reforça que, para além da simples audição, é fundamental que o pesquisador ou professor domine a história da música, contextualizando suas origens, funções e significados dentro do período estudado.

Ampliando essa reflexão, Napolitano (2002) aprofunda a análise da música enquanto objeto de estudo histórico, destacando sua dupla função: ela é, ao mesmo tempo, expressão artística e ferramenta de interpretação social. Como o autor pontua:

“Se você tiver uma boa idéia, é melhor fazer uma canção”, já disse um famoso compositor brasileiro. Mas além de ser veículo para uma boa idéia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical. Este é um dos objetivos deste trabalho (Napolitano, 2002, p.12)

Além dessa dimensão reflexiva, Napolitano (2002) ressalta outra função fundamental da música: seu papel como elemento mobilizador de corpos e coletividades por meio da dança:

[...] não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco “arrasta-pé”, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-de-porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão (Napolitano, 2002, p. 13)

Nesse sentido as ideias de Napolitano ressoam com a proposta de Videira (2009, p. 256) sobre o Marabaixo: “acredito que a música e a dança, vistas como registros

históricos e, por conseguinte, como documentos da história, potencializam aos indivíduos se autoconhecer e aprender sobre a sua história individual e coletiva”.

Videira (2009) vai além ao demonstrar que o Marabaixo não é só conteúdo para ser ensinado é experiência para ser vivida. Ela faz a provocação: como trazer essa riqueza cultural para a sala de aula de forma que os alunos não apenas aprendam sobre, mas sintam e vivenciem o Marabaixo? Ainda que sua área de atuação seja em Artes, a professora Piedade abre caminhos que qualquer educador pode seguir, independente da disciplina.

A educação, de um modo, geral, e a artística, particularmente, deve considerar também as fantasias, os sentimentos e os valores culturais e étnicos, como também as habilidades cognitivas, a pesquisa, a descoberta, a criação, a reflexão, levando o educando a “sentir” em primeiro lugar (absorção), em seguida “interiorizar” (pensar), para depois “fazer” (comunicar), por meio do conteúdo que se pretende atingir. No caso desta proposta, pretendo inserir a Dança do Marabaixo em processo educativo formal e, por intermédio dela, significar positivamente a autoimagem dos alunos afrodescendentes (Videira, 2009, p. 258)

Essa proposição metodológica adquire maior profundidade quando colocada em diálogo com Ferreira (2013), cuja análise sobre os processos de escuta complementa a perspectiva educacional:

O mau ouvinte, portanto, é o ouvinte limitado. No mais, o bom ouvinte pode se dividir em dois tipos: o que escuta sem nenhum compromisso teórico (são aqueles que, segundo eles próprios, “deixam-se levar apenas pela emoção que a sonoridade lhes causa”) e o que escuta preocupado em captar os detalhes. Este segundo é mais curioso, indo à procura do “por que é assim?”, “o que distingue uma sonoridade da outra?”; portanto, ultrapassa a emoção em busca da informação e da reflexão (Ferreira, 2013, p. 18 )

Nesse mesmo sentido, Maximim (2024) faz uma análise sobre as letras da banda Álibi de Orfeu que, embora surjam a partir de um gênero musical distinto (o rock), dialogam profundamente com essa proposta de trabalho pedagógico com música em sala de aula. O autor demonstra como as letras do álbum Desterro, ao abordarem temas amazônicos, podem ser ferramentas valiosas:

Com isso, é possível aplicar produções como a da Álibi de Orfeu dentro de sala de aula, para ampliar as possibilidades de ensino e aprendizagem com crianças, de modo a auxiliar estudantes dos anos finais da educação básica a alcançar uma compreensão dos processos de formação histórica da região amazônica, com especial atenção à questões de cultura e identidade (Maximim, 2024, p. 221)

A abordagem do período Vargas no ensino de história é enriquecida ao se utilizar ferramentas como *jingles* políticos e marchinhas, permitindo aos alunos vivenciarem a cultura e o imaginário social da época, conforme sugerem Ferreira (2013) e Bittencourt (2008). Integrar a história local amplia a compreensão dos processos nacionais, fortalecendo o vínculo com a identidade dos estudantes. A música, como defende Napolitano (2002), é tanto expressão artística quanto ferramenta de interpretação social, ideia que ressoa com Videira (2009) ao propor que manifestações como o Marabaixo sejam experiências vividas, considerando sentimentos e valores culturais. Essa perspectiva é complementada pela análise de Maximim (2024) sobre letras que abordam temas regionais, mostrando seu valor para o ensino da história e da identidade local.

#### 4.2 MÚSICA PARA ENSINAR SOBRE A ERA VARGAS

A música é um instrumento indispensável para o ensino e a compreensão da Era Vargas, transcendendo a mera ilustração sonora para se tornar um elemento central na engenharia social e política do período. Vargas, um líder astuto e pioneiro na manipulação dos meios de comunicação de massa, compreendeu o poder da canção popular para forjar sentimentos de patriotismo e unidade nacional. Sua estratégia sonora foi meticulosa e abrangente, iniciando-se com os *jingles* de sua campanha eleitoral e culminando na apropriação e encomenda de sambas de exaltação que glorificavam o trabalho, a ordem e a pátria durante o Estado Novo, criando uma verdadeira trilha sonora para o regime, essa análise da música como ferramenta política alinha-se perfeitamente com a metodologia proposta por Hermeto (2012)

Examinar as canções como fontes significa interrogá-las tanto no que se refere aos seus aspectos históricos mais gerais, quanto no que tange ao problema que está sendo investigado. Isso deve ser feito, especialmente, tomando-se por base as características específicas da linguagem documento-canção (Hermeto, 2012, p. 29-30).

No entanto, reduzir todo o panorama musical dessas décadas a uma simples dualidade (o bem contra o mal) entre o samba de exaltação (a serviço do Estado) e o samba de malandragem (resistência) é perpetuar uma visão simplista e empobrecedora da complexa realidade cultural brasileira. O universo do samba era vibrante e plural, onde coexistiam inúmeras outras temáticas e expressões. Havia sambas que falavam de amor, de dor, do cotidiano simples das pessoas, de questões sociais não diretamente alinhadas

ou confrontadas com o governo, e uma rica variedade de gêneros regionais que escapavam a essa narrativa binária.

Essa visão reducionista, comum em muitas análises históricas, é vigorosamente contestada pela pesquisa acadêmica, como argumenta Hermeto:

Um outro pressuposto comumente utilizado nas análises escolares que tomam a canção popular como fonte é pensar que todo samba produzido nas décadas de 1930 e 1940 ou estava a serviço do ideário do Estado getulista, constituindo-se como propaganda do governo, ou, pelo contrário; fazia apologia à malandragem. Essas duas posições existiam na sociedade brasileira de então, mas não eram únicas. o pressuposto é reducionista e pode gerar interpretações equivocadas sobre o período (Hermeto, 2012, p. 47).

Portanto, ao utilizar a música para estudar a Era Vargas, é fundamental transcender essa dualidade. Torna-se necessário explorar a pluralidade de vozes e ritmos para capturar a verdadeira complexidade do período. A análise de canções que não se enquadram nesses dois arquétipos permite uma compreensão muito mais rica e matizada dos sentimentos, contradições e da vida cultural de um Brasil em profunda transformação, evitando assim interpretações reducionistas sobre esse momento crucial da história nacional.

Essa perspectiva é corroborada por Hermeto (2012), ao citar o caso de Noel Rosa. O compositor não se alinhou a nenhum desses movimentos hegemônicos, seguindo, em vez disso, uma via singular. Sua obra pode ser lida como um contraponto essencial para ilustrar a diversidade do panorama musical da época.

#### 4.3 A INCORPORAÇÃO DO MARABAIXO NA EDUCAÇÃO BÁSICA: POTENCIALIDADES E REFLEXÕES

Na universidade, um dos grandes desafios discutidos é como inserir a temática regional amapaense no currículo da educação básica de maneira significativa e crítica. Uma proposta relevante nesse sentido é a de Videira (2009), que defende a utilização do Marabaixo como expressão artística na disciplina de Artes, abordando-o não apenas como dança, mas como manifestação cultural carregada de historicidade. Essa abordagem dialoga diretamente com a Lei nº 11.645/2008, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileiras, permitindo que o Marabaixo seja trabalhado como um elemento de resistência e identidade negra no Amapá.

Além disso, Dias (2022) avança nessa discussão ao elaborar um catálogo de ladrões de Marabaixo, demonstrando como esses versos podem ser ferramentas pedagógicas para discutir questões raciais e fortalecer o pertencimento local. No entanto, o Marabaixo não se limita a essas dimensões, reconhecido como patrimônio cultural brasileiro, ele possui uma riqueza ainda pouco explorada no ambiente escolar. Uma de suas potencialidades está na possibilidade de conectar a história do Amapá à trajetória nacional. Por exemplo, um de seus ladrões pode ser utilizado para discutir a criação do Território Federal do Amapá durante o Estado Novo, no governo Vargas, destacando como esse momento histórico refletiu as políticas centralizadoras da época.

Nesse contexto, a atuação do interventor Janary Nunes merece atenção, pois sua administração foi um reflexo direto do projeto estadonovista na região. Isso fica evidenciado nas próprias palavras de Vargas, que, em discurso no Território Federal de Ponta Porã, declarou ser necessário “sanear, educar e povoar” os territórios (Silva, 2017).

Contudo, para além da história oficial e das diretrizes de cima para baixo, é ao analisar criticamente esse período por meio dos ladrões do Marabaixo que se torna possível não apenas valorizar a cultura local, mas também estimular nos alunos uma compreensão mais ampla sobre como o Amapá se insere na história do Brasil. Dessa forma, o Marabaixo deixa de ser visto apenas como manifestação cultural e passa a ser um instrumento de ensino interdisciplinar, capaz de articular arte, história, identidade e política.

A valorização do Marabaixo como instrumento de ensino interdisciplinar, capaz de articular história, cultura e política, encontra respaldo na legislação educacional brasileira. Conforme estabelece o artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB):

**Art. 26.** Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.

Essa previsão legal se desdobra na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que, no nono ano, estabelece objetivos e competências como:

**(EF09HI02)** Caracterizar e compreender os ciclos da história republicana, identificando particularidades da história local e regional até 1954.

**(EF09HI05)** Identificar os processos de urbanização e modernização da sociedade brasileira e avaliar suas contradições e impactos na região em que vive.

**(EF09HI06)** Identificar e discutir o papel do trabalhismo como força política, social e cultural no Brasil, em diferentes escalas (nacional, regional, cidade, comunidade)

**(EF09HI07)** Identificar e explicar, em meio a lógicas de inclusão e exclusão, as pautas dos povos indígenas, no contexto republicano (até 1964), e das populações afrodescendentes.

Dessa forma, o estudo crítico do período de Janary Nunes e do Marabaixo não apenas atende às diretrizes legais, mas também oferece aos alunos uma compreensão profunda da inserção do Amapá nos processos históricos nacionais, transformando a cultura local em uma poderosa ferramenta pedagógica. Essa abordagem dialoga diretamente com os objetivos da BNCC, que incluem: “a análise do período varguista e suas contradições” (Brasil, 2018, p. 429), permitindo estabelecer paralelos entre a atuação de Janary Nunes como interventor e as políticas centralizadoras de Vargas e “o estudo da emergência da vida urbana e da segregação espacial” (Brasil, 2018, p. 429), que possibilita refletir sobre como os projetos modernizadores do Estado Novo se manifestaram no território amapaense.

Assim, ao relacionar o contexto local com os grandes temas nacionais, o Marabaixo se consolida como expressão cultural de profundo significado histórico, que revela tanto as tensões do projeto varguista quanto as estratégias de resistência cultural da população amapaense, configurando-se como um valioso recurso educativo.

Essa abordagem não apenas atende às diretrizes atuais, mas também ecoa as orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de História (1998), que já reconheciam a música e outras manifestações culturais como documentos históricos válidos para a compreensão das sociedades. Como afirma o documento: “Ao longo do século XX, o documento adquire outra amplitude no trabalho do historiador. São utilizadas outras fontes de pesquisa histórica [...] músicas, gravuras, mapas, gráficos, pinturas, esculturas, filmes, fotografias, lembranças, utensílios” (Brasil, 1998, p. 84). Desse modo, tanto a BNCC quanto os PCNs legitimam o uso do Marabaixo como ferramenta pedagógica, permitindo que os alunos analisem tanto as dinâmicas locais quanto suas conexões com o contexto nacional.

A valorização dessas dinâmicas locais pela BNCC e pelos PCNs encontra mais embasamento no texto de Ribas, Becker e Urban (2023) *História local: possíveis diálogos entre a teoria e a prática*. Nele, os autores fundamentam essa abordagem na teoria da consciência histórica de Jörn Rüsen, que coloca que “a formação do pensamento

histórico e as razões de sua existência, relacionadas à vida prática dos homens” (Ribas; Becker; Urban, 2023, p. 45).

Por uma questão de recorte temporal e metodológico, optei por não utilizar o Referencial Curricular Amapaense (RCA) nesta análise. As habilidades que poderiam ser aplicadas ao tema seriam:

- **EF09.H1AP02** Identificar a criação do Território Federal do Amapá no contexto da II Guerra mundial.
- **EF09.H1AP03** identificar o Janarismo no Território Federal do Amapá.

Vale ressaltar que, ao trabalhar com o BNCC e o RCA, é importante considerar também os objetivos que acompanham cada habilidade. No entanto, percebo que o RCA acaba separando o período janarista da Era Vargas — o que me parece um equívoco, uma vez que Janary foi nomeado pelo próprio Vargas durante o Estado Novo. Mesmo que ele tenha permanecido no cargo após a saída de Vargas, seu governo representava a continuidade da política varguista aqui no Amapá.

#### 4.4 CONSIDERAÇÕES

O capítulo “Entre *Jingles* e Ladrões” demonstra que o ensino da Era Vargas pode transcender as abordagens tradicionais ao incorporar a música não como mero ilustração sonora, mas como fonte histórica de múltiplas camadas de interpretação. A proposta pedagógica aqui defendida que articula *jingles* políticos e sambas do centro do poder com os “ladrões” de Marabaixo da cultura amapaense, revela-se não apenas versátil, mas metodologicamente fundamentada ao dialogar com a teoria das cinco dimensões de Hermeto (2012).

A historiadora Miriam Hermeto (2012) elaborou a teoria das cinco dimensões do documento: material, descritiva, explicativa, dialógica e sensível, desse modo cabe uma explicação sobre cada dimensão (Hermeto, 2012, pag. 144 - 148):

- Dimensão Material, que investiga a relação entre o suporte físico e a linguagem, examinando como o meio condiciona a produção e recepção da mensagem;
- Dimensão Descritiva, voltada para a identificação dos elementos narrativos explícitos, como tema, sujeitos, tempo e espaço, permitindo uma compreensão literal do conteúdo;

- Dimensão Explicativa, que se dedica à interpretação e à versão dos fatos apresentada, considerando o contexto social de produção, a perspectiva do autor e os conceitos metodológicos empregados;
- Dimensão Dialógica, que examina as intertextualidades e referências, explorando o diálogo estabelecido com outras fontes, obras culturais e tradições;
- Dimensão Sensível, que focaliza os aspectos emocionais e afetivos, analisando os sentimentos expressos, as intenções do autor e o impacto provocado no público.

Juntas, essas dimensões permitem uma abordagem multifacetada, indo da superfície da fonte à sua profundidade interpretativa.

Ao percorrer o caminho que liga os *jingles* eleitorais e sambas da Era Vargas aos “ladrões” de Marabaixo, este capítulo buscou demonstrar que a música é muito mais que um pano de fundo sonoro para a história: ela é uma fonte documental de riqueza incomparável e, quando devidamente empregada, a espinha dorsal de uma proposta pedagógica profundamente transformadora. A análise crítica dessas expressões musicais não se limita a ilustrar a Era Vargas, ela a complexifica, desfazendo visões simplistas e binárias para revelar um período de intensa ebulição cultural, contradições sociais e embates pela definição da identidade nacional. O *jingle*, produto de uma engenharia política e o “ladrão” fruto de uma tradição oral resistente, representam os dois polos entre os quais a história do Brasil foi tensionada: o projeto homogeneizador do centro e as particularidades das regiões.

A dimensão material convida a analisar o suporte: o rádio como veículo de massificação dos *jingles* versus a oralidade como resistência cultural nos ladrões. A dimensão descritiva permite extrair das letras narrativas sobre trabalho, ordem e pátria (nos *jingles*) ou sobre cotidiano, resistência e memória (nos ladrões). A dimensão explicativa questiona: quem produziu, para quê e para quem? Revela a música como engenharia social varguista e como expressão de identidade local. A dimensão dialógica expõe o diálogo dos gêneros: o samba com o jazz norte-americano, o Marabaixo com as tradições africanas. Por fim, a dimensão sensível desafia o educador a ir além da audição, promovendo a experiência estética, fazer os alunos sentirem na pele a persuasão de um *jingle* e a pulsação ritualística do Marabaixo.

A grande contribuição desta abordagem, portanto, reside em sua capacidade de operar uma dupla descolonização do conhecimento histórico em sala de aula. Em primeiro lugar, ela descentraliza a narrativa, recusando-se a apresentar o eixo Rio-São

Paulo como a única lente válida para entender o país. Ao inserir o Amapá através de seu patrimônio cultural imaterial no cerne da discussão sobre o Estado Novo, demonstra-se como as políticas nacionais foram recebidas, adaptadas e contestadas nos rincões do território. A história ganha assim uma dimensão concreta e tangível, deixando de ser uma sequência de eventos distantes para se tornar um processo do qual a comunidade local é parte integrante e ativa.

Em segundo lugar, a proposta desloca o aluno de uma posição passiva de recepção para um lugar de protagonismo investigativo. Seguindo o conselho de Ferreira (2013) de ser um “ouvinte curioso”, o estudante é instigado a ir além da melodia, a perguntar sobre o contexto de produção de um *jingle*, a decifrar a métrica de um ladrão para extrair dele visões de mundo, críticas sociais e memórias coletivas que os documentos tradicionais frequentemente ignoram.

Esta abordagem, portanto, desmonta visões binárias (propaganda versus resistência) e valoriza a pluralidade de vozes que compuseram a Era Vargas. Ela mostra que a canção popular é, como defende Napolitano (2002), “boa para pensar” a sociedade, e não apenas “boa para ouvir”. Essa prática pedagógica, amparada pelas contribuições teóricas de Napolitano (2002), Bittencourt (2008) e Hermeto (2012), e ancorada na legislação educacional, culmina em um aprendizado significativo que atende às mais modernas compreensões do fazer histórico. Ela permite que o educando perceba que a história é um campo em constante disputa, onde a cultura não é mero reflexo, mas agente ativo de construção e resistência.

O Marabaixo, nesse sentido, deixa de ser um objeto “apenas” cultural no currículo para se tornar um vetor de cidadania. Ao estudá-lo, os alunos afrodescendentes veem sua cultura valorizada e legitimada no espaço formal de ensino, enquanto todos são convidados a compreender a formação do Brasil em sua verdadeira complexidade um país que se fez não apenas por decretos, mas também nos terreiros, nas rodas de samba e nos folguedos onde a identidade foi cantada, dançada e preservada, cumprindo assim o profundo objetivo de reparação histórica contido na Lei nº11.645.

Ao fazer isso, atende às exigências legais da LDB e da BNCC, que preconizam a integração da história local, mas vai além: humaniza o ensino da história, transformando notas musicais em documentos vivos de um passado que ainda ecoa no presente.

Por fim, a interdisciplinaridade proposta entre História, Artes, Música e até mesmo Literatura não é um mero recurso didático, mas uma necessidade epistemológica. A canção popular, como bem notaram Napolitano (2002) e Videira (2009), é por natureza

um artefato híbrido: é letra e melodia, história e dança, política e emoção. Fragmentá-la para caber em uma única disciplina é empobrecê-la. Assim, este trabalho defende que a educação histórica do século XXI deve ter a coragem de ser tão plural e polifônica quanto as fontes que utiliza.

Por fim, o capítulo deixa evidente que o maior desafio não é encontrar fontes sonoras, mas formar o professor como “ouvinte curioso”, aquele que, armado com as cinco dimensões, guia os alunos da emoção à compreensão, da superfície à profundidade histórica. É nessa travessia que a música deixa de ser trilha sonora e se torna janela crítica para um dos períodos mais complexos da história brasileira. A experiência de aprender sobre Vargas não precisa ser silenciosa, ela pode e deve ser acompanhada pelo rádio, pelo repique dos tambores do Marabaixo que narravam outra história e pela voz crítica do aluno que, ao aprender a escutar o passado, encontra sua própria voz para interpretar o presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de muitas leituras, horas de estudo e *jingles* ouvidos, finalmente cheguei ao fim do meu trabalho, foi árduo, porém me sinto realizado.

No primeiro capítulo, tratei da ascensão de Vargas ao poder em 1930 e sua permanência até 1945, esse foi um período realmente complexo, repleto de avanços trabalhistas e industriais, mas também marcado por autoritarismo e controle estatal. Desde o início, meu grande objetivo foi conectar a Era Vargas, em especial o Estado Novo, seu período ditatorial, com a história da nossa região. Por vezes, estudamos a história do Brasil como uma coisa e a história local como outra, totalmente separadas, mas, com este estudo, foi possível demonstrar que uma está intrinsecamente ligada à outra.

No Território Federal do Amapá, por exemplo, as políticas implementadas eram puramente estadonovistas, isso fica ainda mais evidente pela nomeação do governador Janary Nunes, feita diretamente por Vargas. Essa nomeação não foi só simbólica, ela representava a mão do governo central moldando diretamente o destino da região. Além disso, foi possível demonstrar como a música, especificamente os *jingles* de campanha da época, podem ser ferramentas poderosas para entender as tensões e os conflitos políticos daquele momento.

Ainda no primeiro capítulo, fiz uma leitura detalhada desses *jingles*, mergulhando a fundo nas letras e nas melodias para decifrar suas mensagens, de tanto ouvi-las e estudá-las repetidamente, ficaram gravadas na minha mente. Há momentos em que me pego cantarolando algumas delas, o que só comprova que essas composições cumpriram com louvor seu objetivo principal, que era justamente ter um “efeito chiclete”, de grudar na memória e não sair mais.

Outra grande percepção que tive durante a pesquisa foi desconstruir uma visão idealizada que parte da sociedade tem passado, como se fosse uma época de grande educação e civilidade, onde todos debatiam com fineza e elegância. A realidade que

encontrei foi bem diferente, figuras como Vargas e os artistas da época podiam até vestir roupas sociais e projetar uma imagem de sofisticação, mas as letras das campanhas revelam um jogo político surpreendentemente agressivo, com ataques diretos, xingamentos velados e críticas duríssimas às organizações oponentes. Fica claro que a política sempre teve esse lado sujo, ou no mínimo essa disputa acirrada, desde o início, isso nem é tão surpreendente, especialmente quando relembramos que a própria República nasceu de um golpe.

Nesse contexto, a música de Vargas, que não por acaso mencionava armas de fogo e exaltava um patriotismo quase militarista, não era inocente. Como destacado no primeiro capítulo, ela funcionava como um prenúncio muito claro do que estava por vir: um regime que não hesitaria em usar de simbolismo forte e mesmo de força para se impor e permanecer no poder.

No segundo capítulo, tratei da formação do Território Federal do Amapá, mostrando como esse processo foi muito mais do que uma simples reorganização administrativa. Aqui, meu objetivo foi desconstruir aquela visão quase messiânica que se criou em torno de Janary Nunes no estado do Amapá. É notável que ele trouxe avanços e melhorias importantes para a região, mas essa narrativa triunfalista esconde um lado sombrio: o progresso veio a um custo social altíssimo, especialmente para a população negra. Através de documentos da época e relatos orais, foi possível demonstrar como comunidades tradicionais foram deslocadas, suas moradias destruídas para dar espaço aos projetos de urbanização e como o “progresso” foi imposto de cima para baixo, sem considerar as pessoas que já viviam aqui há gerações.

Foi especialmente gratificante trazer o Marabaixo para o centro dessa discussão. Mais do que uma manifestação cultural bonita, tratei o Marabaixo como um verdadeiro documento histórico, que guarda nas suas batidas e nos seus versos a memória desses conflitos. Analisei como os cantos do Marabaixo carregam críticas veladas e às vezes até abertas aos projetos oficiais, funcionando como uma forma de resistência cultural. Defendi, ainda, que podemos e devemos usar essa riqueza em sala de aula o ano todo, não apenas no mês de novembro<sup>11</sup>, uma vez que o Marabaixo, na vivência do macapaense, não é algo distante ou “de museu”, é uma prática viva, que respiramos no dia a dia.

---

<sup>11</sup> Essa crítica e a um problema enfrentado por praticamente quase todas as manifestações em diáspora africana, pois de certa forma só são lembradas no mês de novembro, que é marcado pelo dia da consciência negra, desse modo são esquecidas ou ignoradas até esse mês. Lembrando que o ciclo do Marabaixo começa no Sábado de Aleluia e vai até o domingo de Corpus Christi (em média 60 dias).

Uma das descobertas mais interessantes foi sobre a transformação dos versos de “ladroão” “Aonde tu vais, rapaz?”. Essa canção sempre me causou estranheza, porque ela parece oscilar entre criticar e celebrar a figura de Janary. A pesquisa mostrou que de fato houve uma apropriação e ressignificação da letra original ao longo do tempo, o que é comum nas tradições orais. Este caso específico ilustra perfeitamente a complexidade e a natureza contraditória da memória popular, que é capaz de preservar, muitas vezes numa mesma canção, tanto os sentimentos de resistência quanto os de admiração. No caso em análise, contudo, a evidência sugere que essa ambiguidade resultou menos de uma dualidade sincera e mais de uma mudança pragmática, motivada pelo medo de represálias.

No final, o que o segundo capítulo revela é que a criação do Território não foi um presente ou uma simples conquista, mas um processo cheio de tensões, contradições e escolhas políticas que beneficiaram alguns e prejudicaram muitos outros. O Marabaixo, com sua força e sua beleza, é uma das chaves para entender essa história por baixo da história oficial.

O terceiro capítulo foi onde realmente consegui “amarrar” toda a pesquisa focando no ensino de história. Foi uma grata e enorme surpresa perceber as potencialidades do uso da música em sala de aula, algo que, no início da graduação, eu não tinha a menor noção de como poderia ser transformador. Nessa parte, preciso agradecer muito ao meu orientador, que não só apoiou, mas pegou aquele diamante bruto que era a minha ideia inicial e lapidou, transformando tudo numa joia bem polida e cheia de significado.

Desde o começo da graduação, eu já nutria o desejo de usar ou pesquisar sobre o Marabaixo, lembro até que cheguei a rascunhar um projeto que comparava o Marabaixo aos cânticos *vikings*, mas, olhando pra trás, vejo que ainda tinha uma visão bastante simplista. Na época, queria me ater só à letra dos “ladroões”, como se fosse suficiente, mas com as referências e orientações que recebi, fui entendendo que usar música vai muito além de dissecar a letra, especialmente quando falamos do Marabaixo, é preciso sentir, é preciso viver, absorver toda a ancestralidade que pulsa nessa manifestação. Foi assim que eu, como pesquisador negro, pude me conectar de verdade com a profundidade desse saber e, ao mesmo tempo, pensar em como levar tudo isso para os meus futuros alunos.

Toda a ancestralidade que habita o Marabaixo serviu como elo conector com a história do Brasil como um todo, porque não dá para esquecer: o Amapá é Brasil e sua história é parte da nossa história nacional. Usando o “ladroão” e amparado por legislações como a BNCC, vejo como posso atuar como professor para trazer essas vozes para a sala de aula. Durante minha formação, fui entendendo que os livros didáticos, a BNCC e os

PCNs são apenas ferramentas, pontos de partida, o professor, por sua vez, precisa ir além, complementar, contextualizar, não pode ficar preso só ao que está escrito, tem que ousar.

Por isso, quero manter viva e acesa essa chama que acendeu em mim durante esse processo, tenho certeza de que estou preparado para ser um grande profissional. Não quero ser só mais um professor tradicional, meu objetivo é me tornar o professor pesquisador, aquele que não para de questionar, aprender e levar para a sala de aula as histórias que os livros não contam.

No fim das contas, essa jornada toda me mostrou que a história não é só sobre datas e fatos distantes, ela está viva, pulsando nas músicas, nas memórias e nas resistências do nosso povo, carregando tudo isso comigo que sigo adiante, pronto para fazer a diferença não apenas como pesquisador, mas principalmente como educador, esse não é o fim, é só o começo de um novo capítulo.

## REFERÊNCIAS

AMAPÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Referencial Curricular Amapaense**. Macapá: SEED, [s.d.]. Disponível em: [https://editor.amapa.gov.br/arquivos\\_portais/publicacoes/EDUCA%C3%A7%C3%A3O\\_e85463d6c41a4c6727bd9958fddf71.pdf](https://editor.amapa.gov.br/arquivos_portais/publicacoes/EDUCA%C3%A7%C3%A3O_e85463d6c41a4c6727bd9958fddf71.pdf). Acesso em: 21/08/2025.

ABREU, Alzira Alves de. Revolução de 1930; OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. A Revolução e suas versões. **Dicionário de verbetes histórico**. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbeta/6365>. Acesso em: 16/05/2025

BRANDI, Paulo. Vargas, Getulio. **Dicionário de verbetes Biográfico**. <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbeta-biografico/getulio-dornelles-vargas>. Acesso em: 16/05/2025

ANDRADE, Rômulo de Paula. Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: Getúlio Vargas e a revista “Cultura Política” redescobrem a Amazônia (1940-1941). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, maio/ago. 2010. DOI: 10.1590/S1981-81222010000200015.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2008.

BOECKEL, Cristina Reis. **História e propaganda política: a construção da imagem de Getúlio Vargas 1930 a 1945**. 2005. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. Arte e música popular no Estado Novo. *In: MEMORIAL DE VARGAS*, 10, 2014, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: [s. n.], 2014. p. 1-16. Disponível em: <https://www.unirio.br/musicaurbana/arte-e-musica-popular-no-estado-novo>. Acesso em: 4 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 27833, 23 dez. 1996. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei\\_de\\_diretrizes\\_e\\_bases\\_1ed.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf). Acesso em: 21 ago. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular: educação é a base**. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em: 21/08/2025

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio**. Brasília, DF: MEC, 1998. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/introducao.pdf>. Acesso em: 21/08/2025

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CODATO, Adriano. Os mecanismos institucionais da ditadura de 1937: uma análise das contradições do regime de Interventorias Federais nos estados. **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 189-208, 2013.

D'ARAUJO, Maria Celina. **Getulio Vargas**. 2. ed. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/items/d450d4cc-4bc0-4981-9f51-839d740eb4a9>. Acesso em: 4 abr. 2025.

DIAS, Aldeci. **Uma historiografia diaspórica vernacular: os Ladrões de Marabaixo e o ensino de História do Amapá**. 2022. Dissertação (Mestrado em Mestrado Profissional em Ensino de História) Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2022.

FERREIRA, Martins. **Como usar a música em sala de aula**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. **Trajeto - Revista de História da UFC**, Fortaleza, v. 7, n. 13, p. 130-167, 2009.

GODINHO, Ruy. **Então, foi assim?: os bastidores da criação musical brasileira – amapaenses**. Macapá: Abravideo, 2018.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e Ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê de Registro do Marabaixo**. Brasília, DF: IPHAN, 2018. p. [?]. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE\\_MARABAIXO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf). Acesso em: 14 jul. 2025.

LOBATO, Sidney da Silva. Federalização da fronteira: a criação e o primeiro governo do Amapá (1930-1956). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 7, n. 1, p. 130-154, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/210>. Acesso em: 31 maio 2025.

LOURENÇO, Luiz Cláudio. **Jingles Políticos: estratégia, cultura e memória nas eleições brasileiras**. Disponível em [www.pucsp.br/revistaaurora](http://www.pucsp.br/revistaaurora). Belo Horizonte, 2008. Acesso em: 31 maio 2025.

MACHADO, Sandala Cristina da Soledade. January, “o nosso governador”: a relação dos Marabaixeiros com o governo territorial (1944-1956). *In: Semana de história: o ensino*

**e pesquisa de história no amapá: perspectivas e desafios**, 9., 2013, Macapá. Anais [...]. Macapá: UNIFAP, 2013. p. 1-17. Disponível em: <https://www2.unifap.br/historia/files/2014/02/SANDALAMACHADO.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MACIEL, Alexsara de Souza. “**Conversa amarra preto**”: a trajetória histórica da União dos Negros do Amapá: 1986-2000. 2001. 181p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1590584>. Acesso em: 8 set. 2025

MARTINS, Rostan. **Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinhos?**: comunicação e semiótica do Marabaixo. São Paulo: Scortecci, 2016.

MAXIMIM, Lucas de Souza. O álbum Desterro (Álibi de Orfeu) e suas possibilidades de aplicação no ensino de história da Amazônia. **História & Ensino, Londrina**, v. 30, n. 2, p. 212-229, 2024. Acesso em: 18 ago. 2025.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo na Era Vargas. In: **simpósio Nacional de História da ANPUH**, Fortaleza, 2009. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006\\_b9a8b50a9\\_c0\\_c80d181422f711ed856c7.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_b9a8b50a9_c0_c80d181422f711ed856c7.pdf). Acesso em: 7 jun. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2016.

OLIVEIRA, Eranilda Abreu de. **Vestígios da história do Amapá**: Resistência e ressentimento nas memórias de marginalizados no governo Janary Gentil Nunes (1944-1956). Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal do Amapá, Macapá-AP, 2015.

PASQUA, Cleonice Della; MASSONI, Luis Fernando Herbert; STUEBER, Ketlen. As músicas da Era Vargas e o registro da Memória Social sobre as eleições presidenciais. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 10, n. 1, p. 81-95, 2019.

RIBAS, Cristina Elena Taborda; BECKER, Geraldo; URBAN, Ana Claudia. História Local: Possíveis Diálogos Entre a Teoria e Prática in GONÇALVES, Nadia Gaiofatto; URBAN, Ana Claudia. (org). **Ensino de história contribuições a partir da História Local**, 1.ed, Curitiba, Editora: Appris, 2023.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá**. 5. ed. Macapá: Valcan, 1998.

SILVA, Maura Leal da. **A (onto)gênese da nação nas margens do território nacional**: o projeto janarista territorial para o Amapá (1944-1956). 2007. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/13001>. Acesso em: 31 maio 2025.

SILVA, Maura Leal da. **Território imaginado**: de Amapá federal a autonomia política (1943-1988). Brasília, DF: Senado Federal, 2024.

SOUSA, Rosimar Neves. **O uso de obras literárias nos anos finais do ensino fundamental como possibilidade pedagógica para o ensino da história e cultura afro-brasileira e afro-amapaense**. 2025. 150 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2025.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo**: dança afrodescendente, significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

VIRTUOSO, Marilene Maximiano. **Samba**: malandragem e nacionalismo na ideologia trabalhista no Brasil da Era Vargas (1930-1945). 2015. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2015.

## APÊNDICE

### SEQUÊNCIA DE ENSINO<sup>12</sup>: MÚSICA PARA ENSINAR A ERA VARGAS E SUAS CONTRADIÇÕES – UMA PERSPECTIVA NACIONAL E LOCAL

**Turma:** 9º ano

**Disciplina:** História

**Número de aulas:** 6

**Duração da aula:** 50 minutos

**Unidade temática:** O nascimento da República no Brasil e os processos históricos até a metade do século XX

**Objeto(s) de conhecimento:** O período varguista e suas contradições

#### Objetivos de Aprendizagem:

- Compreender a transição política e social do Brasil da República Velha para a Era Vargas, identificando os elementos de continuidade e ruptura.
- Analisar e diferenciar os conceitos de golpe, ditadura, populismo e varguismo no contexto histórico brasileiro.
- Identificar o papel da propaganda (rádio e música) como instrumento de legitimação e controle político durante o Estado Novo.
- Discutir as contradições do período varguista, especialmente as lógicas de inclusão e exclusão social, com foco nas populações afrodescendentes e indígenas, e suas manifestações no contexto regional do Amapá.
- Relacionar políticas nacionais do período com suas implementações e impactos na realidade local e regional, como a atuação do governo de Janary Nunes no Amapá.

#### Habilidades Mobilizadas

- **(EF09HI02)** Caracterizar e compreender os ciclos da história republicana, identificando particularidades da história local e regional até 1954.
- **(EF09HI05)** Identificar os processos de urbanização e modernização da sociedade brasileira e avaliar suas contradições e impactos na região em que vive.

---

<sup>12</sup> Sequência de ensino baseada nas propostas da historiadora Miriam Hermeto, presente no livro "A canção popular brasileira e o ensino de história".

- **(EF09HI06)** Identificar e discutir o papel do trabalhismo como força política, social e cultural no Brasil, em diferentes escalas (nacional, regional, cidade, comunidade).
- **(EF09HI07)** Identificar e explicar, em meio a lógicas de inclusão e exclusão, as pautas dos povos indígenas, no contexto republicano (até 1964), e das populações afrodescendentes.

### **Metodologia e Desenvolvimento (Aula-Oficina)**

A proposta é uma aula-oficina<sup>13</sup>, onde o professor atua como mediador, valorizando os saberes prévios dos alunos e estimulando a reflexão crítica. A metodologia se baseia em situações-problema e na análise de fontes históricas diversas, como jingles, músicas e discursos.

<b>Aulas 1 e 2: O Fim da República Oligárquica e a Ascensão de Vargas</b>
<p><b>1. Sondagem e Conceituação:</b></p> <p>Inicie a aula com as perguntas provocativas: "Vocês sabem o que é um golpe de Estado?" e "Vocês sabem quem foi Getúlio Vargas?".</p> <p>A partir das respostas dos alunos, introduza e explique o conceito histórico de golpe de Estado: a destituição ilegal de um governo legalmente constituído, que pode ocorrer por manobras políticas, jurídicas ou uso da força.</p>
<p><b>2. Análise de Jingle e Contexto:</b></p> <p>Apresente os jingles da campanha presidencial de 1930: primeiro, "Comendo Bola" (campanha de Júlio Prestes) e, em seguida, "G e Ge (Seu Getúlio)" (campanha de Getúlio Vargas)</p>

<sup>13</sup> **Aula-oficina:** Inspirada no construtivismo social, valoriza o aluno como agente do próprio conhecimento. O professor é investigador social e organizador de atividades problematizadoras. Metodologia proposta pela pesquisadora Isabel Barca.

Peça aos alunos que escutem atentamente e anotem as críticas e exaltações presentes nas letras, bem como as impressões gerais.

Promova um debate em sala de aula sobre as observações dos alunos.

**Contextualize historicamente:** A crise da República Oligárquica, a Revolução de 1930 e o processo que levou Getúlio Vargas ao poder de forma não eleita, com o apoio militar, marcando o início do Governo Provisório. Use o livro didático para complementar informações.

### **Aulas 3 e 4: O Governo Constitucional e a Instauração do Estado Novo**

#### **1. O Governo Constitucional:**

O professor apresenta a marchinha "A Menina Presidência" (1937) na lousa/projetor e toca a gravação original de Sílvio Caldas.

**Instrução para os alunos (em grupos ou duplas):** "Vocês serão detectives históricos. Sua missão é decifrar essa música. Anotem:

- a) Quem é a "Menina Presidência"?
- b) Quem são os três "pretendentes" citados? ("Seu Manduca", "Seu Vavá", "Seu Gegê")
- c) Qual é o conselho que a música dá no final? ("É melhor deixar como está")"

#### **2. Investigação Guiada e Contextualização:**

O professor conduz a correção, revelando a identidade dos personagens, como no texto de referência:

- **"Seu Manduca"**: Armando de Sales Oliveira (governador de SP e candidato oficial da oposição).
- **"Seu Vavá"**: Osvaldo Aranha (ministro de Vargas e nome cogitado para sucedê-lo).
- **"Seu Gegê"**: O próprio Getúlio Vargas.

Explique o período do Governo Constitucional (1934-1937), a promulgação da Constituição de 1934, e as forças políticas em disputa.

## 2. A Construção do Estado Novo:

Aborde os **levantes comunistas de 1935 (Intentona Comunista)** e o uso político desse evento para justificar a centralização do poder.

Explique a criação do **Plano Cohen** (farsa para justificar o golpe) e como Vargas utilizou o pretexto da "ameaça comunista" para se manter no poder.

Introduza a decretação do Estado Novo e a instauração da ditadura varguista, explicando os conceitos de ditadura e varguismo.

Apresente um trecho do discurso de Getúlio Vargas que instaura o Estado Novo. Peça aos alunos para analisar a retórica e as justificativas utilizadas por Vargas.

## Aula 5: Propaganda e Controle no Estado Novo

### 1. Rádio e Música como Ferramentas de Controle e Propaganda Estatal:

Em 1938, Zé Pretinho e Antônio Gilberto compuseram a música "**Glórias do Brasil**", interpretada por Nuno Roland. Essa canção exaltava a figura heroica de Vargas, colocando-o como salvador da pátria.

Discuta como a música exalta a figura "heroica" de Vargas, apresentando-o como "salvador da pátria".

Aborde o papel do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e como o rádio e a música foram ferramentas cruciais de propaganda e controle social nesse período.

## **Aula 6: O Estado Novo: Perspectiva Local no Amapá e o Marabaixo como Testemunho Histórico**

### **1. O Estado Novo no Amapá: Política de "Sanear, Educar e Povoar" e a Expulsão da população negra do Centro de Macapá:**

Contextualização local: Relacione a política nacional do Estado Novo com a administração do Governador Janary Nunes no Amapá. Explique como sua forma autocrática de governar, baseada na tríade "Sanear, Educar e Povoar", visava a "urbanização" de Macapá.

A remoção e a resistência do Laguinho: Discuta a retirada da população negra do centro de Macapá para os campos do Laguinho. Explique que o Laguinho não foi apenas um novo endereço, mas um local de roças, lavagem de roupas comunitária e, de certa forma, um espaço de resistência.

### **2. O "Ladrão" de Marabaixo "Aonde tu vais rapaz" como Fonte Histórica:**

Apresente o "ladrão" de marabaixo "Aonde tu vais rapaz" (versão disponível no dossiê do IPHAN), a versão de Luiz Gonzaga e a versão presente no livro "Então, Foi Assim? Os Bastidores da Criação Musical Brasileira"

Análise dos versos e o sentimento de exclusão: Conduza a análise da letra, destacando como ela narra o fato histórico da retirada da população negra do centro de Macapá.

### **3. Populismo e Censura: A Adaptação de "Aonde tu vais rapaz":**

Explique como o Capitão Janary utilizou um populismo similar ao de Vargas, com sua "fala mansa" e gestos de aparente proximidade, para conquistar a simpatia popular.

Aborde a visita de Luiz Gonzaga ao Amapá em 1949 e sua regravação de "Aonde Tu Vais, Rapaz?". Discuta as alterações significativas no conteúdo original, que suavizaram as críticas sociais

### **4. Patrimônio, Memória e Identidade:**

Reforce a aplicação prática da Lei nº 11.645 (sobre o ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena) ao utilizar o marabaixo.

Discuta o conceito de patrimônio cultural imaterial e a importância do marabaixo como guardião da memória histórica e coletiva da comunidade negra, que conseguiu erigir uma "nação negra" baseada em princípios humanos, culturais e históricos.

#### **Levante questões para debate:**

Como a música "Aonde tu vais rapaz" atua como um documento histórico sobre o período do Estado Novo em Macapá?

As políticas de "urbanização" de Janary Nunes impactaram a identidade e a cultura da população negra do Amapá? De que forma?

Como a exclusão ou tentativa de silenciamento da população negra se manifestam no Amapá contemporâneo?

Qual a importância de preservar e estudar expressões culturais como o marabaixo para a compreensão da história local e nacional?

### **Recursos Didáticos**

- **Livro didático:** Para consulta e complementação de informações.
- **Tecnológicos:** Notebook, datashow, caixas de som, adaptadores, extensão (para reprodução dos áudios e vídeos/imagens, se houver).
- **Tradicionais:** Quadro e pincel.

### **Avaliação**

A avaliação será **processual e contínua**, observando a participação dos alunos ao longo das aulas. Será considerada a capacidade de:

- Interpretar as fontes históricas (jingles, músicas, discursos, letras de marabaixo).
- Articular conceitos históricos (golpe, ditadura, populismo, varguismo, exclusão, patrimônio imaterial).
- Estabelecer relações entre a história nacional e a história local (Amapá).
- Participar ativamente dos debates e discussões em sala de aula.
- Realizar eventuais exercícios propostos no decorrer das atividades.

### Referências

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História sociedade e cidadania: 9º ano: ensino fundamental: anos finais**. 4 ed. São Paulo: FTD, 2018.

CONCEIÇÃO, João Augusto da Silva, **“Ladrões” de Marabaixo e jingles no Ensino de História: Resistência e propaganda no Estado Novo e no Território Federal do Amapá (1937-1945)**, 2025. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História), Universidade Federal do Amapá.

GODINHO, Ruy. **Então, Foi assim? Os bastidores da criação musical brasileira – Amapaenses**. Macapá – AP, Abravideo, 2018.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e Ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo: dança Afrodescendente, significando a identidade étnica do negro amapaense**. Fortaleza. Edições UFC, 2009.