

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**A Arquitetura do João de Barro: a Trajetória Artística de Braguinha e o
Profissionalismo na Música Popular**

RICARDO AUGUSTO GALDINO MACIEL

JUIZ DE FORA

2015

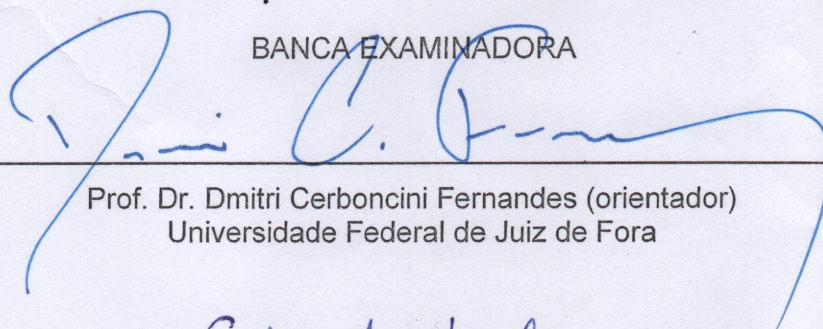
RICARDO AUGUSTO GALDINO MACIEL

A ARQUITETURA DO JOÃO DE BARRO: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE BRAGUINHA E O PROFISSIONALISMO NA MÚSICA POPULAR

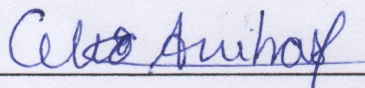
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 05 de novembro de 2015

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes (orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Profa. Dra. Célia da Graça Arribas
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Maciel, Ricardo Augusto Galdino.

A Arquitetura do João de Barro : a Trajetória Artística de Braguinha e o Profissionalismo na Música Popular / Ricardo Augusto Galdino Maciel. -- 2015.

118 f.

Orientador: Dmitri Cerboncini Fernandes

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2015.

1. Música popular . 2. Sociologia da arte. 3. Profissionalismo artístico . I. Fernandes , Dmitri Cerboncini, orient. II. Título.

RESUMO: Ao longo das primeiras décadas do século XX diversas mudanças sociais e tecnológicas deram ensejo ao surgimento de um mercado de massas para a música popular, refletindo as transformações experimentadas pelo país de um modo geral. O campo musical popular repercutiu essas mudanças, passando por alterações drásticas que redefiniram boa parte de suas relações internas, dentre as quais destaca-se a reformulação da noção de profissionalismo. No início da década de 1930, essas alterações já se encontravam consolidadas, estruturando a profissão dos músicos populares a partir de pressupostos completamente novos. Nesse sentido, a atuação de alguns músicos e empresários oriundos das classes médias foi fundamental, propiciando a aceitação da figura do “músico popular profissional”. Este trabalho analisa a trajetória profissional da geração de Braguinha, mostrando, como os diferentes graus de inserção dos agentes nas estruturas profissionais revelam inúmeras distinções de ordem social.

ABSTRACT: During the first decades of the twentieth century many social and technological changes have given rise to the emergence of a mass market for popular music in Brazil. The musical field reflected these changes, going through drastic changes that have redefined much of its internal relations, particularly the concept of professionalism in popular music. In the early 1930s the changes suffered by the popular music field were already consolidated to the point of redefining the profession of popular musician. The performance of agents from the middle classes was crucial in this process, providing the acceptance of the figure of the "popular professional musician." This paper analyzes the professional trajectory of Braguinha's generations showing how different degrees of integration of agents in professional structures reveal numerous distinctions of social order.

Índice

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I – A ARQUITETURA DO JOÃO DE BARRO	16
1 A trajetória de Braguinha e a profissão de músico popular	16
1.1 Flor do Tempo: embrião da profissionalização.....	18
1.2 Bando de Tangarás: o João de Barro sai do ovo	22
1.3 Vamos falar do norte: A “moda” Sertaneja	27
1.4 Na Pavuna tum tum tum.....	29
1.5 A sétima arte entra em cena	32
2 Habitus profissional artístico	38
2.1 As redes profissionais e o acesso aos privilégios	41
CAPÍTULO II – SOCIOGÊNESE DAS INSTÂNCIAS DO MERCADO MUSICAL POPULAR E CONSOLIDAÇÃO DAS CARREIRAS ARTÍSTICAS	45
1 A evolução do mercado da música popular no Brasil	45
1.1 Teatros de Revista e Cafés Cantantes	47
1.2 O percurso do samba nas franjas do processo de industrialização da música popular.....	53
1.3 A implantação do mercado de discos no Brasil	63
1.4 Do Rádio educativo ao Rádio comercial	65
2 Disciplina e carreiras artísticas	67
2.1 Surge o diretor artístico: o amadurecimento profissional de uma geração ...	70
3 Direito dos compositores e editoração musical	77
CAPÍTULO III – OS DISCURSOS DA AUTENTICIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	83
1 Intelectuais da música popular	83
1.1 Vagalume e Orestes Barbosa: os pioneiros	88
1.2 O Brasileiríssimo Waldir de Azevedo.....	91
1.3 A Revista da Música Popular	95
1.4 Marchinhas: a face autêntica	98
Considerações Finais.....	104
BIBLIOGRAFIA	107
ANEXOS	114

INTRODUÇÃO

As primeiras décadas do século XX foram um tempo de profundas mudanças na configuração do campo musical popular brasileiro. A industrialização, a urbanização e o crescimento populacional deram ensejo ao surgimento de um mercado de massas para a música popular, refletindo as transformações experimentadas pelo país. O campo musical repercutiu essas mudanças passando por alterações drásticas que redefiniram boa parte de suas relações internas. O desenvolvimento das tecnologias de gravação e o surgimento da radiodifusão representaram marcos fundamentais nesse processo, assinalando o início da formação da indústria musical brasileira e a maciça exploração comercial do samba, que seria elevado à categoria de música popular brasileira mais representativa. Segundo Napolitano, *“Aquilo que hoje chamamos de música popular (...) é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica” (...) Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas”* (2002, p.11-2).

Pesquisadores de diversas áreas já analisaram o campo musical brasileiro nas primeiras décadas do século XX, formulando importantes contribuições para o entendimento das alterações em presença naquele momento¹. No final dos anos 1920 o campo musical popular estava em plena mudança. A entrada em cena dos “Sambistas do Estácio de Sá” marcava não somente mudanças rítmicas, como “libertar” o samba do maxixe, mas também mudanças menos voltadas aos quesitos estético-musicais. Fernandes (2011) ressalta que essa guinada na produção do samba traz à luz um novo padrão de avaliação da produção artística no domínio da música popular urbana. O irromper de novos grupos sociais, novas formas de circulação artística e novas técnicas de produção musical, “puxadas” pelo surgimento das primeiras gravadoras e do Rádio, motivaram uma nova atitude por parte dos frequentadores do universo da música popular urbana. A partir deste momento, esses cultores passam, pouco a pouco, a definir um novo formato para o samba, não mais atrelado às festas lúdico-religiosas, mas sim como simplesmente um *gênero musical*².

¹ TINHORÃO (1998), CABRAL (1996, 2005), MÁXIMO E DIDIER (1990), WISNIK (1983), SANDRONI (2001), CUNHA (2004), FERNANDES (2010), PARANHOS (2015), FROTA (2003), FENERICK (2005), MATOS (1982), VIANNA (1999), NAPOLITANO (2007) e HERTZMAN (2008) são apenas alguns da extensa lista. Estes autores abordaram o universo musical popular brasileiro através de ênfases distintas, como a atuação da crítica musical, as relações entre o samba e o campo político, as questões estéticas e estilísticas e o desenvolvimento das tecnologias de gravação.

² Na definição de gênero presente em FERNANDES (2010) e NAPOLITANO (2007) vemos que esta noção ultrapassa os limites meramente musicais. Na definição dos autores, um gênero compreende, além de um ritmo característico, uma série de elementos culturais, sociais e históricos, que fornecem estofos

No bojo destas transformações, algumas noções importantes foram redefinidas, dentre elas a profissionalização dos artistas populares, questão que constitui nossa preocupação central. Antes vistos como “vadios” e “vagabundos”, esses artistas passaram paulatinamente a serem percebidos como profissionais. No início da década de 1930, essa visão estava mais consolidada assentando a profissionalização em pressupostos mercadológicos, sociais e artísticos completamente novos. Nesse interim, mudanças sociais e tecnológicas homólogas respaldavam as mudanças do campo musical. O desenvolvimento das instituições, meios tecnológicos e aceitação social aos gêneros populares sofreram intensas transformações até que se tornasse possível a cristalização e o acolhimento da figura do “músico popular profissional”. Mais do que um reflexo das alterações do campo musical popular, a figura do músico popular profissional foi fundamental para que este campo se firmasse.

Esse processo, contudo, não se distribui uniformemente por todas as classes de artistas. Com efeito, a profissionalização dos músicos populares tomou direções distintas, dando origem a diferentes trajetórias dentro do mesmo campo. Artistas de uma mesma geração, como Braguinha e Cartola, por exemplo, se encontravam em posições muito distintas, embora estivessem atuando dentro de um espaço aparentemente “restrito”. O campo da música popular brasileira no início da década de 1930, embora iniciando sua marcha industrial, ainda não contava com uma estrutura tão esplendorosa assim. Apesar disso, a enorme diferença de trajetórias dentro desse universo aparentemente “restrito” revela a enorme complexidade da distribuição de poderes e benefícios. Nesse sentido, o que mais chama atenção não é a diferença de funções ou habilidades entre os artistas, mas a posição em que eles se encaixaram na estrutura do campo musical popular. Visto isso, é importante ressaltar que diferentes comportamentos eram possíveis. A classe dos profissionais da música popular era abrangente, abrigando desde tipos mais malandros à boêmios mais comportados.

simbólico e legitimidade a um estilo: “(...) uma manifestação musical portadora de um conjunto específico e integrado de eventos não-estritamente musicais, no caso, princípios de delimitação formal codificada, uma história minimamente sistematizada, narrada ou escrita por agentes nativos e críticos, locais de reprodução e produtores específicos. Esses atributos sinalizariam a distinção de um grupo de obras, de seus criadores e criadores de criadores daqueles correspondentes aos outros gêneros presentes no campo musical. Neste sentido, o gênero, não seria definido apenas em razão de elementos pertinentes à obra, decifráveis pelos intérpretes iniciados em sua leitura” (FERNADES, 2010, p. 14). “Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas. Portanto, para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da performance direta” (NAPOLITANO, 2007 p. 156).

Dentro do padrão industrial de produção musical, contudo, uma gama bem definida de capitais passou a se mostrar eficaz, ao menos no que diz respeito às possibilidades de alcance de posições socialmente prestigiadas, produzindo uma classe de artistas “bem inseridos”.

Alguns autores produziram considerações relevantes sobre essa problemática, contudo, as relações entre as posições sociais e a profissionalização continuam pouco exploradas. Frota (2003) e Sandroni (2001) ressaltam algumas mudanças de paradigmas envolvidas na criação de novas visões sobre a música e os músicos populares, contudo, não deixam suficientemente clara a relação entre a posição social desses artistas e a suas possibilidades de ganhos simbólicos e materiais no campo da música popular. É necessário perceber que os benefícios de ser um músico popular não foram oferecidos da mesma maneira a todos os participantes. As diferentes carreiras foram marcadas por graus distintos de inserção dos agentes nas estruturas e o sucesso desta inserção encontra sua raiz em distinções de ordem social ligadas homologamente ao campo da música popular. Ao abordar o caso Mozart, Elias (1995) espreita os limites e as formas de relação possíveis entre um homem e a sociedade à qual pertence; entre a sua condição e as suas possibilidades, entre a sua vontade e os parâmetros sociais. Obrigadas a dialogar com as condições socialmente impostas, as trajetórias dos músicos populares refletiram todas as tensões da sociedade em que viviam.

No grupo dos “bem inseridos” encontramos quase exclusivamente figuras de classes médias, brancos ou mulatos, como Braguinha (Carlos Alberto Braga, 1907-2006), filho de um diretor de indústria, Noel Rosa (1910 – 1937), ex-estudante de medicina, Almirante (1908-1980) filho de um comerciante, Francisco Alves (1898 – 1952), Mário Reis (1907-1981) filho de um industrial, Ary Barroso (1903-1964) filho de um deputado estadual e promotor público e Lamartine Babo (1904-1963) filho de um comerciante. A estabilidade e os retornos materiais e simbólicos alcançados por eles no mercado musical revelam inúmeras distinções de ordem social, internas ao domínio da música popular. Embora artistas como Ismael Silva, Nilton Bastos ou Cartola podiam gozar de prestígio simbólico dentre os compositores ou alguns interessados mais “cultivados”, como os críticos, essa posição não chegava a se reverter em ganhos materiais e reconhecimento junto do grande público. Enquanto isso, os “bem inseridos” ocupavam ótimos postos de direção na indústria fonográfica, como Braguinha, ou gozavam de enorme popularidade com o público como Chico Viola e Mário Reis, talvez os dois mais ricos desse grupo. A posição destes agentes no campo social se converte em posições homólogas no interior das estruturas profissionais de produção musical, revertendo-se em posições prestigiadas.

Fundador do Bando de Tangarás, conjunto que revelou Noel e Almirante, Braguinha permaneceu durante toda a vida vinculado à produção artística, além de ter sido um compositor prolixo, assinando suas composições com o pseudônimo João de Barro, nome adotado por ele para resguardar sua identidade de associações com o mal falado mundo da música popular. Braguinha nasceu em 1907 e morreu em 2007, às vésperas de completar cem anos de idade. A lista de suas composições gravadas ultrapassa a marca de quatrocentas e vinte músicas, abrangendo diversos gêneros. Além de compor inúmeros sucessos do “repertório nacional”, sobretudo marchinhas, Braguinha se envolveu em diferentes ramos empresariais da produção artística, levando sua carreira a um alto grau de diversificação. Compositor, diretor artístico, letrista, roteirista, empresário e dublador, Braguinha foi um artista tão diversificado que torna difícil enumerar todos os cargos e funções com os quais esteve envolvido no decorrer de sua longa e produtiva carreira. Dentro de sua geração, encontramos percursos semelhantes quando o comparamos aos músicos de posição social semelhante à dele.

Instalados nos melhores postos que a indústria reservava para os músicos populares, esse grupo de “bem inseridos” contribuiu de forma relevante na conformação dos moldes do profissionalismo artístico fadado a “dar certo” e da própria indústria musical popular brasileira. Em uma sociedade atravessada por uma divisão social profunda, como o Brasil, essa aceitação teve como fator fundamental o envolvimento dos artistas de classes mais privilegiadas do que aquelas às quais pertenciam os primeiros músicos populares urbanos. Para que esses jovens ingressantes ocupassem posições no universo da música popular era preciso transformar esses postos em ocupações “dignas” de filhos de políticos ou diretores industriais. Nesse sentido, a atuação dos músicos populares oriundos de classes médias e altas, foi fundamental para a própria aceitação do músico popular como profissional.

O “diferencial” entre esses artistas e alguns da mesma geração que não galgaram grandes postos e retornos materiais, como Wilson Batista, quero argumentar, está muito menos ligado às questões “qualitativas” envolvidas em suas composições, do que às distinções sociais entre eles. Os “bem inseridos” eram possuidores de determinadas características e cabedais sociais específicos, dando origem a um *habitus* profissional que os alçaram aos melhores postos oferecidos pelo mercado. É verdade que Braguinha, Almirante, Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo e os outros “bem inseridos” não tinham rigorosamente a mesma condição social e não eram exatamente “ricos”, a não ser Francisco Alves e Mário Reis que desfrutavam de condições bastante confortáveis. Quase todos perderam cedo os pais, desestruturando parcialmente a condição familiar. Mesmo com o decaimento da condição financeira familiar, a parte do *habitus* formada no tempo das “vacas mais gordas” se mantém, possibilitando

aproximar, socialmente, esses artistas. Quando o pai de Braguinha morreu, a condição familiar caiu drasticamente, mas a boa educação recebida já havia deixado marcas na conformação de seu *habitus*. O ex-estudante de arquitetura já havia incorporado uma série de conhecimentos e comportamentos que passaram a constituir seu repertório de artifícios socialmente acionáveis. O mesmo ocorreu com os demais pertencentes do seu grupo. Quando o pai de Noel se suicidou, o filho já cursava medicina. Ary Barroso, que perdeu o pai ainda criança, não deixou de fazer parte da elite universitária, cursando direito.

O fato de quase todos eles terem perdido os pais ainda jovens se refletiria também em uma maior abertura para a vida artística. Haja visto a falta da autoridade exercida pela figura paterna, esses jovens tiveram maior liberdade para se lançarem em uma atividade que ainda era percebida através de um alto grau de preconceito, provocando uma dupla determinação. Se por um lado, esses artistas estejam sendo classificados como “bem inseridos” nas estruturas do mercado musical, por outro eles experimentaram certa condição *outsider* em relação às origens familiares. Em relação ao profissionalismo desenvolvido por eles essa contradição produziu um efeito importante: o medo de ser associado à uma atividade em relação a qual os preconceitos ainda não estavam completamente dirimidos, processo no qual essa geração daria o passo definitivo, fez com que esses agentes buscassem postos “mais de acordo” com suas posições.

Para dar conta de todos esses aspectos, apresentados apenas de maneira introdutória, faz-se pertinente recusar o emprego de uma metodologia excessivamente rígida, extraindo do próprio objeto de pesquisa o *modus operandi*. A análise científica da música popular requer aclarar as relações que definem os cânones artísticos, direcionando o olhar para as condições sociais de formação do artista, do público, das formas de produção, recepção e circulação das obras de arte. A relação entre esses elementos conformam o “campo” artístico, estruturando ligações que não são aleatórias e que podem, portanto, ser aclaradas a partir de uma análise amparada nas relações de homologia entre o campo artístico e o mundo social. Essas mesmas relações de homologia tornam o estudo do campo musical uma empreitada muito fecunda, desde que não trilhemos o caminho que leva à sacralização ou à total subjetivação das expressões artísticas. Nesse sentido, Bourdieu (1996a) garante que as afirmações da experiência artística, reforçadas pela e para a liturgia escolar, funcionam como bloqueios à análise científica das obras. Deve-se procurar na lógica do campo artístico interesses e a gênese histórica, o que significa tratar a obra como um signo intencional, inserido num ambiente da qual ela própria é sintoma.

Os estudos sobre música devem seguir esses preceitos, pois as formas sonoras são expressões artísticas e sociais. Por este motivo, compreendem não somente questões propriamente “musicais”, mas diversos elementos ligados objetivamente ao plano social. No Brasil, sua posição de destaque no campo da cultura, a torna um objeto de extremo interesse sociológico e histórico. A tradição musical é fator sempre lembrado na enumeração das características que compoem a identidade nacional brasileira. O samba, especificamente, goza de enorme prestígio no rol das manifestações culturais em nosso país, sendo considerado, junto do choro, fonte da tradição musical do Brasil e sinônimo de uma cultura popular legítima, identificada e identificadora da nação. Essas construções simbólicas provam que sua importância extravasa os limites estritamente “musicais”, mas reforçam a necessidade de empreendermos análises científicas, que sejam capazes de esquadrihar a dimensão social que fornece sustentação ao fenômeno artístico.

Nesse sentido, alguns critérios metodológicos foram observados para evitar que isso ocorra. O primeiro deles é o emprego de uma metodologia que combine a análise prosopográfica dos artistas da geração de Braguinha com a sociogênese do campo musical popular urbano. Assim, a reconstituição da trajetória de Braguinha e seus “colegas”, está intercalada pelos materiais históricos que remontam a formação da indústria musical brasileira. Desse modo, ficará claro como as características destes agentes que possibilitaram a boa inserção se relaciona com a trajetória e a posição social dos artistas. Com isso, demonstro que a lógica das lutas e dos ganhos simbólicos e comerciais respeita a interesses alicerçados em questões objetivas, como posições de classe, gerando e confirmando no campo artístico as mesmas hierarquias da vida social.

Emprego a noção de campo para descrever o espaço onde esforços, interesses e visões diferentes estabelecem relações permanentes, estruturando as possibilidades abertas para os agentes. Permanentes, nesse caso, faz alusão à continuidade das relações e não a imutabilidade delas. Os Campos podem ser caracterizados como espaços sociais dotados de certa autonomia, onde as ações individuais e coletivas transcorrem dentro de um conjunto de regras próprias, criadas e recriadas por essas próprias ações (BOURDIEU, 2003). Em um campo qualquer da vida social, as relações são estabelecidas o tempo todo, mas sempre de uma maneira distinta. A noção de campo deve ser entendida de maneira relacional, definida a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições. A palavra campo visa denotar a ideia de disputa a partir de posições estruturadas dentro de um domínio.

A definição de *habitus* presente em Bourdieu (2003) aponta para um sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias dos agentes. O *habitus* pode ser entendido como um conjunto de propensões que permitem aos indivíduos agir dentro de um campo social determinado, apresentando os comportamentos mais ou menos aceitos naquele meio. Em certo sentido o *habitus* adquire uma conotação conservadora na dinâmica social, pois sua reprodução visa a manutenção da estrutura social. A noção de *habitus*, associada à noção de campo, denota a relação entre as disposições incorporadas, que subsidiam as ações, e a estrutura dentro da qual elas se desenvolvem, conformado “*relações necessárias estabelecidas, pela mediação dos habitus dos seus ocupantes, entre as posições e as tomadas de posição correspondentes, quer dizer, entre os pontos ocupados neste espaço e os pontos de vista sobre este mesmo espaço*” (BOURDIEU, 2003, p. 150).

Admitindo que a estrutura psicológica do homem também é um fator sociologicamente relevante, pois reflete os sentidos do desenvolvimento social (FROMM, 2010)³, temos que descobrir como as características psicológicas de Braguinha e de seus congêneres se relacionaram com suas tomadas de atitude no campo musical. Branco, socialmente bem estabelecido e bem educado (dentro dos parâmetros formais), Braguinha escondeu seu verdadeiro nome sob o pseudônimo João de Barro, a fim de evitar problemas familiares, revelando muito sobre suas origens e valores daquele grupo. Nesse sentido, outro pressuposto metodológico adotado foi o esboço de uma psicogênese, que embora de maneira restrita, foi usada para indicar os traços psicológicos relevantes para a formação do *habitus* profissional artístico desses artistas.

Ao apresentar suas “Ideias para a Sociologia da Música”, Adorno (1983) preconiza que a teoria social da música exige a crítica das categorias formais da composição, estabelecendo como condição de uma sociologia da música a compreensão da linguagem musical, além da aplicação de categorias sociológicas. Nesse sentido, me afasto do teórico, pois não realizo análises das questões “musicais”, ou seja, dos princípios lógicos-formais da composição musical. Segundo Napolitano, (2007, p.154), existem duas formas básicas de abordagem da música popular: “*uma que prioriza um olhar externo à obra e outra que procura suas articulações internas, estruturais. Os campos da história, da sociologia e da comunicação, tendem mais para o primeiro caso. Os campos da semiótica, da musicologia e das letras, tendem mais*

³ O autor assevera, contudo, que “A aplicação da psicanálise à sociologia tem que se precaver contra o erro de oferecer respostas psicanalíticas, onde fatos econômicos, técnicos e políticos apontam à explicação real e suficiente das questões sociológicas (FROMM, 2010, p.1)”

para a segunda abordagem⁴. De maneira geral, os estudos que enfatizam demasiadamente o aspecto estético tomam o universo artístico sem qualquer relação com a objetividade do plano social, obscurecendo as distinções sociais que penetram o campo artístico e o trabalho social que fundamenta a arte. Como resultado desta dinâmica, algumas avaliações erigidas em torno do campo musical popular brasileiro grassaram enorme sucesso, tornando “oficial” algumas visões datadas, muitas delas muito caras a diversos segmentos da intelectualidade brasileira (FERNANDES, 2010).

Dividi a trajetória de Braguinha em três fases, utilizando alguns marcadores artísticos e comerciais significativos. A primeira fase vai de seu nascimento (1907) ao fim do *Bando de Tangarás* (1933). Essa fase é marcada por seus primeiros contatos com a música, seu início na composição e a formação dos dois únicos conjuntos dos quais participou. A segundo ciclo inicia-se após o fim do Conjunto e dura até a criação da gravadora *Continental* (1943). Essa etapa sinaliza o amadurecimento de toda uma geração de artistas e a consolidação definitiva do mercado musical popular. A terceira fase inicia-se a partir da fundação da *Continental* e se estende até os anos finais da década de 1950. Esse momento corresponde à sua atuação como diretor artístico que lançou diversos sucessos e artistas pela *Continental* e o aprofundamento de seus vínculos com a estrutura burocrática da produção musical. Nas décadas seguintes Braguinha ainda compôs diversas canções, lançou histórias infantis e ainda atuou na *Continental* até 1965, contudo, já de maneira menos intensa.

O primeiro capítulo abrange a primeira fase, fazendo uma varredura dos dados biográficos e artísticos de Braguinha. De maneira alguma, contudo, estamos analisando o caso do compositor de maneira isolada. Esses dados são levantados no sentido de demonstrar um percurso razoavelmente comum em relação aos outros artistas de sua geração. Abordo sua infância, suas influências familiares e o início de seu envolvimento com a música, para mostrar como elas se desenvolvem dentro de um padrão identificável em seus congêneres. Nesse sentido, analiso a formação do *habitus* profissional dessa geração e a importância das redes de relacionamento formada por eles. Ainda nesse capítulo, discorro sobre a atuação de Braguinha no cinema musical.

No segundo capítulo realizo a sociogênese do mercado musical popular brasileiro e analiso o percurso do samba no interior do processo de modernização da música brasileira. Com isso, mostro como as instâncias de consagração artística e os ritmos populares urbanos foram se modificando para dar suporte ao desenvolvimento do profissionalismo dos músicos populares até o total amadurecimento profissional e

⁴ “O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular (...) é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical”. (NAPOLITANO, 2002, p.11)

artístico da geração de Braguinha. Nesse sentido, abordo as instâncias que agasalharam o desenvolvimento da música popular, passando pelos teatros de revista, os cafés cantantes, o cinema, a indústria fonográfica e o rádio, mostrando como cada uma dessas instâncias ajudou a conformar a face do mercado musical em escala industrial. O segundo capítulo abarca também a segunda e a terceira fase da carreira de Braguinha, analisando a consagração popular de suas marchas, a produção de histórias infantis, o início de sua carreira na indústria fonográfica, por meio da gravadora *Columbia* e as razões de seu grande êxito como diretor artístico da *Continental*. Ainda nesse capítulo, abordo o envolvimento dos artistas do grupo de Braguinha com as empreitadas relacionadas a editoração musical e a fundação de sociedades arrecadoras dos direitos dos compositores. Nesse tocante, fica patente que a garantia dos direitos legais desses artistas foi um traço distintivo do tipo de profissionalismo experimentado por eles.

No terceiro capítulo estabeleço uma análise sobre a intelectualidade musical brasileira, revelando como os discursos sobre a autenticidade incidiram sobre a formação do mercado profissional da música popular. Retomo as formulações dos principais críticos da música popular brasileira, como Vagalume, Orestes Barbosa, Mário de Andrade e os intelectuais da Revista da Música Popular, analisando como a produção de Braguinha se relacionou com as considerações da “inteligência musical”.

O anexo traz alguns dados artísticos de Braguinha, como seus parceiros, os gêneros gravados por ele e as gravadoras onde foram registradas as primeiras versões. Esses dados, apresentados na forma de gráficos, visam expor numericamente algumas considerações apresentadas ao longo do trabalho, como a importância das redes de relacionamento, cristalizadas nas parcerias e o acesso às gravadoras mais poderosas da época. Além disso, trago uma tabela onde consta quase a totalidade das composições gravadas de Braguinha. A tabela, de onde foram extraídos os dados dos gráficos, foi montada a partir do cotejo entre os registros trazidos por SEVERIANO (2007) e o banco de dados das gravações em 78 rpm, acessados através do site da fundação Joaquim Nabuco. Ordenei-as por ordem cronológica, informando as categorias: gênero, parceiros, ano, intérprete e gravadora. A conceituação do gênero traz alguns problemas, pois nem sempre as nomenclaturas são uniformes, revelando as fronteiras fluídas da própria conceituação. No caso de Braguinha foi possível esclarecer o assunto de forma satisfatória, subdividindo a categoria gênero segundo as parcelas mais importantes de sua produção. No campo “parceiro” foram eliminados os autores estrangeiros das músicas internacionais para as quais João de Barro escreveu versões. Mantive apenas os parceiros da versão em português. O campo “ano”, diz respeito ao ano de lançamento da canção, que nem sempre corresponde ao seu ano de gravação.

O campo “intérprete” traz apenas o nome do artista que realizou a gravação original, assim como o campo “gravadora”.

Apesar de o trabalho evidenciar a trajetória de Braguinha, o foco é traçar uma explicação válida para os demais artistas de sua geração que ocupavam espaços semelhantes ao dele no campo social. O aspecto grupal não pode ser esquecido em nenhum momento. A possibilidade de generalização deve estar presente em um trabalho sociológico bem executado. Com efeito, a partir de Braguinha, podemos entender como a definição das características do músico popular profissional emergiu das relações entre as condições do mercado musical e a origem social dos músicos. Deste modo, podemos arriscar uma explicação científica pautada nos dados factíveis fornecidos pela análise relacional entre as trajetórias de vida e os dados dos campos sociais.

CAPÍTULO I – A ARQUITETURA DO JOÃO DE BARRO

1 A TRAJETÓRIA DE BRAGUINHA E A PROFISSÃO DE MÚSICO POPULAR

Eram esses os seus hábitos, ultimamente, porém, mudara um pouco e isso provocava comentários no bairro.
(...) Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança.
Um violão em casa tão respeitável! Que seria?
(Lima Barreto, Triste Fim de Policarpo Quaresma)

No final da década de 1910, quando Lima Barreto deu vida ao major Policarpo Quaresma, a figura do músico popular ainda não era vista com “bons olhos” por muitos setores da sociedade. No romance publicado pela primeira vez nas edições do *Jornal do Commercio*, entre agosto e outubro de 1911, a vizinhança se assustou quando o professor de violão, Ricardo Coração dos Outros, notável “capadócio”, foi visto adentrando a casa do Major munido de seu instrumento. O motivo de tamanho estaremecimento por parte da vizinhança deve-se ao fato de que, nesse momento, a figura do músico popular ainda estava fortemente vinculada à vagabundagem e à malandragem, “coisas” muito distantes do comportamento esperado de um homem da posição do Major. Nas décadas seguintes a associação entre música popular e vadiagem começou a ser parcialmente diluída e os músicos populares passaram, pouco a pouco, a serem percebidos como “profissionais”, alcançando certa “dignidade” no panteão artístico e no campo social.

Nesse interim, diversas mudanças tiveram vez. No início da década de 1930, cerca de vinte anos depois do lançamento do romance de Lima Barreto, a geração de Braguinha encontrou-se diante do ponto de inflexão mais profundo nesse processo de redefinição da imagem do músico popular. Parte fundamental dessa aceitação passou pela efetiva criação dos moldes profissionais, tarefa realizada pela geração de Braguinha, primeira a surgir após a consolidação dos meios tecnológicos de produção musical. Enquanto “ponta de lança” desse percurso, coube a músicos como João de Barro, Noel Rosa, Almirante, Lamartine Babo, Mário Reis, Ataulfo Alves, Ary Barroso e Francisco Alves ajudarem a produzir os moldes dentro dos quais os músicos populares puderam ser aceitos pelas parcelas médias da sociedade. A partir do momento em que esses artistas, a maior parte constituída de brancos e mulatos provenientes de classes médias, estrategicamente selecionados pela indústria musical, despontaram como

estrelas do Rádio, compositores de sucesso ou diretores artísticos, tornou-se urgente mudar a concepção em relação ao trabalho desempenhado por eles.

Dentro de uma trajetória semelhante à dos artistas de sua geração e posição social, João de Barro era branco, filho de classe média (seu pai era diretor industrial) e teve a oportunidade de cursar o ensino superior, estudando arquitetura, curso que abandonou antes de concluir. Carlos Alberto Ferreira Braga, Carlinhos, para a família, veio ao mundo no dia 29 de março de 1907, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. Filho primogênito de uma família pertencente à classe média bem estabelecida, sua infância transcorreu-se entre seu local de nascimento e o bairro de Botafogo, espaços onde o jovem Carlinhos gozou de uma infância tranquila: “*Tive a infância que todo menino tem. Soltei papagaio, soltei balão, joguei bola de gude, rodei peão. A minha infância foi muito boa, muito feliz*” (João de Barro, MBSAI, 2000). Braguinha iniciou os estudos no jardim de infância *Marechal Hermes* e seguiu o curso primário na escola *Joaquim Nabuco*. Mais tarde cursou o ginásio no *Colégio Santo Inácio*. Nesta altura, passou a morar na casa que a família possuía na rua General Severiano, vizinho ao campo do Botafogo, time para o qual o garoto passou a torcer.

Braguinha relata (apud, SEVERIANO, 1997) que a família de sua mãe, Carmem Beirão Ferreira Braga, apresentava inclinações para atividades artísticas. Alguns de seus familiares maternos tiveram envolvimento com a música e a poesia, sendo que a influência musical familiar mais direta foi exercida pela própria avó. Cantora e pianista amadora, Isaura Duarte Beirão morava na casa da família Braga, gerando a primeira aproximação do jovem Carlinhos com a música. Menezes Bastos (1996) ao analisar a formação musical de Noel Rosa afirma que ela se desenvolve dentro de um percurso típico no universo da música popular no Brasil, semelhante ao de Braguinha e outros de sua geração, como Lamartine Babo e Ary Barroso. Segundo o autor (1996, p.4), a formação dos músicos brasileiros obedece a um sistema de “ensino-aprendizagem” amplamente “*apoiado na iniciação doméstico-familiar e, posteriormente, na audição e visualização do ato musical, desempenhado pelos mestres, ao vivo ou não*”.

Em relação aos artistas de classes médias essa afirmação pode ser considerada válida. Além de Noel e Braguinha, outros músicos pertencentes aos extratos médios passaram por um semelhante esquema de aprendizagem musical. A mãe de Lamartine Babo tocava piano e sua casa era frequentada por músicos como Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense. Ary Barroso, por sua vez, foi criado pela avó e por uma tia, sua primeira professora de piano. Aos 12 anos de idade, em 1915, passou a ajudar a tia, fazendo fundo musical para filmes no Cinema Ideal, localizado na cidade mineira de Muriaé.

Nessa época, o pai de Braguinha, Jerônimo Neto, alcançou o posto de diretor da *Companhia de Tecidos e Fiação Confiança Industrial*⁵, uma das maiores e mais antigas do Rio de Janeiro, fazendo com que a família se mudasse para o *Palacete Maxwell*, casa destinada ao diretor da indústria, localizada no terreno ocupado pelas instalações da Companhia, em Vila Isabel. A mudança de endereço representou um momento chave na trajetória de Braguinha, marcando, desde o início de seu percurso, a importância das relações pessoais na formação de parcerias que consolidaria um grupo do qual sairiam diversos artistas bem sucedidos. Em Vila Isabel, Braguinha conheceu Almirante e Noel, mas antes disso, ao se transferir para o Colégio Batista, conheceu seu primeiro parceiro musical, deflagrando as inclinações artísticas herdadas na infância. A amizade com o violonista e compositor Henrique Brito (1908 – 1935), colega de escola vindo do nordeste para estudar na Capital Federal, foi o primeiro acontecimento concreto na consumação da vida artística de Braguinha, marcando a primeira dessas parcerias que, em breve, se converteriam nas primeiras redes profissionais:

Como eu comecei? Isso já foi há muitos anos, eu era menino, meus 16, 17 anos no Colégio Batista e foi para o Colégio Batista um menino também chamado Henrique Brito, do Rio Grande do Norte, que tocava muito bem violão e ele tocava nas horas de recreio e eu fui gostando. Pedi a ele para me ensinar a tocar violão e daí comecei a fazer músicas e estou aqui fazendo músicas até hoje. A primeira música que eu fiz foi ensaio, uma brincadeirinha para uma menina, minha colega que eu gostava muito dela e que usava um vestidinho encarnado, então eu fiz os versos e depois mais tarde botei a música, mas é coisa que eu nem me lembro (João de Barro, MBSAI, 2000).

Escrevendo versos para as músicas de Brito, Braguinha começou efetivamente sua aproximação com a música, marcando a fase embrionária de seu percurso artístico.

1.1 Flor do Tempo: embrião da profissionalização

O interesse pela música (e pelos momentos descontraídos associados a ela) agregava outros colegas do Colégio Batista, além de Braguinha e Henrique Brito. Erasmo Vollmer, Edmundo e Alfredo Vidal, Oscar Ribeiro, Álvaro de Miranda Ribeiro

⁵ Essa é a fábrica referida por Noel Rosa em *Três apitos: Quando o apito da fábrica de tecidos/Vem ferir os meus ouvidos*

(Alvinho) e outros costumavam se juntar aos dois em descontraídas rodas de música, onde executavam repertório variado. Com efeito, não tardou a surgir desses encontros um conjunto amador batizado de *Flor do Tempo*:

(...) Nós íamos sempre cantar na casa de um senhor, Eduardo Dale, que tinha uma casa lá no Rio, muito bonita, chamada Flor do Tempo. De maneira que nós demos ao conjunto o nome da casa do senhor (João de Barro, MBSAI, 2000).

A primeira apresentação oficial do grupo foi em julho de 1928, no aniversário de Eduardo Dale, diretor de uma casa comercial, que apresentou aos seus convidados o espetáculo *Madrugada do Samba*. Dale era pai de uma aluna do Colégio Batista e apreciador de música, tendo o hábito de levar os jovens para cantar em sua residência. Em seus primórdios, o grupo formado pelos jovens de classes médias e altas permaneceu como um conjunto amador, que se apresentava apenas para amigos em ocasiões sociais: “*Depois cantávamos em festas de fim de ano nos colégios, naqueles clubes, mas éramos amadores ainda nesse tempo*” (João de Barro, MBSAI, 2000). Não tardou, contudo, para que aqueles encontros musicais ganhassem matizes mais definidos, resultando na formação de um conjunto que passaria a buscar o acesso ao profissionalismo.

Um aspecto fundamental do acesso à profissionalização por parte dos músicos da posição social de Braguinha está relacionado à rede de relacionamentos sociais constituída por eles. Ainda na época do *Flor do Tempo* as festas particulares representaram um dos primeiros espaços significativos onde os jovens puderam engendrar suas primeiras relações profissionais, ainda que estas fossem marcadas pelo caráter incipiente. Os anfitriões das festas, como Eduardo Dale, eram pessoas bem posicionadas socialmente que reuniam em suas recepções sociais agentes distintos. Com efeito, parte do capital social angariado nesses espaços foi convertido em relações profissionais rentáveis econômica e simbolicamente, formando algumas estruturas importantes no futuro. As modificações do campo musical popular, como o aumento sem precedentes da gravação e da venda de discos, além do surgimento da radiodifusão, garantiram sustentação destas estruturas, que passaram a ter contornos cada vez mais sólidos.

O caráter amador do conjunto *Flor do Tempo* seria gradativamente substituído pela adoção de uma postura profissional mais decidida, estimulada principalmente a partir da entrada de um novo membro. Certa feita, em um dos ensaios, que geralmente ocorriam na casa de Braguinha ou de Eduardo Dale, apareceu um jovem, também de Vila Isabel, que marcaria era na música popular, sobretudo, através de sua atuação no

Rádio. Henrique Foréis Domingues (1908 – 1980), nome de batismo de Almirante, cantava, tocava pandeiro e imediatamente foi incorporado ao grupo. Sobre sua entrada no *Flor do Tempo*, Almirante declara que não teria se entusiasmado quando Braguinha o levou ao primeiro ensaio. Apesar disso, aproveitou uma folga do pandeirista para dar uma “canja”, provocando grande entusiasmo e rendendo o convite pra substituir o malfadado ritmista (DOMINGUES, 1976, p.41). Se até então a atuação dos jovens havia dado poucos passos rumo à constituição de uma carreira profissional para seus integrantes, depois de Almirante esse cenário se altera, como assinalam as primeiras apresentações públicas fora do ambiente restrito das reuniões sociais.

O novo integrante parecia decidido a alcançar o sucesso artístico da maneira que fosse possível. Desde cedo ele demoveu esforços variados na perseguição deste objetivo, assumindo as rédeas do conjunto. Ao falar dos Tangarás em uma entrevista, Braguinha se refere a ele como o “chefe”: “(...) *Almirante, que era nosso chefe(...)*” (João de Barro, *De Minas a Noel*, 1987). Braguinha, por seu turno, se comparado a Almirante, demonstra um pouco menos de clareza na perseguição deste objetivo, ao menos nessa fase embrionária. É possível que Braguinha enxergasse a possibilidade de uma dissociação entre a carreira artística e a vida profissional, que não funcionava para Almirante. Braguinha e Noel, que também iria integrar o Conjunto, estavam ingressando em cursos de formação superior nesse momento. Poucos anos depois, tanto Braguinha, quanto Noel abandonariam seus respectivos cursos de arquitetura e medicina, contudo, no primeiro momento do *Bando de Tangarás* (que durou quatro anos 1929 – 1933) eles ainda estavam presos a estas “obrigações” e possivelmente viam ali uma chance de futuro profissional.

Mulato e de origem mais humilde do que Braguinha, após a morte de seu pai, em 1924, Almirante empregou-se no comércio e na indústria. Depois de servir à Marinha, estudou contabilidade, chegando a ser guarda-livros de algumas firmas comerciais. Diferente de Braguinha e Noel, Almirante não tinha uma perspectiva tão boa de emprego. Resolveu apostar diretamente nos seus dotes artísticos, iniciativa que encontrou respaldo no mercado musical. Em 1931, quando o *Flor do Tempo* já havia mudado de nome para *Bando de Tangarás*, Almirante figurava como o principal artista entre eles. No anúncio de jornal publicado para divulgar uma apresentação do Conjunto lê-se “Almirante com o seu Bando de Tangarás”.

<p>PREDIO — LEME Vende-se o ultimo predio do grupo, da rua Gustavo Sampaio n. 124-A, preço da verdadeira ocasião. 70 contos, 25 contos à vista e o restante a prazo longo. Esta aberto das 8 às 5 horas. (V. 10527)</p>	<p>CASA Precisa-se de uma estylo moderno, nos bairros da Tijuca e Haddock Lobo, com 2 quartos, 2 salas, etc. o quintal. Aluguel 300\$ a 400\$. Tratar à rua Marquez de Sapucahy 353. (V. 24796)</p>	<p>(V. 24798) (V. 31304)</p> <p>Grande Companhia de Revistas da qual faz parte a querida estrela MARGARIDA MAX Empresa A. NEVES & CIA — Telephone 2-8164</p>  <p>THEATRO RECREIO HOJE HOJE A'S 7 3/4 E 9 3/4</p> <p>Grandioso festival das galantezas "girls": CELINDA COSTA, NAIR DIAS, HENRIQUETA ROMANITA e ADILIA LOPES</p> <p>Brilhantes representações da super revista de VELHO SOBRINHO e GASTÃO PENALVA</p> <p>MAR DE ROSAS</p> <p>e um interessantíssimo "sketch" desempenhado por todas as insinuantes "girls" da companhia.</p> <p>Notáveis crechens de MARGARIDA MAX, MESQUITINHA, THEBA DIAMANT, OLGA NAVARRO e de todo o homogêneo conjunto.</p> <p>DOMINGO — Colossal matinée, às 2 3/4</p> <p>MAR DE ROSAS</p> <p>(V. 16432)</p>
<p>SEMANA BRASILEIRA</p> <p>HOJE . Na tela: o grande film brasileiro</p> <p>RACEMA</p> <p>NO PALCO — A'S 4 E A'S 9 HS</p> <p>HOJE — Novas canções, novas Emboladas, — No vos successos / Festa no Céu — pelo autor de "Com que roupa" Anedoctas por Almirante. Salada — por João de Barro</p> <p>FAÇANHAS DO BANDO por Almirante com o seu famoso</p> <p>BANDO DE TANGARÁS</p> <p>Exito Inexcedível de Paulo Netto. "o caçula" do Bando com a sua gozadíssima parodia "Eterna Prometida" de Lamartine Babo</p> <p>El as mais lindas e doces canções da admirável</p> <p>ELISA COELHO</p> <p>"No nosso tempo de collegio", de Hebet Tavares "Nega-Bom" "Bachana" "Rancho fundo" "Vozes" "Tenho saudades" "Caboço"</p> <p>ELDORADO</p> <p>(C. 10931)</p>		

Jornal do Brasil, Sexta-feira, 7 de agosto de 1931

Neste ponto, é importante perceber que acontecimentos homólogos respaldavam a "pré-profissionalização" que os integrantes do *Flor do Tempo* estavam experimentando, mesmo que parcialmente inconscientes desse processo. O desenvolvimento das gravadoras, em simbiose com a institucionalização do Rádio, promoveu a criação de um grande número de postos de trabalho, em todas as fases do processo de produção e circulação musical. No segundo capítulo desta dissertação, esse processo será devidamente averiguado, no momento, contudo, basta mencionar que foi preciso surgir esta estrutura, para que a possibilidade de profissionalização se apresentasse como uma realidade concreta, ainda que incipiente, para os novatos do mercado musical, grupo ao qual pertenciam os integrantes do *Flor do Tempo*. Além de criar os postos e espaços, a indústria musical, formada pelas novas instâncias de consagração, ajudava a delimitar também os formatos aceitos e divulgados, tanto das possibilidades profissionais quanto das possibilidades de criação artísticas.

1.2 Bando de Tangarás: o João de Barro sai do ovo

Apesar do amadorismo, o envolvimento dos jovens logo evidenciaria certo grau de institucionalização, constituindo um importante passo no sentido da profissionalização. Paradoxalmente, a vida curta do conjunto *Flor do Tempo*, que realizou sua última apresentação em 12 de julho de 1929 (SEVERIANO, 1997), confirma isso. Apesar de parecer contraditório, o fim do conjunto revela um amadurecimento profissional porque, na verdade, o que houve foi uma reformulação:

Depois nós vimos possibilidade de gravarmos os primeiros discos e então mudamos o nome de Flor do Tempo para Bando de Tangarás e, justamente, o Bando de Tangarás era composto por mim, Almirante, Noel Rosa, esse menino Henrique Brito, que era meu colega lá no colégio e que me ensinou a tocar violão e Álvaro de Miranda Ribeiro. (João de Barro, MBSAI, 2000).

Com a possibilidade aberta para que se realizasse a gravação, o conjunto foi reformulado, permanecendo da antiga formação Braguinha, Almirante, Alvinho e Henrique Brito. O conjunto, no entanto, carecia de um reforço instrumental: foi então que outro músico, também de Vila Isabel, veio a se juntar ao grupo: Noel de Medeiros Rosa, ou simplesmente, Noel Rosa. Com a formação definida, Braguinha batizou o conjunto inspirado numa lenda sobre os Tangarás, pássaros que se reúnem para cantar e dançar e sugeriu, sem sucesso, que os integrantes adotassem nomes de pássaros. Sua sugestão não encontrou respaldo nos companheiros e apenas ele utilizou um nome de pássaro, surgiu assim o “João de Barro”, nome que Braguinha usaria para assinar suas canções pelo resto de sua vida. Sobre a origem de seu pseudônimo Braguinha revela que:

Não, nem todos tinham nome de passarinho, não. Nome de passarinho eu é que usei (...). Eu adotei o meu pseudônimo, porque meu nome verdadeiro é Carlos Alberto Ferreira Braga, por isso me chamam de Braguinha, às vezes, os amigos. E eu usei esse pseudônimo de João de Barro, porque, isso eu já disse a várias revistas, a vários jornais que me entrevistaram, naquele tempo, ser compositor, ser sambista, era sinônimo quase de malandro, de cafajeste, de desocupado. Então, como eu não queria ser nada disso usei esse pseudônimo de João de Barro (João de Barro, MBSAI, 2000).

A associação entre música popular e ociosidade pode ser atribuída, dentre outros motivos, ao fato de que para os negros e populares do século XIX, que eram os

principais praticantes das atividades musicais, era especialmente difícil encontrar trabalhos regulares de qualquer tipo. Com efeito, na percepção disseminada na sociedade, a prática musical passou a ser vista como coisa de desocupados e vadios. Apesar da associação entre música popular e vadiagem, Hertzman (2008, p.102 - 151) mostra que os registros policiais desmentem essa noção. Por um lado, o “paradigma de repressão” identificado pelo autor pode ajudar a mascarar ou negar crimes perpetrados por indivíduos que foram alvo da polícia, não necessariamente porque estavam envolvidos com atividades musicais, mas porque praticavam outros crimes, ou simplesmente pertenciam à classe social “errada”. A polícia estava mais interessada em reprimir a vadiagem, o jogo, a prostituição e o candomblé, o samba vinha a reboque.

Ao preocupar-se com sua possível associação aos preconceitos relativos ao universo da música popular, o filho do diretor Jerônimo Neto expressa uma contradição fundamental que serve de metáfora para o campo da música popular no período e o modo como Braguinha enxergava essa distribuição de forças. Norbert Elias (1995) analisa a vida de Mozart como expressão emblemática de valores da sociedade em um dado momento da história, que acolhia de forma contraditória artistas desajustados aos esquemas da vida cortesã, provocando conflitos e limitações que refletiam a tensão latente e perene entre os círculos do *establishment* cortesão e os grupos burgueses *outsiders*. As tensões que estavam circunscritas não só ao espaço das classes sociais, mas ao destino de artistas que, como Mozart, experimentaram os limites de um padrão estabelecido, capaz de produzir artistas, mas ainda sem condições de acolhê-los.

Mutatis Mutandis, Braguinha e os artistas de sua geração experimentaram algo semelhante à condição outsider como aquela descrita por Elias. Os músicos populares despontavam de maneira proeminente, contudo, a sociedade ainda não era capaz de engendrar as condições psicológicas que dirimissem completamente os preconceitos. O pai de Braguinha, Jerônimo Neto, era oriundo de uma família tradicional. O avô do qual herdou o nome, o comendador Jerônimo José Ferreira Braga, cedeu terras e providenciou a abertura de ruas, no início da urbanização da região da Gávea

Não era só Braguinha que provinha de uma família mais abastada. Mário Reis, por exemplo, era filho de um industrial e Ary Barroso era filho de um deputado estadual e promotor público. Esses e os demais artistas dessa geração faziam suas estreias. Lamartine Babo iniciou sua carreira artística no teatro de revista em 1922 e logo atuou em outras áreas dentro do mercado musical. Aos 18 anos, Lamartine teve sua primeira música apresentada em teatro, na revista *Aguenta Felipe!*. Em 1924, abandonou um emprego na Companhia de Seguros passando a viver do teatro musicado. Sua amizade com Eduardo Souto levou-o a compor para os ranchos da época, dentre os quais o Ameno Resedá. Em 1927 teve a sua primeira composição gravada, a marcha. Em 1930,

teve três composições gravadas pelo Bando de Tangarás na Parlophon, os sambas *Minha cabrocha*; *Cor de prata e Nega*, todas as três cantadas por João de Barro. Logo no início da rádio comercial Lamartine fazia sua estreia Casa dos Discos da PRB-7, programa do qual Ary Barroso também participava. Ary Barroso, por seu turno, veio para o Rio de Janeiro em 1921, iniciando seus estudos na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Enquanto cursava a faculdade voltou a trabalhar como músico de cinema, fazendo fundo musical para os filmes mudos.

Em julho de 1929 o conjunto realizou sua primeira sessão de gravação nos estúdios da *Odeon*. A música escolhida para o registro foi *A lenda dos Tangarás*, composição de Braguinha:

Em entendimento com a Parlophon, com o saudoso amigo Carlos Campeão, Henrique Brito começou a gravar solos de violão e assim nasceu a lembrança da organização de um novo conjunto típico. Carlos Braga sugeriu o original título de Bando de Tangarás (...) Imediatamente Carlos Braga compôs como prefixo a valsa “A lenda dos Tangarás” (DOMINGUES, 1977, p.43).

Entusiasmados pelo sucesso do primeiro teste, os Tangarás logo iniciaram a gravação do primeiro disco comercial, que trazia quatro canções: a embolada *Galo garnizé*, o cateretê *Anedotas* e dois sambas: *Consequência do Amor* e *Mulher Exigente*. Essa gravação foi registrada em dois discos, um para as duas peças regionais (Odeon 12996) e outro para as duas peças urbanas (Parlophon 12996), ambos lançados em agosto de 1929. Nestes discos Almirante aparece como compositor de todas as canções, dividindo a autoria com Henrique Brito apenas na canção *Consequência do amor*. O número 26 da revista *Phonoarte* acolheu ao disco com críticas positivas, ressaltando o nome de Almirante e destacando as “tintas” regionais do conjunto (apud, SEVERIANO, 1997, p.25).

O *Flor do Tempo*, para que gravasse o disco, precisou se adequar a uma formação comercial. Diversos jovens, sobretudo do Colégio Batista, participavam das reuniões musicais, mas, quando se estabeleceu o passo definitivo na formação de um conjunto, em vias de tornar-se um grupo profissional, foi preciso haver uma reformulação, repercutindo os moldes dentro dos quais a profissionalização deveria se construir. A permanência de Braguinha, Almirante, Henrique Brito e Alvinho demonstrava que o envolvimento deles com a música possuía “algo a mais”. Não podemos afirmar que musicalmente eles fossem os mais destacados do grupo, contudo, a permanência destes quatro, e não de outros, assinala, principalmente, uma maior manifestação do desejo de ingressar em uma carreira artística. É possível que cada um deles encarasse

essa possibilidade de uma maneira diferente, contudo, ela estava presente em todos eles.

Um dos artifícios utilizado pelo *Bando de Tangarás* era a alternância do cantor solista, que recebia o nome em destaque nos selos da gravação. Um mês após o lançamento do disco de estreia dos Tangarás, que apresentou Almirante como cantor e compositor principal, foi lançado o disco Parlophon 13011, que trazia duas canções de tema rural: *Coisas da Roça* e *Pra Vancê*, ambas compostas e interpretadas por Braguinha, que teve sua estreia comentada na edição de número vinte e sete da revista *Phonoarte*:

Boa voz, cantar afinado, timbre agradável, muito desembaraço: todos os característicos [sic], pois, possui este artista para fazer carreira como cantor popular. Para maior êxito, porém, desejaríamos uma maior simplicidade em sua dicção, cujo silabar e entonação em certas palavras, possui afetação desnecessária. O essencial, porém, possui: a sua voz é fonogênica (apud SEVERIANO, 1997, p. 26).

Braguinha pareceu concordar mais com a parte negativa da crítica, pois pouco tempo depois abandonou os microfones⁶: “*resolvi parar porque não gostava da minha voz. [...] Naquele tempo, estava no auge a fase dos grandes intérpretes como Francisco Alves, Mario Reis e Silvio Caldas. Não dava pra [sic] mim*” (apud SEVERIANO, 1997, p. 27). A carreira de Braguinha foi longa e profícua em diversos segmentos, no entanto, como cantor ela durou apenas dois anos. Enquanto cantou, ele gravou 19 músicas com o *Bando de Tangarás*, todas pela *Parlophon*. Quinze eram suas composições: *Pra vancê*, *Coisas da Roça*, *Desengano*, *Assombração*, *Salada*, *Dona Antonha*, *A mulher e a carroça*, *Quebranto*, *Mulata*, *O amor é um bichinho*, *Lua Cheia* (com Henrique Vogeler) *Samba da Boa Vontade* (com Noel Rosa), *Não quero amor nem carinho*, *Tu juraste, eu jurei* e *Vou a Penha rasgado* (ambas com Canuto). As quatro restantes eram: *Minha cabrocha* e *Cor de prata* (Lamartine Babo), *Picilone* (Noel Rosa) e *Nega* (Noel e Lamartine). Após a aposentadoria como cantor Braguinha permaneceu no *Bando de Tangarás* como compositor e instrumentista até a dissolução do conjunto em 1933.

A última gravação do Bando foi a canção de Braguinha *Festa no Céu*, registrada pela *Odeon* em maio de 1933. Ao todo eles gravaram 73 fonogramas, divididos em 38 discos. Este repertório variava entre diversos gêneros da música popular, sertaneja e urbana, indo de marchinhas e sambas a emboladas e cateretês. Iniciado imitando o estilo sertanejo, o conjunto que reuniu João de Barro, Almirante e

⁶ Posteriormente Braguinha cantou em outras ocasiões e discos, contudo, em caráter comemorativo ou amador.

Noel foi aos poucos se aproximando também do samba ao estilo do Estácio de Sá, que se tornava então sinônimo de samba e passava a ganhar espaço nos meios industriais. O Bando abriu as portas do mercado fonográfico e do sucesso artístico e comercial para seus integrantes. Durante seu período de atividade, a atuação do Bando de Tangarás esteve na fronteira entre o amadorismo e a profissionalização. As apresentações profissionais em rádios e teatros e cinemas ocorriam de maneira paralela às apresentações amadoras em reuniões sociais:

Nada cobrávamos quando atuávamos em clubes e casas de amigos. Até as despesas com o táxi do Carluccio, que nos transportava, éramos nós que pagávamos. Como amadores, nos sentíamos mais à vontade para, entre um número e outro, dançar, namorar, enfim, participar da festa (apud, SEVERIANO, 1997, p.28)

A deliberação e a falta de clareza total fundem-se na produção de um comportamento interessado, contudo, não completamente manifesto, formando a *illusio* necessária para a continuação do “jogo”. “(...) os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social” (BOURDIEU, 1996b, p. 139). Para o autor, os agentes sociais que dominam o sentido do jogo incorporaram uma cadeia de esquemas práticos de percepção que funcionam, seja como instrumentos de construção da realidade, seja como princípios de visão e de divisão do universo no qual eles se movem. O Interesse, que para Bourdieu se opõe à indiferença, consiste em participar, admitir que os alvos engendrados merecem ser perseguidos: os desejos e ações emergem da cumplicidade ontológica entre o *habitus* e o campo.

Segundo Almirante, a chance de entrada na indústria fonográfica foi viabilizada a partir de um convite: “*Em 1929, com o crescimento dos movimentos elétricos (tecnologia de gravação e reprodução elétrica), recebemos convites para gravar discos.*” (DOMINGUES, 1977, p.43). Braguinha, contudo, afirma que o primeiro contato aconteceu por iniciativa dos jovens:

Um dia arranjamos coragem e fomos na Parlophon falar com o Carlos Lopes Campeão, um rapaz muito simpático que era o diretor artístico da gravadora. Cantamos, ele adorou e gravamos os primeiros discos do Bando de Tangarás. (BRAGA apud, CABRAL, 1979, p.92).

Diferente da fala de Almirante, o depoimento de Braguinha evidencia uma busca, pois até “arranjar coragem” para ir falar com o diretor da Parlophon houve uma

necessária maturação da ideia. O desejo de ingressar na vida artística é a manifestação dessa busca. Nada disso seria possível sem o desenvolvimento das tecnologias de gravação e os desenvolvimentos sociais homólogos que abrigavam essas transformações. Nesse campo em verdadeira ebulição, marcado pela cristalização dos modelos que iriam vigorar pelas próximas décadas, a experiência artística dos jovens estreantes ajudou a conformar as bases do profissionalismo a partir de suas posições sociais. Não havia no Brasil formação de especialistas técnicos, abrindo muito espaço para o amadorismo e o improvisado na gravação de discos. Segundo Frota (2003, p.71), isso indica um descompasso entre a dimensão tecnológica e a capacidade de produção artística. Devido a esse amadorismo, portanto, o mercado selecionava os ocupantes de posições não a partir de conhecimentos técnicos, mas com base em comportamentos e conhecimentos que pudessem respaldar socialmente a novidade que era o mercado musical popular.

1.3 Vamos falar do norte: A “moda” Sertaneja

Pinião, pinião, pinião, oi
 Pinto correu com medo do gavião
 Por isso mesmo o sabiá cantô
 Bateu asa e voou e foi comê melão
 (Pinião, Augusto Calheiros e Luperce Miranda)

Na época da formação do *Bando de Tangarás*, alguns gêneros sertanejos, ou regionais, gozavam de grande popularidade no Rio de Janeiro, servindo de modelo para o estilo assumido pelo grupo de Vila Isabel. A cópia do formato sertanejo dos *Turunas da Mauriceia* foi a estratégia assumida pelo grupo de Vila Isabel que revela a tendência em seguir o estilo mais em voga. Na distribuição de forças do mercado musical eles eram os “*ecléticos compositores profissionais de classe média, que começavam a surgir dispostos a experimentar todas as novidades, dos fox-trots às músicas vagamente “sertanejas”*” (TINHORÃO, 1998, p. 295). A citação faz clara alusão ao grupo de compositores do qual Braguinha fazia parte, junto de outros como Lamartine Babo, Ary Barroso e Almirante e Noel Rosa. Os primeiros discos gravados pelo Bando traziam repertório diversificado, variando entre emboladas, cateretês e sambas, mostrando que o grupo compunha de forma eclética e estava disposto a gravar os gêneros de sucesso.

O interesse pela música nordestina variou ao longo das primeiras décadas do século XX, mostrando-se, ora mais aguçado, ora mais atenuado. O sucesso dos *Turunas da Mauriceia* em 1926 representou o auge dessa aproximação, contudo, é

difícil precisar exatamente quando ela se inicia. Antes dos *Turunas da Mauriceia*, outro grupo nordestino alcançou grande repercussão na Capital Federal. Em 1922, após se apresentarem juntamente com os *Oito Batutas*, que fazia então uma excursão à Pernambuco, os *Turunas Pernambucanos* chegaram ao Rio de Janeiro, tomando parte nos festejos do centenário da independência do Brasil. O grupo vocal e instrumental foi criado na cidade de Recife em 1920 por iniciativa do cantor, compositor e instrumentista José Luís Calazans, o Jararaca. Em 1923, o grupo gravou quatro músicas pela *Odeon*, interpretando a valsa *Saudade imorredoura*, a mazurca *Carmencita*, e os choros *Faz que olha* e *Vamos pra Caxangá*, todas de autoria de Ratinho.

Em 1923 o conjunto se desfez, repercutindo o declínio do interesse pelos elementos folclóricos e regionais. Segundo Almirante, até 1926/27 houve no Rio de Janeiro uma “onda” de recepções sociais marcadas por estrangeirismos, refletidos na música e no clima dos ambientes. Essa fase, contudo, foi novamente interrompida em 1926 pela chegada dos *Turunas da Mauriceia*. A partir de então, o estilo estava presente em todos os lugares, não havendo nenhum clube que não apresentasse os números regionais (DOMINGUES, 1976, p.43). O grupo foi formado no Recife em 1926, pelos irmãos Luperce, João e Romualdo Miranda, Manoel de Lima, João Frazão e Augusto Calheiros, que chegaram ao Rio de Janeiro cantando emboladas, cocos e sambas nordestinos.

Embalada pelas novas instâncias de consagração, a embolada *Pinião*, interpretada pelos *Turunas da Mauriceia*, foi a música mais tocada no carnaval de 1927, denotando os primeiros traços da formação de uma música popular de circulação maciça. O grupo gravou 18 discos pela *Odeon* com 36 músicas, deixando um forte legado para os conjuntos que despontavam no período, como o *Bando de Tangarás*, que se baseou nos *Turunas* para adotar o estilo sertanejo. Assim como os nordestinos, cada integrante do *Flor do Tempo* possuía um apelido caipira: Braguinha era Bartulino, Almirante era Quincas Tufão, Henrique Brito, Alvinho, Erasmo Vollmer, Edmundo e Alfredo Vidal eram, respectivamente, Belarmino dos Cabritos, Chico Canivete, Zé Boda, Mané Frieira e Gambá. Além dos nomes, a vestimenta é o estilo musical também foram copiados dos conjuntos nordestinos.

A enorme repercussão dos *Turunas* junto ao público denota o prenúncio de um mercado de massas para a música popular, puxando a abertura de espaço para os músicos deste segmento. Além disso, o sucesso dos nordestinos e a aceitação por largas parcelas da sociedade assinala o grau de penetração da música popular. Nesse sentido, a gravação de discos, e o Rádio, embora de maneira um tanto restrita, já figuravam de maneira importante no circuito da música popular. Em busca de mercados, as companhias fonográficas convidaram artistas aspirantes para gravar, surtindo efeitos

imediatos. Os músicos que desejassem gravar deveriam se deslocar para o Rio de Janeiro, deixando seus estados de origem. Com isso, a indústria musical passou a exercer grande peso sobre o ambiente da música popular, montando um esquema onde as gravadoras, no caso de sucesso de uma gravação qualquer, ganhavam com a venda de discos, enquanto os músicos dificilmente teriam grandes retornos, a não ser os intérpretes (FROTA, 2003, p.42).

1.4 Na Pavuna tum tum tum

O Bando de Tangarás gravou em dezembro de 1929 um samba, de autoria de Almirante e Homero Dornelles, chamado *Na Pavuna*, que viria a ser um dos maiores sucessos do carnaval de 1930 e o maior êxito do conjunto. Além disso, a gravação trazia grandes novidades no que diz respeito ao registro sonoro dos instrumentos de percussão e representou uma aderência do conjunto ao samba percussivo que estava sendo desenvolvido pelos bambas do Estácio de Sá. Segundo Almirante, a canção gravada em disco *Parlophon* foi “a primeira gravação com percussões” no Brasil, e completa “com a batucada própria das escolas de samba”:

Concluído o samba e apresentado aos companheiros do Bando dos Tangarás, surgiu a ideia de levá-lo para disco de maneira sui generis, até então jamais tentada na história das gravações no Brasil, pois o “Na Pavuna” seria gravado com a batucada própria das escolas de samba. (DOMINGUES, 1976, p.68).

Essa afirmação de Almirante deve ser entendida com ressalvas. A gravação com percussões não seria tentada por eles se já não fosse algo que outros conjuntos e gravadoras não andassem experimentando. Nesse sentido não representa, portanto, uma novidade. A inovação deste samba, contudo, reside em outro fato: a divulgação da noção de batucada, tentando traduzir para o público uma ideia, ainda que fictícia, do ambiente dos batuques dos bambas. O termo batucada apareceu na letra do samba com grande destaque, assinalando a ênfase na percussão, ao modo do que estavam desenvolvendo os pioneiros da *Deixa Falar*:

Na Pavuna, bum, bum, bum
 Na Pavuna, bum, bum, bum
 Tem um samba, que só dá gente reiúna

O malandro que só canta com harmonia
 Quando está metido em samba de arrelia

Faz batuque assim no seu tamborim
 Com o seu time enfezando o batedor
 E grita a negrada vem pra batucada
 Que de samba na Pavuna tem doutor

Na Pavuna tem escola para o samba
 Quem não passa pela escola não é bamba
 Na Pavuna tem canjerê também
 Tem macumba, tem mandinga e candomblé
 Gente da Pavuna só nasce turuna
 É por isso que lá não nasce "mulhé"

Batuque, tamborim, batedor, batucada e escola de samba são alguns dos elementos presentes na letra que fazem essa associação direta ao novo estilo que seria imposto nos anos 1930 pela ligação entre os malandros do Estácio e sambistas do “morro”, os interpretes e compositores brancos ou mulatos de classes médias, o rádio e as gravadoras. Os termos relativos às religiões de matriz africana também se fazem presentes na letra acentuando o caráter de ligação com o universo dos batuqueiros⁷. Para executar os instrumentos de percussão, os jovens do Bando de Tangarás certificaram-se de reunir os batuqueiros, já que eles não eram pertencentes aquele meio: “*Arrebatamos alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos, pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria*”. (DOMINGUES, 1976). A proximidade dos componentes do Bando de Tangarás com os músicos das escolas de samba e dos morros cariocas, rendeu bons frutos. Iniciada com a gravação de *Na Pavuna*, possível graças ao sistema elétrico implementado um ano antes, outras parcerias importantes surgiram, sobretudo entre Noel e os “malandros do Estácio”.

A busca de contato com os compositores e sambistas do morro e do Estácio não foi uma exclusividade do Bando de Tangarás. Outros artistas dessa geração como Francisco Alves e Mário Reis buscavam nesses compositores o material de seus repertórios. A “relação de trabalho” estabelecida entre Francisco Alves e Ismael Silva, por exemplo, se tornou celebre por diversos motivos. Chico Alves, além de ter interpretado as canções, figurou como autor, graças à prática comum na época de “comprar” sambas alheios. Essa relação marca uma guinada no campo musical orientada pelo caráter comercial, perceptível por meio do tratamento da composição como bem, podendo ser comprado e vendido. Mário Reis também recorreu a esta

⁷ “Uma outra novidade apresentava esse samba; ao que parece, pela primeira vez era usada a expressão batucada (não registrada nos dicionários de então), no texto poemático. A palavra de tanta expressividade já era comum nas rodas de samba e o próprio Sinhô, terrível inovador, em 1925 qualificara como ‘batucada’ sua composição de características africanas Oju Burucu. Certo é que o vocábulo batucada viria reforçar a língua brasileira, com sua tríplice significação: conjunto de instrumentos de percussão, batuque (dança) e gênero de composição do carnaval carioca, mais para samba do que para marcha” (ALENCAR, 1985, p. 194).

praticava diversos vezes, Cartola, por exemplo, foi um dos compositores que vendeu sambas para Mário Reis, apesar de se declarar surpreso quando recebeu a proposta pela primeira vez.

Segundo Sandroni (2001), se a contribuição dos “compositores” não foi tanto a de criar os sambas, ela não deixou de ser importante ao ajudar na criação dos próprios compositores de sambas, no sentido moderno e profissional. Em uma época de delimitação incompleta da noção de autoria, ao comprar os sambas de autores ainda não profissionais, como Ismael, Nilton e Cartola, Chico Viola e Mário Reis forçavam, de certo modo, a profissionalização destes músicos, revertendo-se em benefícios para ambos os lados: “*os compositores populares também tiravam proveito dessa descoberta de um valor monetário em algo, que até pouco tempo, era considerado de domínio público*” (SANDRONI, 2001, p.150). Se por um lado, os compositores estavam ganhando alguma coisa, certamente nem de longe os valores se aproximavam dos ganhos materiais que os intérpretes gozavam. Assim a afirmação de Sandroni deve ser entendida com ressalvas. Os compositores mais humildes se beneficiaram do mercado de vendas de samba apenas de modo imediato. Enquanto isso, aqueles que compravam adquiriam direitos irrestritos de exploração da mercadoria e arrecadavam a parte mais substancial dos ganhos gerados a curto e longo prazo. Basta ver os relatos dos próprios sambistas⁸ e de autores como Vagalume, que acusam os compradores de explorarem o trabalho de compositores necessitados, obrigados a vender seus sambas devido à sua situação de pobreza.

Não surpreende que Francisco Alves, talvez o mais famoso pela prática da compra de sambas, foi um dos primeiros a se firmar como uma “estrela” do rádio. Os artistas bem posicionados socialmente, como ele, obtiveram inúmeras vantagens naquele mercado em formação, devido às suas posições sociais privilegiadas. Chico Viola mobiliza todo o peso de seu cabedal social, revelando que os melhores espaços da estrutura industrial da música popular estavam reservados a agentes como ele, pessoas capazes de converter seus capitais do campo econômico em ganhos simbólicos e materiais no campo artístico. Os artistas de classes médias e alta converteram suas posições privilegiadas na divisão social em posições homólogas na divisão do trabalho dentro da indústria musical. Chico Alves, Braguinha, Lamartine, Ary

⁸ Um belo exemplo é dado pelo samba *Decepção de um Autor*, de Padeirinho: Desci do morro com meu samba pra cidade/E tive uma grande decepção/No meio da alta sociedade/Desfizeram da minha composição/Infelizmente quem compõe no morro/Não tem direito a gravação/Enquanto o compositor do morro/Pede socorro e não encontra proteção/Existem os que vivem no apogeu/ As custas de melodias de autores como eu.

Barroso e outros figuram entre o restrito grupo de artistas daquela geração que experimentaram um elevado grau de inserção nas estruturas comerciais da música popular.

1.5 A sétima arte entra em cena


Em 1929, logo que o Bando de Tangarás foi formado, o pai de Braguinha, Jerônimo Neto, adoeceu gravemente, sendo obrigado a abandonar a direção da indústria *Confiança*. A doença do pai abalou drasticamente o padrão de vida da família Braga, que teve de mudar-se para uma casa modesta em Jacarepaguá. Com o pai incapaz de trabalhar, Braguinha, o filho mais velho, foi obrigado a assumir a função de principal provedor do sustento familiar. Nessa época, ele viu-se obrigado, a exercer trabalhos fora do ramo musical, indo empregar-se nas firmas *Aliança Comercial de Anilinas* e *Mestre e Blatgé*. Estes foram os únicos trabalhos que Braguinha assumiu fora do campo da música popular. Nesse momento sua carreira apenas começava, não sendo sólida o suficiente para garantir qualquer estabilidade financeira.

O envolvimento com estes trabalhos, contudo, não seria longo. Pouco tempo depois Braguinha encontrou outras colocações no meio artístico que o fizeram abandonar seus empregos extra musicais. O sucesso artístico começou a despontar timidamente em 1931. Em agosto deste ano, encontramos duas de suas composições, em parceria com Eduardo Souto, anunciadas em colunas jornalísticas, uma na sessão *Discolândia*, do *Jornal do Brasil*, e a outra em um anúncio pago da *Casa Edison*.



Sessão Discolândia, *Jornal do Brasil*, domingo, 2 de agosto de 1931

JORNAL DO BRASIL — DOMINGO



GRANDES SUCCESSOS

JAYME VOGELER com Orchestra Copacabana

10.819 — COPACABANA, — Foxtrot
Gastão Lamounier — Domingos Barbosa.
 ALMAS GEMEAS, — Valsa
Gastão Lamounier — Domingos Barbosa.

10829 — SAMBA DA BABYLONIA, — Samba
José de Lana.
 AMOR DE MULHER, — Samba
Americo de Carvalho.

FRANCISCO ALVES com Orchestra Copacabana

10.820 — OLHOS FATAES, — Samba Canção
Eduardo Souto — João de Barro.
 MEU PENSAMENTO, — Canção
Francisco Alves — Gilberto de Andrade.

FRANCISCO ALVES COM ACOMPANHAMENTO

LYDIA CAMPOS com Orchestra Copacabana

10.821 — PORQUE TE FUISTE?, — Canção
Donga — Lydia Campos.
 LO QUE YO SUEÑO, — Foxtrot
Salvador Ripu — Froilan.

JOSE' AUGUSTO DE FREITAS, solos de violão

10.822 — DEVANEIO, — Choro
José Augusto de Freitas.
 "ITAPUCA", — Foxtrot
José Augusto de Freitas.

LUCY PIRES com Orchestra Copacabana

CASA EDISON
 7 de Setembro 99 e Outubro 135
 RIO DE JANEIRO

10.823 — PRIMAVERA DE ESPINHOS, — Valsa
Jota Machado.
 A CANÇÃO DE TUA BOCA, — Canção
Jota Machado.

FRANCISCO ALVES e **MARIO REIS** com Orchestra Copacabana

10.824 — NEM ASSIM, — Samba
Lauro dos Santos.
 ANDA, VEM CA', — Samba
Bucy Moreira.

FRANCISCO ALVES com **TUTE** e **LUPERCE**

10.825 — DANSANDO COM LAGRIMAS NOS OLHOS, — Valsa
 (Dancing with tears in my eyes)
Joe Burke — Lamartine Babo.
 TORMENTO, — Canção
Francisco Alves — Luiz Iglesias.

FRANCISCO SENNA com **CHORO ODEON**

10.826 — TO'TO'CA, — Samba
Luperce Miranda — Francisco Senna.

JOSE' LUIZ DA COSTA (PRETINHO) com acompanhamento

10.826 — BABO-BACO, — Samba de preto
José Luiz da Costa (Pretinho).

LUPERCE MIRANDA (ao cavaquinho), com **TUTE** e **MEIRA**

10.827 — UM BEIJINHO DE VOCÊ — Ragtime
Luperce Miranda.

LUPERCE MIRANDA (ao bandolim), com **TUTE** e **MEIRA**

10.827 — QUANDO ME LEMBRO! — Valsa
Luperce Miranda.

CASA ODEON LTDA.
 Av. Brig. Luiz Antonio 11
 SÃO PAULO

(C 10829)

Jornal do Brasil, Domingo, 30 de agosto de 1931

Com a dissolução do *Bando de Tangarás*, em 1933, os componentes do conjunto já estavam tão envolvidos no meio artístico que cada um deles seguiu os rumos de uma carreira própria. Noel iniciava sua escalada para se tornar um dos “protótipo do artista de massa”, Almirante que já era um aclamado intérprete, comandava programas de sucesso no Rádio, Francisco Alves, que embora não fosse do conjunto, pertencia a mesma geração, já era uma estrela do Rádio. Nesse momento, Braguinha iniciou seu envolvimento com a produção de filmes musicais, marcando uma nova fase de sua carreira, que assinala também o incremento do mercado de entretenimento no Brasil. Durante os anos 1930 ele trabalhou em diversas produções de musicais fornecendo suas composições e escrevendo roteiros, além disso, foi por meio de seu envolvimento na realização dos filmes musicais, que Braguinha alcançou seus primeiros postos na indústria fonográfica.

O norte-americano Wallace Downey chegou ao Brasil em 1928 para assumir importantes funções na gravadora *Columbia*. Além do cargo na gravadora, Downey passou a atuar também no ramo cinematográfico, operando a partir de São Paulo. Segundo Severiano (1997), Downey percebeu que a produção de filmes musicais tinha grande potencial para se tornar um negócio lucrativo. O americano não errou em seu

prognóstico. Em 1931, o americano realizou dois filmes pioneiros: o curta metragem *Mágoa Sertaneja* e o longa *Coisas Nossas*, que estreou como o primeiro filme-revista sonoro do país sincronizado pelo sistema Vitafone. Downey, que operava a partir de São Paulo, não estava acostumado com o meio artístico carioca, de onde provinha a maior parte dos artistas associados a seus filmes. No intuito de reverter esse quadro contratou, por indicação de Vicente Mangione, Braguinha e Alberto Ribeiro, que haviam se conhecido há pouco por intermédio do mesmo Mangione. Além de servirem como assessores de Downey na direção artística, os dois escreveram o roteiro e compuseram algumas músicas pra a trilha sonora de diversos filmes musicais.

As primeiras projeções cinematográficas em solo brasileiro ocorreram desde fins do século XIX, mas foi somente em 1907, com a inauguração do *Cinema Parisiense*, que começaram a existir os cinemas modernos, dotados de sala de espera e sessões regulares. O desenvolvimento do cinema provocou consequências diretas para o desenvolvimento da música popular no Brasil. A partir da instalação das primeira salas a formação dos conjuntos musicais destinados às salas de espera e às “trilha sonora” dos filmes mudos desencadeou a criação de uma nova frente de trabalho que logo atraiu os músicos. Ao longo das décadas de 1910 e 1920 músicos como Pixinguinha, Ary Barroso e Ernesto Nazareth passaram pelos cinemas, participando de um mercado que, segundo Tinhorão (1972, p. 229), demandou um número enorme de contratações de músicos.

Com a invenção do cinema falado a relação entre o cinema e música popular entrou em uma nova era. Nos anos seguintes, o aproveitamento da mão de obra dos músicos no cinema brasileiro seria à frente das telas, estrelando os filmes musicais que seriam tão famosos no período. Embora essa fase tenha marcado o fim dos postos de trabalho para os músicos que compunham os conjuntos de cinemas, por outro lado, ela intensificou a circulação em massa da música popular produzida no Rio de Janeiro e fortaleceu as próprias bases do cinema no Brasil. Ao divulgar as estrelas do rádio, o cinema contribuía para o aumento da venda de discos e para o sucesso do próprio Rádio. Esse processo reforçou a abertura de novas vagas de trabalho para músicos e outras profissões artísticas ainda em vias de existência.

A história dos filmes musicais se inicia ainda na fase do cinema mudo, quando eram produzidos alguns pequenos filmes chamados de “filmes cantantes”. Esse tipo de produção consistia em filmagens mudas de artistas interpretando canções. Durante a exibição estes artistas eram chamados a se postarem atrás do palco, dublando sua própria voz. Estes artistas eram aqueles pertencentes aos quadros das revistas e do cafés cantantes, como os sempre lembrados Baiano e Cândido das Neves, que também foram os interpretes pioneiros da gravação de discos. Com a invenção do cinema falado

essa fase se encerra, repercutindo as mudanças homólogas que inauguram a fase industrial da música popular. Antes da explosão dos filmes de carnaval, deflagrada a partir de 1935, houve um período de experimentações cinematográficas com os artistas da música, como pode-se ver na pequena peça gravada em 1929 pelo *Bando de Tangarás*.

A era dos filmes musicais carnavalescos iniciou-se com a fundação da companhia cinematográfica *Cinédia* em 1930. O pioneiro *A voz do carnaval* foi o filme que sistematizou o gênero, servindo de inspiração para os filmes musicais daquele período. Esta película dirigida por Ademar Gonzaga e Humberto Mauro foi exibida no *Cine Odeon* do Rio, ao longo de uma semana do mês de março de 1933, foi o primeiro filme falado da *Cinédia*. O musical apresentava, dentre outras composições, uma das marchas de João de Barro para o recém-terminado carnaval daquele ano, além de esquetes encenadas pelo elenco composto por Carmem Miranda, Lamartine Babo, Araci Cortes, Oscarito e outros. Os primeiros estouros de bilheteria da *Cinédia*, contudo, foram alcançados com os musicais *Alô, alô, Brasil!* (1935), de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro; *Estudantes* (1935), de João de Barro e Alberto Ribeiro, e *Alô, alô carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga, todos estrelados por Carmen Miranda.

Downey, que não possuía o aparelho de gravação, se associou a Ademar Gonzaga, fundando no final de 1934 a sociedade *Waldow-Cinédia* (SEVERINO, 1997, p.39). Ainda em 1935, a Companhia lançou a comédia *Estudantes*, musical protagonizado por Mário Reis e Carmem Miranda, que interpretava uma cantora de rádio.

<p>ESTABELECE... ...do Departamento de da Casa do Estudante do Largo da Carioca 11, 2º telefone 22-1180, onde há o ensino de diferentes entregues a professores a preços reduzidos. (C. 36312)</p>	<p>...com Macaco, na rua do Rosário n. 83, das 10 às 15 horas. agente autorizado. (J. 1895)</p>	<p>...telefone 22-7690 cu no local; Estrada Rio S. Paulo 883, (J. 1895)</p>	<p>...Ribeiro n. 650, sobrado. (C. 37088)</p>
<p>SENHORAS venda a domicilio, pro- nito aceitavel. Boa com- nforma-se pelo telefone 22- (J. 7795)</p>	<p>Depois de Alô... Alô... Brasil a WALDOW-FIL- MES apresentará a deliciosa comedia musicada de João de Barro e Alberto Ribeiro</p>		
<p>nicos e electricistas os trabalhos de montagem a relação de radio. Bred- e 2 mecanicos e 2 electri- cistas. Tratar a rua Lilândia, 41-A, 3º andar, Inha Marconi, das 10 às 17 Telefons 23-0333. (J. 7788)</p>	<p>ESTUDANTES</p>		
<p>GRANJA diante, preparada para uma de pequenas indústrias, ar- se ou vende-se, em Correas, in lante aue do Brasil. In- põe pelo telefons 27-2944. (J. 21690)</p>	<p>com Mesquitinha — Mario Reis — Carmen Miranda — Cesar Ladeira — Barbosa Junior — Jorge Murad — Aurora Miranda — Almirante — Silvina Melo — Bando da Lua — Orquestra S. Boutman — Silvio Silva — Irmãos Tapajós — Jaime Ferreira — Grupo B. Lacerda — (Peruados dos Estudantes de S. Paulo e o trote dos calouros dos Estudantes do Rio de Janeiro)</p>		
<p>ADEIRAS por os mais reunidos, ta- ende 7850, metro 21, forro, 26500 m.2, assoalho, desde m.2, brevo a quantidade de a e v; a rua Barão de uni. n. 84. (P. 2358)</p>	<p>A seguir só no Distribuição de  ALHAMBRA (C. 37168)</p>		
<p>freis do estomago? omai Cordeirina nedi homeopatico infalivel debeitar as perturbacoes da do. e. es do estomago e fi- prio do ventre, dispepsia, e falta de appetite. FARMACIA CORDEIRO</p>	<p>CINE TABARIS Rua Pedro 1, 25 — Fone 22-8355</p>	<p>No RIVAL</p>	<p>Teatro (Tel. 22-5884) JOAO CAETANO HOJE ás 7-40 e ás 10 hrs.</p>
<p>Na 1.ª sessão, apresen- tação e desfile das candidatas. Na 2.ª, julgamento a DESFILE DAS VEN- CEDORAS.</p>	<p>VAMPS 1935</p>		
<p>GOAL!</p>	<p>Na duas sessões será representada a admi- ravel super-revista de parceria JERCOLIS- FOLIAS, que come- mora. AMANHA, seu CENTENARIO.</p>		
<p>CARIOCA!</p>	<p>AMANHÃ — Grande festa para despedida de "GOAL!"</p> <p>CARIOCA! Será o novo GRANDE ESPETACULO que JANDEL JERCOLIS si apresentar na</p>		

Jornal do Brasil, terça feira, 2 de julho de 1935: fonte: hermeroteca digital da biblioteca nacional

Braguinha e Roberto Ribeiro repetiram a “dobradinha”, escrevendo o argumento e algumas composições. Ainda em 1936, João de Barro e Alberto Ribeiro, escreveram João de Ninguém, filme amplamente divulgado nas páginas do Jornal do Brasil:

CINEMAS E FILMES

PARA A PROXIMA SEMANA

SEGUNDA-FEIRA — JOGO PERIGOSO. O PRIMEIRO FILM DA METRO G. MAYER QUE O PATHE' PALACIO EXIBIRA' POR PREÇOS POPULARES

Os argumentos dos films obedecem a ciclos que são impostos, ora pela atualidade em foco ora pelas preferencias do publico.

"Jogo perigoso" é um filme que tem qualidades para agrandar a todos.

E' o primeiro filme da Metro G. Mayer que o Pathe' Palacio apresentará tendo como inter-

CINEMA NACIONAL

"JOÃO NINGUEM" VAE FAZER VIBRAR A ALMA CARIOCA!

A historia que João de Barro e Alberto Ribeiro escreveram e que Mesquitinha transportou, com a mais rara habilidade, para o celluloid, na sua surpreendente revelação de diretor, e em si, a grande força construtora do exito que se espera para essa produção nacional da Waldow Filme, que a Distribuidora de Filmes Bras-

sauda-lo em nome dos artistas brasileiros.

Quant. ao filme de Conchita, Roullen, Jaime Costa, Placido, Jorge Murau, Orlando Brito, Alzirinha Camargo, Silvina Mejo e toda aquela multidão de "extras" em numero superior a cinco mil pessoas, continuará hoje, amanhã, domingo e sempre, no Rex, para atender ás exigencias do publico da Tijuca ao Leblon, do Niterói ao Meyer, que está desfilando pelo seu salão de

Jornal do Brasil, Sexta-feira, 27 de novembro de 1936

Emendando uma produção na outra, Braguinha começou a trabalhar em um novo filme. *Alô, Alô Carnaval* foi o musical da *Waldow-Cinédia* para o verão de 1936 e novamente Braguinha e Alberto Ribeiro foram os responsáveis pela elaboração do argumento e pela composição de parte da trilha sonora. Os esmeros em torno da realização fizeram com que o filme se colocasse como um marco na história do filme-revista no Brasil. Para esse musical, João de Barro compôs nove canções, todas em parceria com Alberto Ribeiro, com exceção de apenas uma, que foi feita com Heloisa Helena. Dentre as músicas compostas para o filme destacam-se: *Seu Libório*, interpretada por Luís Barbosa e *Cantores de rádio*, marchinha que tem a participação de Lamartine Babo e foi interpretada no filme pelas irmãs Carmem e Aurora Miranda. *Alô, alô carnaval* foi a última produção da sociedade *Waldow-Cinédia*. Logo depois Downey se associou a Alberto Byington, fundando a *Sonofilmes*, importante produtora do ramo de filmes-revista musicais.

Nos anos de 1937 e 1938 a *Sonofilmes* de Downey e Byington não realizou os filmes carnavalescos, contudo, Braguinha e Alberto Ribeiro emplacaram duas composições no longa-metragem *Bonbozinho*. Em 1939, já com novos estúdios, pois um incêndio havia destruído as instalações antigas, a produtora retoma a série de filmes pré-carnavalescos, lançando *Banana da Terra*. O enredo escrito por Braguinha

descreve a história de uma ilha chamada Bananolândia que manda sua rainha para negociar o envio da fruta com o Brasil. Participaram deste filme, além de Carmem Miranda, Dirce Batista, no papel da rainha, Oscarito, Almirante e Aloísio de Oliveira do *Bando da Lua*. Este filme tem um detalhe curioso: foi nesta película que Carmem Miranda surgiu pela primeira vez caracterizada como a esfuziante baiana, portando o turbante de frutas e os colares que marcaram sua imagem no Brasil e no exterior. Segundo Tinhorão (1972, p. 257): “*Era já a fantasia que, embora não fosse capaz de imaginar então, a lançaria na carreira internacional de representante do exotismo de um país sub desenvolvido.*” Além disso, a canção *O que é que a Baiana tem* de Dorival Caymmi, escolhida para ser o tema da produção abriu as portas do sucesso para Caymmi.

O sucesso das produções musicais representou um passo decisivo no desenvolvimento do cinema no brasileiro, e a profunda amalgamação com música popular trouxe consequências para ambos os lados: a exploração da música popular ajudou a reforçar as bases da indústria cinematográfica, ao mesmo tempo em que esta indústria ajudou a reforçar ainda mais os sucessos populares e as instâncias de produção comercial da música popular, o rádio e a indústria fonográfica. As parcerias para a realização destes filmes envolveu diversos artistas pertencentes à geração de Braguinha. Além de João de Barro e Alberto Ribeiro, Carmem Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Dorival Caymmi, Ary Barroso e empresários como Downey e Byngton fazem parte deste grupo de agentes bem inseridos para os quais as portas da indústria pareciam se abrir facilmente.

O envolvimento com o cinema abriu diversas portas para Braguinha. Através de Downey e Byngton ele seria conduzido ao seu primeiro trabalho na indústria fonográfica, na função de diretor artístico da gravadora *Columbia*. Essa fase da carreira artística de Braguinha, marcada pelo envolvimento em ramos diversos da indústria do entretenimento, assinala o pouco amadurecimento das funções especializadas no campo da música popular, característica que ainda prevalecia nesse período. Nesse contexto, os artistas “bem inseridos” eram obrigados a diversificar suas atuações, abrangendo diversos campos da produção musical. Poucos anos à frente, no início da década de 1940, contudo, as carreiras dos artistas “bem inseridos” dessa geração se encontrariam perfeitamente consolidadas, graças ao amadurecimento homólogo dessa geração e das instâncias de consagração do mercado musical.

2 *Habitus* profissional artístico

Frota (2003) define os integrantes da vida musical carioca dos anos 1920 e 30 valendo-se da expressão “intelligentsia proletaróide”. Segundo o autor, os músicos ficavam sujeitos à mediação oferecida pelo rádio e a indústria do disco, sendo os louros da consagração popular oferecidos a pouquíssimos deles. Na visão do autor, os artistas da classe de Braguinha, apesar de se encontrarem em um estrato social um pouco acima da larga maioria da população, também são considerados “proletaróides” pois estavam sujeitos a promover as instancias de consagração para as quais trabalhavam, deixando claro que tinham comprometimento com a manutenção das estruturas comerciais. De fato os artistas dessa geração estavam sujeitos aos meios e instâncias de consagração e trabalharam para a manutenção delas, contudo, instalados em suas posições de comando no mercado musical, os artistas da posição social de Braguinha estavam reproduzindo as relações que estruturam todo o campo social. Desse modo, chamar a todos eles de proletários obscurece o fato de que as relações aparentemente internas ao campo da música popular daquele período eram, na verdade, a confirmação de posições favorecidas na estrutura social.

Até o início do século XX não havia muitos brasileiros vivendo exclusivamente do trabalho musical. Em relação à música popular essa percepção é ainda mais aguda. Apesar do grande número de locais em que a música figurava, para a grande maioria, a atividade musical era concebida mais como um *hobby* ou um trabalho complementar, do que como uma atividade profissional formal⁹. Mesmo músicos de classe alta e média, como Braguinha, mantinham as atividades musicais em paralelo aos estudos ou empregos de “colarinho branco”¹⁰ durante o início de suas carreiras:

A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som (...) Com o impacto do romantismo entre nós, a partir de 1840/50, essa visão começou a mudar, e, com efeito, algumas décadas depois, já tínhamos o nosso primeiro “gênio” musical, reconhecido como tal: Carlos Gomes (...) Apesar disso, o grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos NAPOLITANO (2002 p. 43-44).

⁹Segundo Hertzman (2008, p. 159) existiam quarenta e quatro associações de trabalhadores registradas em 1912, no Rio de Janeiro. A lista incluía barbeiros, barqueiros, motoneiros de bondes, contudo, não trazia o registro de qualquer profissão ligada à música.

¹⁰ Hertzman (2008) usa essa expressão para se referir às profissões não musicais assumidas por alguns músicos como Antônio Almeida, que foi bancário, e Alberto Ribeiro, que era médico, ambos grandes parceiros de Braguinha.

A mudança de *status* ocupacional dos músicos populares na década de 1930 aparenta o surgimento de uma classe profissional mais bem estruturada, refletindo o assentamento das mudanças pelas quais os gêneros populares passaram até aquele momento. No momento de constituição do profissionalismo vivenciado pela geração de Braguinha, contudo, os postos e funções ainda não estavam completamente definidos, não havendo claras referências para a prática profissional. Sobre seu início na gravadora *Columbia* Braguinha diz: “*E quando comecei, era eu sozinho para fazer tudo. Até guia de rótulo eu datilografava*” (apud SEVERIANO, 1997, p. 57). Braguinha foi trabalhar na companhia em 1937 e sua declaração torna visível o baixo grau de estruturação das ocupações e funções no recém surgido mercado fonográfico brasileiro. A indefinição e o acúmulo de funções, expressas na fala de Braguinha, denotam um mercado ainda em vias de consolidação e incapaz, portanto, de dar plenos contornos aos postos de trabalho criados por ele. A especialização e o direcionamento específico dos esforços de trabalho não tardariam a vir, contudo, na época pioneira, os profissionais tinham que desempenhar diversas funções.

Como as características demandadas ao profissional não tinham a ver, portanto, com a capacidade de desempenhar um serviço especializado, elas eram fornecidas via o *habitus* dos agentes, pois como conjunto de experiências vividas, que forma uma gama de conhecimentos passíveis de serem acionados conforme as circunstâncias, é ele quem irá conformar as características profissionais do agente e, conseqüentemente, seu nível de adequação ao trabalho a ser desempenhado. A noção de *habitus*, amplamente utilizada por Bourdieu (2003), aponta para a necessidade de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas sociais. Enquanto conjunto de disposições incorporadas ele fornece os esquemas necessários para orientar todas as diversas situações da vida social, seja em seus aspectos mais concretos, ou mais emocionais. Como fornecedor dos esquemas orientadores da vida profissional, portanto, o *habitus* individual traveste-se em *habitus* profissional. Os artistas do grupo de Braguinha basearam-se nas suas origens sociais e trajetórias de vida, conformando um *habitus* artístico novo para lidar com a vida profissional.

Braguinha era de uma família bem estabelecida, recebeu boa educação, chegando a fazer parte da pequena elite que cursava o ensino superior. O convívio social do ex-estudante de arquitetura dava-se em meio a pessoas influentes. Soma-se a isso, os conhecimentos musicais e o senso para os negócios, pretensamente herdado do pai, e temos um agente possuidor de um *habitus* profissional singular que encontrou grande receptividade no meio artístico profissional da época. Essa é a hipótese viável

para explicar o sucesso de Braguinha. Trilhamos assim um caminho cientificamente mais seguro do que aquele que recorre à explicações mistificadoras, como genialidade do artista, que velam toda a constituição social factível por trás do fenômeno, como faz o próprio Braguinha:

Eu sempre digo, aquilo é uma gotinha que Deus dá a cada um de nós e felizmente me deu essa gotinha assim, como aos pintores ela dá aquele jeitinho de saber pintar. Eu se fosse pintar um quadro, pintava uma galinha pensavam que era um elefante, porque não nasci para aquilo. Por exemplo, eu acho que ciência se a pessoa for normalmente inteligente e estudar ela aprende qualquer coisa. Agora, arte não. O artista, ou ele nasceu artista para fazer aquilo, ou nunca fará aquilo muito bem (João de Barro, Especial TVE).

A declaração de Braguinha nos faz crer que ele atribui suas habilidades ao insondável desejo divino. Braguinha nunca recebeu educação musical formal: *“Aprendi somente um pouco de violão. Não sou capaz de acompanhar muitas das músicas que fiz”* (apud, SEVERIANO, 1997, p.33). Além disso, não recebeu qualquer tipo de formação específica para as funções de diretor artístico, dublador ou roteirista de cinema. Sem dominar formalmente nenhuma dessas funções, restou a ele, no primeiro momento, recorrer aos diversos conhecimentos acumulados fora do campo musical e acioná-los no interior do mercado artístico. É claro que depois de deflagrada a entrada na vida artística a formação de um conhecimento especializado se inicia, contudo, as qualidades de Braguinha aproveitadas pelo mercado artístico foram conseguidas, sobretudo, pelo acúmulo das vivências e capitais, concretos e simbólicos, cristalizados no seu *habitus*. Inconsciente deste processo, é compreensível que ele não conheça os fundamentos de seu sucesso:

(...) Quer saber de uma coisa? Eu sempre me surpreendi com o meu sucesso. Sempre achei que outros compositores são melhores. Desde o tempo que comecei que penso isso. O Henrique Brito, por exemplo. Eu achava o Henrique Brito muito melhor do que eu. O que eu sou é um sujeito habilidoso. Tenho bom ouvido e tanto tenho que consegui ser diretor artístico de uma fábrica de discos, a Continental, durante quase 30 anos, fazendo sucesso e lançando não sei quantos cantores, compositores e instrumentistas. Sou um camarada assim: habilidoso e com bom ouvido. Mas não sinto em mim as qualidades musicais que justifiquem todo o sucesso que já fiz como compositor (apud, CABRAL, 1979, p.96).

Para Bourdieu (1998), a noção de capital cultural surge da necessidade de compreender as desigualdades de desempenho apresentados pelos diferentes grupos

sociais. Essa moeda simbólica se espalha por todos os campos da vida social, mediando as relações sociais e as condições de investimento e apropriação do trabalho social. A internalização do capital cultural exige investimentos de longa duração para tornar essa forma de capital parte integrante da pessoa (*habitus*). No caso dos músicos populares da posição social de Braguinha, o capital cultural no seu estado incorporado¹¹ constituiu um dos componentes essenciais na definição do seu futuro profissional. As referências culturais, os conhecimentos considerados apropriados e legítimos e o domínio da língua culta facilitaram o aprendizado de conteúdos convertidos em recursos dentro da sua profissão. O capital cultural do compositor funcionou como uma ponte entre o mundo da família, onde esses conhecimentos foram herdados, e o mundo profissional, onde eles foram postos em prática, servindo para conferir os contornos da inserção destes músicos, ao mesmo tempo em que sustentou os processos que resultaram na distinção social, entre eles e os músicos mais humildes.

2.1 As redes profissionais e o acesso aos privilégios

Além da conformação de um *habitus* específico, outro aspecto fundamental da inserção experimentada por esses agentes tem a ver com as redes profissionais organizadas por eles. Howard Becker (2010) em sua definição de “mundos artísticos” propõe uma análise cujo foco de interesse encontra-se mais na cooperação entre os indivíduos que realizam as obras do que nas obras elas próprias, ou nos seus criadores convencionalmente definidos. O que lhe interessa não é tanto a análise da arte como fenômeno social, o artista ou a obra de arte, sendo antes as redes de cooperação que se criam para a realização e circulação das obras. No caso da geração de Braguinha, como não haviam referências suficientemente claras para a formação de um conhecimento prévio, os agentes foram obrigados a formar redes levando em conta outros aspectos. Nesse sentido, a origem social e o *habitus* decorrente dela serão acionados para fornecer os subsídios para a formação destes conhecimentos que irão caracterizar, além do modo de trabalho individual, as próprias redes de relacionamento profissional.

¹¹ Segundo Bourdieu (1998), no estado incorporado, o capital cultural revela-se na forma de disposições duráveis, tendo como principais elementos constitutivos os gostos e o domínio do conhecimento formalmente institucionalizado (BOURDIEU, 1998). A incorporação dos outros tipos de capitais culturais está submetida à ele. O capital cultural institucionalizado ocorre basicamente na forma de títulos oficiais reconhecidos no mercado de trabalho. Já no estado objetivado, o capital cultural existe na forma de bens culturais, como pinturas e livros. Para apropriar-se simbolicamente desses bens, contudo, é necessário possuir os instrumentos dessa apropriação, o que é conseguido por meio do capital cultural no estado incorporado.

Uma rápida definição do conceito de capital social apresenta-o como: *O conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de Inter reconhecimento mútuos (...)* (BOURDIEU, 1998, p. 67). Em relação a Braguinha, desde cedo, suas relações sociais representaram um aspecto decisivo da sua trajetória, convertendo-se em benefícios reais. A importância dos relacionamentos pessoais e dos espaços de circulação foi decisiva nos rumos de sua carreira, sendo marcados por essa característica de “Inter reconhecimento”:

Bem, dentre todas essas coisas que eu tenho feito, bom, antes eu quero dizer uma coisa, eu só tenho falado em mim, eu fiz, eu fiz, eu fiz, isso e aquilo. Eu sempre gosto de dizer que muitas destas coisas, de fato eu fiz sozinho, mas muitas outras eu fiz com grandes parceiros e grandes amigos que eu tive, por exemplo como Noel Rosa no Pastorinhas, Pixinguinha no caso do Carinhoso, Alberto Ribeiro, que foi meu parceiro mais querido, mais amigo, que eu fiz muitas músicas com ele (...) Antônio Almeida, que eu fiz Meu rancho na beira do rio, Alcir Pires Vermelho. Eu gosto sempre de lembrar que eu não fiz isso tudo sozinho, eu tive grandes parceiros e grandes amigos me ajudando nesse sentido (João de Barro, MBSAI, 2000).

A organização em torno de trabalho artístico movimenta uma série de relações econômicas, sociais e culturais e, como toda a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um determinado número de pessoas, que cooperam de forma padronizada. Alcir Pires Vermelho, Almirante, Noel Rosa, Francisco Alves, Lamartine Babo, Antônio Almeida, Alberto Ribeiro, Wallace Downey, Vicente Mangione, parceiros artísticos e empresarias extraíram grandes benefícios das redes de relacionamento que acabaram por fortalecer todos os parceiros de uma mesma classe social. Nesse sentido, Becker (2008) aponta que as chamadas “panelinhas” adotam um papel importante para o sucesso na profissão, pois é a partir da recomendação que os indivíduos ganham visibilidade: *“a pessoa desconhecida não será contratada (...), assim, o pertencimento às “panelas” proporciona emprego estável ao indivíduo”* (BECKER, 2008, p. 114). No contexto do mercado musical brasileiro dos anos 1930, quando se tratava de receber os benefícios comerciais do mercado musical, as diferenças desfavoráveis de posição nas redes atuavam como bloqueios no sentido de vedar o acesso aos ganhos comerciais de uma determinada canção.

Alguns parceiros de Braguinha foram especialmente importantes. Alcir Pires Vermelho (1906 – 1994), compositor e pianista foi um deles. Alcir iniciou seu aprendizado musical dentro do percurso típico de aprendizagem dos músicos de classes médias, já descrito na primeira seção, sendo orientado pela mãe. Assim como Ary

Barroso, trabalhou como pianista em um cinema de Muriaé, onde nasceu. Paralelamente, era bancário, sendo transferido para o Rio de Janeiro em 1929. Em 1933 conheceu Lamartine Babo, com quem fez sua primeira música, a marcha *Dá cá o pé, loura*, gravada nesse mesmo ano por Lamartine na Victor. Em 1938, Carmen Miranda gravou sua marcha *Paris*, parceria com Alberto Ribeiro, através de quem conheceu Braguinha. A primeira composição da dupla João de Barro e Alcir Pires Vermelho foi *Não sei porquê*, canção pouco conhecida. Apesar da estreia discreta, o segundo fruto da parceria lograria grande êxito. *Dama das Camélias*, gravada pela *Columbia* com interpretação de Chico Alves, venceu o concurso de carnaval do DIP de 1940. A melodia arrastada composta por Alcir ganhou elogios de Villa-Lobos, um dos júris do certame.

O mais constante de todos os parceiros de Braguinha, Alberto Ribeiro, também chama atenção pelas muitas possibilidades de aproximação entre a sua trajetória e a de Braguinha. Médico, branco, nascido no Estácio de Sá, Alberto Ribeiro foi padrinho de casamento da filha de Braguinha, Maria Cecília, estabelecendo uma profunda amizade. A parceria com Alberto Ribeiro foi decisiva na carreira de Braguinha e transcendeu o aspecto musical:

Conheci o Alberto através do nosso editor, o Mangione. Fizemos uma amizade profunda, de irmão mesmo. Eu adorava o Alberto Ribeiro e tenho certeza de que ele gostava muito de mim também. Nós tínhamos muita afinidade (apud, Cabral, 1979, p. 96).

Alberto Ribeiro da Vinha (1902 – 1971) foi o mais duradouro e constante dentre os muitos parceiros que Braguinha teve. Assíduo frequentador do Café Nice e do Café Suíço, Ribeiro foi um dos grandes compositores carnavalescos do Brasil. Em *Sambistas e Chorões*, Lúcio Rangel (1962) coloca Alberto Ribeiro no panteão dos principais letristas da música popular do Brasil. Segundo Rangel, ele seria o quinto de uma série onde os quatro primeiros colocados são: Catulo da Paixão Cearense, Sinhô, Noel Rosa e Orestes Barbosa. Essa atribuição conferida por Rangel à Ribeiro assinala a importância da produção do compositor, pois Rangel foi um dos mais intransigentes defensores da autenticidade na música popular brasileira tradicional, da qual era profundo conhecedor.

Além da célebre parceria com Braguinha, foi também parceiro de Nássara, Alcyr Pires Vermelho, Antônio Almeida, Radamés Gnattali e José Maria de Abreu. Alberto Ribeiro dedicou grande parte da vida aos direitos dos compositores, tendo sido um dos fundadores da ABCA (Associação Brasileira de Compositores e Autores) e posteriormente da UBC (União Brasileira dos Compositores), da qual foi presidente por 10 anos. Em 1923, teve sua primeira composição editada, *Água de coco*. Em 1930,

organizou o conjunto *Grupo dos Enfezados*, que ingressou na *Odeon* em 1931, no mesmo ano formou-se em medicina, passando a dividir seu tempo entre as atividades de compositor e médico. Em 1932, foi levado para a *Columbia* pelo amigo e cineasta Moacir Fenelon. Ali gravou marchas, *fox-trots* e outros gêneros, revelando sua polivalência como compositor e o aspecto eclético do grupo de compositores de classe média do qual Alberto Ribeiro e Braguinha faziam parte. Em 1934, alcançou sucesso com a marcha "Tipo sete"¹², em parceria com Nássara, gravada por Francisco Alves na *Odeon*.

Em 1934, Alberto Ribeiro e Braguinha foram apresentados pelo editor Mangione, que os convidou para fazer a trilha sonora do filme *Alô, alô Brasil!*. Nasceu então a famosa parceria, que logo depois produziu a primeira obra, *Deixa a lua sossegada*, marchinha gravada por Almirante na *RCA- Victor*. Chamam a atenção as semelhanças entre as trajetórias dos dois grandes parceiros. A começar por uma origem social semelhante. Pertencentes à classe média, os dois receberam educação formal, cursando o nível superior, embora Braguinha tenha abandonado a faculdade de Arquitetura, enquanto Alberto Ribeiro formou-se no prestigiado curso de medicina. Nos dois casos, a posição social razoável propiciou que desde cedo ambos experimentassem um grau elevado de inserção nas estruturas comerciais musicais. Ambos tiveram músicas gravadas em abundância e foram fundadores de conjuntos musicais que se encaixavam em moldes semelhantes.

¹² A marcha fazia referência ao café tipo 7, produto de exportação essencial do Brasil, muito em voga à época. Com essa música venceram o concurso de carnaval da prefeitura e no mesmo período teve músicas gravadas por Francisco Alves, Carmem Miranda e outros intérpretes de destaque.

CAPÍTULO II – SOCIOGÊNESE DAS INSTÂNCIAS DO MERCADO MUSICAL POPULAR E A CONSOLIDAÇÃO DAS CARREIRAS ARTÍSTICAS

A consolidação das carreiras de Braguinha e dos artistas de sua geração não seria possível sem uma estreita correlação entre o amadurecimento da estrutura comercial e a sistematização do samba como gênero mais representativo comercialmente e culturalmente. Dos teatros de revista ao império das gravadoras, passando pelo cafés cantantes, os cinemas e o Rádio, a música popular sofreu intensas transformações na sua estrutura comercial, estando sempre atrelada a um tipo de demanda em relação às qualidades profissionais. Neste capítulo esse tema será abordado, apresentando o desenvolvimento das instituições do mercado musical e o trajeto percorrido pelo samba neste cenário. Em seguida retomamos a trajetória de Braguinha, apontando como a consolidação da carreira de Braguinha e dos artistas de sua geração foi homóloga ao fortalecimento do mercado musical popular brasileiro e à ascensão do samba como gênero popular mais representativo.

1 A evolução do mercado da música popular no Brasil

Apesar das restrições impostas pelo preço de um piano e da baixa quantidade de músicos populares educados formalmente para ler partituras, foi a “moda” do instrumento que alimentou as primeiras casas de impressão e edição de partituras, iniciando entre nós a formação de mercado musical dos gêneros populares. Segundo Napolitano (2002, p.44), em meados do século XIX, tanto a disseminação dos gêneros musicais brasileiros, quanto a consolidação das modas musicais estrangeiras, são inseparáveis da história das casas de impressão e editoras musicais. A impressão regular de partituras teve início no Rio de Janeiro com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com “estamparia de música” na Rua do Ouvidor. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas, de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Joseph Fachinetti, Antônio Tornaghi e outros (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Ultrapassando a simples impressão de partituras, a editora Filippone e Cia, fundada em 1848, é considerada a primeira casa a realizar a editoração musical no Brasil. O repertório comercializado, seguindo o gosto da época, era composto de árias de óperas italianas e valsas além de alguns gêneros nacionais como modinha e lundu. De fato, a venda de partituras representou entre nós um dos primeiros meios de inserção

comercial da música popular, contudo, seus benefícios eram restritos em muitos aspectos aos poucos músicos capazes de preencher certos requisitos, que incluíam escrever e executar partituras, além de cuidar para receber diretos autorais. Não por acaso, quando as casas de partitura surgiram, o músico popular ainda estava longe de ser completamente aceito como um profissional. Dentre outras coisas, este fato assinala, sobretudo, uma relação entre a forma de comércio musical e a aceitação do profissional da música popular: quanto mais democrática as formas e espaços destinados ao comércio da música popular foram se tornando, mais evidente se tornou a noção de profissionalismo na música popular.

Nos anos 1930, a venda de partituras não constituía mais a forma privilegiada de divulgação da música popular, no entanto, o acesso à esse recurso ainda permanecia restrito. Poucos artistas da geração de Braguinha tinham as condições de editar partituras. Este não era o caso de Braguinha e dos músicos de sua mesma posição social. É possível encontrar diversos anúncios de venda de partituras desses artistas, como exemplificam os dois recortes apresentados abaixo.

FESTIVAL INFANTIL

Realiza-se hoje no Jardim Zoológico o grande festival infantil correspondente ao mês de Maio.

Jack Hillson, o Tarzan moderno, que apresentará trabalhos novos e de muita sensação, demonstrativos de sua extraordinária força. Jack Hillson trabalhará às 15 horas, realizando o sortelo de brindes às 16 horas.

Findo o sortelo serão distribuídos pequenos brindes às crianças que não forem premiadas.

As conduções que servem ao Jardim Zoológico são: — Bondes Jardim Zoológico, Lins Vasconcelos, Vila Isabel Engenho Novo e Uruguaí Engenho Novo bem como as linhas de ônibus Lins de Vasconcelos.

MUSICA

MAESTRO GAETANO ROBERTI — Em sua residência, à rua Buarque de Macedo 41, sobrado, o maestro Gaetano Roberti reunirá, hoje às 16 horas, os seus alunos de canto, para a habitual audição mensal. O programa elaborado está constituído de números seleccionados, com acompanhamento de orquestra.

MUSICAS NOVAS — Em edição da casa "A Melodia" acabam de aparecer as seguintes composições: — "Recorda", tango-canção de Julio de Oliveira e Oswal-

do Santiago; "Paisagens de Minha Terra", valsa de Lamartine Babo, creada por Francisco Alves; "Perdão, Madame!", marcha de João de Barro; "O amor regenera o malandro", samba de Sebastião Figueiredo; e "A Última Ronda", fox creado em film por Bing Crosby, com versão brasileira de Oswaldo Santiago!

Carlo
THEATRO D

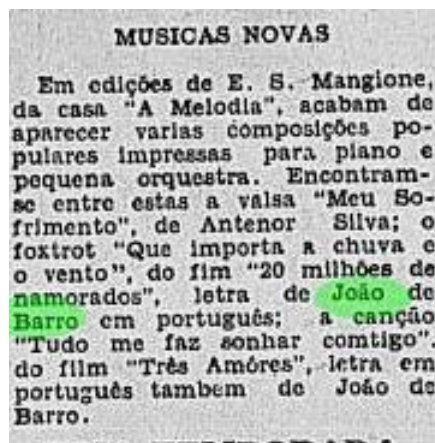
HOJE A's 8 — 7,45
MATINE'E
92 — 93 — 94

ALÔ ... ALÔ
às vespas do s

QUARTA-FEIRA — Festa
5.-FEIRA : — Première d

ENSAIO

'que mostrará ao publico todo de uma "caixa" de teatro.



Jornal do Brasil, sábado, 25 de agosto de 1934

1.1 Teatros de Revista e Cafés Cantantes

Como temos argumentado, o profissionalismo na música popular é fruto de uma democratização dos espaços e da sistematização de ritmos cada vez mais populares, como veremos ao abordar a sociogênese do samba. Nesse processo, os palcos do teatro de revista e dos cafés cantantes foram marcados por uma profunda heterogeneização do público. O teatro de revista apareceu na segunda metade do século XIX e, segundo Tinhorão, foi o primeiro grande lançador dos gêneros da música popular (1972, p.13). O primeiro teatro de revista brasileiro surgiu em 1859, no *Teatro Ginásio*, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes. Segundo Tinhorão, essa primeira revista fracassou, denotando a inexistência no Rio de Janeiro do público pequeno burguês, para o qual o gênero havia surgido na França. O aparecimento desta parcela, contudo, não demorou a surgir:

(...) tipo até aí desconhecido de diversão noturna, ruidoso e cosmopolita, especialmente adaptado ao gosto das modernas camadas da população carioca, nascidas como reflexo das oportunidades industriais e comerciais proporcionadas pela riqueza do café. Como símbolo dessa euforia, seria nas mesas de três pés do Alcázar que ia surgir a primeira geração de boêmios (TINHORÃO, 1972, p.14)¹³.

¹³ Bourdieu (1996a) apresenta o surgimento dos primeiros círculos boêmios em Paris como resultado do aumento do número de jovens escritores na capital francesa. Fruto de um aumento na oferta de formação universitária, essa modificação morfológica aliou-se às demais alterações do campo social, ensejando o aparecimento de uma classe boêmia "comprometida" com uma "arte de viver". Tanto no Brasil, quanto na França, o surgimento de grupos boêmios esteve relacionado à um aumento numérico na classe

Passados um pouco mais de três décadas desde seu surgimento, os números de revista já gozavam de certa regularidade, com o número de cartazes aumentando a cada dia. Segundo Veneziano (1991, p.44), o teatro de revista se alastrou por todo o país: “*Pelas capitais e pelo interior. Cidades pequenas, sem esgoto, sem luz elétrica, orgulhavam-se de possuir um teatro que recebia as sempre bem-vindas companhias de teatro de revista*”. O gênero ganhou força com o incremento e diversificação sócio econômica das cidades, que passaram a apresentar camadas sociais cada vez mais diversas. As primeiras revistas eram dedicadas ao comentário cômico sobre os acontecimentos do ano anterior e dos costumes da atualidade, por isso, no primeiro momento, o gênero foi chamado de revista do ano.

Com o crescimento populacional, as revistas se estenderam a parcelas cada vez maiores da população, aproximando-se das classes mais baixas. Os temas populares passaram a ganhar a vez da crítica política e os números de revista iniciaram um profundo processo de aproximação com a música popular. Refletindo o processo de aproximação com as classes populares a apoteose da relação entre a música popular e a teatro de revista se deu a partir da inclusão das músicas de carnaval. Parte da revista *Maxixe, Vem cá, Mulata*, lançada em 1906, marcou o início da fase dourada da música popular no teatro de revista. Os primeiros a perceberem a eficácia da inclusão de músicas carnavalescas nas revistas e sua ampla amalgamação com camadas cada vez mais amplas e heterogêneas¹⁴ foram compositores como Nicolino Milano, que lançou na revista portuguesa *ABC*, de 1909, o fado *Liró*, transformado em grande sucesso de carnaval, ao ser adaptado ao ritmo de marcha em 1911 (TINHORÃO 1972). Nesse contexto, onde o carnaval passou a se destacar, popularizaram-se as primeiras marchinhas, e posteriormente, os primeiros sambas¹⁵.

O papel do teatro de revista na sistematização de ritmos cada vez mais populares, como as marchinhas, é notável. O gênero ganhou força no teatro de revista, na virada do século XIX para o século XX, como resultado do processo de adaptação do repertório mais erudito aos gostos populares. Os profissionais da música ligados ao teatro de revista, contudo, ainda eram compositores semieruditos, dotados de ensino formal nas categorias musicais, como Chiquinha Gonzaga, Freire Junior, José Freitas e

artística. Enquanto na França esses artistas eram principalmente escritores e pintores, no Brasil, foram os artistas ligados aos gêneros musicais populares que responderam pelo fomento da classe boêmia.

¹⁴ Pascoal Segreto foi fundamental nesse processo a partir de 1911 cobrando módicos valores por um lugar na Geral.

¹⁵ A exploração das músicas carnavalescas pelas revistas, além de produzir a popularidade das canções, também produziu efeitos extremamente importantes para o gênero revista. Veneziano (1996) pontua que as revistas carnavalescas consolidaram o estilo brasileiro do gênero revista.

Eduardo Souto que buscavam adaptar as composições ao linguajar popular. Chiquinha Gonzaga, por exemplo, comercializou com sucesso músicas para diversas revistas tais como: *Forrobodó* (1912) de Carlos Bitencourt e Luís Peixoto, *É ele* (1915) de Álvaro Colás e *Ordem e progresso* (1917) de Avelino Andrade. Além de inserir o corta-jaca *Gaúcho*, na revista *Zizinha Maxixe*.

Nas décadas seguintes, as revistas foram ficando mais populares, permitindo a entrada de músicos e ritmos cada vez mais populares. Com efeito a ligação dos artistas da geração de Braguinha com o teatro de revista ocorreu dentro de moldes muito mais populares, onde o acesso era mais facilitado do que aquele de alguns anos antes. Em 1938 Braguinha estreou como autor de revistas carnavalescas, com *Yes, Nós temos Bananas*:

**O GRITO DE CARNAVAL NOS TEATROS,
SEXTA-FEIRA, COM "Yes, nós temos bananas",
NO RECREIO PARA O REAPARECIMENTO DE
ARACÍ — DUAS PALAVRAS COM
— OSCARITO —**

A inauguração da temporada carnavalesca de 1938 dar-se-á, como já todos sabem, na próxima Sexta-feira, no tradicional



como primeira figura Arací Côrtes, atriz sempre imitada e nunca igualada no teatro brasileiro, que volta a reassumir o seu posto no seu teatro para o seu público.

Ao seu lado Oscarito é outra figura empolgante. Com a sua graça pessoal e única, o popular ator vem se impondo em varias temporadas como o comico que mais agrada. E foi por isso que querendo melhor informar o publico sobre a estrela de Sexta-feira com *Yes, nós temos bananas* conseguimos rapida palestra com o criador dos maiores sucessos da revista brasileira.

— Que tal a revista de Carnaval do Recreio?

— Estupenda. Os estrelantes João de Barro e Alberto Ribeiro não podiam atuar melhor. A sua revista tem de tudo e é sobretudo carnavalesca, com todas as musicas que têm aparecido até aqui.

— E novidades?

— A maior de todas é a estrela de Arací, a nossa estrela maxima e que garante sempre o sucesso das peças do Recreio.

— Gosta do que lhe coube?

— Imenso. Mas não esqueça de dizer tambem que Arací, Eva, Itala, Margot, Helena e Zezé, dentre as atrizes, e Pedro Dias, Stuart, Armando Nascimento, Vieira, Norat, Chaves e outros mais terão tambem atuação estupenda.

OSCARITO, o comico do Recreio

Teatro Recreio, da Empresa Pinto, onde atua a maior e mais brasileira das nossas companhias que é a dirigida por Luis Iglesias e Freire Junior e que tem

Durante o tempo pioneiro, as revistas tiveram papel central na divulgação das produções musicais populares e no acolhimento dos profissionais. Esses espaços, contudo, não figuravam sozinhos no acolhimento das primeiras levadas de músicos populares profissionais. Os Cafés e bares, dos mais variados tipos, também faziam parte do circuito comercial da música e do processo de sistematização dos ritmos populares. No Brasil, os primeiros palcos públicos dos centros urbanos, onde as canções circularam como atração principal, foram os cafés cantantes. Nos teatros de revista, a música levou um tempo para se tornar tão importante quanto o texto, não alcançando de imediato o protagonismo que teve, desde sempre, nos cafés cantantes.

No Brasil, os cafés são herdeiros das tabernas surgidas no século XVIII, prestando-se, desde seu aparecimento, a funcionarem como pontos de reunião para eventuais diversões musicais. No início do século XX, o mesmo processo de alteração morfológica que deu origem à diversificação social das revistas ensejou o surgimento de públicos que demandavam novas opções de divertimento. Com efeito, multiplicou-se a abertura, não só de vários teatros de revista e vaudevilles¹⁶, mas também de casas de venda de chope, que eram distinguidas, principalmente, entre cafés concertos, cafés dançantes e chopes berrantes. Uma crônica de 1924 de Álvaro Sodré, escrita na revista *Fon Fon*, nos fornece boa descri o desses espaços:

Todos os cafés-cantantes se parecem. Uma sala, quase sempre pequena, um balcão de mármore [...]. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo, um palco sem arte, sem gosto, sem forma definida. Palcos sem bastidores [...] a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos [...] a can onista romântica, o fado, a can o, a modinha, o fandango, a copla, tudo aprece [sic]   luz da ribalta ao som do piano que geme [...] (SODRÉ, 1924 apud TINHORÃO, 2005, p. 137).

No Brasil os cafés cantantes tiveram sua influência social projetada na dire o das camadas mais populares: “[...] *fazendo nascer com os chopes, concentrados na Rua do Lavradio e depois na Avenida Gomes Freire, em pleno centro da cidade, o mais autêntico e democrático gênero moderno de diversão popular*” (TINHORÃO, 2005, p.

¹⁶ Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades muito comum do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930, desenvolvendo-se a partir de salas de concerto, apresenta es de cantores populares e literatura burlesca. Diversos números eram levados ao palco sem nenhum relacionamento direto entre eles, dentre os quais: músicos, dançarinos de ambos os sexos, comediantes, animais treinados, mágicos, acrobatas, atores, atletas e cantores de rua.

136). Essa popularização resultou nos chopes-berrantes, que eram casas de venda de chope dotadas de pequenos palcos, frequentados de forma um tanto livre por artistas populares. Nesses locais, a entrada passou a ser convertida em consumação, ampliando ainda mais a conotação popular dos ambientes. O grande aumento do público causou o acirramento da concorrência entre os proprietários dos cafés, que passaram a recorrer à programação artística como forma de atrair a clientela:

No desespero da concorrência os estabelecimentos inventaram chamarizes inéditos. A princípio, apareceram num pequeno estrado ao fundo, acompanhados de piano, os imitadores de Pepa [...] e alguns tenores gringos de colarinho sujo [...] Depois surgiu o chope enorme, em forma de hall com orquestra, tocando trechos de óperas e valsas perturbadoras, depois o chope sugestivo, com sanduiches de caviar, acompanhados de árias italianas [...] No dia seguinte um empresário genial fez estrear um cantor de modinhas. Foi uma coisa louca. A modinha absorveu o público (BARRETO, 1909 apud TINHORÃO, 2005, p. 139).

Segundo o memorialista Luís Edmundo, a cançoneta predominou nos cafés-cantantes no início do século XX. Contudo, nos chopes populares, a cançoneta era tocada ao gosto nacional: “*O canto lírico não se faz para o café-concerto no Brasil. O que nele se ama com todo o fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais*” (EDMUNDO, 1957 apud TINHORÃO, 2005 p. 137). Misturada com pitadas de lundus, disfarçados sob a forma de tangos, modinhas e maxixes, esse tipo de canção dominou o público. Com o sucesso alcançado pela modinha, estes espaços lograram enorme popularidade no rol das diversões musicais populares. Sua importância foi tamanha que sondagens diretas das preferências musicais do povo passaram a ser realizadas ali (SIQUEIRA, 1969).

Os artistas que ali se apresentavam ainda estavam mais próximos de uma atração circense, dividindo o espaço com animais treinados e cômicos, somente após a definitiva instalação da indústria fonográfica nos anos 1930 que o status do músico popular irá se consolidar completamente. Isso, contudo, não obscurece a importância desses espaços. Os cafés, que se dividiam em diversas gradações, segundo a extração social de seus frequentadores, ocuparam um espaço intermediário entre o público da música tida como sofisticada e culta (operas italianas) e os tambores e batuques dos pretos e pobres. Ali, diversos setores das classes medias se divertiam ao som de cançonetas e operetas fáceis. Tinhorão (1972, p.226) chega a afirmar que a música popular destinada a um público consumidor urbano surgiu com esses cafés no final do século XIX.

Apesar da decadência do “modelo” café cantante, estes espaços não desapareceram. Seguindo sua tendência de se acomodar às camadas populares, eles deram origem aos milhares de bares que nas décadas de 1930, 40 e 50 do século XX foram fundamentais para o desenvolvimento do samba, como o Café Nice. Nestor de Holanda chama o Nice, de forma grandiloquente, de “bolsa de valores da nossa música popular”. Segundo o autor, qualquer cantor ou compositor podia ser encontrado ali (HOLANDA, 1970). Situado na Galeria Cruzeiro, à Rua Bittencourt da Silva, o Nice foi inaugurado em 1928 e chamava-se, na verdade, Casa Nice. O estabelecimento existiu durante 26 anos, alcançando seu auge nas décadas de 30 e 40. Apesar do tom apologético do autor, não era qualquer um que podia ser encontrado ali. Nesse período, por exemplo, Wilson Batista, era um assíduo frequentador da “Esquina do Pecado”, reduto dos sambistas em início de carreira, uma espécie de Café Nice dos pobres. Batista era um sambista malandro. Já os frequentadores do Café Nice representavam o sambista respeitável, boêmio, mas, profissional. Almirante, Francisco Alves, Ary Barroso e outros frequentadores do Nice eram os artistas mais inseridos nas estruturas comerciais da produção musical àquela altura. Braguinha era grande frequentador do Café Papagaio, nascedouro de sua parceira com Alberto Ribeiro.

O teatros de revista e cafés cantantes reuniam músicos de procedências sociais bastante diversas, contudo, os músicos dos cafés, geralmente, eram aqueles mais populares, enquanto os compositores ligados às revistas tinham formação semierudita. Os compositores do teatro de revista em sua maioria podem ser considerados músicos profissionais, apesar de não serem exatamente “músicos populares”. Embora estivessem intimamente ligados ao universo dos gêneros populares urbanos de seu tempo, eles transitavam com facilidade em meios mais “refinados”, gozando de um status mais elevado do que aquele alcançado por cantores populares da época como Baiano ou Eduardo das Neves, figuras constantes nos palcos dos cafés.

Embora o gênero revista e os cafés não tenham surgido para servirem à música popular de massas, foi a amalgamação com estas que os levaram a arrebanhar públicos cada vez mais amplos. A eficácia destes meios, embora restritos sob muitos aspectos, foi o prenúncio das grandes instâncias comerciais que se instalaram definitivamente na década de 1930. Na concretização desse “empreendimento” movimentado pelo campo da música popular, o passo definitivo seria dado pela união entre dois processos homólogos: a sistematização de músicas ainda mais populares, como as batucadas e chulas raiadas, processo que terminaria por originar o primeiro samba, e o pleno desenvolvimento do rádio e das tecnologias que possibilitariam a instalação das indústrias do disco. A redefinição da ideia de profissionalismo na música popular está homologamente relacionada à própria consolidação do samba como o gênero popular

brasileiro mais representativo, estando ambos os processos escorados no desenvolvimento tecnológico que possibilitou a produção da música popular em escala industrial.

1.2 O percurso do samba nas franjas do processo de industrialização da música popular

Sandroni (2001, p. 84) realiza um levantamento que aponta o uso da palavra samba (ou *semba*¹⁷) em diferentes países da América Latina, quase sempre associado à cultura negra. No Rio de Janeiro, a palavra começou a ser ouvida no ambiente urbano a partir dos anos 1870. Embora ainda associada às festas de negros do interior, tendo como sinônimo batuque, cateretê e fado, esse aparecimento do uso do termo “samba” em ambiente urbano assinala a penetração dos ritmos provindo do interior na cidade. Almirante (1976) também atesta a origem rural da palavra e sua transposição para o cenário urbano, registrando seu uso na década de 1880 para descrever danças rurais de negros realizadas em ambiente urbano carioca, como a Festa da Penha. Em grande medida, os mediadores dessa transição foram os negros baianos migrados para o Rio de Janeiro. A partir de meados do século XIX a cidade recebeu um enorme contingente de migrantes negros composto majoritariamente por ex-escravos alforriados que se agrupou em bairros populares nas redondezas da Praça XI, na região da Cidade Nova.

Segundo Moura (1995), a reorganização social dessas camadas no novo território ocorreu em torno da figuras femininas, dando origem as famosas casas das “Tias baianas”. Com efeito, a primeira imagem hegemonicamente aceita para o surgimento do samba carioca emergiu na década de 1910, no contexto das festas promovidas pelas “Tias Baianas”. Sandroni (2001) argumenta que nas festas realizadas nas casas das Tias Baianas, havia um duplo sentido para o termo samba. No sentido lato, ele designava a própria festa, embora nem toda festa recebesse essa nomeação. Já no sentido estrito, o termo designava um dos tipos de divertimento, dentre os vários que ocorriam nas casas da Cidade Nova. Essa associação do termo a um divertimento específico dentro da festa assinala o princípio de uma delimitação das características que iriam compor o gênero. Instaladas nas imediações da Praça Onze, primeiro berço do samba carioca, essas mulheres abriam suas casas para festas regadas a quitutes, música, dança e candomblé, criando o meio onde elementos sócio-históricos, tradições

¹⁷ Segundo Muniz Sodré (1998, p.18), *semba* significa umbigo em dialeto angolano. O encontro com o umbigo caracterizava as danças negras que assumiriam o nome genérico de samba.

musicais e agentes diversos entravam em contato, dando os contornos, não somente da coerência rítmica e musical, mas também dos elementos sociais do gênero que surgia.

A mais famosa, dentre as várias baianas, foi Hilária Batista de Almeida - a Tia Ciata, lembrada em todos os relatos sobre o surgimento do samba carioca¹⁸. Segundo Almirante (1977, p.22), nas festas realizadas na casa da Tia Ciata o samba era dançado nas formas de *partido alto* e *raiado*. “Ao serem escolhidos dois pares, defronte dos outros passistas faziam evoluções com sinais cabalísticos e cada um dava forte *umbigada*.” Devido a algumas conjunturas específicas, a casa da Tia Ciata se tornou a mais célebre, contudo, essa “romantização” não pode obscurecer o fato de que o processo de fusões sociais e musicais que originou o samba como conhecemos, ou seja, como um gênero musical e não como uma festa rural, ocorreu de maneira difusa, englobando as outras casas da região e outros espaços, como os cafés-cantantes, biroskas diversas e, até mesmo, o teatro de revista.

Muniz Sodré (1979) enxerga na divisão espacial da casa da Tia Ciata, e iremos generalizar para as outras casas das tias baianas, uma metáfora que traduz a divisão hierárquica da música popular. Na sala de visitas, realizavam-se bailes ao som de polcas, lundus, etc., na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba raiado e no terreiro, batucada. Wisnik segue Muniz Sodré nessa simbologia, afirmando que ela traduz ao mesmo tempo a afirmação dos negros no espaço social e o modo geral de articulação cultural da sociedade:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global (...) também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (WISNIK, 1983, p. 20).

Wisnik traça um trajeto que vai da sala de concerto ao terreiro, passando pela sala de visitas. Cortando esse circuito transversalmente, a indústria fonográfica e o Rádio se colocaram como as formas de difusão da música popular para os músicos das camadas mais baixas. A estratégia dos “dominados” encontrou seu canal de escoamento social no mercado de música:

¹⁸ Nascida em Salvador em 1854, Tia Ciata chega ao Rio em 1876, aos 22 anos, e logo sua casa se tornou um centro de referência para a colônia africana. Segundo parte da historiografia, foi nas festas realizadas na casa de Tia Ciata que o Samba surgiu. A baiana morreu em 1924, mas deixou um legado dos mais representativos para a cultura brasileira. Cf. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro (MOURA, 1995).

“Enquanto o nacionalismo musical quis implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiada por Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento.” (WISNIK, 1983, p.161)¹⁹

Antes da formação do mercado musical brasileiro, a música popular das camadas subalternas não encontrava meios de escoamento para o grande público. A profunda amalgamação com o mercado, contudo, modificou essa realidade e deu os contornos da forma assumida pela circulação da música popular. Sem contar com o apoio dos folcloristas, preocupados com as formas puras do folclore, a música popular urbana, praticada pelas camadas populares, destinadas a viver a invisibilidade social, encontrou seu meio de se fazer notar. Essa “descoberta” do mercado, contudo, produziu diversas alterações no processo de produção da música popular. A partir dali o samba foi ganhando cada vez mais espaço, se tornando sinônimo de música popular brasileira e porta de entrada para a profissionalização de diversos segmentos de músicos populares. Devemos notar, contudo, que das primeiras manifestações, ainda extremamente ligadas às origens tradicionais, ao formato comercialmente explorável, diversas mudanças foram gradualmente sendo observadas²⁰.

Esse processo começa a fazer vistas a partir de 1916, com o surgimento do “primeiro samba”, *Pelo telefone*. Almirante relata que durante um *partido alto* na Casa de Tia Ciata, em 1916, alguns participantes da roda criaram uma composição que recebeu o nome de *Roceiro*. A música, classificado como tango, foi exibido pela primeira vez no *Teatro Velo*, em outubro de 1916 e, segundo Almirante (1976), seus autores são: Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida. Apesar de o título original da composição ser *Roceiro*, os apresentadores preferiram utilizar as palavras “pelo telefone”, presentes no segundo verso, para anunciar a canção, haja visto o *frisson* causado pelo aparelho homônimo, novidade na época. Em novembro

¹⁹ Wisnik trouxe ganhos expressivo ao salientar os rumos tomados pela música popular e pelo folclorismo, contudo, incorre em certo grau de indefinição e universalização quando atribui ao “cidadão samba” a busca, ainda que parodiada, de auto reconhecimento e cidadania.

²⁰ Segundo Vianna (1995), as elites cariocas e paulistas manifestaram, já no começo dos anos 1920, um certo fascínio pelas “coisas brasileiras”, havendo, portanto, um clima cultural que propiciava a aceitação da mestiçagem como fator definidor da cultura brasileira. A consagração do samba como ritmo nacional acompanha, segundo Vianna, a própria transformação no modo de pensar a mestiçagem. O autor não deixa claro, contudo, o papel desempenhado nas disputas por posição dos diversos grupos presentes nessa redefinição.

de 1916 a canção foi executada para a imprensa, assinalando certa popularidade. Atento à esse êxito, que anunciava as mudanças prestes a ocorrer, Donga (1897 - 1974), violonista de ouvido e frequentador da Casa da Tia Ciata, registrou a canção ainda naquele mês, na Biblioteca Nacional e atestou o fato em cartório. Em dezembro, mandou imprimir a partitura, que saiu com o nome voltado ao apelo popular: *Pelo Telephone*. Sandroni (2001) atribui a Donga a intenção de adaptar as melodias cantadas no samba de umbigada, para que estes fossem cantados também nos bailes de carnaval. Note-se a mesma estratégia comercial presente no tetro de revista de voltar a produção popular para os festejos de momo.

Antes do registro, outras composições já haviam sido designadas como samba, contudo, passaram despercebidas, sem deixar marcas na crítica ou no público. O samba “apanhado” por Donga rompeu essa barreira e instalou formalmente o processo de ascensão do gênero²¹. No início do século XX, no Brasil, assim como nos demais países com um mercado de música popular em formação, os gêneros populares eram fluidos, sendo definidos mais por atitudes sociais e considerações mercadológicas, do que por suas qualidades musicais inerentes (McCANN, 2004, p.45). Assim, os compositores rotulavam suas produções valendo-se das designações mais aceitas socialmente. O preconceito social em relação ao samba, associado às camadas mais pobres, explica o espanto causado pela novidade de registrar uma partitura como pertencendo ao gênero samba. Por outro lado, essa possibilidade de registro atesta certa aceitação social, apesar dos preconceitos, como o novo ritmo.

As condições para essa aceitação estavam tão iminentes que no início dos anos 1920 o termo samba substituiu, gradualmente, as demais designações e se estabeleceu como o gênero popular urbano brasileiro por excelência (FERNANDES, 2010). Um levantamento feito por Flávio Silva (apud SANDRONI, 2001) mostra que no ano do lançamento da canção a palavra “samba” aparece três vezes na imprensa carioca. Em 1917 esse número subiria para vinte e dois e em 1918 o termo apareceria trinta e sete vezes. A partir de então, a nova designação se difunde em larga escala, chegando a ser considerada, alguns anos adiante, sinônimo de música popular.

Até essa altura, a noção de autoria não estava bem desenvolvida no domínio da música popular, portanto, não havia uma preocupação rigorosa em discernir o compositor de uma peça, já que tudo era construído de modo um tanto coletivo. Tal

²¹ Segundo Hertzman (2008, p. 279) esse processo foi marcado pela persistência e perspicácia de Donga. Suas relações com os jornalistas como Mauro de Almeida e Arlequim foram fundamentais. A estratégia de Donga consistiu em envolver Mauro de Almeida no processo, a fim de obter respaldo simbólico a partir do jornalista. Assim ele dedicou a partitura original a Mauro e solicitou que ele escrevesse a letra da canção.

característica revela que naquela altura a música urbana não-erudita ainda mantinha ligações com suas origens tradicionais, onde a ideia de propriedade não estava bem formulada. Com efeito, Donga pôde registrar como sendo fruto de seu trabalho autoral, algo que era, na verdade, uma forma popular tradicional, pertencente a todos e a ninguém²². Por outro lado, as reações ao gesto de Donga demonstram que essas ligações estavam se afrouxando. Segundo Vagalume, é Donga, por meio deste ato, quem inaugura a era da indústria no samba (GUIMARÃES, 1933, p.37). Apesar de não “inaugurar a era da indústria no samba”, como quer o “guardião da pureza”, Vagalume, a atitude de Donga pôs as claras a possibilidade de se obter ganhos comerciais com a exploração de uma expressão artística que até então ainda não era vista claramente como uma mercadoria.

A polêmica em torno da propriedade de músicas foi um fato relativamente comum nesse período, dado esse desenvolvimento incompleto da noção de autoria e da música popular como mercadoria. Outro famoso personagem ligado a esta prática foi J. B. da Silva – Sinhô (1888 - 1930), a quem se atribui a frase: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”. Amigo de Vagalume, por quem era aclamado como Rei do Samba, Sinhô chegou a afirmar que *Pelo Telefone* seria uma de suas composições. O sambista esteve envolvido em diversos casos de apropriação indébita de músicas alheias, acusando ou sendo acusado. Segundo Edigar de Alencar (1968, p.57): “*Mas o certo é que algumas das acusações feitas a Sinhô se diluem na fragilidade das provas (...) Ressalte-se que a época de tais acusações a música popular ainda era terra de ninguém. Não havia o direito autoral (...)*”.

As questões em relação ao problema da autoria suscitadas por esses sambas, já foram extensivamente abordadas como indício do acirramento das transformações pelas quais os gêneros musicais populares urbanos passavam naquele período. As mudanças têm a ver com a aceitação social e com a consolidação do mercado para os sambas, gerando a abertura de uma exploração mais franca do gênero enquanto produto comercial. Para além do surgimento da noção de autoria, propalada por boa parte da literatura, o fato de a música popular ser considerada mercadoria foi um dos fatores decisivos para a profissionalização dos músicos populares, criando a própria noção de autor no domínio da música popular. A partir de então o aspecto comercial foi cada vez mais acirrado.

Essa nova noção foi acompanhada de perto por mudanças tecnológicas e estéticas fundamentais no campo da música popular. A partir dos anos finais da década

²² Destaque-se o verso presente na canção Memórias do Café Nice: “Ary Barroso no piano reclamava Que Donga fez um samba que não é de ninguém.”

de 1920, o universo do samba é “invadido” por novas circunstâncias, repercutindo as mudanças sociais e promovendo a mudança no interior do próprio campo artístico. Como resultado destas modificações um novo paradigma emergiu, levando o samba a um desdobramento fundamental no final dos anos 1920. Respaldados pelas novidades do mercado musical, um grupo de músicos provenientes do Estácio de Sá desenvolveu uma nova abordagem do gênero, provocando uma cisão que levou diversos autores a assinalarem a existência de dois tipos de samba no final dos anos 1920²³: o samba mais antigo era aquele feito nas casas das “tias baianas” e caracterizado estilisticamente pela mescla com o maxixe. São dessa geração artistas como João da Baiana (1887 - 1974), Pixinguinha (1897 - 1973), Donga e Sinhô. O segundo tipo de samba surgiu em 1929, no bairro do Estácio de Sá, através de figuras como Ismael Silva (1905 - 1978), Nilton Bastos (1899 - 1931), Alcebíades Barcelos - Bide (1902 - 1975), Marçal (1902 - 1947) e Noel Rosa (1910 - 1937). A partir do Estácio, o “novo” modo de fazer samba se espalhou pelo subúrbio, atingindo a zona do mangue, o Salgueiro, Mangueira, o Morro de São Carlos e outras localizações.

Segundo Sandroni (2001), a música que se chamou primeiramente de samba, surgida nas casas das tias baianas, estaria mais próxima do “paradigma do tresillo”, figura rítmica próxima das músicas “ligeiras” e danças do século XIX, como o lundu, a habaneira, o tango e o maxixe. Já o samba urbano carioca, que invadiu o mundo do disco e do rádio, a partir dos anos 1930, consolidou uma outra figura rítmica, que o autor chamou de “paradigma do Estácio”. A diferença rítmica seria fruto da necessidade de adaptação ao carnaval que se tornava cada vez mais popular. O novo ritmo permitia cantar, dançar e desfilar o mesmo tempo (MATOS, 1982, p.138). Além destas questões de fundo estético-musicais, Sandroni (2001) sustenta a existência de uma ligação entre o tipo de contrametricidade configurada pelo tresillo e certa compreensão do afro brasileiro e do tipicamente brasileiro. Nesse sentido, as mudanças no modo de se fazer samba refletem, além de um novo paradigma rítmico, uma nova compreensão de brasilidade.

A bibliografia consagra à entrada em cena dos sambistas do Estácio de Sá, mudanças que apontam para construção de uma nova narrativa justificadora para o gênero, novas temáticas, um novo entendimento da posição do artista popular.

²³ Cf. MAXIMO E DIDIER, 1990; SANDRONI, 2001; CUNHA, 2004. Segundo Tinhorão (1998), as massas de trabalhadores pobres moradoras do Estácio de Sá ficaram órfãs dos Rancho quando estes decidiram trocar a Praça Onze pela Avenida Rio Branco, direcionando seus desfiles para as classes médias. Privados de sua diversão alguns elementos que se reuniam no Café Apolo, resolveram fundar no ano de 1928 uma agremiação destinada à sair no carnaval. Surgiu assim a Deixa Falar, fundada por figuras como Ismael Silva e Alcebíades Barcelos, que estilizaram o novo padrão de samba, a partir da introdução de uma nova rítmica percussiva, novos temas, aumento das possibilidades comerciais e outros fatores.

Profundamente imbricado a essa mudança, está o surgimento da necessidade de o sambista se relacionar com os recentes meios de comunicação de massa, que passam a configurar as novas instâncias de consagração. Não tardou a surgir uma disputa em torno da legitimidade das concepções técnicas-formais do ritmo, exemplificada na conhecida conversa presenciada por Sérgio Cabral entre Donga e Ismael Silva²⁴. Os sambistas do Estácio reclamavam que teriam sido eles os definidores das bases estéticas do samba, tornando seu modo de compor e executar aquele que seria considerado o samba “verdadeiro”. A injunção entre o estilo do Estácio e a indústria musical, deu ao samba um novo formato estético.

No seio destas transformações, também o samba precisava se modernizar, o que significou desatar os últimos laços com os partidos altos e chulas e também com o ritmo “amaxixado” da primeira geração. Como o gênero que estava se industrializando, a expansão do samba gravitou em torno do desenvolvimento da indústria do entretenimento adequando-se aos padrões impostos pela mesma (PARANHOS, 2015, p. 48). Os arranjos musicais ganharam novas roupagens, mais adequadas à exploração comercial, se enquadrando em um formato fixo. O samba passou a ser baseado em primeira e segunda parte ao invés de apenas um estribilho intercalado pelos versos de improviso do samba raiado, como era do gosto dos baianos pioneiros e tornar-se-ia mais percussivo. O samba ganhou sua feição mais atual, adquirindo além de uma nova identidade rítmica, uma nova identidade cultural (se consolidando na cultura urbana carioca, penetrando em várias classes e grupos sociais) e comercial, adquirindo sua feição fonográfica e radiofônica, portanto, tornando-se um produto cultural consumível em larga escala.

O conjunto Gente do Morro, comandado pelo flautista Benedito Lacerda, exemplifica bem esse processo. Tinhorão (2008) ressalta que, além da exploração comercial dos elementos “exóticos” ligados ao samba, conjuntos como este trouxeram uma novidade de fato: realizar a junção entre os grupos de choro, baseados em flauta violão e cavaquinho, com a percussão das rodas de batucada. Essa associação representou um passo fundamental no trajeto percorrido pelo samba até assumir as feições e roupagens que possibilitaram seu consumo maciço pelas classes médias. Outro passo decisivo na definição estética do samba comercializável foi a orquestração moderna repleta de naipes de sopros inspirada no estilo Jazz. A boa aceitação do

²⁴ DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: *O chefe da polícia (...)*

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – *Se você jurar (...)*

DONGA – Isso não é samba, é marcha (CABRAL, 1996, p. 37).

público motivou a gravação de mais discos de conteúdo popular, permitindo a exploração de mais ritmos, contudo, dentro do formato comercializável.

Esse momento é homólogo ao início da gravação elétrica no Brasil, o que aumentou sem precedentes a produção e a venda de discos. Deste modo, o samba do Estácio era também reflexo do bom momento comercial da música popular urbana, estilizando o samba levando em conta o formato mais bem sucedido para a comercialização. O desenvolvimento da gravação elétrica, em 1928, levou a produção de discos à um novo patamar. Junto do Rádio, que iniciava seu percurso, a indústria fortaleceria suas bases, apoiada no processo mais amplo de urbanização e industrialização do Rio de Janeiro, produzindo alterações radicais para o mercado de músicos profissionais.

Segundo Tinhorão (1998), com a implantação da gravação de discos, a face comercial-industrial da produção musical popular ganhou dimensões maiores do que a face artística. O resultado deste descompasso, vai argumentar o autor, teve como consequência o direcionamento da ênfase para as possibilidades comerciais. Junto com esse novo momento veio a música norte americana. No início, como as novas tecnologias eram pouco acessíveis, a influência dos ritmos ianques ficou restrita às classes mais altas, as mesmas minorias que anos antes consumiam as músicas europeias. Já nos anos 1920 com a consolidação das tecnologias de gravação e reprodução e o incremento da parceria comercial com os Estados Unidos, popularizam-se não só os discos e fonógrafos, mas também a música importada, representada, sobretudo, pelo *fox-trot*.

O aperfeiçoamento do caráter comercial pôde ser verificado com a gradual substituição dos roubos de samba pela ideia mais sutil da compra de samba. Podendo ser comprado e vendido, como qualquer outra mercadoria do mundo capitalista, o samba, que praticamente já havia se tornado sinônimo de música popular, passava a ser domínio de um determinado campo de produção. A diferença entre as apropriações praticadas ao modo de Donga e Sinhô e as compras de Francisco Alves e Mário Reis, demonstram o amadurecimento das relações comerciais dentro do universo do samba, transformando as canções em produtos à venda. Se a noção de autor mudou entre um e outro, isso importa menos do que a constatação de que o processo de consolidação do samba como gênero autônomo, junto do desenvolvimento do mercado musical, ocasiona um processo de profissionalização que vai despindo o ritmo das características tradicionais e preenchendo estes espaços por relações comerciais mais racionalizadas.

Na linha de frente de todo esse processo encontravam-se os músicos populares. Para a profissionalização desta classe o samba representou uma via mais democrática de acesso. Sua composição mais simples, em relação aos lundus e tangos,

possibilitaram a entrada de músicos cada vez mais populares. Braguinha e os compositores de sua “laia” obtiveram grande sucesso inseridos nessa estrutura, desempenhando diversas funções em todas as etapas de produção que formavam esse circuito. Esse grupo de artistas, dotados de capacidade para desempenhar tantas funções, foi fundamental na confecção do estilo que o samba teve de assumir para que fosse possibilitada sua comercialização, satisfazendo o consumo de públicos cada vez mais numerosos e amplos quanto à classe social. A organização da classe artística não ocorreu enquanto a atividade musical popular não obteve reconhecimento público como atividade profissional. Definido o formato estético e contando com a força da indústria de discos, que crescia a cada dia impulsionada pela gravação de conteúdo popular, a produção musical popular expandiu-se sem precedentes, reverberando também no rádio, que, já no início da década de 1930, começava a se consolidar.

1.3 A implantação do mercado de discos no Brasil

A gravação de discos no Brasil teve início com a pioneira *Casa Edison*, no Rio de Janeiro, fundada pelo judeu de origem tcheca Frederico Figner. O interesse de Fred Figner pelas possibilidades comerciais que o Brasil apresentava naquele período começou antes mesmo de sua primeira visita ao país. Durante uma excursão pela América Central, onde se apresentava demonstrando o fonógrafo, ele encontrou outro judeu que após presenciar sua demonstração disse: “Vá ao Brasil que você fica rico”, nesse momento a ideia de rumar para as terras tropicais ficou “aparafusada na cachola” como disse o próprio Figner (apud, FRANCESCHI, 2002 p.17). De volta aos Estados Unidos, país onde havia se radicado, comprou um fonógrafo, cilindros e baterias e em agosto de 1891 desembarcou com seus equipamentos em Belém do Pará. Logo preparou-se para uma turnê de exibição que percorreu o país, passando por Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador, antes de chegar ao Rio de Janeiro, em abril de 1892.

Apesar da precocidade com a qual o aparelho era apresentado no Brasil e da curiosidade gerada, não era a primeira vez que o público carioca deparava-se com a “maquina falante”. Em 1878, poucos meses após a primeira apresentação realizada por Thomas Edison nos EUA, uma demonstração experimental já havia sido realizada no Brasil. A menção ao fonógrafo de Edison aparece nos decretos imperiais brasileiros, onde o imperador D. Pedro II concedia a Thomas Edison o direito de introduzir no Brasil a sua invenção (FRANCESCHI, 2002 p.21). Em 1889 houve novamente notícias do

fonógrafo. O comendador Carlos Monteiro trouxe a novidade dos fonógrafos com cilindro removível e realizou três apresentações, sendo uma delas para o próprio imperador. Apesar destas demonstrações pioneiras, deve-se a Figner a implantação efetiva do fonógrafo no Brasil.

De sua primeira estada no Rio de Janeiro em 1892 até sua instalação definitiva transcorreu um período de aproximadamente quatro anos, quando Figner realizou diversas turnês. Durante as excursões realizadas por Figner fica evidente que ainda não haviam bases sólidas para a implementação de uma indústria relacionada à gravação musical. O fonógrafo permanecia como uma curiosidade, figurando junto de outras parafernálias tecnológicas, que despertavam no público reações marcadas por um misto de ciência e magia. Em 1896 ele encerrou a época das excursões e instalou-se na Rua do Ouvidor, abrindo uma casa comercial. Em 1897 ele pôs à venda os primeiros fonógrafos, iniciando a era dos cilindros destinados ao comércio.

Sem os fonógrafos, os cilindros permaneciam pouquíssimos comercializáveis, mantendo o caráter restrito e pouco comercial das gravações, que eram todas importadas. Quando as pessoas comuns passaram a adquirir os aparelhos finalmente os cilindros passaram a ter algum valor comercial, pois formava-se um público consumidor, inaugurando um novo ramo comercial que alteraria profundamente o caráter da produção musical popular. A princípio esse público era bastante restrito, devido aos custos, principalmente, dos fonógrafos, contudo, já no ano de 1898, segundo Franceschi, esse comércio já atingia níveis minimamente razoáveis que compensassem o esforço demandado pela produção. Além disso, uma sociedade formada por dois portugueses, estabelecendo concorrência a Figner, indicava a crescente possibilidade de estabelecer ganhos comerciais com a exploração deste produto.

No ano de 1900 Figner publicou o primeiro catálogo de cilindros e discos editados no Brasil. Este catálogo, ainda sem o nome de *Casa Edison*, que seria adotado em 1902, trazia a relação dos cilindros gravados por Figner e dos discos *Berliner* prensados pela *Gramophone*. Finalmente, em 1902, a *Casa Edison* inaugurou a gravação de discos, lançando, na voz do cantor Baiano, a primeira música gravada no país, o lundu *Isto É Bom* do compositor Xisto Bahia. No catálogo de 1902, além da gravação pioneira, encontram-se 50 modinhas, 81 canções e lundus, 6 duetos, 4 marchas, 14 discursos, 7 dobrados, 9 valsas, 16 polcas, 5 tantos e 5 maxixes. Além destas peças, o catálogo trazia ainda a *Sinfonia do Guarany* executada pela Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência de Anacleto de Medeiros. A peça foi gravada em três cilindros contendo valsas, polcas, tangos, xote, mazurca e dobrados. Ao todo este catálogo apresentava mais de 200 gravações em discos e cilindros, todas disponíveis para remessa no mesmo dia do pedido.

Desde a sua fundação, a *Casa Edison* passou a ser representante da *Odeon Records*, administrando os vários selos que a empresa alemã possuía e, a partir de 1912, também a fábrica que aquela companhia abriu no Rio de Janeiro. Com a inauguração da fábrica, foi lançado no Brasil o primeiro disco fabricado e gravado inteiramente em solo nacional. A fábrica era composta de onze departamentos e empregou 150 trabalhadores. As operações incluíram trinta prensas manuais, com uma capacidade combinada de transformar 125 mil discos por mês (FRANCESCHI, 2002). Com isso, Figner ganhava não somente a condição de controlar a qualidade, mas também de baratear o custo do disco, ganhando em velocidade, ao se livrar das esperas de remessas, via marítima, da Europa até o Rio. Mesmo com a construção da nova fábrica brasileira, os interesses europeus e norte-americanos exerceram grande controle sobre a produção e venda de música no Brasil. Além disso os mercados da Europa e dos Estados Unidos foram frequentemente privilegiados pelas grandes empresas (HERTZMAN, 2008, p.160).

Desde sua fundação a empresa de Figner iniciou estreita relação com a música popular. Segundo Franceschi (p.51) essa era uma estratégia puramente comercial de Fred Figner, que não pensava de outra forma. O autor descreve Figner como um comerciante hábil e inovador, pioneiro em planejamento de vendas. A primeira gravadora brasileira primava por produzir material de conteúdo popular, também pelas dificuldades técnicas em se gravar orquestra ou conjuntos mais arrojados (FRANCESCHI, 2002). Além disso, os músicos populares gravavam a troco de baixos pagamentos, gerando grandes margens de lucro a Figner, que se constituía assim como “o primeiro capitalista da música no Brasil” (FERNANDES, 2010, p.27). Utilizando de todos os recursos de sua época – reclames em jornais, catálogos, vendedores em vários estados, etc. – Figner estabeleceu uma rede comercial que Franceschi (2002) afirma ser a primeira de nível nacional de varejo com sede no Rio de Janeiro (p.56). Habilmente ele utilizava a tecnologia que possibilitava o registro nos dois lados do disco para atrair os consumidores, combinado um artista brasileiro de um lado e uma gravação europeia do outro.

O mercado de discos no Brasil experimentou uma revolução quando a gravação elétrica teve início. Em 1926, a *Victor Talking Machine Corporation*, sediada na América do Norte, alugaria, o Teatro Phoenix para lançar no Rio de Janeiro sua mais fantástica novidade: a Victrola Ortofônica Auditorium. Diante dela, os comerciantes brasileiros nada podiam fazer e, em 1927, com o advento das gravações pelo sistema elétrico, iriam desaparecer as velhas marcas nacionais e as patentes Odeon, que, revelando-se inúteis ao velho Figner, permitiriam que a própria matriz europeia se

estabelecesse no Brasil, para concorrer, a partir da década de trinta, com suas duas rivais americanas, a Victor e a Colúmbia.

O interesse do público em adquirir os discos aumentou de maneira significativa o volume das vendas, como atesta o surgimento de colunas especializadas nos jornais cariocas e até mesmo uma revista – *Phonoarte* – dedicada integralmente à crítica e divulgação dos lançamentos discográficos. Percebendo o aquecimento do mercado, as casas comerciais passaram a vender em grande quantidade discos, vitrolas e rádios alargando ainda mais os números da indústria (CUNHA, p. 157). O mercado em expansão atraiu outras companhias, fazendo com que *Parlophon*, *Columbia*, *Victor* e *Brunswick* estabelecessem salas de gravação no Brasil e passassem a disputar com a *Odeon* os espaços da indústria fonográfica:

“Desde julho de 1927, a Odeon introduzira entre nós o sistema elétrico de gravação, esmagando o seu antigo representante no país, Fred Figner. Pouco depois chegaram mais quatro multinacionais do disco, a Parlophon, a Columbia, a Brunswick e a Victor, todas fazendo gravações elétricas (CABRAL, 2005, p.44).

No bojo desse processo as possibilidades de profissionalização para os músicos populares foi acentuada se precedentes. Com o aparecimento dos cilindros de gravação, e logo depois com os discos, a produção de música popular iria se ampliar radicalmente, traçando um novo circuito comercial. O novo modo de circulação ampliava a base artística por meio da profissionalização dos artistas e a base industrial através da instalação de estruturas físicas que davam suporte ao desenvolvimento tecnológico de gravação e reprodução. Segundo Tinhorão (1998), esse processo fez render de maneira quase infinita os elementos materiais da produção. No tipo de análise empreendida por Tinhorão, a expansão descompassada entre os meios produtivos materiais e os meios artísticos ocasionou a mudança de critérios no campo musical, trocando a ênfase na produção artística pela ênfase nas possibilidades comerciais. Assim, a produção no campo da música popular passou a ser regida por demandas e interesses de mercado, assinalando uma mudança radical nos critérios de valorização, que passaram a ser cada vez mais comerciais.

Segundo Paranhos (2015, p.49), quatro fatores estão interligados na consolidação da música popular como mercadoria: a produção coletiva, com propósitos lúdicos e religiosos, foi substituída por uma apropriação individualizada. Subsidiada pelo desenvolvimento das novas tecnologias, a indústria se expandiu sobre parcelas cada vez maiores da população. Paralelamente, o Rádio educativo cedeu lugar ao Rádio

comercial e, por fim, o samba, antes quase restrito aos compositores negros, foi assumido pelos artistas de classes médias, para os quais as portas do mercado se abriam mais facilmente. Sem demora, a coligação estabelecida entre Rádio, indústria fonográfica, música popular e artistas “bem inseridos” configurou a forma mais intensa de circulação artística nesse período, fazendo surgir a geração de cantores e compositores profissionais que alcançaria grande sucesso dentro desta nova estrutura comercial.

1.4 Do Rádio educativo ao Rádio comercial

A inauguração oficial do rádio no Brasil ocorreu em 7 de setembro de 1922, durante uma grande feira internacional, a Exposição do Centenário da Independência, realizada como parte das celebrações do primeiro centenário da independência do Brasil. O público ouviu o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa e a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal. Menos de um ano mais tarde, em 20 de Abril de 1923, foi inaugurada a primeira rádio brasileira, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, fundada por Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize (1860/1930). A segunda estação, *Rádio Clube do Brasil*, surgiu um ano depois. Em seus primórdios, o rádio foi marcado pelo caráter amador e não comercial. As diversas limitações técnicas obrigavam as duas emissoras existentes a se revezarem na transmissão. Enquanto uma tinha as segundas, quartas e sextas-feiras, a outra ficava com as terças e quintas-feiras, além dos sábados. Aos domingos não havia programação.

Durante o primeiro ano de irradiação não era permitida a veiculação de anúncios comerciais de qualquer natureza, limitando a exploração comercial do novo veículo. Nesta fase inicial, havia a intenção de que o novo meio de comunicação se configurasse como um veículo voltado para a formação e educação do público, transmitindo músicas clássicas, palestras e conferências. A fala de Roquette Pinto elucida bem a finalidade cultural e educativa: “*É certo que não fundamos a rádio sociedade para só irradiar o que o público deseja. Nós a fundamos, principalmente, para transmitir aquilo que o povo precisa*” (apud, CABRAL, 2005, p.30). Com efeito, Roquette Pinto e Henrique Morize cunharam para a emissora o slogan “trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”. Além dos fundadores da primeira emissora, os órgãos reguladores também não viam com bons olhos a popularização, não permitindo a veiculação de comerciais e de música popular (MURCE, 1976, p. 19).

O caráter não comercial, contudo, viria a ser progressivamente alterado quando as emissoras foram autorizadas a veicularem anúncios comerciais (CUNHA, 2004, p.149). Logo, a música popular, que a princípio não encontrou guarida naquela instância, tornar-se-ia o propulsor da impressionante popularidade do rádio no Brasil.

O despertar para a possibilidade de obtenção de lucro dá-se no *Rádio Clube do Brasil*, segundo emissora, fundada em junho de 1924 por Elba Dias. De acordo com Vampré (1979, p. 33), a entidade foi a primeira do país a obter autorização do governo para transmitir anúncios, além de abrir espaços crescentes para artistas que começavam a se destacar na indústria fonográfica. O fortalecimento do rádio, embora ainda discreto, fica evidente em 1926, quando foi inaugurada a *Rádio Mairynk Veiga*, que seria a mais poderosa das estações até o surgimento da *Rádio Nacional*. No ano seguinte surge a *Rádio Educadora*, além de outras na Bahia, Pará e Pernambuco.

Segundo Cabral (1996, p.10), até 1927, contudo, a música popular ainda não desfrutava das possibilidades abertas pelo rádio. A partir deste momento, contudo, com o início da era eletrônica do rádio, o toca-discos passou a ser conectado a uma mesa de controle de áudio tornando as produções dos programas radiofônicos mais dinâmicas e aprimoradas. Na sequência, surgem os programistas, radialistas pioneiros que arrendaram espaço nas emissoras e se responsabilizam pela apresentação, produção e comercialização do conteúdo. As estações, no intuito de melhorarem a programação, passaram a convidar os artistas mais renomados, dentre eles Francisco Alves, Ana de Albuquerque, Gastão Formenti e Estefana Macedo, que formariam a primeira geração de estrelas do rádio brasileiro.

No início da década de 1930, a situação havia mudado e o rádio se tornara um veículo mais popular, incentivando a criação de novas emissoras, como a *Record* e a *Phillips*. *Sociedade Rádio Phillips do Brasil* foi fundada em 12 de março de 1930 no Rio de Janeiro, então capital federal, pela *Phillips* (que se instalara no Brasil nos anos 20). A rádio *Phillips* possuía uma boa qualidade de som em comparação às outras emissoras da época, não só pela potência do sinal irradiado, mas também pela qualidade dos aparelhos da marca, vendidos à elite carioca por um pernambucano que viria a se tornar em um dos mais famosos produtores de programas de rádio da época: Ademar Casé. Programa Casé, que representou uma revolução na forma de apresentar programas de rádio. Foi Adhemar Casé, juntamente com Nássara, quem criou os primeiros jingles publicitários. Seu programa foi pioneiro em abrir espaços para patrocinadores e em veicular quadros humorísticos.

A autorização do governo Vargas para a veiculação de publicidade no rádio, em março de 1932, deu ao novo meio um impulso comercial e popular. No mesmo ano, o governo começou a distribuir concessões de canais a indivíduos e empresas privadas.

Ao longo da década de 1930 o rádio foi se mostrando um veículo de publicidade economicamente rentável. A Legislação promulgada em 1932 oferecia soluções para o problema da sobrevivência financeira das emissoras, ao mesmo tempo que garantia ao Estado uma hora diária da programação em todo o território nacional para a transmissão do programa oficial do governo. Refletindo as mudanças ocorridas, a produção erudita passou a ser popular e os interesses dos proprietários passaram de educativos para mercantis. Por outro lado, a competição gerou desenvolvimento técnico, popularidade e status às emissoras. O amadurecimento das estruturas do Rádio e seu apelo social ficam evidentes em 1933, quando o cenário encontra-se caracterizado pela competição entre as nascentes estações (MAcCANN, 2004). Rádio Sociedade, Rádio Clube do Brasil, Rádio Educadora, Rádio Philips e Rádio Mayrink Veiga estavam à procura de sucesso comercial dentro do padrão profissionalizado. Em 1936, entra no ar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (PRE8), que, com suas transmissões em ondas médias e curtas, atingia todo o território nacional e até outros países.

As décadas de 1930 e 1940 marcaram o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa. Neste contexto de extrema popularização, as músicas carnavalescas começam a penetrar os lares de largas parcelas das classes médias brasileiras, tornando o rádio um dos mais importantes meios de divulgação e assimilação do samba a partir de então. Segundo Murce (1976), o crescimento das rádios foi fortemente impulsionado quando elas descobriram seu potencial para a divulgação de músicas populares. Para Sevcenko (1998), a música popular criou o sucesso do rádio. Esse processo de conformação do popular teve, de fato, no Rádio uma de suas principais bases de sustentação.

A atuação de artistas como Braguinha, Francisco Alves, Noel Rosa, Almirante e Ary Barroso foi decisiva para os rumos desse processo. Da posse de suas posições privilegiadas, eles ajudaram a conformar não só, o tipo de música popular que foi sendo chancelada e divulgada, mas também o tipo de postura profissional que “dava certo” naquele meio.

2 Disciplina e carreiras artísticas

Em 1938 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, em substituição ao Departamento Nacional de Propaganda. No contexto das reformas políticas impulsionadas pela implantação do Estado Novo o DIP exerceu um amplo controle sobre os meios de comunicação, resvalando esse controle nas diretrizes da

produção artística nacional²⁵. No campo da música popular, o surgimento de sambas como *O Bonde de São Januário* e *O Amor Regenera o Malandro*, indicavam uma certa adesão aos parâmetros perpetrados pelo órgão, como o ode ao trabalho, em contraposição a vida malandra. O Estado Novo se nutria da tradição de valorização do trabalho e na ânsia de impor uma disciplina produtiva não deixaria que a associação entre samba e malandragem grassasse livremente (PARANHOS, 2015, p.93). Apesar dos esforços demovidos pelo regime político, o autor (op.cit p.92-137) garante que a malandragem jamais deixou de se expressar, permanecendo presente, de uma forma ou de outra, nos sambas. O nacionalismo, o ode ao trabalho e seus contrapontos, os ritmos estrangeiros e a malandragem, não deixaram de figurar nas composições deste período.

Essa guinada disciplinadora, apesar de não ser absoluta nem uniforme, se reproduziu nas estruturas do mercado musical. O direcionamento por parte do Estado associado à própria disciplina capitalista, que penetrava, via indústria musical, o campo da música popular, tornou a disciplina para o trabalho em condição *sine qua non* para a boa inserção dos artistas nos quadros das gravadoras, do rádio e na distribuição dos ganhos. Nesse sentido, os artistas da posição social de Braguinha obtiveram vantagem. Muitas vezes saídos de cursos superiores e boas famílias, esses rapazes “distintos” apresentavam as condições para assumir cargos de chefia e direção nas gravadoras e no Rádio. Em contrapartida à herança artística materna, os traços paternos deram a Braguinha o direcionamento empresarial que o levou a trabalhar com grande êxito nas empreitadas comerciais do universo musical, como a editoração e a as sociedades arrecadoras de direitos dos compositores: “*A autodisciplina do indivíduo, o senso de trabalho e de disciplina, (...), tudo isso, em dadas circunstâncias, podia ser desenvolvido sob o ditame e a direção do pai* (HORKHEIMER1990, p. 216).

Uma das marcas principais do Estado Novo no campo musical foi o surgimento de uma modalidade que ficou conhecida como *samba exaltação*. O primeiro e mais marcante sucesso desse sub gênero que visava exaltar e ufanar a pátria foi *Aquarela do Brasil* composta por Ary Barroso em 1939. Essa canção foi lançada no espetáculo teatral *Juju e Balangandãs* e gravada nos estúdios da *Odeon* por Francisco Alves. No mesmo mês, agosto de 1939, Chico Alves gravaria seu disco de estreia pela *Columbia*, contendo o samba exaltação *Brasil*, composto por Benedito Lacerda e Aldo Cabral. O sucesso dessas composições, sobretudo *Aquarela*, despertou em Braguinha e Alberto Ribeiro o desejo de também escreverem um samba exaltação:

²⁵ Cf. Matos (1982), Hertzman (2008), Paranhos (2015), Velloso (1987), Vianna (1995) e McCann (2004).

Houve uma ocasião em que todo mundo, todos os compositores queriam fazer samba daquele tipo de samba exaltação que eles chamavam, cantando as belezas do Brasil e o Ary Barroso apareceu com aquele, com aquela beleza que é a *Aquarela do Brasil*, logo depois o Alcir Pires Vermelho, esse grande melodista, muito pouco falado, mas em todo caso um grande melodista, fez com o Davi Nasser o *Canta Brasil*. Mais tarde então, eu o Alberto Ribeiro e outra vez o Alcir Pires Vermelho resolvemos também fazer um samba exaltação. E fizemos (João de Barro, MBSAI, 2000).

Alcir Pires Vermelho foi um dos maiores especialistas no gênero exaltação. Em 1941, dois anos após o lançamento de *Aquarela*, de Ary Barroso, ele compôs *Canta Brasil*, com David Nasser, que fez grande sucesso e consolidou o prestígio do gênero samba-exaltação. Com Braguinha ele compôs *Onde o céu azul é mais azul*, gravado por Francisco Alves em 1940, pela *Columbia*, recebendo mais de vinte regravações. Segundo Paranhos (2015, p117), este samba exaltação composto por Braguinha se enquadra no caso dos sambas que, apesar do nacionalismo exacerbado, fazem um contraponto aos parâmetros perpetrados pelo DIP. Segundo o autor, em *Onde o céu azul é mais azul* a linguagem musical, fruto do arranjo ao estilo norte-americano composto por Radamés Gnattali, serve de antítese ao teor literário da composição. Além deste samba, Braguinha compôs ainda dois outros sambas exaltação: *Bandeira da minha terra*, com Alberto Ribeiro e *Brasil, usina do mundo*, novamente com Alcir. O cantor Déo gravou este último pela *Columbia*. Nessa mesma época Braguinha compôs *Seu Libório* de 1941 e *China pau* de 1943, com sete e dez gravações, respectivamente.

Estes foram os últimos sucessos lançados por Braguinha pela *Columbia*. Pouco tempo depois a Companhia entraria em declínio, sendo fundada uma nova gravadora, a *Continental*. A nova Companhia, fundada pelos remanescentes da *Columbia*, alcançou enorme sucesso nas duas décadas seguintes, tendo Braguinha a frente da direção artística. Waldir Azevedo e Dick Farney seriam alguns artistas lançados por ele que estabeleceriam recordes históricos de vendas de discos, em um mercado muito mais desenvolvido do que o dos anos 1930. O amadurecimento artístico/profissional de Braguinha ficou evidente nesse período, marcado também pelo lançamento de composições de enorme sucesso tais como: *A saudade mata a gente*, *Copacabana*, *Chiquita Bacana* e *Gato na Tuba*.

2.1 Surge o diretor artístico: o amadurecimento profissional de uma geração

Em 1937, enquanto trabalhava nos filmes de Wallace Downey, Braguinha foi convidado a ocupar um posto no setor de gravações da *Columbia*. Downey era funcionário da gravadora e foi ele quem trouxe Braguinha para a Companhia, onde ficou responsável pela escolha do repertório e pela formação do elenco. O cargo, protótipo da função do diretor artístico, foi o primeiro ocupado por Braguinha na indústria da gravação de discos, servindo de aprendizagem para a atuação extremamente exitosa que nos anos 1940 e 1950 ele teria como diretor artístico da *Continental*.

O início da atuação da gravadora *Columbia* em solo brasileiro data do ano de 1908. Nessa época a companhia utilizava o estúdio e parte dos artistas da *Casa Edison*. Em troca Frederico Figner ganhava vantagens na venda e distribuição dos produtos. Sem alcançar o retorno esperado, a *Columbia* encerrou seu primeiro ciclo de atividade em 1917. Doze anos após abandonar o mercado brasileiro, em 1929, a Companhia voltou a operar, indicando uma efetiva ampliação da indústria fonográfica. Na ocasião de seu retorno a *Columbia* instalou estúdio e fábrica em São Paulo, passando a ser representada em todo o país pela firma Byington e Cia, propriedade do americano Alberto Byington. Para Tinhorão (1998, p. 295) Byington era um “testa de ferro de interesses americanos no Brasil”. Essa preocupação nacionalista do autor é oposta às atitudes de Braguinha, que trabalhou em diversos projetos com o americano e seu compatriota, Wallace Downey, que veio dos Estados Unidos para ser o diretor artístico da gravadora.

Em 1937, a *Columbia* inaugurou seu estúdio no Rio de Janeiro, visando estender sua atuação e angariar mais lucros. *Odeon* e *Victor*. Braguinha, que já vinha trabalhando nos filmes de Downey, assumiu o posto de diretor artístico do estúdio carioca da Companhia. Responsável pela escolha do repertório e pela formação do elenco, Braguinha, enquanto diretor artístico, reunia condições de atrair os artistas a partir de um duplo respaldo: ao mesmo tempo em que podia oferecer os meios materiais de gravação e divulgação dos discos, graças ao *background* da gravadora, ele também gozava do respaldo simbólico dado por sua posição de compositor de sucesso, conhecedor e conhecido do meio musical popular. Braguinha juntou artistas consagrados como Chico Alves e Castro Barbosa, artistas em ascensão como Dalva de Oliveira, Trio de Ouro e os Anjos do Inferno, além de alguns estreantes que alcançariam grande sucesso, como Emilinha Borba, Isaura Garcia e Vassourinha. Este “time” escalado por Braguinha de grande retorno comercial e levou a *Columbia* a outro patamar na disputa pelo mercado, iniciando uma fase de sucesso que durou até meados dos anos 1940.

O início de seu trabalho na *Columbia* em nada diminuiu o ritmo das atividades do compositor João de Barro. A letra para *Carinhoso* de Pixinguinha, que constitui uma das mais conhecidas de João de Barro e uma das mais conhecidas de todas as canções brasileiras é deste período. Gravada pela primeira vez em 1928, antes de receber a letra de João de Barro, o choro, composto em 1917, ficou obscurecido até fins de 1936, quando a cantora Heloisa Helena pediu a Braguinha que compusesse uma canção nova para um espetáculo do qual ela participava: “*Uma ocasião, Heloísa Helena, essa grande artista até hoje... me pediu que eu fizesse uma letra para uma das músicas mais bonitas do Pixinguinha, que é o Carinhoso*” (João de Barro, MBSAI, 2000). A primeira gravação em disco foi de Orlando Silva em maio de 1937. Depois do registro inaugural, seguiram-se inúmeros outros, tornando *Carinhoso* a música mais gravada de João de Barro²⁶.

A boa fase iniciada em 1937 foi ampliada em 1938, ano que ficou marcado como um dos mais bem sucedidos e mais decisivos em toda a trajetória artística de Braguinha. A enorme consagração popular com algumas marchas atestam isso. No carnaval de 1938, Braguinha alcançou grande sucesso reeditando uma marcha que tinha permanecido praticamente desconhecida. A marcha *Linda pequena*, inspirada nos antigos ranchos carnavalescos, foi composta em parceria com Noel e havia sido gravada no final de 1934. Até o final de 1937, contudo, a composição havia permanecido quase incógnita. Foi quando Braguinha decidiu relançar, com pequenas alterações, a malfadada marcha para o carnaval de 1938. Ao final de 1937 Sílvio Caldas gravou pela *Odeon* a nova versão, que batizada de *Pastorinhas*²⁷, logrou enorme sucesso, inspirando um espetáculo no *Cassino Atlântico*, dirigido pelo bailarino Duque, em homenagem a Noel Rosa, recentemente falecido (SEVERIANO, 1997, p.50). Braguinha estava em um ótimo ano, pois lançou ainda outras duas marchas de grande notoriedade: *Touradas em Madri* e *Yes, nós temos bananas*.

Com uma safra tão inspirada, não foi surpresa que ele ganhasse (duas vezes) o concurso de carnaval organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro. O concurso daquele ano, contudo, foi bastante controverso. Braguinha havia tirado o primeiro lugar com *Touradas em Madri*, no entanto, seus adversários protestaram dizendo que a música era um ritmo estrangeiro – *passo doble* – e com isso ela foi desclassificada. Um novo concurso foi realizado e novamente Braguinha venceu com as *Pastorinhas*.

²⁶ Segundo Almada (2012) é notável o fato de que a narrativa escrita por Braguinha se ajusta de maneira perfeita à estrutura musical, como se ambas tivessem sido criadas simultaneamente e pelo mesmo autor, pois os contrastes estabelecidos entre as três partes da letra combinam-se perfeitamente com a estrutura musical tripartite imaginada por Pixinguinha.

²⁷ Segundo Jota Efegê (2007, p.14) essa marcha é tributária das velhas marchinhas compostas no período natalino.

Com essa música houve uma coisa muito interessante. Desde aquele tempo, desde 1938 que já havia esses concursos de música de carnaval. Sempre os mesmos, sempre as mesmas reclamações, sempre a mesma coisa. (...) Veio o concurso, correu aquilo tudo e eu tirei o primeiro lugar com Touradas em Madri, mas aí vieram as reclamações, colegas começaram a reclamar que aquilo era concurso de marchas e sambas e que Touradas em Madri não era marcha nem samba, era Paso Doble, como se não fosse a mesma coisa que marcha, e passo doble, mas eu sei que as pessoas do DEP atenderam as reclamações e anularam o concurso. E aí fizeram outro concurso e eu tornei a ganhar o primeiro lugar, mas desta vez com Pastorinhas. Perdi com Touradas em Madri mas venci outra vez com Pastorinhas (João de Barro, MBSAI, 2000).

Além dessas composições, Braguinha realizou em 1938 a dublagem do filme infantil *Branca de Neve e os sete anões*, A dublagem do desenho abriu um novo ramo de atuação para Braguinha, que fez ainda a versão em português de oito canções da animação. Essa dublagem foi a primeira de outras dezenas, representando um dos projetos aos quais Braguinha se entregou com mais afinco e prazer ao longo de toda sua carreira:

Agora uma das coisas que eu tenho feito com mais carinho na minha carreira artística são os disquinhos infantis. Eu fui o primeiro a gravar histórias infantis em discos, isso já lá se vão trinta anos que eu comecei. Minha filha nesse tempo devia ter três anos ou quatro, hoje em dia ela está com trinta e beiradas e já me deu três netos lindos que eu adora. E essas histórias que eu lancei a trinta anos, até hoje são repetidas e os discos se vendem como na primeira semana que eu lancei o disco. (...) E assim, eu hoje em dia tenho gravadas mais ou menos cinquenta e tantas histórias, gravadas em disquinhos e é isso, talvez, esta série, que eu tenha feito com mais amor, de toda a minha carreira artística (João de Barro, MBSAI, 2000).

O interesse do público pelas histórias da *Disney* levou Braguinha a iniciar no meio de década de 1940 o lançamento de uma série de discos infantis, a série *Disquinho*, que marcou a infância de tantas crianças de diversas gerações. Este projeto foi realizado quando Braguinha já era diretor da *Continental* e pôde se dedicar com afinco à empreitada. Escrevendo as canções, adaptando e dublando as histórias, Braguinha imortalizou clássicos infantis como *Os Três porquinhos*, *Pequeno polegar*, *Gata borralheira*, *Festa no céu* e *Chapeuzinho vermelho*, *Pinóquio*, *Dumbo*, *Bambi* e diversos outros. Trabalhando nesse ramo Braguinha criou letras que ficaram marcadas no rol das canções infantis como *Pela estrada*, cantada pela Chapeuzinho Vermelho:

Pela estrada a fora\ Eu vou bem sozinha\ Levar esses doces\ Para a vovozinha. E a resposta do lobo: Eu sou o lobo mau, lobo mau, lobo mau\ Eu pego as criancinhas pra fazer mingau.

Sem ser saudosista, Braguinha costuma lembrar-se de 1938 como um dos mais importantes de sua vida. Em 1938, após dez anos de carreira, finalmente ele se tornava um profissional estabilizado, segundo sua própria perspectiva. Seu casamento com Astréa Braga salienta essa percepção. Após um longo período de sete anos de noivado Braguinha e Astréa casaram-se devido à estabilidade profissional e financeira que ele finalmente havia alcançado (SEVERIANO, 1997). Após o casamento, o casal foi morar na Tijuca com a família da esposa, pois Astréa, órfã de pai, não queria deixar de viver com a mãe. Em 1939 Braguinha tornou-se pai de sua única filha, Maria Cecília. A atuação simultânea em diversos segmentos da produção artística foi um dos elementos primordiais para o sucesso de Braguinha. Compositor, letrista, roteirista, diretor artístico e produtor de histórias infantis, cada realização bem sucedida reforçava sua posição no campo musical e o credenciava a tentar estender ainda mais sua alçada. A boa inserção, cada vez mais garantida era aproveitada de maneira eficaz, extraindo grande sucesso em quase todas as empreitadas nas quais se envolveu.

No carnaval de 1939 Braguinha lançou a expressiva quantidade de nove marchinhas. Apenas, *Pirolito*, incorporada de última hora no filme *Banana da terra*, alcançou boa repercussão, sendo gravada pela *Columbia*. Apesar do pouco êxito no carnaval, Braguinha lançou neste ano um de seus maiores êxitos juninos, *Noites de Junho*, escrita em parceria com Alberto Ribeiro. A letra desta canção menciona diversas vezes os balões, típicos das festas juninas, retomando algumas reminiscências do passado do compositor. As festas juninas marcaram sua vida e foram expressas em diversas canções como: *Festa de São João*, *Capelinha de melão* e *Mané Fogueteiro*. *Noites de Junho* foi gravada por Dalva de Oliveira pela *Columbia*, no primeiro disco solo da artista, que trazia ainda outro clássico do gênero junino, *Pedro, Antônio e João*, de Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago.

Braguinha permaneceu na *Columbia* até 1943, quando a companhia deixou de gravar no Brasil, cancelando a representação concedida a Alberto Byington. A perda da representação fez com que a firma brasileira tomasse a decisão de atuar por conta própria no mercado fonográfico, fundando assim a gravadora *Continental*. O novo selo surgiu visando criar a demanda necessária para manter em funcionamento da fábrica de discos, no entanto, rapidamente a empreitada se configurou como um negócio de sucesso, superando as expectativas de seus fundadores:

Na ocasião o Byington me perguntou: você acha que podemos sobreviver só com discos nacionais? E eu falei: quantos discos precisamos vender por mês para movimentar a fábrica? Ele respondeu: uns dez ou quinze mil. Eu afirmei que isto era perfeitamente possível, então partimos para fundar a Continental, que não muito depois, chegaria a vender 300 mil discos por mês (apud SEVERIANO, 1997, p. 70).

Desempregado da *Columbia* por ocasião de seu fechamento, Braguinha tornou-se assim diretor artístico da *Continental*, que iniciou suas operações em dezembro de 1943. Os primeiros lançamentos da nova gravadora foram quase todos compostos por reedições de antigas matrizes *Columbia*. Durante seus três primeiros anos de funcionamento a *Continental* funcionou relativamente bem, mas em desvantagem em relação às suas concorrentes multinacionais, *Odeon* e *RCA – Victor*. Na primeira fase da gravadora foram lançados alguns sucessos como: *Praça Onze*, *Brasil pandeiro*, *Você já foi à Bahia?*, *Telecoteco* e *Tico-tico no fubá*.

O primeiro grande sucesso, contudo, apareceu somente em 1946, justamente pelas mãos de Braguinha. Lançado em agosto, o samba canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, marcou a entrada da gravadora em uma fase de grande sucesso comercial e artístico. Segundo Severiano (1997), a ideia para a canção surgiu em 1944, quando Wallace Downey solicitou a Braguinha que compusesse um tema musical para marcar a inauguração do *night club* “Copacabana”, em Nova York. Braguinha, contudo, afirma que a música foi composta para um filme homônimo:

Copacabana eu fiz por encomenda de um produtor de filmes americano. Ele ia fazer um filme com esse nome de Copacabana, então nos encomendou um empresário que havia aqui, Wallace Downey, muito nosso amigo, encomendou a mim e ao Alberto Ribeiro, uma música com esse título para entrar no filme americano. Então nós fizemos (João de Barro, MBSAI, 2000).

A canção foi lançada em 1946; antes, contudo, Braguinha teve de conseguir convencer o recém contratado Farnésio Dutra e Silva a gravá-la. Dick Farney, conhecido nome artístico do jovem cantor, havia iniciado sua carreira no final da década de 1930, tendo gravado somente músicas norte-americanas. Segundo Jairo Severiano (1997), a princípio o cantor resistiu à ideia de gravar em português, mas, por fim, foi convencido por seu diretor artístico. A versão original teve arranjo escrito por Radamés Gnattali e é a segunda música mais gravada dentre as mais de 400 compostas por Braguinha. O lançamento deste samba-canção marcou a mudança do status da *Continental* no âmbito da indústria fonográfica e para seu interprete, Dick Farney, a canção foi duplamente importante: marcou de vez o nome do cantor no cenário musical brasileiro e o

convenceu de que ele deveria gravar outras canções em língua portuguesa. Com efeito, nos anos seguintes ele lançou diversos sucessos, tais como: *Barqueiro do São Francisco*, de Alcyr Pires Vermelho e Alberto Ribeiro, *Era ela*, de Oscar Bellandi e Luiz Machado Filho, *Marina*, de Dorival Caymmi e *A saudade mata a gente*, de João de Barro e Antônio.

Se não fosse pela iniciativa de Braguinha, talvez Dick Farney jamais viria a interpretar canções na língua portuguesa. Ao menos do ponto de vista comercial este fato tem uma grande relevância. Em 1948 as três canções mais vendidas pela *Continental* foram composições em português interpretadas por Farney: *A saudade mata a gente*, *Um cantinho e Você* e *Somos dois*. Da lavra de Braguinha, além de *Copacabana*, *Fim de semana em Paquetá*, lançada em 1947, e *A saudade mata a gente*, de 1948, alcançaram muito sucesso, revertendo-se em bons lucros para a *Continental*.

A última canção mencionada foi a primeira composição de sucesso da dupla João de Barro/Antônio Almeida. A parceria entre ambos já durava mais de dez anos, no entanto, não haviam atingido o sucesso com nenhuma de suas produções conjuntas. Em 1948 quebraram duplamente o jejum, emplacando, além de *A saudade mata a gente*, a marcha *A mulata é a tal*. A “atuação em bloco” desse grupo, reproduzindo sempre as mesmas parcerias, foi fundamental para cada um deles individualmente, conduzindo-os a postos e cargos de grande prestígio. Antônio Almeida, que também era de Vila Isabel, começou sua carreira artística como cantor no programa *Horas do outro mundo*, dirigido por Renato Murce, na Rádio Phillips, em 1932. Além de Braguinha, foi parceiro de Mário Lago, André Filho, Ciro de Souza, Wilson Batista, Alberto Ribeiro e outros. Suas músicas foram gravadas pelos intérpretes de sucesso da época, como Francisco Alves, Orlando Silva, Aracy de Almeida, Anjos do Inferno e Joel e Gaúcho. Em 1949, em uma empreitada que envolveu Braguinha, Alberto Ribeiro e outros desse grupo, ajudou a fundar e tornou-se diretor da gravadora Todamérica, cargo que ocupou durante oito anos.

Em 1948, Nuno Roland gravou a marcha principal de Braguinha para o carnaval, *Gato na tuba*, atingindo bons números comerciais para a gravadora *Continental*. No ano seguinte, Emilinha Borba gravou com grande sucesso *Chiquita Bacana*, uma das mais conhecidas de João de Barro e aquela que obteve maior repercussão internacional, sendo gravada nos Estados Unidos, Itália, França, Holanda, Argentina e Inglaterra²⁸ (SEVERIANO, 1997, p.80). Esta marcha foi a fórmula bem-humorada que Braguinha e Alberto Ribeiro acharam para falar do tema, extensamente abordado pela imprensa da época. Apesar do tema existencialista estar em voga, não

²⁸ A marchinha entrou, inclusive, para o repertório de Josephine Baker com o nome *Chiquita Madame*

podemos afirmar que qualquer músico popular estivesse apto a compreender o assunto²⁹. O uso do existencialismo como mote para uma marcha marca uma diferença fundamental na pose do capital cultural entre Braguinha e outros artistas populares. Noel Rosa, músico de camada social não muito diferente de Braguinha, também se valeu de um tema filosófico em *Positivismo. Chiquita Bacana, Pirata da perna de pau, A mulata é a tal e Gato na tuba* marcaram o reencontro de João de Barro com os sucessos carnavalescos, após alguns anos de queda da qualidade da sua produção neste gênero. Essas marchas representaram sucessos comerciais que renderam bons dividendos à *Continental*.

O elenco de artistas que ele reuniu na *Continental* contava com nomes de grande sucesso comercial e artístico, tais como: Jorge Veiga, Blecaute, Os cariocas, Lucio Alves, Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali, Marlene e Emilinha Borba. Além de reafirmar a fama de artistas já conhecidos do público, a atuação de Braguinha como diretor artístico ajudou a lançar novos talentos que ficaram marcados pela consagração popular, como Jorge Goulart e Emilinha Borba que foram os interpretes mais recorrentes das músicas de João de Barro nos anos 1950. Aliando suas redes de relacionamento às possibilidades abertas por sua posição na gravadora, a atuação de Braguinha aprofunda sua atuação no campo da música popular, ao mesmo tempo em que abre espaço para a profissionalização de novos agentes, alimentando o processo de constituição de novos meios e canais de formação profissional dos músicos populares.

Neste período, que corresponde às décadas de 1940 e 1950, Braguinha, Lamartine Babo, Ary Barroso, Francisco Alves, Alberto Ribeiro e outros “bem inseridos”, viviam seu auge profissional, desfrutando dos benefícios de carreiras totalmente consolidadas dentro da estrutura que eles próprios ajudaram a criar. Comprovando o fortalecimento homólogo das carreiras dos músicos “bem inseridos” e das estruturas do mercado musical, no início dos anos 1940, Lamartine criou, com Héber Bóscoli e Lara Sales, o *Trio de Ossos*, que passou a apresentar o programa *Trem da alegria*, um dos mais famosos do rádio brasileiro no período. O programa, no qual Lamartine lançou os célebres hinos de 11 clubes de futebol da cidade do Rio de Janeiro, incluindo os grandes Botafogo, Flamengo, Fluminense e Vasco da Gama, além do América, seu time do coração, teve grande sucesso durante mais de uma década, passando pelas rádios Globo, Tupi, Mundial e Mayrink Veiga. Em 1955, o programa foi encerrado devido à morte de Heber Bóscoli. Nessa época Lamartine passou a dedicar-se à União Brasileira

²⁹ Segundo Moises (2011), Chiquita Bacana: “*Chiquita é o protótipo humano anunciado pelo existencialismo: anuncia uma nova moral, uma nova ordem de coisas, valendo-se da própria existência para expressar sua filosofia de vida*”.

de Compositores (UBC), entidade que congregou Braguinha, Alberto Ribeiro e diversos outros artistas “bem inseridos”. Lamartine foi o primeiro diretor da associação, atuando por três gestões consecutivas.

Ary Barroso também estava em grande evidência nesta época. Poucos artistas amalharam tanto reconhecimento quanto ele. Em 1943, *Aquarela do Brasil* foi incluída no filme *Alô amigos*, de Walt Disney, com o título de *Brazil*. No mesmo ano, as músicas *Os quindins de Iaiá* e *Na Baixa do Sapateiro* foram incluídas na trilha no filme *Você já foi à Bahia?*, de Walt Disney. Segundo o Dicionário Cravo Albin, *Na Baixa do sapateiro*, com o título de *Bahia*, e *Aquarela do Brasil*, com o título de *Brazil*, foram as primeiras músicas brasileiras a terem mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos, rendendo a Ary Barroso, em 1944, o convite feito por Walt Disney para assumir a direção musical da Walt Disney Productions, cargo que recusou para acompanhar os jogos do Flamengo, seu time do coração. Em viagem aos Estados Unidos, foi homenageado pela Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood e concorreu ao Oscar de melhor música com *Rio de Janeiro*, novo nome dado à música *Isto é o meu Brasil*, parte da trilha sonora do filme *Brazil*. Neste período o compositor parecia destinado a colecionar proezas e sucessos. Em 1954 estreou na Rádio Record o programa *Colégio Musical de Ary Barroso* e em 1955, foi condecorado com a Ordem Nacional do Mérito. Para se ter noção do prestígio de Ary Barroso, em 1955, a *Copacabana* lançou um LP intitulado *Encontro com Ary - Um bate papo musical com o maior compositor brasileiro*.

O sucesso alcançado por Ary Barroso, Braguinha, Lamartine Babo e outros não seria possível sem a consolidação dos mercados da música popular e do profissionalismo dentro dos moldes do trabalho e da disciplina propalados pelo mercado capitalista e pelo Estado Novo. Além disso, a elevação do samba a categoria de música nacional foi fundamental. Marcadas por um alto grau de reconhecimento popular, as carreiras destes músicos se tocam em diversos pontos. Repetindo parcerias, interpretes, gravadoras e estratégias as carreiras destas artistas se consolidaram definitivamente, assumindo contornos de especialização e requintes inéditos. Outra característica fundamental do profissionalismo experimentado pelos “bem inseridos” tem a ver com os direitos sobre suas composições.

3 Direitos dos compositores e editoração musical

Em 1917, fundou-se a primeira sociedade brasileira de arrecadação de direitos autorais, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, que reunia também

compositores e letristas. Segundo Hertzman³⁰ (2008), através de ligações com indivíduos poderosos, como Armando Vidal e Getúlio Vargas, a SBAT ajudou a estabelecer as bases sobre as quais as leis e futuras associações de músicos foram construídas. As divisões e distinções que se cristalizaram entre 1917 e 1938 continuaram a moldar o mundo do entretenimento, mesmo depois que os músicos formaram suas próprias associações. Não obstante, existiram diversas queixas dos artistas quanto à ineficiência da associação. Na avaliação do autor, apesar de congregarem os artistas em torno de uma sociedade única, o que pretensamente gera um tipo de “união de classe”, a distinção legal entre artistas e autores ajudou a formular hierarquias, que sedimentavam distinções sociais entre os artistas. A consolidação de uma classe de artistas e produtores de entretenimento institucionalizou as diferenças, tanto quanto promoveu a unidade.

Durante mais de 20 anos esta foi a única arrecadadora existente, no entanto, em 1938, uma cisão entre seus membros deu ensejo ao surgimento de uma nova sociedade. Um grupo de autores musicais, que contava com nomes expressivos da música popular brasileira, entre eles Braguinha, Roberto Martins, Alberto Ribeiro, Oswaldo Santiago, Antônio Almeida, Paulo Barbosa, Roberto Roberti, Mário Lago, José Maria de Abreu e Radamés Gnattali decidiram buscar caminhos mais vantajosos no recebimento de seus direitos. No cerne dessa disputa os interesses comerciais e as hierarquias sociais eram o que realmente conferiam sentido às cisões. Surgiu assim, em 20 de outubro de 1938, uma nova associação, especializada na administração dos direitos dos autores e compositores musicais, a ABCA - Associação Brasileira de Compositores e Autores, que pouco a pouco foi ganhando presença no meio autoral, inclusive através da assinatura de contratos de representação com sociedades estrangeiras.

Embora sem conseguir reunir a todos os interessados, já que uma parte da classe optara por permanecer no departamento musical da SBAT, essa associação foi um marco na organização coletiva dos autores musicais, pois representou a primeira instituição voltada exclusivamente para a música. O grau de desenvolvimento do mercado musical agasalhou essa iniciativa, confirmando o fortalecimento das bases da indústria musical popular no Brasil. Além disso, a disputa em torno dos direitos autorais

³⁰ Hertzman (2008) analisou criticamente o funcionamento da SBAT e das associações posteriores como a UBC e a SBACEM, assinalando as relações de poder presentes nesses órgãos, através do papel dessas associações na definição de mecanismos de controle social sobre os afiliados.

marca a consolidação do processo de individualização dos autores³¹. Como vimos, foi nesse ano de 1938 que Braguinha emplacou diversos sucessos no carnaval.

A atuação paralela de duas entidades exercendo as mesmas atividades daria origem, em pouco tempo, a uma série de problemas. Tornava-se evidente a necessidade de reunir todos os autores em uma única associação que pudesse administrar as obras, iniciando-se, desta forma, um movimento tendente a promover a fusão do departamento musical da SBAT com a ABCA, por meio da fundação de uma nova entidade que pudesse somar os esforços despendidos pelos dois grupos existentes. Com efeito, as articulações resultaram no aparecimento de uma nova arrecadadora, a União Brasileira de Compositores – UBC, em 1942. Braguinha novamente estava dentre os principais fundadores da nova sociedade, que contava ainda com Alberto Ribeiro, Antônio Almeida, Ary Barroso, Dorival Caymmi e Lamartine Babo. A primeira diretoria da UBC teve a seguinte composição: Ary Barroso (Presidente), Alberto Ribeiro (Vice-Presidente), Oswaldo Santiago (Tesoureiro), Benedito Lacerda (Vice-Tesoureiro), Cristóvão de Alencar (Inspetor), Antônio Almeida (Vice-Inspetor), Erastóstenes Frazão (Secretário), David Nasser (Vice-Secretário) e como suplentes: Braguinha, Haroldo Lobo, Saint-Clair Senna e Antônio Nássara (SITE DA UBC). Em 1945, Alberto Ribeiro já era o presidente da entidade e Braguinha o vice tesoureiro.

³¹ Segundo Hertzman (2008, p. 372-3), o reconhecimento e defesa da autoria no Brasil envolveu também uma forma diferente de individuação. O ímpeto de defender a propriedade intelectual não veio apenas de músicos e empresários, mas também de organizações e aparatos legislativos forjados para "individualizar" não apenas a si mesmos e seu próprio trabalho, mas também uma nova forma de brasilidade.

A "UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES" E A REPRESENTAÇÃO DA "ASCAP" NO BRASIL

A Diretoria da "União Brasileira de Compositores" tem o prazer de comunicar aos seus associados que foi assinado contrato, em 1945, em Nova York, entre nossa Sociedade e a "American Society of Composers, Authors and Publishers" (ASCAP), para representação recíproca, no Brasil e nos Estados Unidos, dos interesses autorais dos compositores de ambos os países.

O contrato em apêndice terá a duração de três anos e assegura aos compositores brasileiros uma arrecadação mínima por ano, de 7.500 dólares.

Compareceram ao ato oficial de assinatura do acordo representantes das maiores casas editoras norte-americanas, assim como de vários estúdios cinematográficos, que reafirmaram suas intenções de incentivar, por todos os meios, a divulgação da nossa música na América e em todo o mundo.

O grande compositor Deems Taylor, Presidente da "ASCAP", congratulou-se com o nosso delegado, Sr. Wallace Downey, pela ligação estabelecida com a "UBC", que conquistou, pelo seu esmero e honestidade, um lugar de relevo entre as maiores organizações do gênero.

A Diretoria da "UBC" sente-se feliz em poder anunciar este acontecimento, auspicioso por todos os motivos, para os compositores da música brasileira.

Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1945.

Alberto Ribeiro — Presidente,
 Saint Clair Senna — Vice-Presidente,
 Oswaldo Santiago — Tesoureiro,
 João de Barro — Vice-Tesoureiro,
 Antonio Almeida — Secretário,
 Mario Rossi — Vice-Secretário,
 Christovão de Alencar — Inspetor,
 Paulo Barbosa — Vice-Inspetor.

Jornal do Brasil, domingo, 10 de junho de 1945

Por meio de diversos expedientes, como os contratos internacionais anunciados no recorte acima, a UBC se tornou a organização de direitos dos músicos mais importante e influente no Brasil durante os anos 1940. Ela recolheu e distribuiu grandes quantidades de dinheiro e estabeleceu postos de trabalho e circulação em todo o país³². As grandes quantidades de dinheiro que foram distribuídas, contudo, não seguiram um princípio igualitário. Segundo Hertzman (2008), a UBC aceitou como membro quase todos os músicos com potencial de ganhos, desde malandros a compositores "reais", diferenciando-os hierarquicamente. A ascensão da UBC ajudou a expandir os meios profissionais e produzir receitas maiores, ao mesmo tempo em que cimentou velhas hierarquias e estereótipos, implementando formas contundentes e sutis de dominação. Os artistas ligados à direção da UBC, dentre os quais encontra-se Braguinha, reproduziram a estrutura desigual, enquanto ocupavam os espaços mais privilegiados na distribuição do bolo:

As receitas provenientes dos direitos autorais dispararam e o União ajudou a transformar a música brasileira em uma força

³² Hertzman (2008, p 421-425) traz diversos dados sobre as movimentações financeiras realizadas pela UBC, atestando a dimensão da Sociedade.

internacional. Mas, enquanto a institucionalização dos direitos autorais criou novas oportunidades econômicas, a UBC também fazia parte de processos maiores que cristalizaram vigilância e diferença social (Hertzman, 2008, p. 379, tradução minha).

A arrecadação de direitos autorais sempre produziu muita agitação e turbulência³³, sobretudo, quando o mercado da música popular atingiu escalas industriais. Com efeito, apenas quatro anos depois da fundação da UBC, um grupo de dissidentes fundou a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música – SBACEM. Braguinha, contudo, permaneceu associado à UBC e tal fato abriu, indiretamente, uma nova frente de trabalho no mercado musical: a editoração musical. Isso ocorreu, pois a maioria dos editores de música passou a trabalhar exclusivamente com a SBACEM, deixando a UBC carente desses profissionais. Com isso, tornou-se necessário fundar uma editora musical própria. Surgiu assim a *Todamérica Música Ltda*, iniciativa encabeçada por Braguinha e seus parceiros de longa data, como os compositores associados à UBC Alberto Ribeiro e Antônio Almeida, além dos empresários do mundo do entretenimento artístico Alberto Byington e Wallace Downey.

A *Continental* deu grande suporte à UBC e à *Todamérica*, mas não podia prescindir dos artistas de outras arrecadadoras e editoras. Com isso passou a haver certo excedente de composições editadas pela *Todamérica*. No intuito de aproveitar esse excedente, que não era absorvido pela *Continental*, a editora passou a funcionar também como gravadora. Embora sócio dessa empreitada, dirigida por Antônio Almeida, Braguinha permaneceu na *Continental*. Downey encheu o catálogo de música americana, através de seus contatos com a *All American Melodies Co.*, firma norte americana de editoração que inspirou também o nome *Todamérica*. A música estrangeira, mais uma vez entrava nas empreitadas de Braguinha sem qualquer problema. Como gravadora, a *Todamérica* lançou alguns sucessos nacionais como *Sasasaricando*, *Índia* e *Canção de amor*, que ajudaram a consagrar sua interprete, Elizeth Cardoso. Na década de 1960, a *Todamérica* voltou a funcionar somente como editora.

A liderança das sociedades arrecadadoras assentou-se principalmente nas mãos de indivíduos com vínculos políticos ou com fortes ligações com rádio e à indústria fonográfica. Além disso, como visto, a UBC ajudou a sedimentar novas formas de

³³ “À medida em que a UBC cresceu, muitas vezes foi criticada por não fornecer o mesmo para seus membros. Preocupada com esses ataques, a União teve o cuidado de chamar a atenção para a pobreza apenas em doses. A frequente batalha contra a SBACEM muitas vezes girou em torno de rumores sobre qual sociedade era mais corruptos e menos correta da distribuição de fundos” (HERTZMAN, 2008, p.392, tradução minha).

controle sobre seus associados por meio de diferenciações hierárquicas e valorizações distintas de seus membros. Em dezembro de 1948, a UBC publicou um artigo em seu boletim chamado, "O que é um compositor?", escrito por Fernando Lobo. Nesse artigo o compositor propôs uma inclusiva definição de compositor, abrangendo amplos extratos de artistas populares. O tratamento dado por ele aos artistas populares pobres e negros é um bom exemplo do tipo de compromisso informal que vigorou durante os anos 1930 e 1940. Ao tratar malandragem como uma coisa do passado e observando a evolução posterior da profissionalização e organização, Fernando Lobo apelou para as mesmas forças retrógradas que atacavam a música popular (HERTZMAN, 2008, p. 402). Sobre seus direitos autorais Braguinha declara:

Os direitos autorais vinham através da SBAT, mas o meu editor, o Mangione, me pagava bem. Ganhava dinheiro no disco e na venda da parte de piano. As vezes a gente ganhava mais nessa venda do que nas outras coisas (apud, CABRAL, 1979, p.94).

A fala de Braguinha evidencia um artista muito bem inserido no campo musical popular, assim como eram os demais membros de sua geração que pertenciam às classes sociais semelhantes a dele. Ainda que esta fala não fosse verdadeira, o envolvimento com questões legais já revelaria tratar-se de um artista bem posicionado socialmente, pois de outro modo dificilmente ele teria meios para envolver-se nessa disputa. O retorno legal do investimento dos dotes artísticos é um dos traços distintivos do tipo de profissionalismo dos artistas da posição social de Braguinha. A rede formada por esses artistas atuou no sentido de conferir privilégios e benefícios para aquele grupo, muitas vezes em detrimento dos músicos de origem humilde.

CAPÍTULO III – OS DISCURSOS DA AUTENTICIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

1 Intelectuais da música popular

O samba não é preto
O samba não é branco
O samba é brasileiro
É verde e amarelo

(Orestes Barbosa e Jota Thomaz, Verde e Amarelo)

Diferentes iniciativas se conjugaram para delimitar o espaço do samba e sedimentar os preceitos que norteiam as construções simbólicas, erigidas em torno do gênero. Desde os primórdios do surgimento dos gêneros populares urbanos, cronistas intelectuais e artistas ajudaram a cristalizar tipos de avaliação que revelaram “*antagonismos pulsantes em um campo de produção artística popular em franca formação*” (FERNANDES, 2010, p. 57). Essas fissuras foram, e são, expressadas de formas distintas, perpassando todos os momentos do processo de formação da música popular, revelando-se de maneira privilegiada nos discursos dos intelectuais da música brasileira³⁴. No Brasil, a posição de destaque que a música popular ocupa no campo da cultura a torna um objeto de extremo interesse sociológico. Na enumeração das características que comporiam a identidade nacional brasileira, a tradição musical é fator sempre lembrado. O samba, especificamente, goza de enorme prestígio no rol das manifestações culturais de nosso país, sendo considerado, junto do choro, fonte da tradição musical popular legítima, identificada e identificadora da nação. As construções simbólicas em torno do samba provam que sua importância extrapasa os limites do campo musical, colocando-se como um meio privilegiado de pensar a própria identidade nacional.

Segundo Velloso (1987), na década de 1920 o ideal cosmopolita de desenvolvimento cedeu lugar ao credo nacionalista, assim, a busca pelo elemento verdadeiramente brasileiro passou a constituir o foco das preocupações intelectuais. Na busca pelo elemento nacional, observamos o surgimento da abordagem das manifestações musicais folclóricas por parte de nomes como Mário de Andrade e Renato Almeida. Segundo Tinhorão (1998), a criação de uma música de origem popular nacional para consumo interno de massas urbanas e produzida por uma classe pequeno burguesa reflete exatamente o ideário que vigorou no período varguista. Aliar burguesia nacional e expressões culturais tradicionais rendeu grandes frutos comerciais e

³⁴ O trabalho mais abrangente sobre a atuação da inteligência musical brasileira é o de FERNANDES, 2010.

artísticos. A chegada de Getúlio Vargas ao poder, marcada por um cenário de forte crise internacional que fez com que as exportações de café, principal atividade econômica brasileira no período, recuassem drasticamente. Diante do quadro de crise, o governo Vargas apostou no fortalecimento dos setores internos da economia, visando a criação de mercados internos e o desenvolvimento de uma burguesia nacional votada às atividades industriais. Paralelamente à nova política econômica, deu-se também o aproveitamento da “cultura nacional” na ênfase nacionalista assumida pelo plano artístico.

Durante a Primeira República, os intelectuais brasileiros dependeram fundamentalmente das redes de relações sociais e familiares, enquanto na década de 1930, exigiu-se que possuíam outros distintivos, como os diplomas escolares, que acentuam não apenas a concorrência no campo intelectual, como também a diferenciação e a hierarquização das posições internas em relação às origens sociais (MICELI, 2001)³⁵. Mannheim (2004) afirma que a marca do intelectual moderno é a busca de identificações e participação nas tensões e polaridades de sua sociedade. A *intelligentsia* moderna é desprivilegiada e polarizada, pois seu *esprit de corps*, sua organização homogênea foi desfeita, introduzindo na opinião pública todos os pontos de vista inerentes à heterogeneidade das diversas posições sociais de seus integrantes. Segundo o autor, a distinção do intelectual contemporâneo reside no fato destes não mais constituírem um grupo fechado, passando a integrar um estrato aberto ao qual ganham acesso pessoas das mais variadas procedências. Com efeito, os pioneiros da crítica musical popular urbana se notabilizam por suas tomadas de posição frente às questões apresentadas pelo momento histórico e por sua origem social mais heterogênea.

O estudo da música popular brasileira na primeira metade do século XX encontra uma inflexão obrigatória nas formulações de Mário de Andrade (1893 – 1945). No clássico *Ensaio Sobre a Música Brasileira* encontram-se condensadas as principais considerações do autor acerca do tema da música popular. Nessa obra, seguindo a

³⁵ Em relação aos produtores de discursos, Miceli (2001) aponta para a necessidade de se produzir uma reflexão baseada na relação entre as origens sociais dos e as posições nas estruturas de poder, assinalando a vinculação social dos intelectuais. O interesse do autor é aclarar a lógica das estratégias de inserção e de viabilização das carreiras dentro dos marcos institucionais. Ao contrário dessa análise baseada na cooptação, Pécaut (1990) assinala que a consideração dos interesses dos intelectuais não se sobrepôs às condições e posições políticas. Assim, suas atuações não seriam somente pretextos ou estratégias de colocação social, do mesmo modo que suas convicções políticas não visavam principalmente o acesso a cargos e prestígio. Ele afirma que os intelectuais se consideravam responsáveis pela organização social, considerando-se coautores do Estado e da política.

preocupação geral do período, o nacional e o popular³⁶ dão os tons da discussão sobre a música brasileira. Na busca pelo reconhecimento do valor nacionalista, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito, preocupado com a criação de uma música artística brasileira. Para o autor de *Macunaíma*, contudo, a criação popular deveria servir de base para a elaboração de uma arte que escapasse ao exotismo, ao mesmo tempo em que fosse perpassada pela técnica formal:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1972, p.15/6).

Para Mário de Andrade, a música brasileira deveria ser entendida como “*toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico*” (1972, p.18). Para o autor a música nacional deve refletir as características musicais da raça, que segundo ele devem ser buscadas na música popular. A busca das características musicais da raça na música popular, torna-se, portanto, o ponto fulcral da análise: “*A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá*” (Ibid p. 24). Segundo Contier (1994), o enaltecimento da cultura popular pelos modernistas, como fundamento do programa nacionalista da arte culta, origina-se de uma matriz neorromântica. Durante o século XIX, a cultura popular tomou-se uma temática significativa para os intelectuais alemães, ingleses, finlandeses, húngaros, sérvios, russos, entre outros. Mário de Andrade, Renato Almeida, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e outros seguiam essa tendência, buscando ressaltar o valor das canções populares, enxergadas como substrato folclórico para a confecção das peças artísticas formais.

De acordo com essa concepção, os intelectuais citados definiram a vanguarda modernista e nacionalista na música como um resgate dos temas da cultura popular. No campo musical, as divergências entre estes intelectuais e outros como Rossini Tavares de Lima, Barrozo Neto, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri eram muito pontuais, não

³⁶ Segundo Wisnik (1983, p. 134), “*a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa a criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista*”. A representação dessa modernidade, segundo o autor, se encontraria melhor acabada nos sinais de ruptura empreendida pela “vanguarda estética e pelo mercado cultural”.

apresentando diferenças significativas em relação aos aspectos teórico-metodológico ou políticos (CONTIER, 1994). Em linhas gerais, todos eles visavam a criação de um estilo nacional de composição, hegemônico e capaz de produzir uma ruptura da cultura brasileira erudita frente ao modelo europeu. Para Mário de Andrade e Renato Almeida, somente Heitor Villa-Lobos, durante os anos 1920, já dava os primeiros passos nesse sentido:

Esse imaginário, inspirado na música folclórica, simbolizou para os intelectuais - liberais, integralistas, socialistas, fascistas (período de 1928 a 1960) - um contradiscurso revolucionário, visando combater, com virulência, o gosto musical das elites burguesas do Rio de Janeiro e São Paulo, ainda "prisioneiras" do gosto artístico herdado da Belle Époque. E, além disso, fortemente influenciadas pelos ideais de "civilização", de "progresso", tentando aproximar o Brasil de uma "Europa possível". (CONTIER, 1995, p. 78).

Em relação às manifestações dos gêneros da música urbana, que despontavam desde o início do século XX, Wisnik (1983) assevera que o folclorismo utilizado por compositores como Villa-Lobos e Luciano Gallet encontrava seu antagonismo nas massas urbanas³⁷. Para o autor, o discurso nacionalista do modernismo em relação à música popular desenvolveu-se no sentido de denegrir os gêneros urbanos, em favor de uma estilização das fontes rurais da cultura popular. Dessa forma: “*O nacionalismo musical entendeu a autenticidade das manifestações folclóricas, em detrimento das expressões populares urbanas que “desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”* (WISNIK, 1983, p. 133). Essa percepção parece bastante adequada. A centralização e o paternalismo, defenestrando tudo o que não se encaixava na ordem desejada, indica o autoritarismo

³⁷ Cf. (NAPOLITANO, 2002, p. 15 -16): “Para os estudiosos do folclore (que muitas vezes pertenciam ao campo erudito, como Mário de Andrade no Brasil e Bela Bartok na Hungria), a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética que, na visão dos folcloristas, só a música “camponesa” ou “semirural” poderia ter. Conforme os críticos mais rigorosos, a música urbana comercial não servia nem mesmo como base para uma pesquisa musical que fundamentasse uma obra erudita, na medida em que nascia corrompida pelas modas internacionais sem rosto, impostas por um gosto vulgar e sem identidade. Enfim, na crítica dos eruditos e folcloristas, a música popular era expressão de uma decadência musical: por um lado, ela não honrava as conquistas musicais da grande música ocidental e suas formas sofisticadas, musicalmente complexas, devidamente chanceladas pelo gosto burguês (concertos, sinfonias, sonatas, óperas, música de câmara etc.). Por outro, ela corrompia a herança popular “autêntica” e “espontânea”, com seu comercialismo fácil e sua mistura sem critérios de várias tradições e gêneros”. MENEZES BASTOS (1996, p.1) afirma a esse respeito que: “Esse tipo de engenharia identital opera tanto no nível do senso comum quanto no dos saberes musicológicos, a música popular sendo consuetudinariamente construída como uma espécie de degenerescência da música artística – com relação à qual ela seria “ligeira” que encontra na folclórica a sua matéria-prima, daí o seu epíteto de “popularesca””.

presente na visão desses intelectuais, incapazes de ver com bons olhos algumas expressões populares:

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis, espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. (...) apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. (ANDRADE, 1972, p.166).

Essa trecho assinala muito claramente que Mário de Andrade não conferia valor à música urbana, mas sim, à música folclórica que permanecia intocada em alguns recantos da urbe, dada à indiferenciação, no Brasil, entre campo e cidade. As resistências à música popular urbana foram sendo minadas à medida que as massas populacionais emergiam, ocupando os espaços a partir de sua posição de mão de obra assalariada mal absorvida, na maioria das vezes. Mário de Andrade preconizava que o pesquisador deveria discernir “no folclore urbano” o que era tradicionalmente nacional. Destarte, as canções capazes de fornecer a pureza necessária para que se fizessem grandes obras eram chamadas por ele de folclóricas, populares ou populárias. Já aquelas que não mais apresentavam essa pretensa pureza eram designadas como popularescas. Muitas vezes os modernistas consideraram as canções urbanas como o símbolo do “popularesco”, devido a um intenso diálogo com os ritmos internacionais, que retiravam a “pureza” do folclore, como paradigma de uma verdade histórica. O afloramento de centenas de músicas gravadas e o surgimento dos artistas do rádio, durante os anos 1930, significaram para eles a negação do “nacional” e do “popular” na música brasileira.

Podemos afirmar que a divisão operada por Mário de Andrade configura-se como a primeira divisão qualitativa no domínio da música popular sistematizada e expressa fora das camadas dos participantes diretamente envolvidos naquela manifestação artística (FERNANDES, 2010, p.71)³⁸. Uma vez admitida a existência de formas puras no folclore urbano, a outra questão colocada por Mário de Andrade diz respeito à sistematização dos estudos sobre música popular no Brasil (MORAES, 2007).

³⁸ A externalidade em relação ao universo da música popular e a posição de Mário de Andrade no campo de produção intelectual o configuram como aquilo que podemos chamar, tomando de empréstimo a terminologia de Fernandes, um intelectual “ético”, em oposição aos “êmicos”, representados pelos cronistas-jornalistas, conhecedores do mundo do samba. Cf. FERNANDES (2010) para uma explicitação completa destes conceitos. Uma rápida definição diz que “A posição social ocupada por cada um dos produtores de discursos foi empregada como matriz predominante no enquadramento daqueles que se postavam enquanto mais ou menos “internos” à manifestação artística que pretendiam discorrer sobre. Agrupei-os, por fim, em distintos planos valendo-me de conceitos já bem conhecidos na teoria linguística, os de ético e êmico.” (FERNANDES, 2011, p.15).

Segundo Mário de Andrade, “o estudo científico da música popular brasileira ainda está por se fazer” (ANDRADE, 1972, p. 163). Não obstante as formulações marioandradianas, surgiu uma maneira diferente de compreender os gêneros de música popular na medida em que estes foram ficando bandeira nos territórios urbanizados. Um grupo de intelectuais de menor notoriedade, porém extremamente íntimos daquele ambiente, começou a tecer considerações e apresentar sua própria visão sobre o campo artístico do qual faziam parte. Jornalistas-cronistas de diversas matizes passaram a ocupar os espaços dos intelectuais maiores, que paulatinamente perderam parte do seu domínio como avaliadores de um universo simbólico que passou a exigir interpretes conhecedores de suas especificidades e divisões. Segundo Fernandes (2010, 2011), esses intelectuais foram aqueles que de fato deram concretude aos gêneros musicais populares urbanos, permitindo sua delimitação e definindo seus parâmetros de avaliação como os modos legítimos de representação daquele campo.

No início da década de 1930 três livros deixam claro que o universo dos intelectuais “êmicos” da música popular urbana já se encontrava bastante consolidado: *O Cabrocha* (1931), de Jota Efegê (João Ferreira Gomes, 1902-1987), *Na Roda do Samba* (1933), de Vagalume (Francisco Guimarães, 187?-1946) e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1933), de Orestes Barbosa (1893-1966). Estas publicações foram obras pioneiras onde a presença de legisladores próprios, reclamando divisões e diferenciações no interior de um mesmo domínio artístico, demonstram a autonomia relativa alcançada pelos gêneros populares urbanos.

1.1 Vagalume e Orestes Barbosa: os pioneiros

Francisco Guimarães, o Vagalume, e Orestes Barbosa, são autores consagrados e extensamente mencionados nos trabalhos e pesquisas, jornalísticas e acadêmicas, que abordam o universo da música popular brasileira. A importância é justificada, pois se considera que os dois autores inauguraram a memorialística do samba, estabelecendo as bases de um debate que se estende até os dias atuais, alimentando pontos de vista diversos. Ambos os livros foram publicados em 1933 e ajudaram a estabelecer a definição dos princípios normativos do samba.

Vagalume trabalhou em diversos jornais cariocas e foi pioneiro ao criar uma coluna sobre notícias carnavalescas, veiculada pelo *Jornal do Brasil*. Vagalume visava estabelecer as “regras” daquele universo em ascensão e denunciar a indústria fonográfica, que segundo ele, representava enorme risco ao samba autêntico (GUIMARÃES, 1933). Filho de uma família oriunda das classes populares, Francisco

Guimarães tornou-se, em 1887, funcionário da Estrada de Ferro D. Pedro II onde começou a atividade de cronista, comentando fatos ocorridos nas linhas ferroviárias. Ao chegar ao *Jornal do Brasil*, tornou-se repórter policial e criou a coluna *Vagalume*, que passou a apresentar, além das ocorrências e fatos ocorridos nos caminhos de ferro, as notícias sobre rodas boêmias, carnaval e música popular. Segundo Moraes (2007), seu tipo de inserção como profissional na crônica jornalística deu os limites de sua obra, que oscila entre informações gerais e crítica de música, tudo isso atravessado pelos registros da vivência, da memória pessoal e a defesa de pontos de vista. Na nota introdutória do *Na Roda do Samba*, Vagalume explicita seus pontos de vista:

LEITOR amigo. Muito estimarei que, «estas mal traçadas linhas, «te vão encontrar no goso da mais perfeita saude» e disposição de supportal-as, até o fim deste modestissimo trabalho, que, longe de ser uma obra literaria, é apenas um punhado de chronicas, que não publiquei, porque os amigos mais intimos induziram a que as reunisse num volume, á guisa de livro. Quando as idealisei, foi no intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus creadores, áquelles que tudo fizeram pela sua propagação. Não tive outro objectivo, sinão separar o trigo do joio... Hoje, que o samba foi adoptado na roda «chic», que é batido nas victrolas e figura nos programmas dos radios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam tambem divulgados. Ha nestas paginas, durissimas verdades que vão aborrecer á meia duzia de consagrados autores de producções alheias, mas, tenham elles paciencia, porque, quem o do alheio veste, na praça o despe, já muito bem dizia o meu velho amigo e mestre Conselheiro Accacio... Não ha offensa, quando se diz a verdade – VERITAS SUPER OMNIA ! Aqui continuo a ser o reporter (GUIMARÃES, 1933, p.22).³⁹

Vagalume é participante do universo da música popular e conhecedor das suas divisões internas, o que pretensamente garantiria sua capacidade em discernir o “trigo do joio”. Nesse sentido, o cronista lança mão da sua inserção no universo que tenta normatizar, como um recurso que irá garantir sua legitimidade. Em oposição à indústria a roda do samba seria o lugar de uma fala musical coletiva e pura, onde “a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem” (NAPOLITANO, WESSERMAN, 2000). As afirmações

³⁹ Neste e nos demais trechos citados mantenho a grafia original usada pelo autor. Para a consulta do texto utilizei uma versão digitalizada da obra original disponível em http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/Na_Roda_do_Samba__Francisco_Guimares.pdf

de Francisco Guimarães tinham um alvo claro: a denúncia da indústria fonográfica, que estaria matando o samba autêntico:

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se presam, quando elle passa da bocca da gente da roda, para o disco da victrola. Quando elle passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganancia dos editores e dos autores de producções dos outros... (op. cit., p.36)

Orestes Barbosa, por sua vez, apresentava uma visão diferente. Afirmando que o samba era um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro como um todo, o autor relativizava a noção de autenticidade no campo da música popular e atribuía o sucesso do samba à sua plasticidade. Orestes via no Rádio um grande impulso para a afirmação do novo gênero frente à música estrangeira e esteve sempre associado aos artistas bem inseridos na indústria fonográfica:

No morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofia estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha para cima, atraído pelas melodias, e sobre, então, para buscá-las e trazê-las aos salões (BARBOSA, 1978, p. 31).

Além de jornalista, Orestes Barbosa foi poeta e compositor. Segundo Didier (2005), a entrada definitiva de Orestes na música popular ocorreu em 1930, após o poeta perder o emprego nos jornais *Crítica* e *A Notícia*, “empastelados” em decorrência da Revolução de 1930. A primeira composição de sua lavra lançada em disco foi *Bungalow*, parceria com Oswaldo Santiago, de 1930. O interprete da canção foi Alvinho, em seu terceiro trabalho solo, fora do *Bando de Tangarás*. Ao contrário de Vagalume que buscava demonstrar profunda intimidade com os morros e a malandragem, o ambicioso Orestes assumia uma postura dúbia com relação a estes elementos. Ele não se dava por satisfeito com sua posição de cronista-jornalista. Nessa busca por reconhecimento se arriscou em voos mais altos, lançando, em 1917, seu primeiro livro de poemas. Em 1922 se candidatou sem sucesso a uma cadeira entre os imortais da Academia Brasileira de Letras, na vaga deixada por Paulo Barreto, o João do Rio. O ingrediente adicional e singular de Orestes Barbosa em relação à trajetória e obra de Vagalume foi o evidente tom intelectual que imprimiu a sua carreira.

Branco, morador de Vila Isabel e filho de um militar, a família de classe média decadente desagregou-se quando ele ainda era criança. Esse fato o obrigou a viver por muito tempo perambulando pelas ruas, sobrevivendo de pequenos expedientes, como

vendedor de balas e jornais. Mais tarde, Orestes ingressou no Liceu de Artes e Ofícios onde aprendeu a profissão de revisor, que passou a desempenhar aos 14 anos de idade no jornal *O Século*, começando uma vitoriosa carreira no jornalismo (Ibid). Em sua trajetória Orestes passou ainda pelos jornais *A Gazeta de Notícias*, *A Manhã*, *O Radical*, *Opinião*, *O Mundo*, *A Hora*, *O Dia*, *O Globo*, *A Imprensa* e outros. Apesar da infância pobre, “conforme galgava postos e prebendas dentro do meio jornalístico, (Orestes) viria a expressar uma intenção incontestada de busca de distinção e glória a todo custo” (FERNANDES, 2010, p.54).

A característica marcante comum aos dois autores é a participação direta nos acontecimentos, reforçando a noção tradicional de testemunha ocular, que pode explicar os fatos, a partir de sua própria vivência. Característica comum aos intelectuais “êmicos”, essa condição parece ter-lhes concedido uma espécie de credenciamento automático para estabelecer a seleção dos fatos dignos de registro. Desse modo “essa geração de Vagalume e Orestes Barbosa acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana” (MORAES, 2007, p. 8). Os dois tipos de intelectuais da música popular, representados aqui nas figuras de Mário de Andrade, por um lado, e Vagalume e Orestes Barbosa, por outro, se distribuem em posições diferentes dentro de um espectro razoavelmente amplo, contudo, mantêm vários níveis de diálogo. No que tange às trocas entre os dois tipos de intelectuais não existe necessariamente uma ruptura ou uma oposição. Cada qual a seu modo, estes pioneiros da crítica musical, ainda que parcialmente inconscientes das consequências dos seus atos, contribuíram muito para delimitação dos princípios normativos que orientam os estudos de música popular.

1.2 O Brasileiríssimo Waldir de Azevedo

Em 1949, após três anos de ótima fase na composição, Braguinha realizou uma de suas maiores façanhas como diretor artístico da *Continental*: incorporou Waldir de Azevedo (1923 – 1980) ao elenco da gravadora. O virtuoso cavaquinista, na verdade, foi quem realizou a façanha de se tornar um dos maiores sucessos comerciais do período, mesmo tocando música instrumental e, ainda por cima, num instrumento tido por menos importante. Waldir iniciou sua carreira artística em 1940 quando montou um conjunto regional e passou a se apresentar em diversos programas de calouros. Em 1942, foi vencedor dos concursos da *Rádio Cruzeiro do Sul* e da *Rádio Guanabara*, sendo imediatamente contratado pela última. Em 1943, passou a atuar profissionalmente no conjunto regional de César Moreno e logo depois se incorporou no

regional de Dilermando Reis que lhe passou a liderança do conjunto dois anos mais tarde. Em 1949, trabalhando na *Rádio Clube*, que ficava no mesmo prédio da gravadora *Continental*, foi ouvido por Braguinha, que o convidou a gravar:

Foi num sábado na Rádio Clube. Eu havia acabado de tocar o *Brasileirinho*, no programa da tarde, quando vi o Braguinha na porta do auditório. Então, para surpresa minha ele perguntou: você quer gravar essa música na *Continental*? Confesso que no momento pensei que era brincadeira (AZEVEDO, apud SEVERIANO, 1997, p. 80).

No mesmo ano, Waldir, acompanhado de seu regional, gravou em disco suas primeiras músicas na *Continental*: os choros *Carioquinha* e *Brasileirinho*, ambos de sua autoria. O veloz *Brasileirinho* alcançou sucesso imediato, tornando-se um clássico da música popular brasileira, exaustivamente executado por todo e qualquer aspirante a cavaquinista. Com o sucesso da gravação, Waldir assinou contrato com a *Continental* e, em 1950, gravou seu primeiro disco solo, interpretando ao cavaquinho os choros *Cinco malucos*, de sua autoria e *O que é que há*, de Dilermano Reis. Em seguida gravou os choros *Quitandinha*, parceria com Salvador Miceli e *Vai por mim*, de Francisco Sá e Risadinha do Pandeiro. No mesmo período, registrou com seu regional o baião *Delicado*, outra de suas composições que se tornou não apenas um grande sucesso comercial, mas também um clássico da música popular instrumental brasileira, tornando-se um recordista de vendas em 78 rpm. Segundo Cravo Albin, a gravação entrou para o *hit parade* da revista americana *Cash box* como uma das mais vendidas em todos os tempos:

Gravei *Delicado* numa época em que Luiz Gonzaga estava no apogeu era, de fato, o Rei do Baião. Eu, claro, quis pegar uma rebarba no sucesso e deu certo. Fui na onda do baião e me tornei o primeiro artista a tocar esse ritmo instrumentalmente (apud, BERNARDO, 2004, p.45).

Waldir estava disposto a gravar gêneros diversos, sem se preocupar com questões de pureza musical, diferente da estrela da música instrumental que o precedeu na *Continental*. Antes de Waldir, Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1918 – 1969) era a principal estrela da *Continental* no segmento da música instrumental. Jacob estreou em disco em 1947, na *Continental*, registrando o choro *Treme-treme*, de sua autoria e, a valsa *Glória*, de Bonfíglio de Oliveira. No ano seguinte, acompanhado pelo Regional de César Faria lançou pela *Continental* a valsa *Salões imperiais* de sua autoria e *Flamengo*, choro de Bonfíglio de Oliveira. O sucesso alcançado por essas gravações fez ressurgir o interesse pelo bandolim, desencadeando uma nova onda de

oportunidades para os instrumentistas. Ainda em 1948, Jacob gravou um novo disco pela *Continental*, interpretando o choro *Remelexo* e a valsa *Feia*, de sua autoria. Em seu último disco na *Continental* registrou o choro *Cabuloso*, de sua autoria e a polca, *Flor amorosa* de Joaquim Callado.

Em 1949, Jacob transferiu-se para a *RCA-Victor*, após uma saída atribulada da *Continental*. Em depoimento a Bernardo (2004), Orlando Silveira reproduziu as seguintes palavras de Braguinha: *Jacob foi para a RCA – Victor e o Braguinha ficou uma fera: “O instrumento dele estava no baú, eu o botei pra gravar, fez sucesso, ele foi embora para a RCA e nem deu satisfação (...) Vou arranjar nem que seja um cavaquinho para fazer frente para o Jacob”* (apud, BERNARDO), 2004, p. 122) Tolhido de um de seus principais artistas, o diretor artístico iniciou a busca para preencher o espaço deixado pelo bandolinista. O achado de Waldir não poderia ter vindo mais a calhar, como ironiza Braguinha: *“O Jacob continuou vendendo bem na outra gravadora ... enquanto Waldir batia recorde na nossa”* (BRAGA, apud SEVERIANO, 1997, p.80).

Não demorou a surgir entre Jacob e Waldir uma rixa, propalada, sobretudo, pelo bandolinista, calcada na pureza estilística do choro, defendida de maneira ufanista por Jacob. Esta disputa denota um acirrado debate em torno da questão da pureza artística e do comércio musical, assinalando as diferentes formas de entendimento do universo musical. Jacob era um defensor intransigente de um ideal de pureza e autenticidade no choro, já Waldir parecia não levar muito em conta esse ideal, o que provocou inúmeras críticas por parte de Jacob do Bandolim. Waldir nunca havia se proclamado defensor de bandeiras musicais tradicionais. Pelo contrário. Ele se firmou no meio musical por meio de seus malabarismos e inovações virtuosas, como tocar o cavaquinho nas costas. Além disso, o alto nível de inserção comercial das músicas de Waldir seria diretamente criticado por Jacob.

As críticas de Jacob do Bandolim não ficavam restritas ao cavaquinista recordista de vendas. Na verdade, nenhuma modificação ou inovação eram aceitas por Jacob, que estava sempre disposto a sair em defesa da pureza do gênero que lhe era tão caro. Essa visão nutre o debate musical dos anos 1950 e 1960 munindo os defensores da tradição que *“não admitiriam a incorporação indiscriminada das formas musicais em questão por parte de agentes estranhos ao universo simbólico demarcado há décadas”* (FERNANDES, 2010, p.164).

Braguinha não passa ao largo deste debate; contudo, a defesa das formas puras e tradicionais nunca esteve dentre suas prioridades, seja como compositor ou como diretor artístico. Waldir costuma se referir à *Continental* como sua “madrinha artística” (BERNARDO, 2004), Braguinha como diretor artístico e lançador de Waldir, ocuparia, portanto, a posição simbólica de seu “padrinho artístico”. Analisando a

produção de Braguinha, seja como compositor ou como diretor artístico, fica evidente que ele primou por lançar conteúdos de grande recepção popular, independentemente se eram considerados autênticos ou não. Se tivermos que estabelecer a posição de Braguinha numa escala de pureza, onde Jacob do Bandolim e Waldir de Azevedo representam os dois polos, Braguinha se aproxima muito mais do polo de Waldir e daqueles menos preocupados com a delimitação de um conjunto de referências autênticas para a música. No polo oposto, apesar da enorme variância, podemos situar diversos artistas e intelectuais que empreenderam verdadeiras batalhas. Esse debate está no interior de todas as fases do desenvolvimento da música popular e sinaliza a construção de um universo simbólico próprio e de uma economia de trocas relativamente autônoma, embora homóloga a de outros campos da vida social.

A moda das versões opôs, ao longo dos anos 1940 e 1950, uma importante concorrência ao repertório nacional. Nesse período *fox-trots*, boleros, valsas e outros ritmos estrangeiros recebiam suas versões em português, atingindo as paradas de sucesso, para o desagrado dos defensores da pureza musical. A escalada das versões, outra forma de invasão estrangeira, chocava-se diretamente com o projeto dos articuladores da RMP, que pressupunha salvar a legítima música brasileira de ser substituída por ritmos estrangeiros. No interior desse debate arriscamos uma pergunta: é possível que um compositor dito autêntico, associado às marchinhas, um dos ritmos nacionais mais tradicionais, possa também desempenhar o trabalho de fazer versões, adaptando os grandes sucessos internacionais?

Braguinha estreou como compositor de versões logo no início de sua carreira. Duas delas apareceram já em 1932, quando ele começava a atingir seus primeiros sucessos. *Uma hora contigo* e *Aqueles olhos verdes* foram lançadas nesse ano, sendo que a última alcançou grande sucesso, figurando com destaque no repertório das décadas seguintes. Rumba de sucesso mundial, de autoria dos cubanos Nilo Menendez e Adolfo Utrera, a versão de Braguinha foi gravada na *Parlophon* por Castro Barbosa, em meados de 1932. Emilinha Borba, Trio Iraktan e Agostinho dos Santos foram alguns dos muitos interpretes que regravaram a canção. Em 1934, Braguinha escreveu a versão para o *fox-trot* *Ninon*, que originalmente fazia parte da trilha sonora do filme *Uma canção para você*. A versão de João de Barro obteve boa repercussão na voz de João Petra de Barros. Nesse mesmo ano, Braguinha lançou também a versão *Valsa da Champanhe*, interpretada por Francisco Alves. Outra versão de destaque foi *Valsa da despedida*, de 1941, tema do sucesso de bilheteria *A ponte de Waterloo*.

Como autor de versões, Braguinha colecionou diversos sucessos, contudo, nenhuma delas alcançou tanta fama quanto *Luzes da Ribalta (Limelight)*, tema do filme homônimo de Charles Chaplin. A versão escrita por João de Barro e Antônio Almeida,

em 1953, foi a primeira composição de sucesso de Braguinha nos anos 1950. Apesar de constituir uma versão, os autores utilizaram apenas a melodia original, dando um tema completamente novo à canção, gravada na *Continental* por Jorge Goulart. O mesmo cantor interpretou também *Sorri*, versão de Braguinha para *Smile*, também de Chaplin. *Luzes da Ribalta* alcançou grande sucesso em 1953 e 1954, ano de lançamento da *Revista da Música Popular*, que nasce declarada a combater a crise gerada pela perversa invasão estrangeira⁴⁰.

1.3 A Revista da Música Popular

A herança de Vagalume, Orestes Barbosa e outros dessa geração como Edigar de Alencar, Jota Efegê e Almirante pode ser percebida de maneira direta ou indireta na *Revista da Música Popular*. Coordenada pelo jornalista Lúcio Rangel (1914 – 1979) a *RMP* teve curta duração (1954-1956), mas marcou época na discussão dos principais temas relacionados à música popular brasileira. Nela colaboraram grandes nomes da música, literatura e da pesquisa musical, tais como: Manuel Bandeira, Sérgio Porto, Ary Barroso, Marisa Lira, Almirante, Guerra Peixe, Nestor de Holanda, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Haroldo Barbosa e Jota Efegê, além do próprio Rangel. Reunindo esta inteligência de “cepas” diversas, a Revista optou por uma estrutura editorial formada por longos textos, em detrimento das “fococas” e fotos dos “cartazes” da época. Com isso, marcava sua diferença e amealhava um público diferente dos consumidores dos outros periódicos musicais da época, como *Cinelândia*, *Radiolândia*, ou *Revista do Rádio*. O editorial do primeiro número da Revista, de setembro de 1954, deixa claro o propósito do empreendimento:

REVISTA DA MÚSICA POPULAR nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira (...) Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa de nosso primeiro músico foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. (...)

⁴⁰ Apesar disto a Revista mantinha uma seção destinada ao Jazz. A seção trazia recomendações de discografia, feitas pelo milionário Jorge Guinle e a história do gênero escrita pelos críticos José Sanz e Nestor Oderigo. Essa aparente contradição pode ser mitigada, pelo entendimento do Jazz como a música americana autêntica, ou seja, para os intelectuais da RMP, o jazz estava para os EUA como o samba estava para o Brasil. Deste modo a música dos negros americanos, encontrava paralelo na música dos negros brasileiros e podia se livrar da pecha de inautêntica e danosa.

Pretendemos fazer desta revista o guia de uma imensa legião de fãs, de interessados, de colecionadores de disco, existentes em nosso meio (Apud: Coleção RMP, 2006, p.25).

Como temos visto, a crítica aos procedimentos da indústria e das relações comerciais perpassa as obras de Mário de Andrade, Vagalume e chega com o mesmo folego às páginas da Revista. Para esses intelectuais da música a arte popular se corrompe através da indústria do entretenimento, porque ela incentiva a produção musical voltada ao comércio, esvaziando a música de seu caráter nobre. A RMP acreditou e referendou a ideia de decadência ou crise da música brasileira nas décadas de 1940 e 1950, promovendo, por meio do conteúdo de suas páginas, um intenso trabalho de exaltação da música nacional “autêntica”. Denunciando insistentemente essa pretensa crise, a RMP foi, ironicamente, um dos principais alimentadores do fogo da divisão. Preocupados com a formação do seu público, a Revista fazia todo o possível para trazer assuntos ligados à tradição⁴¹. Com efeito, logo após o editorial citado acima, a primeira matéria da Revista é sobre o Rei do Samba – Sinhô (João Barbosa da Silva, 1888 – 1930), tanto aclamado por Vagalume. Em tom apologético, Manuel Bandeira, autor do artigo, diz que “*Ele (Sinhô) era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana.*” (BANDEIRA, *Ibid*, p.27).

Apesar de a crítica aos procedimentos da indústria vincular Mário de Andrade, Vagalume e Manuel Bandeira, somente nos dois últimos a música urbana é abertamente exaltada, denotando uma aproximação com as camadas mais populares. A estratégia da RMP para justificar suas posições contou com a adoção de um viés acadêmico e sofisticado intelectualmente. Segundo Fernandes (2010, p. 137):

Não se tratava mais de apenas fazer desfilarem personagens e de historietas carentes de um sentido mais abrangente (...) punha-se em causa agora a expressão de pontos de vista através de escoramentos balizados muitas vezes em teorias externas ao âmbito da simples memória.

Nos quatorze números da Revista, a música popular recebeu tratamento intelectual e cultural, bem diferente do tratamento apresentado inicialmente por

⁴¹ Além da visão salvacionista, Hertzman (2013) afirma que boa parte da produção intelectual sobre os músicos tem sido influenciada pelo desejo de destacar os músicos das camadas mais baixas da sociedade. Um resultado de tal ênfase é a definição destes artistas como “subalternos”, e esse processo de “subalternizar” músicos é resultante de uma dinâmica que envolve os intelectuais (jornalistas e estudiosos), ouvintes, executivos e os próprios músicos.

Vagalume, aproximando-se mais, nesse sentido, de Mário de Andrade. Em posição homóloga à de seu público, o jornalista-cronista pioneiro produzia inflexões baseadas na experiência direta e na memória. Já na RMP, a presença de intelectuais de grande porte dava o tom intelectual característico, destinando-se a um público menos popular. Atingir essa parcela só foi possível, pois apesar de haver uma tendência de dissolução do público educado de consumidores, persistem, para além desta pretensa homogeneização, as diferenças elementares entre níveis de apreciação cultural (COHN, 1973, p. 100). O processo é contrário ao que comumente se pensa, ou seja, a homogeneização das massas conduz a uma percepção ainda mais aguda das diferenças de apreciação cultural, pois aprofunda os níveis de desigualdade.

Wasserman (2008) acredita que a base do pensamento que condena a indústria fonográfica no Brasil tomou forma com a *Revista da Música Popular* que, pela primeira vez tratou sistematicamente do tema, criticando a indústria fonográfica que a cada dia “fabricava” artistas e músicas sem qualquer compromisso com a tradição. Contudo, segundo a autora, ao contrário desse pensamento recorrente, os artistas e músicos que brilharam nos anos 1930 e 1940, fase de ouro para os intelectuais da revista, ainda continuavam em alta junto ao público. Essa constante preocupação com o “tradicional”, “o puro”, “o autêntico”, reflete indícios de uma estrutura permeada pela desigualdade, onde tomam vez, ainda que difusamente, princípios autoritários de julgamento e distinção social.

A presença da música estrangeira em solo nacional não é um privilégio deste período. Na verdade, a presença dos ritmos estrangeiros sempre se fez notar, constituindo um dos elementos presentes nas próprias bases do processo de conformação dos gêneros populares urbanos brasileiros. Segundo Tinhorão (1998), homologamente à dependência, no plano econômico, dos capitais ingleses durante o período imperial brasileiro, houve, no plano cultural, a influência das “modas” francesas, traduzidas na música popular na forma de valsas, polcas e *schottischs*. No início do século XX a dependência econômica voltou-se para os Estados Unidos, acompanhando o crescimento dos capitais norte-americanos. No rastro dessa mudança, a música americana foi substituindo os outros ritmos estrangeiros na preferência do público. O *ragtime*, o *one step*, o *be-bop* e, sobretudo, o *fox-trot* invadiram o mercado musical brasileiro, principalmente no período pós primeira guerra mundial.

Wasserman (2008) realiza um levantamento das canções de sucesso do período de circulação da Revista que ajuda a relativizar os fundamentos da crença que apontava para o aumento das gravações estrangeiras, dentre as quais estamos incluindo as versões. Na amostra recolhida pela autora é possível verificar que o samba, junto do samba-canção, ocupava cerca de 60% do repertório de sucesso. As marchas

e os ritmos regionais, como caruru e coco, tinham menos de 10%, mas, no caso das marchas, esse índice podia chegar a 50% do repertório total na época do carnaval. Por fim, os temidos ritmos internacionais, como o bolero, o tango, a rumba e o *fox* abocanhavam quase 30% da programação.

De fato, as músicas estrangeiras não constituíam a maioria do repertório, contudo, 30% representa um número bastante significativo, principalmente, se levarmos em conta as condições de divulgação naquele período, certamente muito mais limitadas do que as de hoje. De todo modo, a solução da RMP para “combater” as paradas de sucesso, foi divulgar seus eleitos formando uma grupo de artistas compostos por Pixinguinha, Aracy de Almeida, Carmem Miranda, Dorival Caymmi, Elizete Cardoso, Inezita Barroso, Donga, João da Baiana, Jacob do Bandolim e outros, todos eles ligados de alguma forma ao passado ou à tradição. Braguinha faz parte deste grupo, sendo muito prestigiado pela *Revista* e muito próximo de alguns de seus colaboradores.

É extremamente interessante o fato de Braguinha ter atuado compondo versões, que foram consideradas ameaças ao repertório nacional, e, ao mesmo tempo, ser considerado um artista autêntico, segundo a avaliação dos intelectuais da *Revista*. Como diretor artístico e compositor, ele lançou diversas canções, algumas de gêneros internacionais, de grande sucesso comercial, coisa geralmente negativa para os guardiões da pureza. Os próprios intérpretes de Braguinha nos anos 1940 e 1950, como Dick Farney, Jorge Goulart e Emilinha Borba, nunca figuraram nas páginas da RMP, fazendo parte do grupo de artistas associados à *Radiolândia* (WASSERMAN, 2008). Apesar disso e pertenceu à chamada “era de ouro” da música popular.

1.4 Marchinhas: a face autêntica

Se as versões e composições de gêneros estrangeiros constituem uma face da paradoxal moeda, as muitas e marcantes marchinhas representam o outro lado. Ao todo Braguinha compôs aproximadamente 180 marchinhas, montante que representa cerca de 43% de toda sua produção⁴². Os sistematizadores das marchinhas nos anos 1920 eram músicos de formação semierudita e com vasta produção no teatro de revista: Freire Junior, José Francisco de Freitas e Eduardo Souto, músicos de origem social semelhante a de Braguinha, compuseram inúmeros sucessos para as revistas. Francisco José Freire Junior (1881 – 1956) nasceu em uma família de proprietários rurais no Estado do Rio de Janeiro. Segundo relatos, com apenas oito anos de idade,

⁴² Ver no final do capítulo, os dados relativos à produção de Braguinha.

ele já armava teatrinhos em Santa Tereza, bairro onde morava, cobrando entradas a um tostão (TINHORÃO, 1972). Aos 14 anos começou a compor para um grupo de teatro amador, onde conheceu Chiquinha Gonzaga, que o incentivou a estudar com o maestro Agnelo França. Aos 17 anos, tocava piano no *Belo Clube* em Santa Tereza, mesma época em que cursava a faculdade de Odontologia. Freire Junior compartilhou com Braguinha o fato de ter cursado uma faculdade, e ter mantido um emprego formal paralelamente. Em 1917, já exercendo a odontologia de maneira profissional, estreou como compositor de teatro profissional, com a partitura de *Tudo dança*, revista de Alvarenga Fonseca e J. Miranda. Em 1922, obteve seu dois maiores sucessos musicais, o tango-fado *Luar de Paquetá*, gravado por Baiano, e a marcha carnavalesca *Ai Seu Mé*, parceria com Luís Nunes Sampaio, o Careca, gravada também por Baiano e apresentada na revista *Olelé, olalá*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Essa última tornou-se grande sucesso do carnaval daquele ano.

José Francisco de Freitas (1897 – 1956) nasceu em uma família de classe média e aos oito anos de idade compôs a valsa *13 de setembro*, sua primeira obra. Em 1912, teve sua primeira composição publicada, a valsa *Tarde*. Pouco depois, passou a exercer as atividades de compositor de músicas para as revistas e de pianista da *Casa Carlos Wehrs*. Em 1923, conheceu seu primeiro grande sucesso, o fox-trot *Vênus*, gravado por Carlos Lima na Odeon, que representou o número recorde de 50 mil partituras editadas pela *Casa Wehrs*. Sua produção musical era intensa e por essa época já possuía 64 composições editadas. Em 1925, teve lançada seu primeiro grande sucesso carnavalesco, a marcha *Zizinha*, na revista *Se a moda pega...*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Essa marcha foi gravada no mesmo ano na *Odeon*, pelo cantor Baiano, acompanhado pela *American Jazz Band Silvio de Souza*. Em 1927, conheceu novo sucesso no carnaval com a marcha *Dondoca*, apresentada na revista *Sol nascente*, de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo Pujol. Com essa marcha sagrou-se tri campeão do carnaval e recebeu uma medalha da *Casa Wehrs*, em sua homenagem.

Eduardo Souto (1882 – 1942) era oriundo de família tradicional, seu pai Guilherme Souto, foi integrante e dirigente do grêmio aristocrático *Les Bavards*. Aos 14 anos, compôs sua primeira música, a valsa *Amorosa*. Apresentou-se pela primeira vez em público em 1906, como regente do conjunto musical amador do *Éden Club* de Niterói. Em 1917, abandonou o emprego em um banco, passando a dirigir uma casa de música na Rua do Ouvidor. Em 1919, compôs sua grande obra, o tango de salão *O despertar da montanha*, peça típica dos saraus do início do século, que se tornou essencial no repertório pianístico brasileiro. Em 1920, fundou a *Casa Carlos Gomes*, que além de lançar definitivamente o seu nome no meio artístico tornou-se ponto de

encontro de grandes compositores da época. Em 1930 e 1931 compôs três músicas em parceria com Braguinha: *Canção*, *Batucada* e *Tem muamba*.

Sem escapar dos desígnios de sua classe social, foi por suas composições no gênero marchinha, que Braguinha ficou marcado no panteão dos artistas populares “autênticos” da música brasileira. Para os músicos de classe média que transitavam entre a semierudição e o universo popular a venda de partituras de músicas comercializadas para as revistas representou a fonte mais importante de comércio musical imediatamente anterior à gravação de discos. Segundo Tinhorão, Freire Junior foi “o único compositor popular brasileiro destinado a enriquecer apenas com o recebimento de direitos sobre peças de teatro musicado” (1972, p.19). Enquanto isso, os métodos de divulgação de Eduardo Souto incluíam a execução repetida das músicas nos pianos da *Casa Carlos Gomes*, com distribuição das letras aos transeuntes, e até a criação de um bloco que frequentava a Festa da Penha. Para fora do Rio de Janeiro, iam os discos de sua orquestra, gravados pela *Casa Edison*, da qual foi diretor artístico por vários anos. Já José Freitas, não capitulava diante de fazer qualquer concessão quando se tratava de atingir o sucesso comercial (TINHORÃO, 1972).

A importância das marchinhas de carnaval na carreira de Braguinha motiva um apanhado minucioso de toda a sua produção nesse gênero. João de Barro estreou na composição de marchinhas em 1930 com *Dona Antonha*, gravada pelo *Bando de Tangarás* na *Parlophon*. No ano seguinte, 1931, lançou quatro marchas: *Batucada*, *Latária*, *Uma andorinha não faz verão* e *O amor é um bichinho*. Desta pouco conhecida safra, destaca-se *Batucada*, feita em parceria com Eduardo Souto. Em 1932 João de Barro lançou sem muito sucesso a marcha *Lábios de Fogo*. Nesse ano, o sucesso do lançamento de *O teu cabelo não nega* dos irmãos Valença, representou um momento crucial para o desenvolvimento do gênero. Em 1933 Braguinha lançou quatro marchas. *Prato Fundo*, em parceria com Noel, e *Eu queria ser loiô*, feita com Lamartine Babo, não atingiram sucesso. As outras duas, porém, *Moreninha da Praia* e *Trem Blindado*, levaram Braguinha a conhecer seus primeiros sucessos no carnaval:

Eu considero o meu primeiro sucesso propriamente gravado, editado, *Moreninha da Praia*. (...) Isso foi em 1932. Nesse ano mesmo eu fiz uma marchinha que os nossos amigos paulistas não gostaram muito na ocasião porque pensaram que eu estivesse bulindo, fazendo qualquer crítica a eles e... absolutamente, era uma marchinha de carnaval que eu utilizei aqueles termos que eles usavam na revolução de São Paulo, aliás muito engraçado, falavam no canhão misterioso, num trem blindado e nos capacetes de aço, então eu fiz, aproveitando estes termos, eu fiz uma marchinha (João de Barro, MBSAI, 2000).

Composta em 1932, quando ainda reverberava a Revolução Constitucionalista⁴³, *Trem Blindado* se vale dos termos e expressões utilizadas pelos revoltosos paulistas como propaganda bélica: *Meu bem pra me livrar da matraca/ Da língua de uma sogra infernal/ Eu comprei um trem blindado/ Pra poder sair no carnaval (...) Mandei fazer em São Paulo, mulata/ Um capacete de aço (...) Botei na porta de casa, mulata/ Um canhão misterioso*. O fato de a composição se valer de um mote extremamente popular na imprensa provavelmente contribuiu para o sucesso da marcha. O mesmo vale para *Moreninha da Praia*, onde Braguinha comentava a novidade das mulheres sem meia: *Moreninha querida na beira da praia /Que mora na areia todo o verão/ Que anda sem meia em plena avenida/ Varia como as ondas o teu coração*. Um hábito recorrente de João de Barro consistia em despir suas personagens.

O sucesso obtido por essas duas marchinhas foram fundamentais na carreira de Braguinha, pois incentivado pela consagração, ele intensificou sua atividade de compositor. Neste ano, além de João de Barro, Lamartine Babo também alcançou grande sucesso lançando *Linda Morena* e *Moleque Indigesto*, duas composições de grande repercussão no período. Para o carnaval de 1934 ele aceitou a proposta de Lamartine Babo, que queria fazer uma nova segunda parte para a marchinha *Uma andorinha não faz verão*, de Braguinha e Alvinho, lançada sem sucesso anteriormente. Usando o estribilho de João de Barro, Lamartine fez então a nova segunda parte, alcançando o sucesso imediato na voz de Mário Reis. Essa marcha, contudo, não foi a principal aposta de Braguinha para o carnaval de 1934. Naquele ano, o carro chefe de João de Barro foi a marchinha *Linda Lourinha*, gravada por Silvio Caldas. O compositor lançou ainda as marchas *Trem azul*, *Garota da rua*, *Moreninha tropical*, *Perdão... Madame* e *Primavera no Rio*. Além de *Linda Lourinha*, feita em resposta a *Linda morena* de Lamartine, *Primavera no Rio* alcançou boa repercussão. Um ode ao Rio de Janeiro, a marcha foi lançada por Carmem Miranda no filme *Alô, Alô Brasil* e foi escrita pouco antes de André Filho lançar *Cidade Maravilhosa*.

Em 1935, Braguinha veio com a volumosa safra de nove marchinhas para o carnaval. A marcha *Deixa a lua sossegada*, marca o início da parceria com Alberto Ribeiro, que seria o mais constante e mais importante parceiro de Braguinha. Um fato interessante na produção deste ano é a marcha *Linda Pequena*, feita com Noel Rosa, não ter alcançado sucesso algum naquele carnaval, e, no entanto, ter tido estrondosa

⁴³ A Revolução Constitucionalista ocorreu em São Paulo em 1932, caracterizando-se como uma insurreição contrária ao novo quadro político que se instaurou no país após a Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder. As elites e classes médias paulistas almejavam, com essa agitação, reaver domínio político que detinham durante a Primeira República. Além deste fato, a demora do governo provisório de Getúlio Vargas em convocar a Assembleia Constituinte suscitava muita insatisfação, especialmente no Estado de São Paulo.

repercussão ao ser relançada, com pequenas alterações um novo título (*Pastorinhas*), em 1938. Em 1936 Braguinha lançou sete marchinhas, assinalando mais um ano de produção acentuada para o carnaval. Todas foram compostas em parceria com Alberto Ribeiro. *Cantores do Rádio*, a mais famosa daquele ano, teve, além de Ribeiro, Lamartine Babo na parceria. Outra marchinha de destaque neste ano foi *Linda Mimi*, gravada nove vezes, sendo a interpretação original de Mário Reis.

Em 1937, Braguinha repetiu o número de marchinhas do carnaval anterior e lançou sete composições, sendo seis em parceria com Alberto Ribeiro. A marcha *Balancê*, lançada nesse ano, alcançaria sucesso muitos anos depois, na voz de Gal Costa. O ano seguinte, 1938, foi fundamental na trajetória artística de Braguinha, refletindo também nas marchinhas lançadas por ele. Nessa ocasião, Braguinha lançou seis marchinhas, sendo que três delas se tornariam algumas de suas mais conhecidas canções do gênero: *Touradas em Madri*, *Pastorinhas* e *Yes, nós temos bananas*. No carnaval de 1939 ele lançou nove marchinhas, seis delas com seu grande parceiro, Alberto Ribeiro. Apesar do número elevado, as marchas deste ano não alcançaram sucesso. Somente *Pirulito* se tornou conhecida, ao ser interpretada por Carmem Miranda e Almirante, no filme *Banana da Terra*, quinta produção da *Sonofilmes*. Para o carnaval de 1940, Braguinha lançou quatro marchas, todas em parceria com Alcir Pires Vermelho. Desta leva, *Dama das Camélias* foi a que mais se destacou, recebendo interpretação de Francisco Alves.

Em 1941 vieram mais cinco marchinhas, sendo quatro delas em parceria com Alberto Ribeiro. A produção carnavalesca para 1942 foi menor do que a dos anos anteriores. Para esse carnaval, Braguinha lançou apenas três marchinhas: *Onde vais morena*, com Antônio Almeida, *Asas do Brasil*, com Alberto Ribeiro, e uma versão para o tema popular *Escravos de Jó*, a mais popular dentre as marchinhas desse ano. Mantendo a tendência de declínio na produção, Braguinha lançou novamente apenas três marchas para o carnaval de 1943: *Adolfito mata-moros*, marcha que satirizava Adolf Hitler, *Urubu malandro* e *China Pau*, que foi a que mais se destacou, recebendo dez gravações.

Braguinha lançou apenas duas marchas para o carnaval de 1944, não alcançando sucesso com nenhuma delas, e em 1945 apenas uma, *Adeus Priminha*, também com pouco destaque. Em 1946, Braguinha voltou a apresentar uma produção de marchinhas mais consistente. Nesse ano ele lançou cinco composições, sendo *Anda Luzia*, feita com Lamartine Babo, a que alcançou maior repercussão. Após uma fase de pouco sucesso nas composições de carnaval, Braguinha voltava pouco a pouco a apresentar composições mais inspiradas. Assim, em 1947 e 1948, ele lançou sete marchas, dentre as quais três alcançaram boa repercussão, são elas: *Pirata da perna*

de pau, em 1947, *Gato na tuba* e *A mulata é a tal*, em 1948. A primeira foi feita em parceria com Alberto Ribeiro e a segunda com Antônio Almeida. Essa marcha ganhou o concurso da prefeitura de 1948 e foi lançada por Ruy Rey, cantor que havia lançado somente músicas cantadas na língua espanhola, basicamente boleros. Assim como ocorreu com Dick Farney, que só gravava em inglês, Rey passou a gravar em português, sendo Braguinha o responsável por tal mudança.

Mantendo a boa fase, Braguinha lançou nove marchinhas para o carnaval de 1949. *Chiquita bacana*, pertencente à esta leva, mantém-se até hoje como uma das mais populares, repercutindo o grande sucesso obtido naquele carnaval, quando a marcha foi interpretada por Emilinha Borba. A partir da década de 1950, seguindo uma tendência de declínio das marchinhas como ritmo preponderante do carnaval, Braguinha alcançou pouco sucesso nesse gênero. Em 1962, passou a compor com um novo parceiro, Jota Júnior, e a primeira composição gravada da nova parceria foi a marcha *Ai, ai morena*, por Vagareza, na *Continental*. No mesmo ano, a parceria lançou *Garota de Saint-Tropez*, gravada por Jorge Veiga na *RCA Victor*. No ano seguinte eles fizeram *Marcha-chá-chá*, aproveitando a onda do chá-chá-chá então em voga, gravada por Jorge Veiga na *RCA Victor*. Em 1966, teve a marcha *Rosas para Colombina* gravada na *RCA Victor* por Orlando Silva e, em 1967, Dalva de Oliveira gravou a marcha *Banana nanica*, na *Odeon*.

Segundo Braguinha, sua produção dependia “*do assunto do ano e do coração das meninas que eu conhecia*” (apud, SEVERIANO, 1997). Um dos mais recorrentes temas de Braguinha foram as mulheres, representadas por João de Barro em toda o esplendor de sua diversidade: as mulatas (*Mulata*, *A mulata é a tal*), as loiras (*Linda Lourinha*), as orientais (*Linda Mimi*) as morenas (*Morena jambete*, *Moreninha da praia*, *Moreninha tropical*). Apesar disso, segundo Braguinha, nunca existiu nenhuma das mulheres das canções: “*Na realidade, as musas quase sempre só existem na imaginação dos poetas. Pelo menos comigo é assim*” (apud, SEVERIANO, 1997, p.87).

Entre os anos de 1950 e 1983, Braguinha lançou oitenta e oito marchinhas, alcançando sucesso com poucas delas. A mais conhecida desse período é *Vai com jeito*, lançada em 1957, por Emilinha Borba. Nesse período de poucos sucessos musicais, Braguinha manteve-se ativo nas outras atividades que desempenhava.

Considerações Finais

Em 1965 Braguinha deixou seu cargo de diretor artístico na *Continental* e praticamente encerrou a vida empresarial e, apesar de continuar compondo, conheceu poucos sucessos nas décadas seguintes. Nessa altura o compositor/diretor já contava quase quarenta anos de carreira, período de tempo mais longo do que a vida de alguns artistas de sua geração. Passadas quase quatro décadas desde seu ingresso na vida profissional artística, o campo musical popular havia mudado bastante, assumindo feições muito distintas daquela que os artistas de sua geração estavam acostumados. Nesse contexto, as habilidades que funcionaram tão bem nos tempos pioneiros não se mostravam capazes de obter a mesma eficácia, confirmando que a boa inserção no campo musical é fruto da relação entre as demandas do mercado e as características dos agentes. Braguinha e os artistas de sua geração pertenciam a uma “escola” antiga e era consequente que em determinado momento não acompanhassem mais o ritmo das mudanças, cada vez mais aceleradas.

Nas décadas seguintes Braguinha recebeu diversas homenagens. Em 1983 foi homenageado com o show *Viva Braguinha*, dirigido por Ricardo Cravo Albin, com participação do conjunto *Coisas Nossas* e Miúcha, além do próprio Braguinha, cantando suas composições em cena. Cravo Albin, participante ativo do projeto de recuperação da música “autêntica” ainda organizou outras homenagens. Em 1997, na passagem dos seus 90 anos de vida, recebeu inúmeras homenagens que começaram com um jantar de gala, organizado por Ricardo Cravo Albin. Em 2007, por ocasião das comemorações dos seus 100 anos de nascimento foi criado pelo Instituto Cultural Cravo Albin o *Comitê Braguinha*, destinado a preservação de sua obra. Essas homenagens encontram-se no seio de um processo comandado por figuras como Hermínio Bello de Carvalho (1935), Sérgio Cabral (1937) e Ricardo Cravo Albin (1943) que visava a recuperação e o aumento da visibilidade de artistas populares estrategicamente selecionados (FERNANDES, 2012). Neste processo, figuras expressivas do samba foram guindadas à posição nuclear de uma estratégia de viés popular nacional⁴⁴.

Com uma obra ampla e variada Braguinha foi um dos mais aclamados compositores brasileiros do século XX, compondo inúmeras canções imortalizadas como clássicos da música popular brasileira, permanentemente cantadas e regravadas, como *Carinhoso*, *Copacabana* e *Pastorinhas*. As muitas marchinhas, canções, sambas, versões, além da participação na produção cinematográfica, na direção artística e na editoração estavam relacionadas à indústria em todas as suas dimensões, traçando um

⁴⁴ Cf. FERNANDES, 2010 e NAPOLITANO, 2007.

circuito marcado pelo caráter complementar e mutuamente reforçador. Nesse sentido, o pseudônimo João de Barro reflete o sentido de “construção” que envolveu sua carreira. Assim como o pássaro homônimo, que constrói uma sólida casa, o João de Barro da música construiu uma trajetória sólida, que encontra suas fundações no pertencimento social do artista.

As bases sólidas dessa construção foram dadas por um *habitus* profissional, reflexo do pertencimento da posição social, altamente eficaz naquele contexto. A posição de Braguinha no campo social se converteu em uma colocação homóloga no interior das estruturas profissionais de produção musical. Outros de sua geração como Ary Barroso, Lamartine Babo e Francisco Alves, embora de maneiras distintas, também se aproveitaram de excelentes espaços graças aos recursos obtidos a partir do uso de suas origens sociais em um ambiente permeado por indefinições formais. Estes artistas eram possuidores de determinadas características e cabedais sociais específicos, gerando um *habitus* profissional de grande aceitação. Através da trajetória artística desses artistas mostramos que tipo de inserção nas estruturas profissionais está associado à distinções de ordem social internas ao domínio da música popular, indo além da noção clássica de profissionalismo e sem apelar para explicações mistificadoras.

Embora alguns discursos apresentem a tendência de pensar a arte somente por meio de conhecimentos “artísticos”, fatos objetivos do domínio social, como a posição do artista no espectro social, por exemplo, com certeza influenciam as condições da sua produção e recepção, influenciando os rumos da sua carreira e o estilo que será desenvolvido por ele. Esta constatação não visa negar ou diminuir a autonomia e a liberdade das formas artísticas, mas tornar clara a existência de uma relação entre os elementos internos do campo artístico e as condições sociais e materiais que o ajudam a dar conformação e sentido. A posição dos artistas no campo social se converte em posições homólogas no interior das estruturas profissionais de produção musical.

Poucos artistas populares estiveram tão bem posicionados na indústria musical quanto Braguinha. Cantor, compositor, autor de versões, autor de músicas infantis, dublador, produtor, etc. sua carreira desenvolveu-se em meio aos diversos segmentos da indústria, inclusive o cinema. Ele estava muito bem posicionado neste cenário, estabelecendo relações rentáveis e valendo-se amplamente de suas habilidades. A multiplicidade da atuação de Braguinha revela o peso da sua origem social na forma como ele aproveita as chances no mercado de trabalho da música popular. Outros de sua geração como Ary Barroso, Lamartine Babo e Francisco Alves, embora de maneiras distintas, também se aproveitaram de excelentes espaços graças aos recursos obtidos a partir de suas origens sociais. A atuação desses artistas produziu avaliações e

preceitos que permitiram a existência simbólica de um novo parâmetro sobre o profissionalismo e sobre a música popular. A relação de artistas como Braguinha com as instâncias do mercado musical produziu a consolidação da posição e do prestígio do profissional dentro de certos moldes que nem todos poderiam seguir. Com o passar do tempo, a complementaridade estabelecida pelas estruturas comerciais promoveu a solidificação da indústria, das carreiras e do profissionalismo. Se essa estrutura é extremamente desigual, como atestam as tortuosas carreiras da maioria dos músicos pobres, é porque ela reproduz por homologia as desigualdades da vida social.

BIBLIOGRAFIA:

1. Referências Teóricas

ADORNO, Theodor. Ideias Para Sociologia da Música. In: *Os Pensadores: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp. 259-268.

_____. Sobre a Música Popular. In: COHN, Gabriel (org). *Adorno: Sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. pp.115-146.

_____ et. al. La Personalidad Autoritaria (Prefacio, Introducción y Conclusiones). *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. n.12, julio-diciembre, 2006, pp. 155-200.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. Conceito de Iluminismo. In: *Os pensadores: Adorno*. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1996. pp.17-54

_____. O iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 5-44

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. pp. 165-196.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus. 1996b.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996c.

_____. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998 (9. ed., 2007).

_____. *Homo Academicus*. Florianópolis: Ed da UFSC, 2013.

COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1973.

DURKHEIM, E. *A Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FROMM, Erich. Método e função de uma psicologia social analítica. In: _____. *A crise da psicanálise: Freud, Marx e a psicologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, pp. 134-161

_____. Psicanálise e Sociologia. *Revista Espaço Acadêmico*, n 110, julho de 2010.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: LCT, 1988.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HORKHEIMER, Max. *Teoria crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

PARSONS, T. *Essays in Sociological Theory* (Revised Edition). Illinois: The Free Press, 1954.

https://archive.org/stream/sociologicaltheo00pars/sociologicaltheo00pars_djvu.txt

ROUANET, S.P. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. *Rev. Adm. Pública*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 4, pp. 897-918. Agosto de 2009.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2006

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2000.

2. Trabalhos sobre música, intelectuais e cultura popular

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ALENCAR, Edgar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1968.

_____. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

ALMADA, Carlos. Correlações entre Estrutura Musical e Narrativa Poética em Carinhoso. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. pp. 40-51.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BARBOSA, M. L. O. A Sociologia das Profissões: em Torno da Legitimidade de um Objeto. *BIB*, Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, n. 36, 1993, pp. 3-30.

BERNARDO, Marco Antônio. *Waldir de Azevedo: um Cavaquinho na História* São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BONELLI, M. G. As Ciências Sociais no Sistema Profissional Brasileiro. *BIB*, Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, n. 36, 1993, pp. 31-61.

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

_____. *As Escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

_____. *ABC do Sergio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CASCAES, Laura Silvana R. Pés de Anjo: O Bailado do Teatro de Revista. In: XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, 5 a 9 de agosto, 2008. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro, Funarte, Bem- Te- Vi Produções Literárias, 2006.

CONTIER, Arnaldo D. Mario de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*. São Paulo, maio 1994.

_____. O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*: São Paulo, maio/novo 1995.

CUNHA, Fabiana. L. da. *Da marginalidade ao estrelato — o samba na construção da nacionalidade (1917–1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DOMINGUES, H. F. (Almirante) – *No tempo de Noel Rosa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

EFEGE, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro, Funarte, 2007.

Enciclopédia da Música Brasileira - Art Editora e Publifolha - São Paulo - 2a. Edição - 1998.

FENERICK, José Adriano – *Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

_____. *Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira* *Revista História em Reflexão*: Vol. 1 n. 1 – UFGD - Dourados Jan/Jun 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” na samba e no choro*. São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2010.

_____. *Noel Rosa em seu tempo ou o samba em forma de arte*. *Revista Cultura Crítica*, volume 12, páginas 23-29, 2011.

_____. *Música Popular e Intelectuais: um modelo analítico*. XV Congresso Brasileiro de Sociologia, 26 a 29 de julho de 2011, Curitiba – PR.

FERNANDES, A. B. (Org) *As vozes desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Funarte, 1970.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GUIMARÃES, F. (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/Na_Roda_do_Samba_Francisco_Guimarespdf

HERTZMAN, Marc. *Surveillance and Difference: the making of samba, race and nation in Brazil*. Tese de Doutorado, Universidade de WISCONSIN-MADISON, 2008.

_____. *Fora de moda e sem lugar: Rádio e cultura na formação da Escola Uspiana (1960-70)*. I Simpósio Internacional Música e Ciências Sociais, 20 a 22 de novembro de 2013, Juiz de Fora – MG.

HOLANDA, Nestor. *Memórias do Café Nice: Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

Instituto Cultural Cravo Albin. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2008 <http://www.dicionariompb.com.br>.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, J. & DIDIER, C. – *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: UNB, 1990.

MCCANN, Brian. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MENEZES BASTOS, R. J de. *A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções tem música?)*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v.11 n.31 São Paulo jun. 1996

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOISÉS, Carlos F. Coquetel de Abricó. *Revista Desenredos*. Ano III, n8, Teresina. Janeiro fevereiro março de 2011.

MORAES, José Geraldo V. de. *História e historiadores da música popular no Brasil*. *Latin American Music Review*, volume 28, número 2, 2007.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

_____. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. História e Música Popular: Um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, 2007, pp.153-171.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no 'Estado Novo'*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil; entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

RANGEL, Lucio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

SANDRONI, Carlos – *Feitiço Descente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, v.3, 1998.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto*. Rio de Janeiro: 1969.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os Sons que Vêm da Rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VAMPRÉ, O. A. *Raízes e evolução do rádio e da TV*. Porto Alegre: Feplam/ RBS, 1979.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: São Paulo: Pontes: UNICAMP, 1991.

_____. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas: São Paulo: UNICAMP, 1996.

VELOSSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultura do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

WASSERMAN, Maria Clara. Decadência: A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 3, Nº22, Rio, 2008.

WISNIK, J. M. e SQUEFF, E. *Música: o nacional e o popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

3. Entrevistas e depoimentos de Braguinha

CD João de Barro, col. MBSAI, São Paulo, SESC-São Paulo, 2000. Gravação original da Fundação Padre Anchieta. 1973.

João de Barro – Braguinha. Programa Especial TVE

De minas a Noel. Documentário realizado pelos alunos da FAFI Muriaé, 1987. Disponível em: <http://noelrosa100.blogspot.com.br/2013/12/assista-o-documentario-de-minas-noel-de.html>

Braguinha vê o carnaval passar. Entrevista concedida à Pedro Alexandre Sanches. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada. Edição de segunda-feira, 10 de fevereiro de 1997.

4. Bancos de dados disponibilizados na internet e outros sites

<http://www.ubc.org.br> (Site da União Brasileira de Compositores)

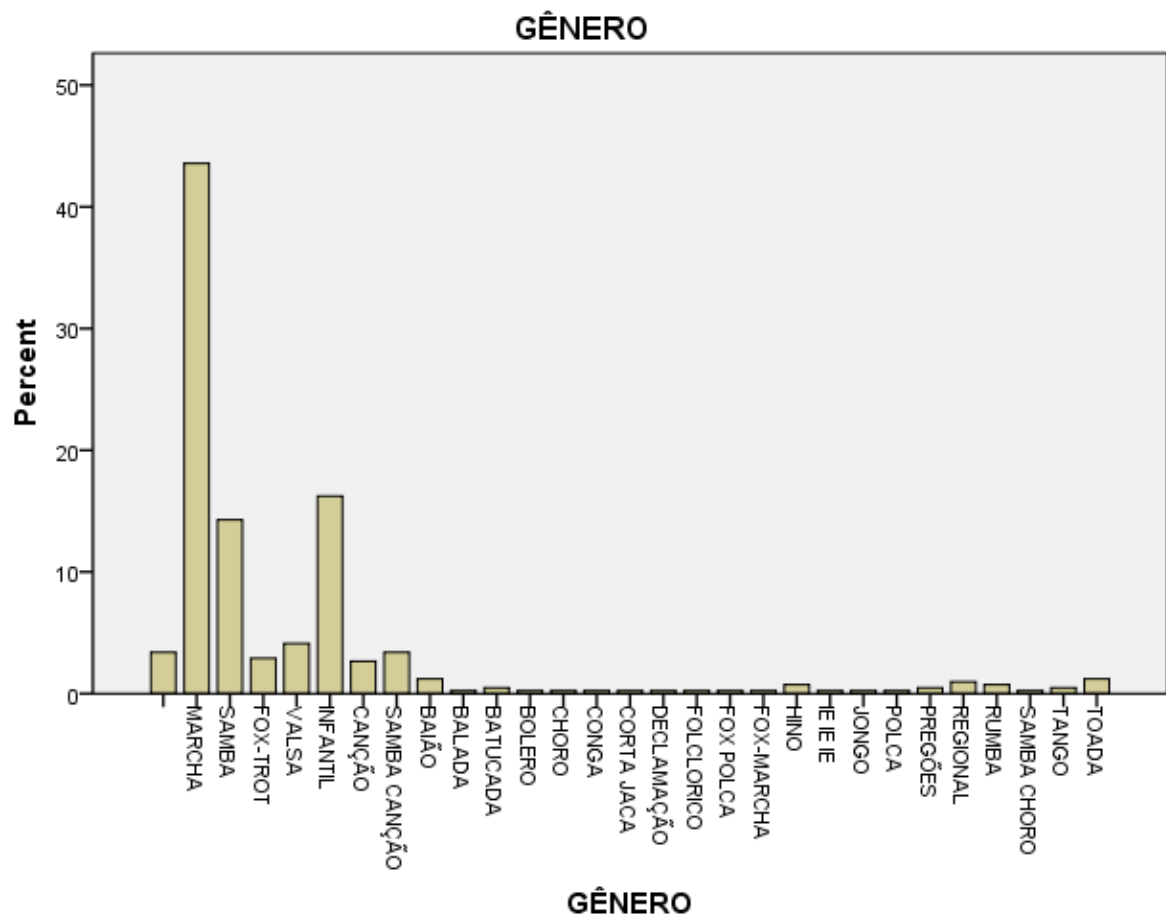
<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl> (Base de dados, contendo informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm, gravados no Brasil no período de 1902 a 1964)

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital> (hemeroteca digital da Biblioteca nacional)

ANEXOS: DADOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE BRAGUINHA

GÊNEROS COMPOSTOS POR BRAGUINHA

GÊNERO	NÚMERO DE COMPOSIÇÕES	%
MARCHA	180	43,6
SAMBA	59	14,3
FOX-TROT	12	2,9
VALSA	17	4,1
INFANTIL	67	16,2
CANÇÃO	11	2,7
SAMBA CANÇÃO	14	3,4
BAIÃO	5	1,2
BALADA	1	,2
BATUCADA	2	,5
BOLERO	1	,2
CHORO	1	,2
CONGA	1	,2
CORTA JACA	1	,2
DECLAMAÇÃO	1	,2
FOLCLORICO	1	,2
FOX POLCA	1	,2
FOX-MARCHA	1	,2
HINO	3	,7
IE IE IE	1	,2
JONGO	1	,2
POLCA	1	,2
PREGÕES	2	,5
REGIONAL	4	1,0
RUMBA	3	,7
SAMBA CHORO	1	,2
TANGO	2	,5
TOADA	5	1,2
Total	413	100,0



PARCEIROS DE BRAGUINHA

