

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O SAMBA NOS PRIMÓDIOS
DA MODERNIDADE BRASILEIRA

FLORA BORGES MOREIRA TELLES

RIO DE JANEIRO, 2007

O SAMBA NOS PRIMÓDIOS
DA MODERNIDADE BRASILEIRA

por

FLORA BORGES MOREIRA TELLES

Monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Roberto Gnattali.

Rio de Janeiro, 2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por toda proteção.

A meus pais, Tereza Borges e Lucio Telles, e à minha irmã, Ingrid Borges, por serem meus maiores incentivadores e a luz do meu caminho.

Ao mestre e orientador, Roberto Gnattali, a quem sou grata profundamente por sua dedicação, seriedade e experiência nas disciplinas que ministrou por diversos períodos enriquecendo, com sensibilidade e muita nobreza, meus estudos musicais.

Às queridas professoras, Laize Guazina e Mônica Duarte, pela competência profissional e estímulo constante.

Ao diretor, Luiz Otávio Braga, aos professores, Carlos Alberto Figueiredo, Regina Márcia, Adriana Miana, Avelino Romero, José Wellington, Laura Rónai, Júlio Moretzsohn, Antônio Guerreiro, Elizabeth Travassos, e a todos os outros professores, amigos e funcionários da UNIRIO que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - OS ANOS DE 1920	3
CAPÍTULO 2 - OS ANOS DE 1930/45	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES.....	37

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa estudar as transformações ocorridas com o samba no período pioneiro do surgimento dos novos meios de comunicação de massa no Brasil. Trata-se de um trabalho que busca captar os vários elementos que compuseram a cena brasileira no momento da renovação do samba, ou seja, de sua transformação estética e sociocultural, propiciada pelo incremento do capitalismo do início do século XX. Em outras palavras, o samba é um produto de nossa **modernidade mestiça**, para utilizar esta expressão de Ulloa ¹, emergente no contexto da urbanização acelerada de nossas principais cidades, em especial o Rio de Janeiro, que afluía no momento como o *cartão-postal* do Brasil. Guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, as mesmas forças que propiciaram o surgimento do jazz ou das vanguardas européias – a metrópole moderna, os novos meios de transporte e comunicação, a vida agitada, etc.–, foram também as forças que propiciaram o aparecimento do samba brasileiro em transformação. Assim, o samba aqui abordado é um gênero musical, que ao decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em *coisa* para poder ser veiculado e vendido pela inovadora indústria de diversões, – capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio –, ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com o progresso da civilização brasileira.

Conforme observou Hobsbawn, “a cidade tende a separar o artista do cidadão, e a transformar a maior parte da produção artística em ‘entretenimento’, uma necessidade especial, suprida por especialistas” ². Nesse sentido, a história do samba contada aqui não poderia estar dissociada de seus profissionais. Devido ao preconceito ainda latente em relação ao comercialismo de um determinado artigo cultural, é importante enfatizar que o samba é também um produto de mercado feito por músicos, que no caso do

¹ Ulloa, A. – *Pagode. A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. RJ: Multimais, 1998. p.193

² Hobsbawn, E.J. – *História social do jazz*. RJ: Zahar, 1990. p.176

período estudado (1920/45), estavam iniciando o processo de profissionalização e de organização em torno da luta por seus direitos de criadores. Dadas as condições do país, a modernidade brasileira (compulsória e excludente) se deu por meio de um encontro brutal com uma sociedade de bases tradicionais, resultando num processo doloroso para aqueles que queriam adentrar no novo mundo do *show business*, e também para aqueles que lá chegando, quisessem ter seus direitos minimamente respeitados.

No geral, são estas as preocupações que nortearam as reflexões e análises contidas neste trabalho, que foi dividido em dois capítulos:

Capítulo I, os anos de 1920.

Capítulo II, os anos de 1930/45.

Como uma última observação, cabe salientar que o samba é, dessa forma, um fenômeno cultural de um país que passava por grandes mudanças, com um projeto de nacionalidade expresso por meio de um bem cultural moderno.

CAPÍTULO 1 • OS ANOS DE 1920

O Rio de Janeiro ascendeu ao século XX com condições muito favoráveis ao desenvolvimento e modernização capitalistas. Centro populacional, econômico, político e cultural do país, a Capital Federal “viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais”³. Cidade litorânea, o porto do Rio de Janeiro alcançava o terceiro posto em circulação de mercadorias no continente americano. No entanto, tanto o porto como a cidade não estavam adequados à circulação do novo montante de mercadorias provenientes das relações comerciais internacionais. A cidade precisava de reformas modernizadoras e o recém regime republicano, sob o governo de Rodrigues Alves (1902-1906), trabalhou nesta direção, dando carta branca ao então prefeito Pereira Passos, um discípulo do Barão Haussmann.⁴ A palavra de ordem do momento, propagada aos quatro cantos da cidade era: **Regeneração**, uma espécie de síntese de progresso e modernização.

As “picaretas regeneradoras” (palavras cunhadas por Olavo Bilac), entre 1903 e 1906, criariam toda uma nova cidade. O mundo do automóvel, do telefone, da fotografia, do cinematógrafo, da luz elétrica, da vacina e outros benefícios da modernidade não poderiam conviver com epidemias, com ruelas esburacadas, becos escuros e mal afamados, cortiços e pobreza. Assim durante o período que ficou conhecido como o “bota abaixo” de Pereira Passos, o centro do Rio de Janeiro foi inteiramente reurbanizado. Apareceram novas praças, novos parques, novos prédios, novas avenidas, como a novíssima avenida Central (atual Rio Branco) – toda cercada de palácios de mármore, no melhor estilo *Art Nouveau* –, um imenso bulevar que “botou abaixo” as antigas construções coloniais e rapidamente se transformou na coqueluche da burguesia carioca. Isto é, transformou-se na vitrine de uma sociedade que

³ Sevcenko, N. – *Literatura como Missão*. SP: Brasiliense, 1989. p.27

⁴ cf. Needell, J.D. – *Belle Époque Tropical*. SP: Cia das Letras, 1993, pp.50 e sgts.

civilizava-se. O novo centro da Capital Federal transformou-se num “espaço de ostentação da burguesia e as avenidas serviam como espaço de desfile, dessa mesma burguesia. As finalidades eram de propiciar aos membros da burguesia emergente, os pontos de encontro e contato, onde eles pudessem entabular os seus negócios”.⁵

O sentido último das reformas de Pereira Passos era a modernização capitalista. Contudo, o discurso das elites republicanas calcava-se, como uma espécie de justificativa moral para as tais transformações necessárias, em noções positivistas e cientificistas, tais como: progresso, higiene e civilização. Nesse período, civilização e progresso eram conceitos complementares, quando não mero sinônimos. Isto é, o progresso material é o que garantiria a civilização. E a civilização pretendida era a civilização capitalista-industrial européia. A imagem pretendida para o Brasil era a de um país higiênico, burguês, moderno e acima de tudo, branco. Assim, a burguesia carioca, norteada pelos paradigmas da cultura européia (particularmente a anglo-francesa), criará sua identidade a partir “dos *footings* nas novas avenidas, dos corsos, dos *clubs*, da moda *chic*, dos salões e cassinos, dos grandes teatros, do *five o'clock tea*, do consumo dos novos meios de comunicação e até mesmo da educação de colégios como Sion e o Pedro II”.⁶ Em contrapartida, essa elite social, apoiada pelos ditames da nova imprensa, condenará e negará qualquer elemento de cultura popular que pudesse “macular a imagem civilizada da sociedade dominante”.⁷

Dessa forma, do centro novo da cidade, vitrine da civilização brasileira, foram expulsos todos os habitantes de cortiços e malocas, os freqüentadores de botequins e freges (bares populares), além das barracas, carroções e carrinhos de rua. Perseguiu-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os “pés descalços” e os “sem camisas”, os macumbeiros, os curandeiros populares, “além das tradicionais festas da Glória e da Penha (igrejas)”.⁸ Os dois mundos, o da elite civilizada e o da plebe atrasada, pareciam bem

⁵ Sevcenko, N.- “As muralhas invisíveis da Babilônia moderna”. in: Óculum (revista de arquitetura, arte e cultura).no.1, Ano II,Campinas,1985.p.47

⁶ cf. Sevcenko, N.- *Literatura como Missão*. op. cit.; e, Needell, J.D.- *Belle Époque Tropical*..op.cit.

⁷ Sevcenko, N. - idem, ib. p.30

⁸ cf. Sevcenko, N. idem, ib.pp.30-33; Velloso, M.P. - *As tradições populares na Belle Époque*. RJ: FUNARTE, 1988.

⁹ O adjetivo *moderno*, tanto aqui como no restante do texto, se remete ao samba feito e/ou praticado em termos capitalistas (de compra e venda no mercado), diferente, portanto, do samba *tradicional* feito e/ou praticado por grupos e/ou comunidades que o utilizavam de forma muito próxima de suas manifestações festivas/religiosas. Sobre isso, ver: Sodré, M. - *Samba o dono do corpo*. 2ª ed. RJ: Mauad, 1998, pp.39-41.

separados, mas isso era mais um desejo que propriamente um fato. “E é neste contexto que aparece o **samba moderno** no Rio de Janeiro”.⁹ As “muralhas” da cidadania estavam construídas, mas os sons e a música, ao que parece, não respeitam muito essas **paredes sócio-políticas**.

Num subúrbio, não muito longe do centro da cidade, ficava a Cidade Nova, que o sambista Donga, quando indagado sobre os locais do processo de fixação do samba no Rio de Janeiro e graças à sua memória prodigiosa para guardar nomes de rua, irá nos localizar melhor:

(...) Quando se fala em Cidade Nova é basicamente na rua Senador Pompeu. Lá é que era o Quartel General, devidamente assessorado pelo grande Hilário Jovino. Lá pelos lados do Depósito, da Saúde é onde estavam concentrados os baianos. Também na rua do Costa (atual Alexandre Mackensie). Mais para o centro tinha a rua da Alfândega, a rua do Hospício, atual Buenos Aires, aquela parte que vai até a avenida Rio Branco. Ali, onde hoje se vêem os Sírios, na época era tudo negro, era tudo africano, baiano. Rua do Sabão. Desse núcleo é que se formou tudo do lado de cá.¹⁰

A proximidade da Cidade Nova com o centro da cidade não era apenas geográfica. Devido à grande migração de ex-escravos ou escravos libertos, durante as últimas décadas do século XIX, para o Rio de Janeiro, formou-se nesta cidade vários núcleos de negros, muito acostumados a fazerem festas intermináveis. Essas festas, sempre com muita bebida, muita comida e muita música, por vezes atraía membros das mais diversas classes sociais e pelos mais diversos motivos. Villa-Lobos, por exemplo, que durante a década de 1920 compôs uma série de 14 Choros para os mais diversos instrumentos e grupos instrumentais, era um dos freqüentadores dessas festas. Pixinguinha, ao explicar que conhecera Villa-Lobos antes de 1922, deixa-nos observar um contraste musical entre um e outro, mas não uma oposição excludente. Diz Pixinguinha:

(...) Eu conheci Villa Lobos muito antes [de 1922]. Como eu já disse ele ia na minha casa porque admirava os ‘chorões’. Às vezes, até fazia um acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os ‘Chorinhos’, número 1 e 2, porém várias outras. Músicas em que precisamos prestar a atenção. Aquele ‘Uirapuru’, o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimentos. Villa-Lobos, para mim, é um Stravinsky, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira, no conjunto. Considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento - eu sou sentimental- não deve ficar. Eu quero ver o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria.¹¹

As relações entre membros das camadas populares com integrantes das camadas médias e da elite social do país não eram exatamente um fato extraordinário. Segundo Hermano Vianna, e no tocante à música, “seus primeiros registros mais claros começam com a invenção e popularização da modinha e do lundu, no final do século XVIII, quando o Brasil ainda era colônia portuguesa.” E ainda seguindo com este autor,- após narrar uma “noitada boêmia” ocorrida em 1926 entre Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga com Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freire, Luciano Gallet e Villa-Lobos,- comenta “ser apenas mais uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros políticos, aristocratas, escritores, etc.) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira”.¹²

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, os locais de contato entre os membros das várias camadas sociais eram muitos. Distante poucas quadras do suntuoso Teatro Municipal avistava-se (e ainda podem ser vistos) os coloniais Arcos da Lapa e em suas redondezas, o bairro da Lapa, a *Montmartre* carioca. Luís Martins recorda que “a feição de *Montmartre* em miniatura surgiu, assim, aí pelo início da década de 20, ou fins da anterior nos anos da mocidade boêmia de Raul de Leôni, Jaime Ovalle, Ribeiro Couto, Di Cavalcanti etc.” Além de abrigar a boêmia literária do período, a Lapa era também o lugar “de gente valente, refúgio da malandragem boêmia, o ‘pessoal da lira’, como então se dizia, equívoca sociedade de desordeiros, baderneiros, navalhistas e sambistas”.¹³ Bairro boêmio, a Lapa concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, cafés e botequins. Centro de um meretrício todo especial, a Lapa era a:

(...) boêmia artística de literatos e músicos, artistas plásticos e jornalistas que, junto com o ambiente geral do lugar (igrejas, Arcos, velhos sobrados etc.), os tipos populares (meninos de rua, malandros, macumbeiros etc.) e os artistas oriundos das camadas baixas da população, definem um panorama de realidades e espaços mesclados.¹⁴

¹⁰ Donga, depoimento ao MIS, dia 02/04/1969. in: *As vozes desassombradas do museu*. RJ: MIS, 1970.

¹¹ Pixinguinha, depoimentos ao MIS, 1966/1968: in: *As vozes desassombradas do museu*. RJ: MIS, 1970. p.28 (grifos nossos)

¹² Vianna, H.- *O Mistério do samba*. RJ: Zahar/UFRJ, 1995. p.37

¹³ Martins, L.- *Noturno da Lapa*. RJ: Civilização Brasileira, 1964. p.25

¹⁴ Gardel, André - *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. RJ: Biblioteca Carioca, 1995. p.71

¹⁵ Pixinguinha, in: *As vozes desassombradas do museu*. op. cit. p.17

¹⁶ João da Baiana. Depoimento ao MIS, 1966, in: *As vozes desassombradas do museu*. op. cit. p.57

Pixinguinha, que trabalhou como músico na Lapa do período, confirma o intercâmbio cultural propiciado pelo bairro:

(...)Tinha uma vida noturna muito grande... A Lapa era uma autêntica concentração de artistas, não só dos adeptos do chorinho, mas de toda música popular. Conheci muita gente importante em suas casas noturnas: o Souza, que depois ficou conhecido como *Tamber Link* [cantor e animador de cabaré], o Dominginhos, a Arminda Santos, a Iracema. Tanta gente que eu nem me lembro.¹⁵

O processo civilizatório e a modernização do país, com todas as suas contradições, estava em curso e se fazia muito presente nesses primeiros anos do século XX. Assim, o intuito em expor a relação por vezes existente entre mundos culturais diferentes visa apenas relativizar uma situação bipolarizada e estanque entre esses universos, por vezes tomada em absoluto. Contudo, a perseguição policial, ao sambista em particular, e ao músico popular de um modo geral se fazia ferrenha, como relata João da Baiana:

(...) samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento(...).

Entretanto, nesse mesmo depoimento, João da Baiana prossegue:

(...) Uma vez o Pinheiro Machado quis saber porque. Houve uma festa no Morro da Graça - o palácio dele - e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, Marechal Hermes, Coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui.(...) Ele então perguntou porque eu não fora à casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do “seu” Oscar, o *Cavaquinho de Ouro*, na rua da Carioca n.1908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o “seu” Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: A minha admiração, João da Baiana - Senador Pinheiro Machado.¹⁶

O depoimento de João da Baiana é muito esclarecedor sobre as mediações culturais praticadas nos anos 1920, entre os membros da elite e os das classes subalternas.

¹⁵cf. Depoimento de João da Baiana gravado no documentário *Conversa de Botequim*, diretor: Carlos Lacerda, 1972. in: *Brasilianas 13*. RJ: Funarte, s/d.

¹⁶O conceito de *circularidade cultural* aqui se refere, principalmente, aos trabalhos de Carlo Ginzburg e Peter Burke. Cf. Ginzburg, C. – *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras, 1989; Burke, P. – *Cultura Popular na Idade Moderna*. SP: Cia das Letras, 1989.

A polícia toma o pandeiro de um sambista que é amigo de um Senador da República que, por sua vez, lhe manda fazer um outro pandeiro com uma dedicatória que servirá ao sambista como “escudo” para as próximas investidas policiais. Tanto lhe serviu de escudo, que este pandeiro ninguém mais o tomou e João da Baiana tocou nele até “rasgar o couro”. Depois o guardou como recordação e o manteve em sua posse até os últimos dias de sua vida. Por vezes, era menos a polícia que os próprios elementos modernos, como a luz elétrica, que dificultavam as práticas musicais tradicionais. O mesmo “João da Baiana lamentou a chegada da luz elétrica e a impossibilidade de se continuar a fazer seresta, sempre feita ao luar, com suas músicas sentimentais”.¹⁷

Do mesmo modo que queremos relativizar a segregação cultural e principalmente musical imposta pelos rígidos limites do eruditoXpopular, eliteXpopular, ao apresentarmos pontos de contatos entre elementos provenientes de universos sociais diferentes, como a relação de membros da elite com os assim chamados **pioneiros do samba** (João da Baiana, Pixinguinha, Donga entre outros) também não podemos tomar essas relações como regra geral ou transpô-las para uma situação irreal. Estudos como o de Hermano Vianna são importantes na medida em que nos atentam para a “questão de não se trabalhar *in totum* com a idéia de universos culturais diferentes e estanques. Há que se perceber os pontos de contato e a circularidade cultural presentes na sociedade”.¹⁸

Em que pese todas as mediações apresentadas até aqui sobre o processo de aceitação social do samba, a visão predominante de civilização durante a década de 1920, continua a ser o adotado pelas elites (econômicas, políticas, culturais etc) brasileiras. Especialmente quando levamos em conta que boa parte da modernização brasileira deveu-se à imagem que se queria fazer do país no exterior. Ou, nas palavras do historiador Orlando de Barros:

¹⁹Barros, O. - “Pixinguinha contra os foros da civilização”, in: *Série Depoimentos.Pixinguinha*. RJ:MIS, 1997. p.33

²⁰Sobre o *primitivismo* na arte moderna ver: Micheli, M. de - *As Vanguardas Artísticas*. SP: Martins Fontes, 1991.pp.39-58; Sevcenko, N.- *Orfeu Extático na Metrópole*. op.cit.pp.153-222

²¹cf.Sevcenko, N.-op. cit. p.279; ver também: Rose, P.- *A Cleópatra do Jazz. Josephine Baker e seu tempo*. RJ: Rocco, 1990

²²Barros, O. de - “Pixinguinha contra os foros da civilização” in: op. cit. p.32

(...) com efeito, a imagem que se podia fazer do Brasil no estrangeiro sempre foi muito cara à maior parte da elite, pois esta se espelhava na cultura europeia e preferia ser vista como usuária do modelo que preferiu. “O que vão dizer de nós no estrangeiro” passou a ser uma fórmula recorrente, assaz presente quando o popular, mais tarde, assumiu seu lugar no auge da radiodifusão. Preferiam-se os eventos que identificavam o Brasil com a Europa: o vôo de Santos Dumont, ou a participação de Rui Barbosa na Conferência Internacional de Haia, tão próximos no tempo, eram boas oportunidades para uma celebração do tipo “a Europa curvou-se ante o Brasil”.¹⁹

Os anos da *Belle Époque* haviam instalado na Europa ocidental um interesse por culturas dos povos recém incorporados pelo processo imperialista. “O exótico, o primitivo estavam na ordem do dia e os mentores da arte moderna, por assim dizer, como Picasso, Gauguin, Debussy, entre outros, utilizavam esses elementos não europeus na confecção de seus trabalhos”.²⁰ No período que se seguiu ao pós-guerra esse interesse se manteve, tornando-se talvez apenas mais intenso em relação à cultura de origem negra, e assim foi que a “selvagem” Josephine Baker conquistou a Europa nos anos 1920, “tornando-se a **Cleópatra do Jazz** ou a **Rainha de Paris**”.²¹ No Brasil, por sua vez, a curiosidade pelo exótico e pelo “primitivo”, localizava-se dentro das “fronteiras sociais e culturais do país. Mas, mesmo assim, predominavam o preconceito e a desqualificação quanto à criação popular mormente a de origem africana.”²²

No início dos anos 1920 o maxixe, juntamente com outras músicas latino-americanas como o tango argentino ou os ritmos caribenhos, por exemplo, se faziam presentes na Europa, particularmente em Paris, a capital europeia mais cosmopolita do período. Entretanto, o nosso maxixe “exportação” era um maxixe “manso”, um pouco polido em seu ritmo e em seus passos mais sensuais e sedutores. Segundo José Ramos Tinhorão, foi em 1906 que o maxixe, “embora necessariamente desfigurado, fazia a sua primeira aparição internacional, em Paris, antes mesmo de conseguir, no Brasil, quem lhe disciplinasse os passos para o advento final como dança de salão.”²³ O disciplinador dos passos do maxixe foi um dentista baiano conhecido por Duque, que juntamente com uma vedete parisiense, Gaby

¹⁹Tinhorão, J.R. - *Pequena história da música popular*- SP: Vozes, s/d.(Círculo do Livro) p.81

²⁰idem, ib.p.86

²¹cf. idem,ib. pp.86-87

²²Donga, depoimento ao MIS, in: *As vozes desassombradas do museu*. op. cit.p.90

²³Cabral, S.- *Pixinguinha, vida e obra*. RJ: Lumiar, 1997.pp.73-74 (grifo em negrito no original)

²⁴Sobre as teorias raciais ver: Ventura, R.- *Estilo Tropical*.SP: Cia das Letras, 1991; Schwarcs, L.M. - *O Espetáculo da Raças*.SP: Cia das Letras, 1993; e, Skidmore, T.E. - *Preto no Branco*.RJ: Paz e Terra, 1976.

(sua *partenaire* definitiva) fariam um sucesso estrondoso na Europa.

(...) Quanto à popularidade entre o povo, não resta dúvida: desde 1912, quando a dupla Duque e Gaby despontou para o sucesso, entre os cartões-postais vendidos nas tabacarias de Paris, vários focalizavam o bailarino brasileiro dançando de casaca e cartola com a antiga manequim francesa.²⁴

“O sucesso no estrangeiro de Duque com seu maxixe polido, longe de causar constrangimento às elites do país, foi entusiasticamente bem recebido no Brasil”.²⁵ O mesmo não aconteceria com a famosa viagem dos *Batutas* para Paris.

Grupo formado por Donga e Pixinguinha, para citar apenas os dois mais famosos dos integrantes, os *8 Batutas*, – talvez indo na esteira do sucesso de Duque no estrangeiro, e patrocinado pelo milionário Arnaldo Guinle, que os fez contratar para uma temporada no *dancing* de sua maior preferência e frequência em Paris, o *Sherazade* – seguiram para a Europa em 1922. É Donga quem nos conta:

(...) Então o Duque quando nos viu no Assírio queria que nós fôssemos para Paris, mas eu não confiei muito e falei com o Pixinguinha que não iríamos. O Duque sentindo que havia má vontade foi embora. Na volta, com a Gaby, é que se concretizou o negócio. Isso já no *Country Club*, já com a intervenção do Dr. Arnaldo Guinle. O Duque se agarrou com o Arnaldo e assim nós conseguimos atendê-lo. Foi assim.²⁶

Essa viagem dos *8 Batutas* (viajaram apenas 7 integrantes do grupo), foi motivo para colocar em risco a boa imagem brasileira no exterior, ao menos assim pensavam alguns dos cronistas da época. Conforme relata Sérgio Cabral:

(...) no Diário de Pernambuco, por exemplo, um cronista que assinava A. Fernandes afirmou não saber “se a coisa é para rir ou para chorar”. Temia a vergonha que iria passar com a música dos *Batutas* em Paris: “seja como for, o *boulevard* vai se ocupar de nós. Não do Brasil de Artur Napoleão, de Osvaldo Cruz, de Rui Barbosa, de Oliveira Lima, não do Brasil expoente, do Brasil elite, mas do Brasil pernóstico, negróide e ridículo e de que *la chanson* oportunamente tomará conta”.

²⁹Cf. Barros, O. de - “Pixinguinha contra os foros da civilização”.in: op. cit.pp.35-36.

³⁰Cf. idem, ib. pp. 27-28

³¹cf.Boletim da SBAT, n.37, jul. de 1927

³²Costallat, B. - “ Carta de Benjamin Costallat (sic)”. Gazeta de Notícias, RJ: 22/01/1922. Documento reproduzido, em Apêndices, in: Barbosa da Silva, M.T. & Oliveira Filho, A.L. - *Filho de Ogum Bexiguento*. RJ: MEC/Funarte, 1979.pp.199-201 (grifos nossos)

(...) No Jornal do Comércio, também de Pernambuco, um cronista que assinava apenas S. referiu-se a “oito, aliás, nove pardavascos que tocam violas, pandeiros e outros instrumentos rudimentares”, lamentando não haver uma polícia inexorável que, legalmente, os fisesse pelos cós e os retirasse de bordo com a manopla rija, impedindo-lhes a partida no linear da Mala Real! O tal S. estava irritadíssimo: “Impunemente, porém, os *Oito Batutas* lá vão rumo a Paris, mas o Duque, que tem olho fino, mais fino mesmo que os pés, e sabe como treiná-los para que se mostrem uns cotubas no remelexo, nas cantilenas estropiadas de Catulo, na música lúbrica dos choros. (...) E depois ainda nos queixamos quando chega por aqui um maroto estrangeiro que, de volta, se dá à divertida tarefa de contar das serpentes e da “pretalhada” que viu no Brasil.²⁷

Tais opiniões a respeito da viagem dos *Batutas* para Paris guiam-se menos pelo repertório musical do conjunto que pela cor da maioria de seus integrantes, notadamente composto de negros e mestiços. Aqui se faz notar claramente o modelo civilizatório adotado pelas elites brasileiras, onde a imagem de um país branco é fundamental, juntamente com a permanência das teorias raciais europeias do final do século XIX, a que muitos intelectuais brasileiros aderira, cada qual a seu modo, e que “preconizavam a grosso modo que o Brasil somente seria uma nação quando o povo tivesse uma feição étnica definida, quando se tornasse homogêneo, em oposição à diversidade e à mescla de povos observadas no país”.²⁸ Nesse sentido, concebeu-se a idéia da imigração maciça de europeus, numa tentativa clara de “branqueamento e a barbárie com a negritude e a mestiçagem, idéia que se estenderia facilmente para a criação musical”.²⁹ Também durante a década de 1920 a civilização foi atentada novamente com a criação da Companhia Negra de Revista, – que contava com a participação, entre outros, de Pixinguinha e do novato e garoto Grande Otelo, – estreando em 1926 a burleta *Tudo Negro!*, possivelmente espelhada na *Revue Nègre*, companhia americana de grande sucesso em Paris e que havia revelado Josephine Baker. No Brasil, assim como no *vaudeville* norte-americano, os personagens negros das revistas eram interpretados por brancos caracterizados, mas na década de 1920 essa situação começara a mudar, “permitindo, por exemplo, que a mulata Araci Cortes viesse a se tornar estrela de primeira grandeza. E assim, no curto período em que essa Companhia durou, fez um relativo sucesso, graças em grande parte aos atributos femininos das *blacks girls*, como eram chamadas as coristas desta revista”.³⁰

³³Cf. Naves, S.C. – Violão Azul.R.J: FGV,1998, p.147

³⁴idem, ib. pp.147-148

Mas, bastava essa Companhia querer viajar para o exterior e os foros da civilização se viam em apuros e a SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais), na pessoa do então presidente da instituição, Bastos Tigre, prontamente se colocava na defesa da imagem do país. Para Bastos Tigre uma excursão ao exterior da Companhia Negra de Revistas redundaria,

(...) em descrédito do nosso país, e a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente afim de impedir a consumação desse atentado aos foros da civilização.³¹

E a companhia efetivamente não viajou, cedendo às pressões da SBAT, instituição fundada para proteger e garantir os interesses das revistas teatrais brasileiras.

Os Batutas, todavia, por ocasião de sua viagem a Paris, também encontraram defensores entre as crônicas da imprensa da época. Uma delas foi assinada por Benjamin Costallat, onde relembro desde os tempos em que os *8 Batutas* trabalhavam na sala de espera do cinema *Palais*, assim expunha sua opinião:

(...) Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os *oito batutas* apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida, em pleno alfomfadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, freqüentadores de *cabaret*, que só falam francês e só dançam tango argentino! No meio do internacionalismo das costureiras francesas, das livrarias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas, do esnobismo cosmopolita e imbecil! (...) Os *Oito Batutas* não desmoralizam o Brasil na Europa. Ao contrário. Levarão dentro dos seus violões toda a alma cantante do Brasil - a modinha. Levarão o Brasil tal qual ele é no seu sentimento e na sua beleza. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada pelas influências alheias e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luars do sertão e os olhos de cabocla...Levarão o perfume das nossas matas (...).³²

Apesar das evidentes boas intenções deste cronista, em sua defesa aos *Oito Batutas*, há em seu discurso, profundamente idealista - para não dizer romântico -, uma identificação do popular com o pré-industrial (com o mundo não moderno) justamente num período onde os **luars do sertão**, os **olhos de caboclas** ou os

³⁵Costallat, B. - op. cit. p.201

³⁶cit. in: Cabral, S. - *Pixinguinha. Vida e Obra*. op. cit. p.45

³⁷A respeito do repertório do 8 Batutas ver: Cabral, S. - *Pixinguinha. Vida e Obra*. op. cit.; Cazes, H. - *O Choro. Do Quintal ao Municipal*. SP: ed.34,1998. pp.53-70; e ver também as únicas gravações existentes do grupo, realizadas em 1923 na Argentina, in: *Oito Batutas*. Curitiba, Revivendo, s/d. (CD).

³⁸cf. Depoimento de Donga ao MIS, in: op.cit.pp.88-89

³⁹Cabral, S. - *No tempo de Ari Barroso*. RJ: Lumiar, s/d.p.36

perfumes das nossas matas cediam espaço ao mundo moderno. Ainda podemos observar na crônica de Costallat a idéia do nacional puro, não “contaminado pelas influências alheias”, idéia essa, aliás, já cara aos intelectuais da *Belle Époque*, e que tornar-se-á uma referência importante no decorrer dos anos 1920-30, e em muitos aspectos ainda presente nos nossos dias atuais.

Os aspectos acima verificados do discurso de Costallat não estão dissociados, isto é, o *nacional* é o que está livre do cosmopolitismo engendrado pelo processo de modernização do país. A verdadeira música brasileira é aquela “pura” do período pré-industrial, a sentimental modinha vinda dos tempos do império. Em outras palavras, havia um latente interesse dos cariocas pelo exotismo do meio rural, que pode ser detectado desde a Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, realizada no Rio de Janeiro em 1908, que contou com vários estandes com produtos típicos dos vários estados do Brasil. Desse modo, nos anos subseqüentes há um aumento do interesse pelo regional, pelo mundo rural, e que nas letras das músicas do período poderia ser facilmente percebido pela constância do trinômio: roça/choça/palhoça; além do surgimento, a partir de 1915, da moda da canção sertaneja, cujo grande impulso dado para a consolidação dessa moda musical, de acordo com alguns autores, “seria o enorme sucesso do *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá* (de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) durante o carnaval de 1914”.³³ Segundo Santusa Cambraia Naves:

(...) os efeitos dessa onda regionalista seriam sentidos igualmente no teatro, no carnaval – que aderiu aos temas nordestinos, desde o ritmo às roupas típicas – e na produção de obras de pesquisa folclóricas que datam da virada e do início do século, como *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1887), *Festas e tradições populares*, de Mello Moraes Filho (1901), *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho (1903), *Folclore pernambucano*, de Pereira de Mello (1908), *Os nossos brinquedos e Cantigas das crianças e do povo*, de Alexina de Magalhães Pinto (1909 e 1911) e *O Norte* (impressões de viagem) de Osório Duque-Estrada (1909).³⁴

Ainda poderíamos citar as conferências de Afonso Arinos sobre temas folclóricos em 1915, a viagem de Villa-Lobos pelo nordeste e de João Pernambuco (este último patrocinado por Arnaldo Guinle) à cata de material folclórico, entre outros exemplos possíveis. No limite, portanto, o que Costallat está discutindo é a oposição entre o moderno e o tradicional,

com uma nítida opção pelo segundo, num momento onde a modernização do Rio de Janeiro já se fazia presente, ainda que dificilmente teria força suficiente para modificar totalmente a sensibilidade provinciana do carioca desse período. Nessa mesma crônica acima citada, prossegue Costallat:

(...) O sucesso dos *Oito Batutas*, em Paris será grande. Será a revelação de uma música inteiramente nova na beleza de seus ritmos e de sua melodia. (...) Os americanos levaram barulho, os nossos levam sentimento. (...) É a música de uma terra e a alma de uma gente distante. Terra do luar, da cabocla, do violão... Terra admirável de sentimento onde até os coqueiros morrem de saudade! (...)³⁵

Os 8 Batutas, conjunto musical formado em 1919 a partir de um grupo carnavalesco - o *Grupo de Caxangá*, assim denominado graças ao grande sucesso carnavalesco de 1914, a embolada *Cabocla de Caxangá* -, apresentavam-se freqüentemente no cinema *Palais*, todos vestidos à caráter, isto é, de sertanejos (com roupas de couro, chapéus de aba virada para cima etc.). O tipicamente brasileiro, nesse momento, se identificava com as coisas e o repertório ligados ao sertão, ao rural. No salão de espera do *Palais*, seu proprietário, Isaack Frankel, havia mandado instalar um letreiro com os dizeres: **A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro**. E os anúncios dos jornais diziam algo como:

(...) Agência Geral Cinematográfica Claude Darlote, Cine Palais, hall de espera. Convidamos V.Excia. a vir ouvir no Cine Palais a Orquestra Típica Oito Batutas. Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira. Maxixes, lundus, canções sertanejas, batuques, cateretês etc.³⁶

O repertório do *8 Batutas*, até onde pudemos constatar, era extremamente variado, onde “emboladas e cateretês se avizinham com polcas, maxixes, sambas e choros, entre outros gêneros”.³⁷ Essa variedade se explica não somente pelo fato do Rio de Janeiro aglutinar todos esses gêneros (além de muitos outros), como também em parte pelas excursões do grupo, graças ao sucesso realizado na “temporada do *Palais*, patrocinada também por Arnaldo Guinle, ao interior do Brasil”.³⁸ Músicas do sertão, música dos rincões mais distantes do país faziam sucesso na Capital Federal nos anos imediatamente anteriores a 1920,

⁴⁰Cazes, H. - *O Choro. Do Quintal ao Municipal*. op. cit. p.61.; sobre o desenvolvimento do jazz como linguagem musical ver: Berendt, J. - *O Jazz: do Rag ao Rock*. SP: Perspectiva, 1987.

e que interessavam a intelectuais e alguns membros da elite social por se tratarem de **coisas típicas, coisas nossas**, têm uma continuidade no decorrer da nova década. Os próprios *8 Batutas* contribuíram, de certo modo, para a permanência da onda sertaneja na música do período, na medida que influenciaram a formação de, pelo menos, um conjunto de muito sucesso na época, os *Turunas Pernambucanos* (que tinham como integrantes Jararaca e Ratinho). Ainda seguindo a onda sertaneja (de formato rural), aparecia no Rio de Janeiro o conjunto *Bando de Tangarás*, de onde saíam nomes como Noel Rosa, Almirante e Braguinha. Todavia, a década de 1920 foi, assim batizada pelo escritor Scott Fitzgerald, *A era do jazz*. E o Brasil não ficou de fora desse modismo internacional. Do Rio de Janeiro a Porto Alegre, passando por São Paulo e estados do Nordeste, a onda da *jazz-band* havia pego o país. Segundo Sérgio Cabral:

(...) a moda das *jazz-bands* estimulou as apresentações da música internacional, como reconheceu um repórter do jornal *A Notícia* que, em outubro de 1923, escreveu sobre o assunto, revelando que a moda havia chegado há pouco mais de um ano e que, naquela altura, era impossível receber um convite para um baile ou para um chá dançante, sem ouvir a pergunta: *É com jazz?* (...) ³⁹

E assim apareciam em quase todo o país as *jazz-bands* americanas, que se tratavam mais de agrupamentos musicais diversos que propriamente bandas de *jazz* que tocavam o *jazz* como linguagem musical. Mesmo as *jazz-bands* americanas deste período ainda tocavam muitas adaptações de polcas, como o *shimmy* e o *ragtime*. No início da década de 1920 o *jazz*, como linguagem e gênero musical, “ainda engatinhava”.⁴⁰ Ao retornarem de Paris, os *8 Batutas* traziam - além de muitas saudades, pois do Brasil até os “coqueiros morrem de saudade”(segundo Costallat) - algumas novidades em suas bagagens. É Pixinguinha quem recorda esse tempo:

(...) Não, esse saxofone foi em Paris. Quando eu fui para Paris tocava flauta. Naquela orquestra que tocava em frente havia um músico que tocava violoncelo. Quando tocava o *shimmy* ele mudava para o saxofone. Na época as músicas em voga, além de *charleston*, eram o *shimmy* e o *ragtime*. Às vezes o violoncelista pegava o saxofone em dó e ficava tocando os meus choros. Um dia o Arnaldo Guinle chegou perto de

⁴¹Pixinguinha, depoimentos ao MIS, in: op. cit. p.26

mim e disse: Ô Pixinguinha você toca aquele instrumento? Eu disse que tocava, pois sabia que a escala do instrumento era parecedíssima com a da flauta: Eu toco sim. Então vou mandar fazer um saxofone pra você. A fabricação durou um mês mais ou menos. Ele me deu o saxofone e eu fui para o hotel ensaiar. Depois toquei uns chorinhos lá no *Dancing* para o violoncelista e ele gostou. Mas não fiquei tocando saxofone. Trouxe o instrumento para o Rio e aqui é que comecei a tocar esse *shimmy*, essa coisa toda. Também quase todos mudaram seus instrumentos. Fizeram violão-banjo, cavaquinho-banjo etc. Isso foi influência de Paris. O violino eufônico, a trombeta etc.⁴¹

Mais importante, talvez, que a discussão se os *Batutas* voltaram ou não de Paris influenciados pelo *jazz*, é apontarmos o que se observou no país em termos das formações musicais que se seguiram com a moda do *jazz* e com as excursões pelo Brasil, realizadas após o retorno da França, dos *Batutas*. Algumas transformações ocorridas com o grupo, entretanto, são literalmente visíveis. Nas várias fotografias do grupo, podemos observar a substituição dos trajes nordestinos por ternos e gravatas, além de uma postura, cada qual empunhando seu instrumento com muita pose e certa displicência, que poderíamos chamar de uma “postura *jazz*” uma vez que lembra muito as fotografias das *jazz bands* norte-americanas da época. De acordo com Sérgio Cabral:

(...) três dias depois da chegada de Paris, os *Oito Batutas* já se exibiam no Jóquei Clube Brasileiro, numa homenagem ao seu presidente, Lineu de Paula Machado, com quem viajaram da França para o Rio de Janeiro. A Gazeta de Notícias do dia 16 de agosto anunciou a festa, acrescentando que no dia 6 de setembro, o conjunto estaria na sede do Fluminense apresentando o gênero *jazz band*, para os que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados.⁴²

O instrumento doado por Guinle para J. Tomás, membro do grupo, era a bateria, que juntamente com o saxofone (alto e/ou tenor), o banjo, o pistom, o piano, o baixo-tuba (ou contrabaixo de cordas), o trombone de vara ou de pisto, a flauta, miudezas de percussão (pandeiro, afoxé, ganzá etc) e o violão, formariam o modelo *jazz* de conjunto, seguido pelas *jazz-bands* brasileiras do período.

⁴²Cabral, S. - *Pixinguinha. Vida e Obra*. op.cit. p.87

⁴³Ykeda, A. - “Jazz-Band e ações históricas no Brasil”, in: *OESP*, 28/11/1987

⁴⁴Essa formação instrumental era a utilizada pelos *chorões*, possivelmente desde os tempos de Callado - com a alteração de um ou outro instrumento -, e era conhecida por “conjunto choro”. Ao final da década de 1920, passaram a se chamar “conjunto regional”, alterado, logo no início dos anos 1930, para apenas “regional”. cf. Ulloa, A. - *Pagode. A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. RJ:Multimais, 1998. p.159

A história da presença do *jazz* (sempre lembrando, não como linguagem musical definida, mas como uma denominação que englobava uma série de ritmos norte-americanos ou adaptações de ritmos europeus) no Brasil, não se inicia com os *Batutas*, ao retornarem de Paris em 1922, nem tão pouco começa nos anos de 1920, ainda que tenha ocorrido nessa década a proliferação e consagração do *jazz* em todo os EUA, grande parte da Europa e outras regiões do mundo. De acordo com Alberto Ykeda:

(...) a história do *jazz* no Brasil é quase concomitante à sua consagração mais ampla como forma musical nos Estados Unidos. Desde antes à década de 1920, batizada pelo escritor Scott Fitzgerald de **A era do jazz**, tivemos a sua presença no Brasil. Diga-se, no entanto, que Fitzgerald não se referia à música, mas sim à euforia desenvolvimentista que os americanos viveram naquela década.

Ainda segundo este autor, “o *jazz* nos chega como símbolo da modernidade, de novos tempos, o que na verdade significa o processo de dominação econômica e cultural dos americanos no mundo.” De fato:

(...) inúmeras referências nos periódicos a partir de 1900 demonstram que os americanos passaram a ter interesses econômicos significativos no Brasil, tanto que em 1915 se inaugurava em São Paulo *The National City Bank of New York*. Nesse período, vêm-se inúmeras delegações comerciais americanas sendo alvo de notícias dos nossos jornais e revistas. Em 1910, a cidade de Nova York já era a segunda maior cidade do mundo, ficando atrás apenas de Londres. Dessa forma, não só Nova York mas outras cidades americanas se tornaram ponto obrigatório de *tournées* artísticas das várias companhias teatrais de todo o mundo. O aspecto artístico-cultural americano passa então a ser mencionado com frequência cada vez maior nos nossos noticiários.

Assim, mesmo antes da febre do *jazz-band* aportar em nossas praias, “muitos ritmos americanos já eram conhecidos e praticados no Brasil. O *cake-walk* desde o final do século passado (século XIX), e já pelo início deste século (século XX) nos chegavam outros gêneros como o *rag-time*, o *one-step*, o *two-step* e o *fox-trot*”. Mesmo o instrumento símbolo do *jazz* nesse período, a bateria, já havia transitado por nossas terras, em 1917, alguns anos

⁴⁵Vendana, H. - *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre, L&PM, 1987. pp. 17-18

antes da viagem dos *Batutas* para Paris, em 1922, com a *tournee* da “excelente *Rag-Time Band* de *Harry Kosarin*, com soberbo repertório de novidades newyorkianas”.⁴³

Na década de 1920, ainda que o repertório das *jazz-bands* brasileiras não se alterasse muito, apenas incluindo-se de vez em quando um “foxtrotezinho” em meio aos maxixes, choros, sambas e emboladas, a mudança da instrumentação promovida por vários grupos musicais brasileiros apontaria para uma divisão entre o moderno e o tradicional, ou um desejo latente de se tornar moderno. “O *jazz-band* se identificando com o moderno, e o regional - basicamente formado por flauta e/ou clarinete, cavaquinho, bandolim, violão e pandeiro -, sendo identificado com o tradicional”.⁴⁴ Por ocasião de uma visita dos *8 Batutas* a Porto Alegre, em 1926, Albino Rosa, o criador do *Espia Só*, grupo musical de grande sucesso naquela cidade, e grande admirador de Pixinguinha e dos *Batutas*, para início de conversa, “substituiu o nome de **regional** para *Jazz*, trocou alguns instrumentos, acrescentou outros, não sem antes discutir o assunto com seus músicos. E assim o regional *Espia Só*, transformava-se no *Jazz Espia Só*”.⁴⁵ A despeito inegável do modismo de época, o *jazz* no Brasil do período apontava para uma possibilidade de ser moderno. Possibilidade, ou desejo, que atingiria os mais distantes pontos do país e às pessoas ainda mais longe de qualquer tipo de modernização, como demonstra uma “curiosa fotografia, sem data, de uma bandinha de pífanos do sertão nordestino, com seus membros trajando roupas rudimentares e chapéus de abas largas, intitulada *Jazz Band do Cipó*”.⁴⁶

A moda do *jazz-band* não passaria incólume no que diz respeito à idéia de nacionalidade desenvolvida no período. A presença do *jazz* no Brasil, apesar de sua identificação com o moderno numa sociedade que queria se modernizar a todo custo, revive o debate sobre “velho vício de imitação dos brasileiros”.⁴⁷ No edital da revista fundada por J. Cruz Cordeiro Filho, a *Phono-Arte*, seu redator faz menção à já grande, assim por ele considerada, penetração da cultura americana, do *jazz*, via discos e cinema, no mundo. E comenta:

⁴⁶Fotografia reproduzida in: Cabral, S. - *Pixinguinha. Vida e Obra*. op. cit. p.113

⁴⁷Sobre esse tema, ver: Ortiz, R. - *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. SP: Brasiliense, 1994. pp, 27-35

⁴⁸*Phono-Arte*, ano II, n.17. RJ: 15/09/1929.pp.1-2

(...) O *jazz*, teve e tem tido até hoje, por intermédio dos discos, a mais formidável propaganda que se pode imaginar. Curioso notar, que, como querendo favorecer a música dos filhos da terra do Tio Sam, o antigo disco mecânico, apesar das dificuldades de registros existentes, reproduziam de forma mais que satisfatória as melodias do *jazz* (...) E o *jazz* correu mundo, levado por esses maravilhosos e pequenos sóis negros, de extraordinário poder difusor. (...) O disco, o cinema falado, o dólar! Tudo a serviço da propaganda americana, por uma de suas formas mais acessíveis: a música, o *jazz* portanto.⁴⁸

Em plena época do *jazz-band*, a crítica musical brasileira do período não deixaria passar a oportunidade para uma acusação do tipo americanização da música nacional. Em fins de 1928, Pixinguinha gravaria duas de suas músicas mais conhecidas: *Lamento(s)* e *Carinhoso*. Imediatamente a crítica da Phono-Arte identificou elementos *Yankees* nestas duas obras. Diz o crítico Cruz Cordeiro, referindo-se a *Carinhoso*:

(...) Parece que nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular *yankee*. Não nos agradou.⁴⁹

As explicações sobre a “confusão” feita pelo crítico da revista Phono-Arte, já várias vezes apontadas por outros estudiosos do assunto, do ponto de vista técnico-musical podem ser facilmente entendidas. O músico Henrique Cazes, comentando o absurdo da crítica de Cruz Cordeiro, afirma:

(...) a introdução que é um verdadeiro fox-trote simplesmente não existe. Na sua completa ignorância sobre os fundamentos mínimos de forma musical, ele confundiu o trecho que ficou conhecido com a letra *Meu coração não sei porque/ bate feliz quando te vê*, que é o tema principal da música, com uma introdução.

Que só apareceria na gravação de 1937, realizada por Orlando Silva. Além disso:

(...) a estranheza causada por *Lamentos* e *Carinhoso* se deve ao fato deles se diferenciarem muito claramente no formato dos choros que se faziam até então. Época onde havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma rondó. Essa forma em que se toca cada parte e sempre se volta à primeira já estava presente em gêneros anteriores à polca (...)

Assim concluiu Henrique Cazes “*Carinhoso e Lamentos* não tem essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que *Lamentos* conta ainda com uma introdução, pouco usual na época”.⁵⁰

Explicações técnicas à parte, o que nos interessa mostrar é um procedimento crítico que rechaça *a priori* qualquer possibilidade de utilização de elementos musicais estrangeiros. Um procedimento crítico, nesse período, muito apoiado no caráter perfeitamente típico (principalmente por negros brasileiros) da música brasileira, onde este típico está marcadamente referenciado por um passado não-moderno, como no exemplo da crítica acima citada. Ou seja, o choro dos tempos de Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, -muito mais uma maneira de tocar que propriamente um gênero-, quando mudado por Pixinguinha (um músico muito inventivo e de difícil classificação dentro do universo da música popular brasileira, apesar de ter se destacado muito e ser sempre lembrado como grande compositor de choros) é causa de estranheza e depreciação por parte da crítica. Crítica essa que rapidamente identifica os novos elementos, ao menos num primeiro momento, como oriundos do que havia de novo no ar, no caso, o jazz, e portanto detestáveis, pois não pertencem à nossa brasilidade típica tão decantada. O moderno e o tradicional ainda se debateriam muito nas décadas seguintes, pois o mesmo tratamento dado por Cruz Cordeiro aos modernos choros de Pixinguinha, foi dado ao samba:

(...) Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do músico popular. Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos do jazz. Ouçam *Gavião Calçado*. Mais parece um *fox-trot* que um samba. As duas melodias, os seus contracantos e mesmo quase que seu ritmo, tudo respira música dos *yankees*.⁵¹

⁴⁹*Phono-Arte*, ano I, n. 11. RJ: janeiro/1929. p. 26

⁵⁰Cazes, H. - *O Choro. Do Quintal ao Municipal*. op. cit. p.72

⁵¹*Phono-Arte*, ano I, n. 14. RJ: 28/02/1929. p.28

⁵²De acordo com Renato Ortiz, *sociedade de massa, indústria cultural*, são termos que só fazem algum sentido no Brasil após fins dos anos de 1940, início dos anos 1950. Dadas as inúmeras restrições, inclusive técnicas, para se alcançar as *massas* nos anos de 1930, e, no caso da música, ser veiculada em todo o país. Feita esta ressalva, entendemos que nesse período havia, então, o *embrião* de uma sociedade de massa, norteadas pela precariedade de uma indústria cultural nascente. cf. Ortiz, R. - *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. SP: Brasiliense, 1999.

CAPÍTULO 2 • OS ANOS DE 1930/45

A década de 1930, no Brasil assiste à implantação daquilo que poderíamos denominar de “sociedade de massa (ainda que embrionária)”⁵². No caso do samba moderno, que procurou seu espaço e uma definição de seu significado durante os anos de 1920, através dos assim chamados pioneiros do samba, na década de 1930, devido aos novos meios de comunicação (principalmente o rádio), ele foi projetado para grande parte do Brasil, e mesmo para o exterior, de um modo até então inédito. Apenas a título de esclarecimento, ao observarmos os cortejos fúnebres de dois notáveis sambistas de época diferentes - Sinhô, o aclamado Rei do Samba dos anos 1920, e Carmem Miranda, a grande musa do rádio dos anos 1930 e 1940 -, podemos perceber claramente o efeito dos novos meios de comunicação no tocante ao desenvolvimento do samba no Brasil. Sinhô morreu em 1930 e, simbolicamente, com ele, também morreu uma época onde o sambista, ou o artista em geral, podia morrer “em paz”, quase no anonimato. O velório de Sinhô, apesar de contar com a presença de muitos amigos e admiradores do grande sambista dos anos 1920, não chegou a comover multidões. De acordo com seu biógrafo, Edigar de Alencar, “o velório descrito em página sugestiva de carinho e entusiasmo de Manuel Bandeira, foi movimentado.” É o poeta e cronista quem está com a palavra:

(...) A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, choferes, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide no olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins, das ruas, Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinha (...)⁵³

Sinhô não viveu a plenitude da era do rádio no Brasil. A rigor, o seu velório como descrito por Bandeira, não está muito longe de indicar o até então público do samba carioca. Isto é, um público relativamente pequeno e quase que restrito às camadas pobres da cidade,

⁵³Manuel Bandeira, apud: Alencar, E. de - *Nosso Sinhô do Samba*. RJ: Civilização Brasileira, 1968, p. 116

salvo as costumeiras exceções constituídas por alguns mediadores culturais do período, como o próprio Manuel Bandeira. No caso da morte de Carmem Miranda, uma morte prematura ocorrida em 1954, a situação muda muito. A Pequena Notável consolidou sua carreira no decorrer dos anos 1930 e chegou ao seu auge nos anos 1940, época em que, tanto no Brasil como em outros países, os meios de comunicação em massa propiciaram um entrelaçamento até então nunca visto entre o artista e seu público, doravante içados ao patamar de ídolos e fãs.

A aproximação entre público e artistas propiciada pela popularização – pela massificação através do rádio, do disco, do cinema etc –, fez com que estes adentrassem nas casas das pessoas de tal forma, com tal grau de intensidade, como se fossem grandes amigos ou parentes de sangue. A perda de um grande astro, ou uma grande estrela do rádio passa a ser sentida como se fosse a perda de um ente querido. Neste sentido, a morte de Carmem Miranda efetivamente comoveu multidões, como atestam as imagens gravadas durante seu cortejo fúnebre no Rio de Janeiro. “Milhares (ou centenas de milhares) de pessoas comovidas, acompanharam seu caixão, que desfilou num carro do Corpo de Bombeiros pelas ruas da Cidade Maravilhosa antes do sepultamento”.⁵⁴ Entre a morte de Sinhô e a de Carmem há um intervalo de apenas algumas poucas décadas em que o samba, ao menos em ideologia, se transformaria (muito antes da morte da cantora, inclusive) na música brasileira por excelência (uma das mais importantes referências da identidade nacional do país) e, também, em um bom negócio para quem quisesse e/ou soubesse ganhar dinheiro através dele no emergente mercado musical.

No Brasil, o rádio teve um início que poderíamos chamar de tímido – ainda nos anos 1920 –, crescendo enormemente ao longo da década de 1930 e chegando ao auge nos anos 1940/50. Costuma-se adotar o ano de 1922, como a data em que o rádio teve seu início no país, apesar de alguns estudiosos do assunto lembrarem das experiências realizadas, no final do século XIX, pelo padre gaúcho Roberto Landell de Moura (para alguns, inclusive, o verdadeiro inventor do rádio) em Mogi das Cruzes, no interior de São Paulo; ou das “experiências com rádio-telegrafia realizadas em Recife, pela Rádio Clube de Pernambuco, em 1919”.⁵⁵ Seja como for, pela versão oficial, a invenção de Marconi teve sua estréia no Brasil

⁵⁴cf. *Carmem Miranda. A embaixatriz do samba*, in: *Ensaio Especial*. Produção e direção: Fernando Faro. Realização TV Cultura de São Paulo, 1992.

durante as comemorações do Centenário da Independência, instalado por um grupo de empresários norte-americanos que pretendiam demonstrar a novidade aos brasileiros, como atração do Pavilhão dos Estados Unidos para a Exposição Internacional que se realizava na então Capital Federal brasileira. Entretanto, terminadas as festividades do Centenário da Independência, tudo foi desmontado e o Brasil ficou sem rádio por mais um pequeno período, até o surgimento da Sociedade Rádio do Rio de Janeiro, em 1923. Logo em seguida, também no Rio de Janeiro, seria criada a “PRA-3 Rádio Clube do Brasil, seguida de outras estações em todo o país”.⁵⁶ A partir daí, as rádios que foram fundadas no Brasil, ao longo dos anos 1920, tiveram características muito semelhantes:

(...) eram empreendimentos não comerciais (não transmitiam anúncios), de grupos aficionados do rádio, geralmente de classes mais abastadas, e que utilizavam dos mesmos muito mais para a diversão dos membros daquelas sociedades ou clubes de rádio do que dos próprios ouvintes, uma vez que pagavam mensalidades para manter as estações, cuidavam de fazer a programação doando discos, escrevendo, tocando, cantando e ouvindo eles mesmos (afinal, um aparelho era bastante caro na época) aquela programação, que – por sinal – era bastante elitista.⁵⁷

A precariedade técnica (de transmissão, qualidade do sinal etc.) somada ao intuito inicial de utilizar o rádio, no Brasil, como uma espécie de teatro burguês irradiado – com músicas clássicas, leitura de longos textos literários, recitação poética e intermináveis discursos políticos –, fez com que sua forma fosse **precária e o conteúdo tedioso**, para citar essas palavras de Nicolau Sevchenko.⁵⁸ Todavia, tal situação logo mudaria no decorrer da década de 1930 e as rádios brasileiras descobririam:

(...) uma dupla vocação: primeiro criar mitos, depois penetrar e divulgar com estardalhaço os detalhes mais palpitantes de suas vidas privadas. Isso estabelecia o circuito ídolos-fãs-dramas-lances-bombásticos-recordes de audiência como projeto ideal. Não raro sua aplicação implicava erguer uma criatura aos píncaros da glória, para no ato seguinte precipitá-la ou a alguma de suas relações ao opróbrio da lama. A matéria-prima sendo sempre a vida íntima e o equilíbrio emocional do ídolo, com o qual cada ouvinte tendia a se identificar, fosse pelo amor, fosse pelo ódio.⁵⁹

⁵⁵cf. Tavares, R.C. – *Histórias que o rádio não contou*. 2ª ed. SP: Harbra, 1999. pp.19-45; Tinhorão, J.R. – *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. SP: Ática, 1981. pp.33-35

⁵⁶cf. Tavares, R.C. – *Histórias que o rádio não contou* op. cit. pp.52-54

⁵⁷idem, ib. p.52

⁵⁸Sevchenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: *História da Vida Privada no Brasil*. Vol.III. SP: Cia das Letras, 1998, pp.587-588

⁵⁹idem, ib. p.591

Um elemento fundamental para se compreender essa súbita mudança de programação ocorrida nos anos 1930, mais especificamente a partir de 1932, é a autorização oficial para veiculação de anúncios, através do *decreto lei 21.111*, de Getúlio Vargas, quando vai ao ar aquele que pode ser considerado o primeiro *jingle* do rádio no país. Nesse período, o Brasil passava a adotar:

(...) o modelo de radiodifusão norte-americano e passava a distribuir concessões de canais a particulares, fato que ajudava a reforçar a exploração comercial do veículo. As principais emissoras da época – como a *Mayrink Veiga* e a *Philips*, no Rio de Janeiro, ou a *Record* e a *Cruzeiro do Sul*, em São Paulo - introduzem o pagamento regular de cachês pelas apresentações de artistas (músicos, cantores, humoristas e radioatores) nos seus programas principais.⁶⁰

A ampliação do mercado de trabalho para o músico e a expansão do número de ouvintes propiciado pelo aparecimento das rádios comerciais, num primeiro momento, pode dar a impressão de que foi o rádio a mola propulsora da música popular no Brasil, da qual o samba faz parte. Entretanto, o que ocorreu foi exatamente o inverso. De acordo com Nicolau Sevchenko, em meio ao sucesso provocado pela música sertaneja (de formato rural) na então Capital Federal, entre:

(...) 1928 e 1929 veio em excursão para o Rio um conjunto pernambucano, com um repertório especializado de ritmos nordestinos, os *Turunas da Mauricéia*, tendo como destaques o extraordinário cantor e compositor Augusto Calheiros, apelidado muito a propósito de Patativa do Norte, e o genial violonista cego Manoel de Lima, entre vários outros músicos notáveis. Após uma série de apresentações no Teatro Lírico, no Largo da Carioca, o sucesso foi tão retumbante, as platéias ficaram de tal modo arrebatadas pelo grupo, que novas apresentações e excursões foram rapidamente marcadas por todo o Sul. (...) Não foi o rádio que lançou a música popular, mas o contrário. As coisas estando nesse pé, deu-se o lançamento de Carmem Miranda pela gravadora Victor, sob expressas recomendações de seu diretor artístico, Rogério Guimarães: “A senhorita somente cantará música brasileira. Sei que tem cantado alguns tangos, mas a Victor quer lançar músicas brasileiras típicas. Não revelará também a sua origem portuguesa, para não prejudicar a imagem brasileira dos discos”.⁶¹

As expressas recomendações do diretor artístico da Victor para a jovem cantora Carmem Miranda tinham suas razões de ser. As gravadoras norte-americanas que se instalaram

⁶⁰Moreira, S.V. – *O Rádio no Brasil*. RJ: Rio Fundo, 1991, pp.23-24

⁶¹Sevchenko, N. – “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op. cit. pp. 592-593

no Brasil haviam percebido, já algum tempo, o enorme filão representado pela música local e estavam atrás de novidades. Em outras palavras:

(...) pretendiam recuperar no Brasil o prejuízo que enfrentavam nos Estado Unidos e na Europa em decorrência da catástrofe que se abateu sobre o sistema capitalista internacional depois da queda da Bolsa de Nova York. Milhões e milhões de dólares haviam se transformado em desprezíveis papéis, provocando falência, desemprego e suicídios. A Odeon e Victor nunca mais deixaram o país, demonstrando que os investimentos feitos valeram a pena.⁶²

Sendo assim, o fato de Carmem Miranda ter gravado pela RCA Victor, no início dos anos 1930, significava para esta gravadora, antes de mais nada, a possibilidade de contar com um nome capaz de fazer frente ao grande cartaz da época, Francisco Alves, que gravava pela Odeon. A deduzir do que a revista *Phonoarte* publicou em 1931, pode-se dizer que a Victor tinha realmente encontrado a sua estrela maior, capaz de fazer frente a Francisco Alves:

(...) Carmem Miranda é no mundo feminino dos discos o que é Francisco Alves, isto é, sem competidora. Como seu colega dos discos Odeon, Carmem Miranda brilha inconfundivelmente na constelação popular da Victor. Artista inteligente, soube se adaptar excelentemente ao microfone e hoje em dia ninguém pode com ela, ninguém canta marcha ou marchinha, choro ou mesmo certos gêneros de canções e toadas como ela é capaz de o fazer. Carmem é senhora, atualmente, dos segredos do microfone e a Victor tem nela um dos maiores fatores para o sucesso de seus discos populares.⁶³

Além disso, foi com a expansão da indústria fonográfica, seguida do avanço tecnológico e do barateamento dos aparelhos domésticos (cujos nomes variavam muito: fonógrafo, gramofone, victrola - ou vitrola -, eletrola etc.), de discos - fatos desencadeadores de um expressivo aumento do consumo dos mesmos - que as gravadoras radicalizaram suas posições perante o repertório brasileiro. Isto é, começaram a procurar e a investir cada vez

⁶²Cabral, S. – *A MPB na Era do Rádio*. 2ª ed.SP:Moderna, 1996, p.19

⁶³*Phonoarte*, RJ: 28/02/1931. p.8

⁶⁴cf. Severiano, J. & Mello, Z. H. – *A Canção no Tempo. Vol. I (1901-1957)*. SP: Ed.34, 1997

⁶⁵A respeito do jazz, ver: Calado, C. – *O Jazz como espetáculo*. SP:Perspectiva,1990, pp.138-139

⁶⁶Murce, R. – *Bastidores do Rádio*. RJ:Imago,1976, p.33

⁶⁷Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante:técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op.cit. p.593 (grifos nossos)

mais nos músicos e repertórios locais. Todavia, a música estrangeira não desapareceria do mercado brasileiro. Ao contrário, apenas mudaria o referencial principal, afastando-se um pouco da música proveniente da Europa e voltando-se mais para a música do próprio continente americano. Se até à Primeira Guerra Mundial, durante a *Belle-Époque*, a cultura européia reinou quase que absoluta como paradigma das elites brasileiras, que manifestavam uma predileção toda especial pela música de salão francesa, operetas ou pela assim chamada música clássica européia, seguida de um quase desprezo pela música popular, sobretudo a de origem negra, no pós-guerra, e em particular no decorrer dos anos de 1930 e 1940 a situação se modificaria substancialmente. Ao acompanhar o roteiro estabelecido por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, em *A Canção no Tempo*, pode-se verificar um crescente interesse pela música popular brasileira e, simultaneamente, um deslocamento da preferência musical dos brasileiros. Há, entre os sucessos musicais arrolados pelos pesquisadores citados, uma quantidade muito maior de músicas oriundas do continente americano do que provenientes da Europa. No período do entre-Guerras, as músicas de sucesso em quase todo o mundo, incluindo o Brasil, eram basicamente “gêneros dançantes, com uma forte base rítmica, como o tango, a rumba, o foxtrote, o *jazz* (em suas mais variadas formas e denominações), o *blues* etc”.⁶⁴ Também é perceptível, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o crescente aumento da presença da música norte-americana no Brasil. Em parte, tal fenômeno se deve ao fato de ser nesse período que o *jazz* assumiu sua forma mais comercial (não vai aqui nenhum juízo de valor) através das *Big Bands* e que a grosso modo fizeram a trilha sonora ocidental do período. Se os anos de 1920 ficaram conhecidos como *a era do jazz*, os anos de 1930 e 1940 entraram para a história como a “*era do Swing* (apenas mais um sinônimo para *jazz*), mais uma indicação da continuidade do enorme crescimento em escala mundial da música norte-americana”.⁶⁵

No Brasil, os anos 1930 não seriam lembrados como a *era do Swing*, mas sim como a *era de ouro* da música popular brasileira, uma expressão criada pelo radialista Renato Murce.⁶⁶ Foram nesses anos que a música popular brasileira (e em particular o samba) obteve

⁶⁴Severiano, J. & Mello, Z.H. – op. cit. p.86

⁶⁵Moraes, J.G.V. de – *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. SP: FFLCH/USP, 1997 (tese de doutorado), p.295

suas maiores conquistas de público (ao menos até essa época!). Para Nicolau Sevcenko, “foi quando as gravadoras se cruzaram com o potencial do rádio na difusão da música popular que a grande mágica se deu”.⁶⁷ De acordo com os números apresentados por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, no período de 1931 a 1940, o samba:

(...) torna-se nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mais também expressivo, é o número de marchinhas (1225) que, somado ao dos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja, 50,71% do repertório gravado.⁶⁸

Esse relativo predomínio do samba (ou das músicas carnavalescas, se levarmos em conta a marchinha), ocupando uma respeitável parte do repertório das gravadoras, chegou em certas ocasiões a criar algumas dificuldades para os outros gêneros musicais se apresentarem em discos. O crescimento comercial do samba não implicava necessariamente em um declínio (comercial também) de outros gêneros nem tampouco significava o crescimento do Samba como um todo no Brasil. Tratava-se apenas do crescimento do samba carioca. Em São Paulo, por exemplo, “em cerca de trinta anos o samba regional paulistano se estruturou, se expandiu e entrou em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40”.⁶⁹ Por outro lado, a música sertaneja (emboladas, cateretês, côcos etc), a música caipira, ou a música regionalista, com a ascensão comercial do samba, não chegaram exatamente a declinar, mesmo entre os compositores e músicos do Rio de Janeiro. Lamartine Babo, para citar apenas este exemplo, considerado um dos maiores nomes do carnaval carioca em todos os tempos, se destacava também pelo ecletismo e bom humor de suas composições, foi:

(...) responsável por um verdadeiro ciclo junino. Além de outras composições do gênero, Lamartine Babo criou duas cantigas juninas que se tornaram muito conhecidas: *Chegou a hora da fogueira* (1933) e *Isto é lá com Santo Antônio* (1934), num momento em que se produzia uma série de canções de formato mais urbano.⁷⁰

Ocorre, entretanto, que as gravadoras instaladas no Rio de Janeiro preferiam pegar

⁷⁰Naves, S.C. – *O Violão Azul*. op.cit. p.149; ainda sobre Lamartine Babo, ver também: Valença; S.S. - *Tra-lá-lá*. RJ: FUNARTE, 1981

o filão supostamente mais rentável no momento e cuja matéria prima estava mais próxima, no caso, o samba carioca. É sintomático e exemplar o caso de Cornélio Pires, considerado o pioneiro das chamadas gravadoras independentes no Brasil, diante das dificuldades impostas pelas gravadoras do período. Em 1929, Cornélio procurou o “chefão” da *Columbia* no Rio de Janeiro, o Sr. Albert Jackson Byington Jr., e propôs “levar a caipirada para o estúdio”. O “todo poderoso” da *Columbia*, sorrindo, teria dito: “Quem compraria isso?...Não há mercado, não interessa”. Mas, pagando de seu próprio bolso a prensagem dos discos (5 títulos diferentes), “Cornélio Pires conseguiu vender (através de sua loja de discos ou mesmo na rua) os 25 mil exemplares encomendados, uma quantia realmente fabulosa para o período”.⁷¹ O ocorrido indica, além da diversidade de gêneros e gostos musicais do país, a potencialidade e a diversidade do mercado musical brasileiro, cuja tomada de posição incontestada das gravadoras pelo repertório carnavalesco, de onde o samba despontaria como o carro chefe, de certo modo contribuiu para o seu relativo afunilamento no tocante ao repertório.

A criação de ídolos, mitos da música brasileira, juntamente com a crescente massificação do samba, não estaria completa sem a imagem em movimento, sem o cinema. Com a união do disco com o rádio temos a divulgação do músico (e sua música) em larga escala, mas sua imagem ainda é estática. Isto é, a imagem do músico só é apresentada em larga escala através de fotografias publicadas em revistas especializadas e direcionadas ao público do disco e do rádio, ou através das fotografias publicadas em determinadas revistas interessadas em certas particularidades da vida deste ou daquele astro ou estrela. “A divulgação em massa da imagem em movimento do músico, nesse período só era possível nas telas do cinema”.⁷² E, sendo assim, o cinema se aproxima da música popular na década de 1930. Por essa época, o cinema brasileiro tentava se firmar (com produções constantes e nacionais) ao mesmo tempo em que consolidava um processo de deslocamento da referência de suas produções, “passando a ter doravante não mais o cinema europeu como paradigma, e sim o norte-americano”.⁷³ Mais do que isso, o modelo adotado, ou melhor, o modelo

⁷¹Nepomuceno, R.– Música caipira: da roça ao rodeio. SP: Ed.34,1999, pp.110-111

que se queria adotar no Brasil, era o de *Hollywood*: o cinema como espetáculo.

Com o cinema brasileiro batizado pelo modelo hollywoodiano, pode-se dizer que a sociedade brasileira experimentava nesse período, talvez mais que nos anos anteriores, a estranha, porém não menos fascinante, sensação de tornar inseparável o objeto do desejo visto nas telas grandes, do desejo do objeto. Ou, nas palavras de Nicolau Sevcenko:

(...) o que *Hollywood* levou às últimas conseqüências foi a descoberta, em grande parte haurida dos surrealistas e expressionistas que fugidos da Europa nos anos 1930 iriam encontrar trabalho na Califórnia, de que o cinema é uma arte feita para os olhos e o subconsciente, não para a razão ou para a explanação verbal. É por isso, que o cinema está mais próximo da mitologia que da narrativa ou da história, com sua estrutura orgânica e base verbal. O cinema não explica nem persuade, ele seduz.⁷⁴

E é nesse contexto que aparecem os primeiros filmes com a participação da música popular e dos músicos brasileiros. O cinema se aliava com a música popular nesse período e ambos procuravam aumentar sua penetração na sociedade brasileira. Desse modo, o cinema ganhava público e a música, por sua vez, ganhava, ou afirmava, ídolos (um tipo ideal que o fã transforma em seu objeto de desejo).

Apesar dos anos 1930 e 1940 serem conhecidos como a *era do rádio*, a imagem do músico ganha um papel importante perante o público. O ser visto juntamente com o ser ouvido, tornam-se questões fundamentais para aqueles que queiram galgar os degraus da fama, e os meios de comunicação de massa levam rotineiramente tanto a imagem quanto o som (a música) para todo o público, quase à exaustão. Carmem Miranda, por exemplo, mostrou-se capaz de se adaptar a todos os meios de comunicação da época. Carmem gravou inúmeros discos, fez shows por todo o país (além de suas apresentações pela Argentina, EUA, Cuba etc) atuou em vários filmes (tanto no Brasil como nos EUA), participou de inúmeros programas de rádio e, no final de sua carreira, também chegou a atuar na televisão, quando esta começava seus primeiros passos nos Estados Unidos.

Carmem passou a ser um dos focos de maior atenção por parte dos brasileiros dos

⁷²O artista podia ser visto em recitais (concertos) e outros tipos de apresentações “ao vivo”, porém, nesses casos talvez não possamos atribuir característica do *em massa*, mesmo com as restrições e precariedades dos anos de 1930 já salientadas, dados os limites (ainda maiores) dessas apresentações, geralmente em cabarés, bares, teatros etc.

anos 1930 e 1940 e sua carreira passou a ser avaliada constantemente, variando entre a consagração definitiva (inclusive internacionalmente) do samba e a vergonha nacional.

O poeta Orestes Barbosa, autor de *Chão de Estrelas*, não deixou de anotar em seu livro *Samba*, publicado em 1933, a sua surpresa, misturada com decepção, ao saber da notícia de Carmem ter nascida em Portugal. Em sua obra, Orestes dá vazão a todo anti-lusitanismo diante do ocorrido, contudo, sem deixar de considerar que o samba muito deve a Carmem Miranda e que o disco teve nela uma figura marcante.

No momento em que Orestes publicou seu livro, boa parte das idéias modernistas já estavam lançadas no Brasil e, de certo modo, o autor de *Chão de Estrelas* faz sua leitura particular de certos aspectos do Modernismo. A seu modo, Orestes se aproxima, de determinadas idéias do nacionalismo modernista sem, contudo, aderir aos aspectos inovadores da poética modernista, visto que “sua obra poética (em particular seu trabalho no terreno da música popular) continuará ligada aos cânones estéticos tradicionalistas”.⁷⁵ De acordo com Ana Rita Mendonça:

(...) inaugurado na década de 1920, ecoando entre nós as vanguardas artísticas européias, o Modernismo Brasileiro, numa primeira etapa, preconizou a universalização, para em seguida defender a singularidade. Empregando nossa tradição seríamos modernos, dizia enfim a síntese modernista. Se estava combatida a imitação estrangeira, permitia-se a apropriação antropofágica, recorrente na cultura brasileira. E persistia nossa vontade de ser moderno, freqüentemente tornada projeto nacional.⁷⁶

O moderno e o nacional se traduziriam no pensamento de Orestes Barbosa na criação de uma espécie de “antropofagia carioca”. Com seu ponto de observação centrado no Rio de Janeiro, o poeta passa a apregoar uma suposta característica marcante da cidade que a tudo e a todos “devoraria” na busca de uma singularidade para a cultura brasileira. Por intermédio do Rio de Janeiro, da cultura carioca (do jeito do carioca), e do samba, o Brasil alcançaria sua identidade, ao mesmo tempo moderna e nacional.

No referente à música, Orestes Barbosa, propunha a necessidade da criação de

⁷⁵Desde o final da Primeira Guerra o cinema norte-americano, cada vez mais, penetrava no Brasil. Mas de acordo com os historiadores do cinema brasileiro, foi a partir de meados da década de 1920 que o cinema dos EUA assume a hegemonia, “conjugando anúncios na imprensa, matérias pagas e publicações específicas, sistema extremamente eficiente na disputa do mercado de entretenimento urbano”. Moura, R. – “A Bela Época (primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912-1930)” in: *História do Cinema Brasileiro*. SP: Art Editora, 1987, p.47; ver também: Bernadet, Jean-Claude – *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2ª ed., RJ: Paz e Terra, 1979, pp.11-12

uma “orquestra típica do samba, diferente da do tango e do fox. Uma vez que a Argentina e os americanos do norte fizeram assim”.⁷⁷ Nesse sentido o poeta acusa de:

(...) deformadores do samba os maestros arranjadores Harry Kosarin, Simon Bountmann, Arnold Gluckmann e outros judeus que tudo fazem para entrar o surto do que é do Brasil. Mas nada diz contra Pixinguinha, Romeu Silva, Radamés Gnattali e outros brasileiros cujas orquestras não sofrem menos influência de fora.⁷⁸

Nem mesmo Villa-Lobos – o compositor que fora à Europa não para aprender, mas para mostrar sua música –, escapa ileso de seus comentários.

A discussão que faz em torno da nacionalidade de Carmem Miranda, ou da suposta modificação de postura de Villa-Lobos, é mais uma vez, a equalização que a sociedade brasileira queria dar para o binômio tradição/modernidade. Ou, como escreveu Ana Rita Mendonça:

(...) tradição e modernidade se mostram entrelaçadas no Estado Novo, num costume brasileiro observável na Missão Artística Francesa e na reforma de Pereira Passos. No apogeu da era Vargas, buscou-se a modernização por intermédio de nossa tradição, como pregavam os modernistas (...)

Inclusive, prossegue esta autora:

(...) vários deles participaram do Estado Novo. Tal vinculação conferiu arrojo ao regime, atraindo intelectuais. A semana de 22 passou a prenúncio da Revolução de 30. No amplo espectro ideológico do modernismo coexistiram diferentes grupos, do vanguardismo pau-brasil à centralização verde-amarela (...)

No decorrer dos anos 1930:

(...) o entusiasmo pau-brasil com artes, folclore e poesia, em busca de fontes nacionais primárias, típicos da vertente, foi interceptado pelos modernistas verde-amarelos, grupo que valorizava a tradição nacional com intuito homogeneizador, próximos dos autoritarismos em voga.⁷⁹

⁷⁴Sevcenko, N. – “A Capital Irradiante:técnica, ritmos e ritos no Rio” in: op. cit. p.600

⁷⁵cf. *Orestes Barbosa. O poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas.* Curitiba: Revivendo, s/d

⁷⁶Mendonça, A.R. - *Carmem Miranda foi a Washington.* RJ: Record,1999, p.45

⁷⁷idem, ib. p.69

⁷⁸Máximo, J. & Didier,C. – *Noel Rosa: uma biografia.* Brasília:UNB,1990 p.244

Dessa forma, os meios de comunicação de massa passam a assumir uma importância relevante no sentido de divulgar a tradição nacional escolhida, datada e costurada. O governo de Vargas, em 1931, cria um departamento com o objetivo de observar os meios de difusão. Em dezembro de 1939 “surgiu o Departamento de Imprensa e Propaganda, o famigerado DIP, dando grande eficiência à propaganda varguista”.⁸⁰ Em funcionamento, uma das primeiras medidas do DIP foi estabelecer regras e medidas de condutas para o samba e para os sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelos sambistas. No entanto, mesmo antes da criação do DIP, certas regras e condutas já podiam ser observadas no mundo do samba, em grande parte oriundas das preocupações de intelectuais de classe média que já habitavam no meio. Compositores como o poeta e jornalista Orestes Barbosa, o desenhista e jornalista Nássara, o autor teatral e advogado Mário Lago, o advogado e radialista Ari Barroso, o estudante de medicina Noel Rosa, entre outros, para os quais o samba urbano carioca passou a ser visto como uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam ao longo dos anos 1930, cada qual ao seu modo, o padrão estético que o samba e a conduta do sambista deveriam ter perante à sociedade, para serem o mais nacional e respeitável possível. Por outro lado, não devemos esquecer o esforço pioneiro dos fundadores das primeiras escolas de samba, como Ismael Silva, fundador da *Deixa Falar* no bairro do Estácio e Angenor de Oliveira (Cartola) fundador da *Estação Primeira de Mangueira*, no sentido de unir os blocos carnavalescos existentes em verdadeiras “academias” de samba.

Com o aparecimento, em fins da década de 1920, do cinema falado ocorre uma das primeiras preocupações desses sambistas intelectualizados (uns mais e outros menos comprometidos com a “causa”), isto é, combater a presença estrangeira visível na cultura brasileira. Através do cinema sonoro, a já grande presença do cinema norte-americano no Brasil fez com que o inglês, - até então pouco usado no Brasil e cujos termos mais conhecidos eram provenientes do jargão futebolístico: *team*, *off-side*, *corner* etc -, estivesse presente em “todas as falas. Dos jovens e dos velhos, dos jornalistas e dos homens de teatro, dos escritores e dos sambistas. Até o malandro aderiu aos *hellos* e *bye byes* que se

⁷⁹Mendonça, A.R. - *Carmem Miranda foi a Washington*. op.cit.p. 46

⁸⁰idem, ib.p.46

incorporaram aos cumprimentos do carioca”.⁸¹ É famoso o samba de Noel Rosa onde o Poeta da Vila não apenas registra esse novo costume carioca, como também o critica (o satiriza): “Amor lá no morro/ é amor pra chuchu/As rimas do samba não são *I Love You*/ E esse negócio de *Alô, Alô boy/Alô Johnny/Só* pode ser conversa de telefone”.⁸² Neste mesmo samba, Noel também diz: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português”.

No decorrer dos anos 1930 a grande expansão mundial da música norte-americana, talvez mais do que nos anos imediatamente anteriores, se transformou num paradigma para os músicos brasileiros. Em outras palavras, “tendo os Estados Unidos como modelo a imitar, ainda que buscando uma diferenciação, não fosse a relação mútua de admiração e desprezo, é que iríamos sonhar com a expansão internacional do Brasil”.⁸³ O samba aparecia, ao menos para alguns músicos desse momento, como um dos principais elementos do sonho de conquista do mundo, de projeção internacional do Brasil.

“A americanização, ou a expansão da cultura norte-americana por intermédio dos meios de comunicação de massa, estava na ordem do dia no Brasil, assim como em outros países, em especial na Europa”.⁸⁴ Imbuídos de um pensamento que queria implantar no Brasil o mesmo processo de desenvolvimento e projeção em escala mundial da música norte-americana, ao mesmo tempo em que pregavam a necessidade do combate à invasão *yankee*, parte dos compositores e músicos brasileiros começam a vislumbrar uma carreira internacional de maior projeção para si mesmos e para o samba. Tal expectativa, de certo modo, completava-se e somava-se aos anseios do projeto varguista de construção de uma cultura nacional.

⁸¹Máximo, J.& Didier, C. – *Noel Rosa: uma biografia*. op. cit. p.243

⁸²Não tem tradução. Noel Rosa, in: *Os grandes sambas da história*. Vol.21. Globo/BMG/RCA, 1998 (faixa 12 do cd)

⁸³Mendonça, A.R. - *Carmem Miranda foi a Washington*. op. cit. p.62

⁸⁴A respeito da “americanização”na Europa, ver: Strinati, Domenico - *Cultura Popular: uma introdução*. SP: Hedra,1999, pp.36 e sgts.

Considerações Finais

Em meados da década de 1970, Paulinho da Viola gravou um de seus sambas mais notórios - *Argumento* -, dando sua contribuição para uma conhecida polêmica. Este samba retoma uma antiga e constante preocupação dos brasileiros, sambistas ou não: o problema da autenticidade do samba. Até que ponto podemos alterá-lo, ou ainda, em que medida não estaríamos sendo “preconceituosos” ou com “mania de passado” ao reprovar determinadas mudanças sofridas pelo samba? As acusações (de americanização) sofridas por Carmem Miranda ao retornar dos Estados Unidos, as discussões entre Donga e Ismael Silva sobre qual seria o verdadeiro samba, as queixas de Sinhô diante do samba do Estácio de Sá, os reclamos de Vagalume sobre a comercialização do samba e seu decorrente afastamento de sua fonte original (as rodas de samba), ou até mesmo as críticas do editor da Phono-Arte ao *Carinhoso* de Pixinguinha expressam momentos diferentes de uma mesma preocupação: a autenticidade do samba, a autenticidade do nosso ritmo. Ainda que ao término da *Época de Ouro* o samba tenha adquirido algumas características que o permitiram ser alçado ao posto de gênero musical nacional, ressaltando-se os pormenores que melhor expressassem o projeto de construção de uma nacionalidade (ao mesmo tempo moderna e popular) propagandeada pela ideologia do período varguista (e escondendo ou rearranjando as questões que não eram tidas como passíveis de serem alardeadas tanto para o país como para o resto do mundo), esta música nunca teve uma única feição. As próprias discussões do período em torno da legitimidade e autenticidade do samba já são um forte indicativo de suas várias formas, tipos, roupagens e significados assumidos pelo samba. Entendido como festa ou como negócio, como lazer ou como trabalho, como vergonha nacional ou como redenção da civilização brasileira, o samba soube se adequar a cada nova dificuldade colocada pela sociedade que o produziu. Sendo assim, talvez fosse preferível perguntar sobre qual samba se gostaria de alterar ou se, realmente, se estaria alterando alguma coisa.

Produto de uma sociedade em franco processo de modernização capitalista, o samba

moderno também propiciou algumas importantes discussões sobre o direito autoral, ao mesmo tempo em que os músicos do período tentavam dar seus primeiros passos rumo a uma organização em torno das sociedades e entidades reguladoras da nova profissão: a de músico popular profissional. Todavia, esse novo ser social, o músico popular profissional, não foi tomado *in loco* no período. Devido à característica de nossa modernização mestiça, o acesso aos meios de comunicação de massa, e portanto o acesso à possibilidade de trabalhar e de lutar por seus direitos nas regras do *show business*, não foi estendido para todos. Houve um tremendo descompasso entre os novos astros do rádio (os intérpretes) e os sambistas marginalizados, particularmente os cantores, em sua maioria oriundos das camadas subalternas da sociedade. Soma-se a isso uma postura diferenciada entre uns e outros, posto que para os primeiros o samba já era um bom negócio, e para os segundos, pouca coisa além de um lazer que poderia apenas render alguns trocados quando necessário. Em ambos os casos, é preciso ressaltar que a necessidade de se expressar (ainda que por motivos diversos) por meio de um bom samba, era latente e foi a mola propulsora de todo o processo. Sem os sambistas, obviamente não haveria samba algum, nem o moderno e nem o tradicional.

Para se efetivar como um gênero musical urbano e moderno, o samba brasileiro, elaborado e difundido a partir da cidade do Rio de Janeiro, teve que passar por inúmeras transformações ao longo de sua história. A cada nova modificação, – seja de ambiente, de significado social ou mesmo formal –, o samba ganhava novas denominações que se tornaram tipos de samba, tais como: partido-alto, samba-canção, samba-enredo, samba-exaltação, samba de morro, samba de meio de ano, samba de carnaval etc. Essas várias denominações são também um indicativo dos muitos agentes sociais que participaram na elaboração do samba nacional (uma denominação genérica que pretende dar conta e englobar todas as anteriores). Gente do morro e gente da classe média urbana, intelectuais e descendentes de escravos, o Estado brasileiro e o carnaval, os modernos meios de comunicação de massa e a antiga e tradicional roda de samba, enfim, há uma enormidade de fatores que deram sua contribuição na construção do samba urbano brasileiro. O samba brasileiro, portanto, é um misto de elementos modernos e tradicionais, de elementos racionalizados e também improvisados, espontâneos. Simbolicamente, é preferível dizer, como o fez Noel Rosa, que ele não é nem do

morro e nem da cidade, pois se trata de um fenômeno imbricado entre esses dois universos socioculturais. Em última análise, pode-se dizer que o samba possui elementos de grande parte do processo vivido pela sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX, uma síntese da civilização capitalista e da miséria por ela engendrada.

Diante de todo o contexto histórico aqui estudado, podemos afirmar que, o samba representou papel importante na formação de uma identidade nacional, por isso acreditamos que, nos dias de hoje, este mereça destaque na formação acadêmica do músico brasileiro. Ele está baseado na tradição do ensino-aprendizagem não-formal.

O que podemos enfatizar como estratégia para uma formação completa do aluno, além do contato com partituras, referências sonoras (gravações), registros audiovisuais, é a compreensão do fenômeno do samba, tanto nos seus aspectos musicais quanto nos aspectos históricos-culturais com base na sistematização de conteúdos específicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

- ALENCAR, E. de - *Nosso Sinhô do Samba*. RJ: Civilização Brasileira, 1968
- BARBOSA, M.T. & OLIVEIRA FILHO, A.L. - *Filho de Ogum Bexiguento*. RJ: MEC/Funarte, 1979.
- BARROS, O. - “Pixinguinha contra os foros da civilização”, in: *Série Depoimentos Pixinguinha*. RJ:MIS, 1997.
- BERENDT, J.E. - *O Jazz: do Rag ao Rock*. SP: Perspectiva, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude – *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2ª ed., RJ: Paz e Terra, 1979
- BURKE, P.– *Cultura Popular na Idade Moderna*. SP:Cia das Letras,1989.
- CABRAL, S. - *No tempo de Ari Barroso*. RJ: Lumiar, 1990
- - *Pixinguinha. Vida e Obra*. RJ: Lumiar, 1997
- - *A MPB na Era do Rádio*. SP: Moderna, 1996
- CALADO, C. – *O Jazz como espetáculo*. SP: Perspectiva/SEC,1990
- CAZES, H. - *O Choro. Do Quintal ao Municipal*. SP: ed. 34,1998.
- GARDEL, A. - *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. RJ: Biblioteca Carioca, 1995
- HOBSBAWN, E.J. – *História social do jazz*. 2ª ed, RJ: Paz e Terra, 1990.
- MARTINS, L. - *Noturno da Lapa*. RJ: Civilização Brasileira, 1964
- MÁXIMO, J. & Didier ,C. – *Noel Rosa. Uma Biografia*. Brasília: Ed. UNB,1990
- MENDONÇA, A.R. - *Carmem Miranda foi a Washington*. RJ: Record,1999
- MICHELI, M. de - *As Vanguardas Artísticas*. SP: Martins Fontes, 1991.
- MORAES, J.G.V. de – *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. SP: FFLCH/USP, 1997
- MOREIRA, S.V. – *O Rádio no Brasil*. RJ: Rio Fundo, 1991

MOURA, R. – “*A Bela Época (primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912-1930)*” in: *História do Cinema Brasileiro*. SP: Art Editora, 1987

MURCE, R. – *Bastidores do Rádio*. RJ: Imago, 1976

NAVES, S.C. – *Violão Azul. Modernismo e Música Popular*. R.J: FGV, 1998

NEEDELL, J. D. – *Belle Epóque Tropical*. SP: Cia das Letras, 1993

NEPOMUCENO, R. – *Música Caipira: da roça ao rodeio*. SP: Ed. 34, 1999

ORTIZ, R. - *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. SP: Brasiliense, 1999.

----- - *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. SP: Brasiliense, 1994.

ROSE, P.- *A Cleópatra do Jazz. Josephine Baker e seu tempo*. RJ: Rocco, 1990

SCHWARCS, L. M. - *O Espetáculo da Raças*. SP: Cia das Letras, 1993

SEVCENKO, N. - *Literatura como Missão*. 3ª ed. SP: Brasiliense, 1989.

----- - *Orfeu Extático na Metrópole*. SP: Cia das Letras, 1992

----- - “*As muralhas invisíveis da Babilônia moderna*”. in: *Óculum* (revista de arquitetura, arte e cultura).no.1, Ano II, Campinas, 1985

----- - “*A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio*” in: *História da Vida Privada no Brasil*. Vol.III. SP: Cia das Letras, 1998

SEVERIANO, J. & Mello, Z. H. – *A Canção no Tempo*. Vol. I (1901-1957). SP: Ed.34, 1997

SKIDMORE, T.E. - *Preto no Branco*. RJ: Paz e Terra, 1976

SODRÉ, M. - *Samba o dono do corpo*. 2ª ed. RJ: Mauad, 1998

STRINATI, D. - *Cultura Popular: uma introdução*. SP: Hedra, 1999

TAVARES, R.C. – *Histórias que o rádio não contou*. 2ª ed. SP: Harbra, 1999.

TINHORÃO, J.R. - *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. SP: Ática, 1981.

----- - *Pequena história da música popular*- SP: Vozes, s/d.(Círculo do Livro)

ULLOA, A. - *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. RJ: Multimais, 1998.

VALENÇA, S.S. - *Tra-lá-lá*. RJ: Funarte, 1981

VELLOSO, M.P. - *As tradições populares na Belle Epóque carioca*. RJ: Funarte, 1988.

VENTURA, R.- *Estilo Tropical*. SP: Cia das Letras, 1991

VENDANA, H. - *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre, L&PM/Funarte, 1987.

VIANNA, H.- *O Mistério do Samba*. RJ: Zahar/UFRJ,1995

YKEDA, A. - “*Jazz-Band e ações históricas no Brasil*”, in: OESP, Suplemento Cultural, 28/11/1987

a) Fontes

a.1) Depoimentos publicados:

- Pixinguinha, João da Baiana e Donga. *As vozes desassombradas do museu*. RJ: MIS,1970.

a.2) Depoimentos gravados em documentários produzidos para o cinema:

- João da Baiana, Donga e Pixinguinha. *Conversa de Botequim*, diretor: Luiz Carlos Lacerda, 1972. in: *Brasilianas* no. 13. RJ: Funarte/Ctva, s/d.

a.3) Documentários produzidos para a televisão:

- *Carmem Miranda: A Embaixatriz do Samba*, in: *Ensaio Especial*. Produção e direção: Fernando Faro. Realização TV Cultura de São Paulo, 1992

a.4) Jornais e revistas:

- Boletim da SBAT, n.37, jul. de 1927
- Costallat, B. - “Carta de Benjamin Costallat (sic)”. *Gazeta de Notícias*, RJ: 22/01/1922.
- Phono-Arte. RJ: 1929,1930,1931

a.5) Discografias com músicas em gravações originais do período de 1920 até 1945, reeditadas em CDs e LPs:

- Oito Batutas. Curitiba, Revivendo, s/d.
- Orestes Barbosa. O poeta nas vozes de Francisco Alves e Sylvio Caldas. Curitiba: Revivendo, s/d
- Os grandes sambas da história. Vol.21. Globo/BMG/RCA, 1998 (faixa 12 do cd)