

FROTA, Wander Nunes. Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume, 2003. pp.39-106

Fronteiras do contexto generacional

O que é talvez mais notável na história “semi-oficial” da MPB é que o problema generacional parece que só é discutido para delimitar espaços entre tendências musicais ou artísticas. A longevidade de determinados artistas ou o curto período em que viveram são levados em conta sem que os mais simples efeitos colaterais da passagem do tempo tenham sido devidamente contabilizados na análise. Este capítulo é norteado por uma possível desmistificação da geração Noel Rosa no que ela talvez teve de mais sagrado. Ou seja, de como os processos impessoais gerados pela atuação (comercial) dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular abasteceram a criação e o constante manutenção e aprimoramento de um campo de produção cultural e artística em torno de suas duas maiores instâncias de consagração – o disco e o rádio –, que só serão discutidas de forma mais detalhada nos próximos capítulos.

Nesse ínterim, os artistas dessa geração Noel Rosa tiveram que aprender a lidar com as instâncias de consagração e suas circunstâncias mais imediatas. Isso quer dizer que todos estes artistas – sem exceção, é bom que se diga – passaram por um tal processo informal de aprendizagem que preconizava um determinado uso, então, completamente novo, de seus dotes artísticos na busca do sucesso, algo que eles de início apenas conjecturavam e intuía. A meu ver, as décadas de 20 e 30 são o portão de entrada do Brasil em certa modernidade urbana mais ou menos gratuita que – apesar de não ter pegado desprevenido os habitantes das grandes cidades – não foi absolutamente uma passagem automática, livre de traumas. Os artistas da geração Noel Rosa e também o pessoal técnico de apoio das instâncias de consagração foram os primeiros (ao lado da imprensa) que apresentaram as novas tendências de consumo e suas mais estridentes variações ao público ainda meio atônito.

A música popular, informando o cotidiano das grandes cidades, foi, contraditoriamente, o maior elo de ligação entre certas tradições passadistas e atávicas (eminentemente rurais) e os rumos insaciáveis do consumo. Nem

OK

de longe os artistas pareciam ter plena consciência disso, de que estavam servindo como mediadores, como instrumentos sociais – apesar de algumas vezes terem demonstrado exatamente o contrário, como parece desmentir o caso específico de Noel Rosa, mostrado a seguir. E por que isso acontecia dessa maneira aparentemente tão desleixada por parte dos artistas da geração Noel Rosa? Tudo indica que os processos impessoais – aqueles mesmos que foram gerados pelo impacto das novas instâncias de consagração da música popular em contato cada vez mais aberto com o público e também com os próprios artistas – fizeram com que fossem operados, entre outros importantes efeitos colaterais, a transformação do samba em símbolo nacional simplesmente através do consumo de música popular em uma escala jamais vista. Isso marcou a chegada da modernidade urbana da música popular via concentração de recursos e esforços de apropriação do espaço aberto da mídia. Tudo passará a ser diferente a partir daí, pelo menos (mas, claro, não somente isso) no que se refere a uma certa abertura do mercado de trabalho para novos artistas populares.

“*Intelligentsia* proletaróide”

OR { [Os integrantes de um dado campo de produção cultural e artística] constituem uma *intelligentsia* proletaróide forçada a experimentar a contradição entre as tomadas de posição estéticas e políticas [do cotidiano] advindas de sua própria posição inferior dentro do campo de produção e das funções objetivamente conservadoras dos produtos de sua atividade.¹⁵

{ Como se viu na introdução a este trabalho, foi o surgimento espetacular de uma simbiose entre a indústria fonográfica e as estações comerciais de rádio, alimentada de forma constante pelas circunstâncias da formação de um mercado cada vez mais promissor de música popular no contexto carioca-paulistano, que acionou os brios da imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo a praticamente formalizar seu apoio incontestado aos desígnios do samba como gênero musical e também como símbolo nacional. A camada popular que mais deu abrigo a essa decisão foi, sem dúvida nenhuma, a classe média que, de repente, obteve, de maneira quase instantânea, o sinal verde do governo. Firmado este aval do governo como uma espécie de acordo tácito de cooperação mútua, as duas principais instâncias de consagração da música popular naquela época, o disco e o rádio comercial, tiveram apenas que

15. Ver: BOURDIEU, P., p. 131 (tradução minha).

consolidar – cada vez mais – estas posições como instâncias máximas de consagração da música popular. Assim, mais cedo ou mais tarde, foi isso que de fato ocorreu.

A contribuição específica e definitiva da geração Noel Rosa para a aceitação e fixação do samba como gênero musical e símbolo nacional em nível de classe média no Rio de Janeiro (os “formadores de opinião” de sempre) não foi portanto feita à revelia das duas principais instâncias de consagração como normalmente se entende, mas sim à sua sombra, com sua providencial participação e mesmo convivência. Só para se ter uma idéia dessa ajuda, em quase tudo recíproca, entre o governo e as instâncias de consagração, acenando para o virtual público ouvinte em formação, o consumo de aparelhos de rádio no país aumentou assustadoramente durante os anos 20 e 30 e as poucas estações de rádio tornaram-se comerciais.¹⁶ Tudo isso aconteceu por obra e graça da ação governamental federal que, por outras e incontáveis vias, tornou a movimentação artística na então capital federal algo cada vez menos difícil – como quando facilitou a chegada das multinacionais do disco, por exemplo.

Esta circunstância, que representava um passo maior do que as pernas dos artistas jamais poderiam ter dado sozinhos, colocou os artistas não só em posição de destaque em relação ao crescente público ouvinte, mas também de muita dependência em relação aos detentores do poder econômico, ou seja, os que verdadeiramente comandavam todo o leque de atuação das instâncias de consagração. Os artistas da geração Noel Rosa, enfim, fizeram apenas o que lhes cabia fazer: foram dando uma feição cada vez mais “abrasileirada” às formas vigentes de *entertainment*, recriando as tendências estrangeiras que chegavam aos seus olhos e ouvidos, ou seja, adaptando-as – muitas vezes de improviso – ao dia-a-dia carioca da época. Foi um trabalho bastante árduo, mesmo com as noites passadas em claro ao sereno nas rodas boêmias. Ao que tudo indica, levou-se muito a sério a tarefa de passar para o resto do país a imagem artística ideal da então capital da república.

A partir da implementação no Brasil do sistema de gravação elétrica de discos, protagonizada pela gravadora Odeon em 1927,¹⁷ houve uma

16. Ver: REIS, S.; MARTINS, V., p. 44. Segundo o quadro apresentado, havia 536 aparelhos receptores em 1923, número que passou a 30 mil três anos depois. No Brasil de 1948, já haverá 3 milhões de aparelhos de rádio.

17. A Odeon, leia-se *International Talking Machine Co.*, também já havia sido uma das primeiras indústrias fonográficas a fincar no Brasil uma “representação comercial”, sob os auspícios de Figner. Em meados de 1912, Figner construiu a fábrica Odeon e, no final do ano, surgiu o primeiro disco “totalmente brasileiro” da fase mecânica. Em julho de 1927, nos estúdios da Odeon, o grande intérprete Francisco Alves inaugurou o sistema eletromagnético de gravação de discos.

crescente facilitação para que novos artistas surgissem no cenário musical carioca. Já por essa época e pelo início dos anos 30, ciente do seu papel inovador e de sua busca pelo mercado, as próprias companhias fonográficas tratavam de convidar artistas aspirantes para gravarem. Foi uma atitude praticamente unilateral e surtiu efeito imediato. Todos os pretendentes à fama instantânea proporcionada pelo disco tinham invariavelmente que percorrer o mesmo trajeto, ou seja, deslocarem-se de seus estados natais (então províncias) em direção à capital federal – onde, claro, já se encontravam os próprios cariocas que também aspiravam à fama artística através do disco. As estações de rádio cariocas (e paulistas) também serviam de chamariz para os artistas em potencial. Com a formação de *casts* exclusivos, as companhias fonográficas e, um pouco mais tarde, as emissoras comerciais de rádio entravam na dança mais juntos do que nunca e acenavam para uma articulação musical cada vez maior do ambiente artístico da música popular, do samba urbano no Rio de Janeiro.

Tudo isso se tornou possível porque, após a mudança do sistema mecânico de gravação de discos para o sistema eletromagnético, os custos de produção industrial de discos tornaram-se relativamente mais módicos para as gravadoras. Dentro do ambiente artístico da música popular houve uma certa polvorosa com as notícias, mas a consequência mais imediata deste progresso tecnológico foi que a gravação de discos passou a praticamente depender mais da vontade de gravá-los, por parte dos artistas em potencial, do que por parte das gravadoras. Explico: aos artistas convidados pelas gravadoras cabia toda a produção executiva, i.e., repertório, músicos convidados, arranjos musicais, ensaios etc. Às gravadoras restava arcar somente com os custos materiais (eletricidade, estúdio, cera, acetato etc) e as estratégias de marketing junto às emissoras de rádio e também de comercialização do produto nas lojas de disco. Se uma dessas “chapas” fizesse sucesso, todos ganhavam; se não, as gravadoras podiam pagar seus compromissos e os artistas não perdiam senão o tempo que haviam investido. Como dá para notar, só as gravadoras garantiam lucro; os artistas (sobretudo os compositores e os músicos, já que os intérpretes acabavam se dando bem de uma forma ou de outra) ficavam esperando as parcas sobras desse lucro – que incluíam (e ainda hoje incluem) uma imensa luta corpo-a-corpo com as sociedades arrecadoras de direitos autorais.¹⁸

18. Cf. as seguintes matérias da revista *Phono-Arte*: A industrialização da música. Rio de Janeiro, 15 fev. 1929, ano 1, n. 13, p. 1-2; O interprete auditor. Rio de Janeiro, 28 fev. 1929, ano 1, n. 14, p. 1-2; A audição e a venda de discos. Rio de Janeiro, 15 abr. 1929, ano 1, n. 17, p. 1-2; e Para o sucesso de um disco popular. Rio de Janeiro, 30 ago. 1930, ano 2, n. 46, p. 3-4. Note-se que mantenho a ortografia original (vigente na época) sempre que estiver citando trechos de *Phono-Arte*, de decretos publicados no *Diário Oficial* e/ou qualquer outra fonte datada.

De maneira específica relacionada aos anos 20 e 30 na capital carioca, a expressão “*intelligentsia* proletaróide” define muito bem todos os integrantes da atividade musical tomados em conjunto. Se os comunicadores do rádio comercial serviam como “mediadores” entre a música popular e o público ouvinte, os intérpretes, compositores e músicos eram, sem dúvida, o retrato de quem mais ficava sujeito à mediação dos sucessos pelo rádio e pelo disco. Enfim, a mediação no ambiente musical das instâncias de consagração foi o prato fino servido a pouquíssimos “cartazes” da geração Noel Rosa – como os “quatro grandes”, por exemplo.¹⁹ Aí está uma das origens possíveis do fenômeno da transformação do samba em símbolo nacional. Sim, porque foi somente depois que a classe média carioca conseguiu em seus próprios domínios finalmente abraçar o samba que este gênero musical ganhou reconhecimento como tal.

Circunstâncias especiais de época

Apesar da gravação histórica de novembro de 1916 do “Pelo telefone” (Donga & João Mauro de Almeida) tradicionalmente marcar – só para efeito didático afinal de contas – o ingresso do samba em sua maioridade como gênero musical, a verdade é que, na época em questão (meados dos anos 10), não havia um ambiente musical à altura capaz de gestar um símbolo nacional.²⁰ Ou seja, o ambiente musical não era suficientemente auto-sustentável e nem sequer supunha níveis de articulação musical de caráter legitimador. A vera oportunidade para que isso ocorresse de fato e de direito surgiu mesmo somente no fim da década de 20 e por toda a década de 30, sobretudo nesta última.

Em nível de indústria fonográfica, porém, a julgar pela informação genérica nos selos dos discos lançados da metade da década de 20 em diante, o samba já estava plenamente consagrado como gênero musical – faltava

19. Estes “quatro grandes” intérpretes eram: Francisco Alves, Orlando Silva, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo. No final dos anos 30 e durante os anos 40, haverá uma safra excepcional de canções românticas por eles interpretadas.

20. Gravado em 1916 pelo cantor Baiano, o “Pelo telefone” foi sucesso no carnaval de 1917. Alvo de muitas paródias, há na letra original um misto de folclore rural com citações de motivos urbanos. Mas é sobretudo a música que não bate exatamente com os sambas que serão ouvidos no rádio dos anos 30. O curioso é que houve pelo menos umas dez outras gravações de “sambas” antes do “Pelo telefone”, mas até hoje não se sabe ao certo por qual motivo essa canção é considerada a pioneira – talvez apenas por ter-se originado nas famosas reuniões na casa da tia Ciata. Ver o verbete específico sobre a canção em: MARCONDES, M. A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Art, 1998, p. 616. Adiante, haverá mais informações sobre as circunstâncias dessa canção.

apenas uma espécie de reconhecimento “oficial” deste fato, o que só veio ocorrer na década seguinte. Bem a propósito disso, pode-se argumentar que “o samba torna-se, no período 1931-40, o nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório gravado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições)”.²¹ Ou seja, os números apontam que o consumo deste samba objeto de consumo só foi definitivamente estabilizado no início dos anos 30 em diante.

Coincidentemente ou não, os anos 30 foram até então a época de maior movimentação artística na capital federal – época em que a classe média branca e mestiça realmente passou a consumir e também a produzir música popular. Portanto, a fase áurea do disco e do rádio como instâncias de consagração da música popular guarda muitas das características de apropriação de uma manifestação tradicionalmente muito popular (pode-se até dizer meio marginal) que, antes de se tornar conhecida e aceita pela classe média, era perseguida de maneira contínua e hipócrita pelo poder constituído (pela polícia) porque associada às camadas menos favorecidas da população carioca. Foi assim, aliás, que a própria mídia explicou na época uma certa mudança de comportamento em torno da marginalidade do samba.

Foi portanto nesses anos 30 que a classe média branca e mestiça transformou-se enfim em origem e receptáculo final do consumo de música popular nas grandes cidades, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo – o que expandiu o “espaço de possibilidades” do campo de produção cultural e artística da música popular. Para tal, houve, é claro, uma contingência de fatores socioeconômicos e políticos que favoreceram o consumo de bens supérfluos. Em última instância, portanto, foi na classe média carioca, branca e/ou mestiça, que se originou a criação, a sustentação e a legitimação deste gênero musical popular chamado samba – tudo enfim para que posteriormente ele fosse “branqueado” e apresentado de maneira mais condizente, um tanto mais civilizada, como símbolo nacional.

Era preciso torná-lo uma espécie de símbolo nacional porque, entre outras circunstâncias analisadas posteriormente, a época assim o exigiu; aliás, foi uma exigência bastante aceitável porque, na época, o *glamour* do Rio de Janeiro como capital federal estava em alta, em plena consolidação. Como os maiores artistas da geração Noel Rosa eram na sua maioria oriundos dessa mesma classe média branca e mestiça, pode-se então considerar que eles faziam parte de uma *intelligentsia* que possuía *know-how* suficiente para colocar no ar as estações comerciais de rádio e gravar discos de cera em 78 rpm. E assim ficou decretado que a música popular dessa época tinha três sustentáculos como objeto de consumo, três bases de apoio: o capital

21. Ver: SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1 (1901-1957). São Paulo: 34, 1997, p. 86. (Ouvindo Musical, 8).

financeiro das instâncias de consagração, o capital artístico-cultural da geração Noel Rosa e, *last but not least*, o público ouvinte.

E por que, apesar de estarem um pouco acima da média em termos de status social dentro do grande esquadro populacional, seriam “proletaróides” estes artistas da geração Noel Rosa? Porque assim como eles tinham aquele *know-how* mais à mão para se autopromover, ainda defendiam (é claro) a atuação e o progresso das instâncias de consagração para as quais trabalhavam. Ou seja: sem o saber e (presumo) sem ter a devida consciência política disso, os artistas eram praticamente obrigados a vestir a camisa dos donos do poder (os concessionários das estações de rádio, por exemplo) que, por sua vez, controlavam aquelas instâncias de consagração.

Desta maneira, pode-se hoje fechar o círculo do ambiente musical de forma que existia na indústria cultural dos anos 20 e 30 pelo menos duas categorias de participantes inseparáveis: os artistas da geração Noel Rosa e os que, embora sem o fazê-lo diretamente como soía a empregados comuns, determinavam o quê e quando seria irradiado e/ou gravado em disco. É exatamente através de um ponto de vista como esse que a suposta e decantada independência de ação dos artistas da geração Noel Rosa pode ser abatida pelo menos pela metade. De fato, não havia nenhuma organização sindical deste grupo de artistas que os visse como um só corpo. Nesse tocante, é preciso lembrar que não se pode aqui eleger como legítimos representantes da classe artística como um todo uma SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), que enfim agregava uns poucos compositores de música popular em seus quadros, ou mesmo considerar o Sindicato de Músicos do Rio de Janeiro, que era composto de “professores de música”, ou seja, de músicos profissionais que atuavam por cachês estipulados pelo sindicato.²² Dir-se-ia que, durante muitos anos de suas honrosas existências, estas duas instituições não se ocuparam o suficiente com o desde então muito mais vasto terreno da música popular.

Nos espaços do ambiente artístico carioca (e paulistano), onde se davam todas as articulações político-pessoais, sobressaíam alguns artistas cuja popularidade nos *media* parecia funcionar apenas como um dado a mais de suas respectivas personalidades. A impressão que realmente fica é que, aos olhos do público ouvinte, quanto mais “independentes” fossem esses artistas dos meios de reprodução, difusão e consumo e, por conseguinte, das instâncias de consagração da música popular, mais seu sucesso artístico dependia do grau das articulações político-pessoais com os *media* e com as instâncias de consagração. Ou seja, os artistas da geração Noel Rosa, sobretudo os “cartazes”, colocavam-se como que a serviço dos *media* e das

22. Ver: ESTEVES, E. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

instâncias de consagração, tal como um instrumento vivo nas mãos destes e destas; e as instâncias também se deixavam levar, embora que talvez um pouco mais conscientemente, porque era de sua própria natureza proceder dessa maneira – ou pelo menos assim hoje me parece.

Sabe-se que atualmente existem muitas possibilidades trilhadas pelos *media* para fabricar sucessos musicais de maneira bem dizer instantânea. Mas foi nos anos 30 que essa capacidade dos meios de reprodução, difusão e consumo de música popular de fabricar um “cartaz” pelo disco e pelo rádio engrenou de vez. Só que então ela não obedecia, como hoje, a critérios muito definidos que podem ser facilmente identificados. O que é certo é que somente o talento artístico-musical dos aspirantes à fama não bastava. Antes de tudo, tinha que ficar muito claro o grau de comprometimento com os *media* e com as instâncias de consagração que todos os candidatos a “cartaz” de nossa música popular seriam capazes de assimilar e aceitar – nota-se isso ao se analisar alguns contratos entre os artistas e as instâncias de consagração. Índícios da fabricação de “queridinhos” do público ouvinte nos anos 30 também podem ser encontrados na imprensa da época sob a forma de explícitos elogios de jornalistas ligados tanto à boemia como ao ambiente artístico e à atividade musical.

Cabe esclarecer que nos anos 20 e 30 a profissão de jornalista se restringia à imprensa; não havia ainda os hoje tão comuns noticiários do rádio. Sequer se imaginava que o rádio iria um dia tornar-se um veículo de comunicação com invejável potencial jornalístico/noticioso. Um “aparelho de rádio” (como se dizia na época) era um eletrodoméstico sofisticado, supérfluo e bastante caro – já que no mais das vezes servia como instrumento de lazer das donas de casa de classe média-alta.²³ O potencial jornalístico que o rádio passou a ter dentro de poucos anos a partir daquela época passou amplamente despercebido no início dos anos 30. Os principais comentários sobre música popular eram desferidos nos periódicos por jornalistas com trânsito livre no ambiente musical carioca. Era ainda um periodismo com acentuadas características boêmias e românticas, feito sobretudo nas mesas de bar, nas serestas – ambientes estes habitualmente freqüentados pelos artistas da geração Noel Rosa.

Nomes famosos como João Mauro de Almeida, o “Peru dos Pés Frios”, co-autor do “Pelo telefone” com Donga; Djalma de Vicenzi, “secretário” da famosa revista *Weco*, da Carlos Wehrs & Cia; Francisco Guimarães, o

23. Claro que a população de baixa renda logo tratou de produzir seus aparelhos de forma artesanal, o chamado “rádio de galena”. O Rio de Janeiro era então conhecido como “floresta de antenas”, ilegais em sua grande maioria. Ver: ALMIRANTE, p. 63-5; e CABRAL, S. *No tempo de Almirante*, p. 35-6.

“Vagalume”, jornalista e cronista carnavalesco; Orestes Barbosa, que também era letrista dos bons e que, por volta de 1925, “foi o primeiro [jornalista] a manter uma coluna radiofônica” na mídia escrita do Rio de Janeiro – todos invariavelmente fizeram história na crônica musical popular carioca dos anos 20 em diante.²⁴

E antes de surgirem órgãos de imprensa específicos sobre discos (como a própria revista *Phono-Arte*, por exemplo), quase todos os periódicos (entre jornais e revistas) da capital federal informavam sobre os últimos lançamentos das gravadoras, as edições de partituras e/ou o caráter mundano e *glamouroso* do ambiente musical. Todos estes periódicos continuarão a fazê-lo mesmo quando a publicação de *Phono-Arte* for iniciada em 1928. Logo em 1933, a propósito, publicam-se dois livros – que hoje são tidos como clássicos do gênero “memória sentimental básica da música popular brasileira” – sobre o samba urbano como manifestação musical popular criada e desenvolvida (de maneira praticamente exclusiva) no Rio de Janeiro capital federal, ambos assinados por dois daqueles jornalistas mencionados.²⁵

Personagens e frentes de atuação

Não é estranho que hoje os chamados clássicos compositores da nossa música popular, como Noel Rosa, Ari Barroso e Lamartine Babo, todos já falecidos, tenham surgido no ambiente musical do Rio de Janeiro justamente no final do anos 20 – uma espécie de data limite para o seu *début* artístico. Lamartine Babo, por exemplo, destaca-se como revistógrafo e compositor

24. Sobre Orestes Barbosa, ver: MARCONDES, M. A., p. 69. Curiosamente, Orestes é autor da letra de “Verde e amarelo” (música do maestro J. Tomás), canção “lançada em junho de 1932 por Araci Cortes” (regravada em 1959 por Sylvio Caldas), que não concede “a nenhuma raça – branca, negra ou qualquer outra – a hegemonia na gênese do samba”. Nem é preciso dizer que não fez muito sucesso – até porque muitas outras canções fizeram justamente o caminho contrário, ou seja, louvaram apenas o lado afro-brasileiro da questão e, ainda mais, acabaram fazendo sucesso. Sobre “Verde e Amarelo”, ver: VAS-CONCELLOS, A. Pisando o chão de estrelas. *Piracema: revista de arte e cultura*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 47, 1994.

25. Ver: BARBOSA, O. *O samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (MPB Reedições, 4), e VAGALUME [Francisco GUIMARÃES]. *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (MPB Reedições, 2). Mais ou menos na mesma época (e no mesmo sentido legitimador) há também a palestra (proferida em Portugal) e a exposição de desenhos e pinturas da poeta (e folclorista!) MEIRELES, C., *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, que não é sequer citada como “fonte legitimadora” por nenhuma história “semi-oficial” da MPB – talvez por ter ficado tanto tempo inédita no Brasil.

OK - de marchas de carnaval, gênero cuja aceitabilidade pelo público ouvinte era garantido, sobretudo durante o período momino; aliás, enquanto viveu, Lamartine foi praticamente imbatível em todos os concursos carnavalescos extra-oficiais e oficiais – os primeiros promovidos por órgãos da imprensa ou pelas próprias companhias fonográficas (ou pelos seus representantes) e os segundos pelo governo municipal. Vale lembrar que, desde meados da década de 20, os meses que antecediam o carnaval passaram a marcar a época-mor do calendário das companhias fonográficas, ou seja, era quando havia um considerável aumento na comercialização de discos e, conseqüentemente, aumentava a busca de sucesso por parte dos artistas da geração Noel Rosa. Portanto, a conquista do mercado “temporário” do carnaval tinha muito peso na consagração artística da geração Noel Rosa. Em chegando o carnaval, a produção artística de Lamartine Babo tornava-se uma espécie de termômetro dos índices de sucesso.

Sobre Lamartine Babo pode-se ainda informar que foi humorista de mão cheia e que, antes mesmo do rádio tornar-se oficialmente um veículo comercial em 1932, lá estava ele “em fins de 1929” fazendo sua estréia nesse *medium* no programa “Casa dos discos” da PRB-7, Rádio Educadora, “com Ari Barroso ao piano”. Entre 1930 e 1933, na mesma estação de rádio, apresentou de maneira pioneira o programa humorístico “Horas lamartinescas radioletes”, no qual “participavam os grandes nomes da música popular daquele tempo”, acompanhados por Ari Barroso ao piano. Quando em 1922 dá início à sua carreira artística no teatro de revista, Lamartine começa a se tornar um dos grandes artistas da geração Noel Rosa – ele estará entre os que mais saberão atuar em várias instâncias de consagração ao mesmo tempo, com antológicas participações no rádio, no teatro de revista ou mesmo gravando canções no disco com sua pequena voz.²⁶

Ari Barroso é também um nome bastante importante no período analisado por causa das múltiplas facetas de sua produção artística. Ele teria sido “o único dos compositores dessa época destinado a criar um tipo de samba que, não sendo [da] Cidade Nova nem [do] Estácio [de Sá]”, teve “força o bastante para abrir novos caminhos à música popular”.²⁷ No início de carreira, recém-chegado no Rio de Janeiro vindo de Ubá (cidadezinha do interior de Minas Gerais), atuou como pianista das salas de espera de vários cinemas (ainda mudo) e também como músico de orquestra, antes de

26. Como humorista, Babo bem pode ser tratado como uma espécie de sucessor imediato bem à altura dos “turunas” e “quixotes” descritos por VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. Para uma biografia de Babo, ver: VALENÇA, S. S., *Tra-lá-lá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 218.

27. Ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990, p. 180.

“estourar” nas revistas da Praça Tiradentes como destacado compositor dos mais variados gêneros musicais – sobretudo do samba urbano carioca, então em franca ascensão na mídia.

Em 1929, quase se formando em Direito, Ari obtém relativo sucesso com a gravação de “Vou à Penha” na voz de Mario Reis – intérprete que por sinal era seu colega na Faculdade de Direito do Distrito Federal e que há menos de um ano havia iniciado sua carreira cantando e consagrando no disco alguns dos maiores sucessos de José Barbosa da Silva, o “Sinhô” (1888-1930). Dos grandes da geração Noel Rosa, Ari foi talvez um dos compositores mais requisitados pelo teatro de revista – sobretudo quando seu nome vinha associado ao de Luís Peixoto. Juntos ou separados – Peixoto fez dupla com Hekel Tavares em muito sucessos musicais a partir de meados dos anos 20 – estes compositores e revistógrafos produziram alguns dos maiores sucessos desde que o teatro de revista começou realmente a funcionar praticamente *full-time* como instância de consagração da música popular. Mais detalhes sobre isso no capítulo quatro, a seguir.

Contudo, vale dizer que entre compositores, intérpretes e músicos, os reis do ambiente artístico nesse espaço articulado entre os *media* e as instâncias de consagração eram, é claro, os grandes intérpretes – ouso dizer aqueles já citados “quatro grandes”. Vindas tanto do público ouvinte como das próprias instâncias de consagração da música popular, todas as atenções convergiam praticamente em sua direção onde quer que se apresentassem – fosse no rádio, no teatro de revista, nos cinemas, ou na própria audição de discos. Por conseguinte, eram os intérpretes que, de uma forma ou de outra, centralizavam a atividade musical da geração Noel Rosa – pelo menos em relação ao público ouvinte, ainda bastante incipiente e carente de uma formação mais rígida. O sucesso (ou o fracasso) de uma gravação ou de uma apresentação nas emissoras de rádio dependia, em última instância, dos intérpretes e dos músicos. Eram os intérpretes, no entanto, os que pareciam ser (e de fato eram) os reis do tal “espaço de possibilidades”.

Hoje, entre os maiores intérpretes de todos os tempos de nossa música popular figuram muitos nomes que surgiram para o estrelato justamente nos anos 20 e 30. Francisco Alves, o Chico Alves ou Chico Viola, conseguiu emplacar o maior número de sucessos no disco (com uma carreira iniciada em 1920) e no rádio, ultrapassou em muito a barreira do pioneirismo da geração Noel Rosa e teve um final trágico em 1952 em um acidente automobilístico quando voltava de São Paulo para o Rio de Janeiro. Pelas oportunidades criadas por este artista dentro da atividade musical para o despontar de novos artistas – sobretudo compositores, mas também de alguns colegas intérpretes que viriam a lhe fazer sombra no futuro –, a trajetória artística de Alves foi tão marcante que é simplesmente impossível não fazer referência ao seu nome.

Alves notabilizou-se na imprensa carioca de várias e às vezes contraditórias maneiras, sendo que a principal delas foi ser um personagem praticamente infenso a acusações de compra de canções, ou seja, de apropriação do trabalho de compositores iniciantes (ou não), geralmente humildes e gente dos morros cariocas, que não tinham acesso fácil nem ao disco nem às emissoras de rádio. Já em 1928, Chico Alves foi um dos primeiros artistas a dar atenção especial ao potencial da produção artística destes compositores, sobretudo o pessoal do bairro do Estácio de Sá – que é enfim um dos dois maiores responsáveis pela fixação do samba urbano no Rio de Janeiro, junto ao grupo que um pouco antes se formou em torno da Praça Onze (demolida em 1942) e das casas das chamadas “tias” afro-brasileiras. A ascensão mais franca de Chico Alves (e de certa forma também de Noel Rosa) como artistas de proa da música popular está ligada ao chamado grupo do Estácio, sobretudo na pessoa da dupla de compositores Ismael Silva & Nilton Bastos.

Em outro front da atuação e da performance artística de Chico Alves, sabe-se que uma parte bem considerável de seus grandes sucessos tinha a assinatura (conhecida ou não) de outrem. E mais: Alves também gravou umas tantas versões de sucessos estrangeiros que chegavam no país através do cinema falado quase como uma imposição – para quem não tinha, como nós, a capacidade de recusar ou mesmo de optar. A maior parte destas versões gravadas acabou concorrendo com as canções originais, geralmente em inglês. Cardoso Junior afirma que estas versões “amortecia[m] o impacto da invasão estrangeira” ante a produção “nacional” de música popular.²⁸ Aliás, nesse caso, “amortecer” é com certeza um claro exemplo de palavra politicamente correta – sobretudo se se lembrar que nos anos 60 e 70, a imprensa, então altamente politizada, combatia com unhas e dentes a “invasão” da música estrangeira, fica o som de Chico Alves lá no passado distante afirmando como alerta: “nada como um dia atrás do outro” –, isso enquanto essa mesma crítica dos anos 60 sub-repticiamente “importava” o padrão historiográfico da “música negra” norte-americana para escrever a história “semi-oficial” da MPB. Mas isso é matéria para os dois últimos capítulos, a seguir. No mais, é preciso dizer que só depois de Francisco Alves passar a gravar versões foi que quase todos os grandes intérpretes de música popular no Brasil fizeram o mesmo, obtendo sucesso semelhante.

Como era bastante comum na época, algumas canções gravadas por Alves tinham a autoria de letra e música declarada tanto na partitura como no selo dos discos. Algumas vezes, no entanto, uma mesma canção podia

28. Ver: CARDOSO JUNIOR, A. *Francisco Alves: as mil canções do Rei da Voz*. Curitiba: Revivendo, 1998, p. 24.

ter vários destinos quanto à sua autoria, uma no selo dos discos e outra na edição da partitura. Alves parecia ter o *timing* exato para entrar na parceria de uma canção como autor junto às companhias fonográficas e editoras de partituras somente com o poder de sua interpretação. Assim, quando a canção se transformava em sucesso ele era o primeiro a colher dividendos como intérprete e/ou como autor, tendo já garantido para si uma co-autoria. Noel Rosa e os demais compositores de sua geração venderam, muitas vezes a preço de banana, canções que se tornaram verdadeiros *hits*: era procedimento comum na época, uma questão de sobrevivência pura e simples. Noel, por exemplo, vendeu por uma verdadeira ninharia os direitos de seu primeiro e talvez maior sucesso, o samba “Com que roupa?”, que estourou em 1931.

Ao integrante da geração Noel Rosa que nos anos 30 era dado a comprar música alheia, dava-se o apelido de “compositor” – bem pejorativo, diga-se de passagem. Nem sempre o dito cujo ganhava algum destaque no rádio, em teatros, nos cassinos e nos clubes por onde passasse – a menos que também fosse o intérprete da canção. Não se trata aqui de maliciosamente identificar Francisco Alves como um deles, mas sim de informar sobre uma tendência bem antiga no Brasil com várias implicações sobre a questão do direito autoral. A importância da questão autoral na música popular era mínima naquela época, apesar dos esforços envidados pela primeira entidade classista que tratou da matéria entre nós, a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, SBAT, fundada ainda em 1917, que, como também já afirmei, deu pouca atenção à música popular.

Muito a contragosto dos seus membros mais famosos (gente do teatro dito “sério” e até de uns poucos também do teatro de revista), ao que tudo indica, a SBAT abrigava em seus quadros um pequeno número de compositores populares. Na época em questão, Ismael Silva foi um destes associados à SBAT; mas parece que nunca esteve muito satisfeito com o pouco que recebia do chamado *droit non théâtral* que lhe cabia.²⁹ Como isso tem muito que ver com a questão racial em torno da música popular – já que Ismael era um dos principais sambistas negros do grupo do Estácio que praticamente inventaram o samba urbano no Rio de Janeiro – eventualmente voltarei a este assunto nos próximos capítulos, sobretudo no último. Como entidade defensora dos direitos autorais, no entanto, a SBAT terá um papel decisivo durante a chamada Época de Ouro da nossa música popular – pelo menos

29. Ver: SOARES, M. T. M. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 14-7. (MPB, 17). Em seus primórdios como arrecadadora de direitos autorais, a SBAT “funcionava” também para “compositores” de música popular que não tinham vínculo com a atividade teatral propriamente dita, como era o caso de Ismael Silva na época.

até que surjam outras entidades para se ocupar especificamente com a música popular. Mas até aí a confusão já estava armada.

Noel Rosa mesmo foi um dos primeiros artistas que agradaram tanto como intérprete como compositor – mas a realidade é que os compositores geralmente ficavam meio que à margem do sucesso dos intérpretes “cartazes”. Aos compositores que não interpretavam suas canções em disco e no rádio e também aos intérpretes “menores” restava uma dinâmica interpessoal que, de certa forma, media sua capacidade de articulação com os *media* e também com as instâncias de consagração. A chamada “caitituagem” originalmente consistia em percorrer os escritórios e estúdios das rádios em busca dos gerentes comerciais dos programas (hoje também referidos como *gate-keepers*) ou dos maestros para solicitar a inclusão de suas canções nas grades de programação – até mediante suborno. Com pequenas variações, o procedimento da caitituagem – que vigora até os dias de hoje apesar de todo o progresso tecnológico dos *media* e das instâncias de consagração – remonta talvez aos anos 20 e 30 com os pioneiros da geração Noel Rosa.³⁰

Quando, em março de 1934, Francisco Alves deixa a gravadora Odeon e vai para a Victor deve tê-lo feito basicamente por compensações e/ou vantagens financeiras e artísticas oferecidas por esta última. Nessa altura, a Victor possivelmente já pensava em ser proprietária de uma estação de rádio – o que sem dúvida ajudaria a divulgar mais e melhor seus contratados e seus discos, principalmente os de Francisco Alves. Em 1932, a Victor passará a se chamar RCA-Victor depois que se fundiu nos Estados Unidos com a RCA (sigla de *Radio Corporation of America*); seus discos, no entanto, continuarão sendo comercializados apenas como discos Victor até novembro de 1947.

A RCA-Victor era naquele momento considerada a maior e melhor gravadora de discos operando no Brasil e a estação por ela fundada em 1936 foi a PRE-3, Rádio Transmissora Brasileira. Para quem de fato acreditava que a RCA-Victor, agora “armada” com os poderosos quilociclos da Rádio Transmissora, iria comandar ainda mais o mercado discográfico a partir dali, enganou-se redondamente, pois, segundo Renato Murce, “foram mal escolhidos os diretores da estação” e, além disso, “o Departamento Comercial [da emissora] era uma ‘piada’”.³¹ Resultou que não ocorreu nem

30. Só a partir da década de 40 é que no Brasil a caitituagem é “reconhecida” pela história “semi-oficial” da MPB como prática comum no ambiente artístico, mas obviamente sua origem entre nós é bem mais antiga – segue caminhos semelhantes aos da *payola* nos Estados Unidos, menos talvez no que se refira à punição judicial.

31. Para a direção da rádio foi designado Mr. Evans – aquele mesmo *gate-keeper* da Victor. Ver: CABRAL, S. *Pixinguinha: vida e obra*, 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 132 e 143; e MURCE, R. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 48-9.

uma coisa nem outra. Mas tudo indica que um pouco antes disso já se havia formado no ambiente artístico-musical carioca – não se sabia como exatamente – uma espécie de equipe de intérpretes famosos (“cartazes”) com contratos exclusivos com as gravadoras e com as estações comerciais de rádio, constituído basicamente, é claro, pelos já mencionados “quatro grandes”, que logicamente ganhavam os maiores cachês. Passou-se então a acreditar mais seriamente que eram estes enfim que garantiam o aumento no consumo de discos.

Também em 1934 – só que em novembro – Sylvio Caldas fez o caminho inverso, deixando a Victor pela Odeon. Em abril do ano seguinte, Carmen Miranda também migrou da Victor para a Odeon, deixando a Victor “somente” para Francisco Alves. Portanto, pode-se concluir que, em relação aos intérpretes, a “dança das cabeças” no ambiente fonográfico-radiofônico era constante. Alves retornará à Odeon mais duas vezes: em 1937, deixando-a em 1939 para ir para a Columbia até 1941, para voltar mais uma vez nesse mesmo ano, de onde sairá em 1952 para inesperada e subitamente encerrar a carreira na RCA-Victor. Sua fase mais produtiva foi entre 1929 e 1930, quando atuava pela Odeon, ocasião em que chegou a gravar a impressionante marca de 298 canções, 143 em 1929 e 155 em 1930 – o equivalente hoje a quase vinte LPs ou CDs – marca esta jamais alcançada por nenhum outro intérprete brasileiro em qualquer geração.³²

Enquanto Francisco Alves percorria de cima a baixo o ambiente musical das rádios, das companhias fonográficas, das editoras de partituras, dos teatros, cine-teatros, cassinos, cafés, cabarés etc, conseguia sem muito esforço o feito de por vários anos manter seus compositores preferidos de olho nas oportunidades que iam surgindo nas rodas boêmias – como a composição de segundas-partes ou o toque de mestre na introdução melódica de uma canção já pronta. Por sua vez, os compositores sentiam-se atrelados aos “cartazes” do disco e do rádio porque neles enxergavam a grande chance de se tornarem sucesso do dia para a noite. Por exemplo, a biografia de Noel Rosa cruza-se com as de Chico Alves e Ismael Silva no exato momento em que morreu o parceiro destes últimos e o Rei da Voz (como Alves veio a ser conhecido) viu no jovem de Vila Isabel um ótimo filão a ser literalmente explorado. Pode-se afirmar, no entanto, que a relação estritamente

32. Note-se como essa “dança das cabeças” só tinha peso mesmo para os intérpretes. Compositores como Ari Barroso, Lamartine Babo, Noel Rosa etc às vezes emplacavam sucessos (ao mesmo tempo) em quase todas as companhias fonográficas da época, por causa de seus vários intérpretes – sendo que Noel e Lamartine também interpretavam suas próprias canções; Ari não cantava, mas acompanhava ao piano os intérpretes das suas. Para mais informações sobre Francisco Alves nesse tocante, ver: CARDOSO JUNIOR, A. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*, p. 28-31.

profissional entre artistas como Ismael Silva, Noel e Chico Alves, apesar de toda a camaradagem, primava mesmo era pela exploração mútua – pelo menos enquanto o que estava em jogo era o sucesso conjunto da mais famosa trinca de compositores na história de nossa música popular até hoje. Na história brasileira do disco, os três artistas juntos ficariam conhecidos ora por Bambas do Estácio, por Gente Boa ou por Turma da Vila.

Em nível de atividade musical da geração Noel Rosa em diante, a comercialização de canções foi portanto uma prática muito comum no ambiente artístico. Via de regra, as baixas remunerações obtidas pelos chamados compositores “natos” de samba – os que geralmente não tinham força suficiente para gravá-los em disco e/ou apresentá-los em programas de rádio, por exemplo – faziam pois a ocasião em que apareciam os “compositores” de plantão. Muitos e grandes sucessos do disco e do rádio foram literalmente “compostos” dessa maneira. Todas as desvantagens sobravam sempre, é claro, para o lado economicamente mais fraco da parceria – que era na maioria das vezes constituído pela gente “de cor” dos morros. É bastante raro saber-se que alguma transação envolvendo canções tenha beneficiado em partes iguais tanto o verdadeiro compositor como o “parceiro compositor”, pelo menos enquanto viveram os parceiros.

Um incidente sem precedentes na carreira de Francisco Alves demonstra o quanto de fato valia seu *glamour* em uma das principais instâncias de consagração da época, a indústria fonográfica. Em uma de suas fases mais produtivas como intérprete, a que vai de 1927 a 1934 na Odeon, Alves utilizou-se de um artifício para conseguir gravar ainda mais discos – o que também significava manter a concorrência virtual de outros intérpretes na poeira de sua performance ao microfone. Como fosse cantor de contrato exclusivo com a Odeon, Alves gravou 56 discos no selo Parlophon, entre 1928 e 1931, com o pseudônimo de Chico Viola, e conseguiu a princípio “enganar” seu próprio público que, meio aturdido, não tinha como diferenciar as “duas” vozes. Rapidamente, no entanto, a imprensa, logo que percebeu o que estava acontecendo, saiu em defesa tanto da multinacional do disco como do intérprete afirmando que, ao aceitar a situação (como se se tivesse tido escolha), o público ouvinte ganhava em qualidade e em quantidade.

Claro que entre a Parlophon e a Odeon havia estreitos vínculos comerciais. Tanto eram vinculadas que, ao sair do Brasil, a Parlophon deixou “uns 600 discos do seu acervo” para a Odeon.³³ Na verdade, a Parlophon

33. Sobre a saída da Parlophon do mercado brasileiro, ver: CABRAL, S. *No tempo de Almirante*, p. 78. Para não fugir à regra, todos os diretores da filial carioca da Parlophon tinham vindo direto da Alemanha, ou seja, eram estrangeiros, de nacionalidade alemã.

era, como hoje se diz, uma espécie de “selo” exclusivo da Odeon – o que levanta a inusitada suspeita de que a rigor não houve logro algum. Após o planejado “incidente”, a história do binômio Francisco Alves/Chico Viola converteu-se simplesmente na primeira grande jogada de marketing em cima do prestígio do maior intérprete de música popular no Brasil talvez de todos os tempos. Como aliás era de se esperar, tanto Alves como sua gravadora na época saíram ilesos para continuar fazendo mais e mais sucesso.

Mais tarde, um recurso semelhante será utilizado por outro grande intérprete da geração Noel Rosa – só que em outra instância de consagração, por motivos um tanto diferentes, sem a devida convivência da instância de consagração envolvida e muitas vezes repetido pelo mesmo artista. Trata-se do caso que envolveu Sylvio Caldas e sua tática de tornar-se artista exclusivo de duas estações de rádio ao mesmo tempo, “avesso a tratos e contratos”. No Programa Casé, um dos maiores líderes de audiência nos anos 30, ele era o Sylvio Caldas que todo mundo conhecia; em outros programas de outras estações de rádio, porém, apresentava-se com o singelo pseudônimo de “Mario Vieira” – talvez isso lhe garantisse uns trocados a mais nos cachês que recebia em ambos os programas.³⁴ Nesse sentido, pode-se até mesmo afirmar que a concorrência entre as emissoras de rádio comercial contribuiu, mais do que a própria indústria fonográfica, para o aperfeiçoamento pioneiro do profissionalismo artístico da geração Noel Rosa.

Outro fato que pode ser encarado como uma grande jogada de marketing – só que perpetrada e posteriormente entronizada pela história “semi-oficial” da MPB – foi a criação da chamada “polêmica” entre dois dos maiores ases do cenário artístico carioca nos anos 30: Noel Rosa e Wilson Batista. Se existiu de fato uma polêmica entre esses artistas foi tirada quase que exclusivamente da cabeça de quem a enxerga como tal. Afinal, era muito comum nos anos 30 os compositores “responderem” canções que se tornavam populares. Dessa forma, cabe perguntar se de fato houve uma polêmica propriamente dita ou se não seria melhor ter optado por outro expediente para explicitar os fatos aos pósteros. Os motivos destas polêmicas têm que ver também com a acirrada concorrência entre as gravadoras pela busca do sucesso que, nessa época, era (informalmente) medido pela venda de discos e pelo número de inserções das canções (ao vivo ou não) nos programas de rádio.

34. Ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 414. Em 1930, Gastão Formenti e Carmen Miranda foram os primeiros artistas da geração Noel Rosa a assinar contrato com uma emissora, a Rádio Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro. Ver: MARCONDES, M. A., p. 286. Sílvio Salema (1901-1976) foi, no final da década de 20, um dos primeiros cantores a se apresentar ao vivo na Rádio Sociedade, ainda na fase “educativa” do rádio – época na qual ainda não havia pagamento de cachês e tudo ainda tinha caráter muito amadorístico.

Wilson Batista era recém-saído da adolescência – um estreante no cenário musical carioca – quando Sylvio Caldas lançou o samba “Lenço no pescoço” (1933), que tratava basicamente da “arte” de ser malandro. No mesmo ano, Noel Rosa deu uma réplica com “Rapaz folgado” que, no entanto, só se tornou conhecida de fato quando foi gravada na RCA-Victor em 1938 por Aracy de Almeida. É que em 1933, “Rapaz folgado” só podia ser ouvida pelo rádio, no Programa Casé, que estava no ar há apenas um ano e – até porque os aparelhos de rádio eram ainda muito caros – é presumível que ainda não tivesse tantos ouvintes assim. Nem este fato parece espantar os curiosos que querem porque querem escrever uma espécie de falso romance histórico do incidente – o que tem lá a sua graça mas não passa de especulação um tanto quanto fantasiosa.

Desta forma, a história da “polêmica” fica muito mal contada, reduzida a apenas mais uma das brincadeiras de Noel com um seu colega compositor, nesse caso, o iniciante Wilson Batista, que não teria tino suficiente para entrar em contenda com um “adversário” do porte de Noel naquela época. Além do que, a letra de “Rapaz folgado” vai de encontro não só à canção de Wilson Batista, mas também a tudo que Noel já havia feito louvando a malandragem – o que reforça o caráter de gozação, de pilhéria mesmo, em cima de um novato no cenário artístico. E assim criou-se a hoje famosa “polêmica” que, já nos anos 50 – em 1956, para ser mais preciso – ganhou uma apreciação pormenorizada em um LP da Odeon, com as “respostas” de ambos os lados que hoje são quase todas “clássicos da MPB”.³⁵

Por estes e por outros motivos é que talvez seja válido afirmar que a comercialização de música popular, iniciada a rigor desde o início deste século, não se restringia exclusivamente às relações interpessoais como as que de fato existiam entre os “verdadeiros” artistas e entre estes e os “compositores”. Para uma noção mais globalizante do processo de articulação musical é imprescindível examinar também as relações dos artistas (sobretudo os “cartazes”) com as companhias fonográficas e com as estações comerciais de rádio. A razão pela qual somente as primeiras são tidas e havidas como condenáveis ou mesmo abjetas é que, enquanto instâncias de consagração artística, o disco e as emissoras comerciais de rádio realizavam uma troca mais justa com o artista popular: o próprio ato da consagração e a fama subsequente começaram em certo sentido a ter valor intrínseco talvez maior do que a consciência do artista popular enquanto ser humano. Isso é uma razão muito forte. E era assim tudo se tornava uma mera questão de que sobrevivência artística. Como este tema guarda uma relação

35. Mais detalhes sobre essa e outras “polêmicas” envolvendo Noel, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 287-96.

a meu ver implícita com certa “questão racial” ainda durante o primeiro governo Vargas (1930-45), vou aprofundá-lo nos quatro próximos capítulos, sobretudo nos dois últimos. Por ora, neste segmento, e somente para atizar a curiosidade, ofereço apenas uma pincelada geral do assunto que virá.

Samba de classe média

a professional
do samba.

Se se enxerga a realidade cotidiana dos artistas da geração Noel Rosa, daqueles que faziam da atividade musical seu ganha-pão diário nos anos 20 e 30, pode-se facilmente chegar à conclusão de que se tratava de um segmento classista inédito no ambiente artístico em termos de Brasil. Agora, se se conta a história do samba somente como uma vitória da resistência afro-brasileira é porque se quer varrer para baixo do tapete a condição de mercadoria que a música popular assumira desde praticamente o início deste século. Sem dúvida, esta foi uma condição tal que privilegiou a classe média branca e mestiça como alguns dos maiores e principais criadores e intérpretes individuais daquele gênero musical – a partir daquele momento encarado como símbolo nacional. Basta notar o expressivo número de artistas oriundos da classe média branca e mestiça que começou a fazer sucesso naquela época em contraposição aos poucos (mas importantes) artistas negros de peso.

Mesmo reconhecendo toda a tenacidade e valor intrínseco da resistência afro-brasileira em quase todas as áreas da chamada cultura popular, aquela condição relegou a uns poucos negros um papel secundário, de meros compositores e músicos de algum sucesso, que enfim “apareciam” bem menos no ambiente radiofônico e na imprensa especializada. Aliás, é isso que espero também haver demonstrado nas entrelinhas do segmento acima com a expressão “*intelligentsia* proletaróide” – aliás emprestada de Bourdieu, que a tomou de Max Weber.³⁶ Em última análise, isso significa que nos anos 20 e 30 a classe média urbana, branca e/ou mestiça, em maioria quase absoluta, conseguiu absorver a maior e a melhor fatia do bolo, ou seja, os cargos de confiança, nas instâncias de consagração que fizeram o samba decolar tranquilo – primeiro como gênero musical e também como símbolo nacional de nossa música popular. Foi uma convivência realmente muito fácil.

No meu entender, essa maneira de perceber a arrancada do samba como símbolo nacional necessariamente levará a uma compreensão mais profunda dos desígnios “comerciais” porventura levados em conta (de maneira inédita) pela própria atividade musical dos anos 20 e 30 – uma espécie de desabrochar do *show business* musical no Brasil *vis-à-vis* público ouvinte

36. Ver: BOURDIEU, P., p. 152.

e meios de reprodução, difusão e consumo da música popular. Mais uma vez, é preciso dizer que em outros países já é possível vislumbrar em teses acadêmicas sobre música popular o lado comercial que esta assumiu desde sua integração interminável com os meios de reprodução, difusão e consumo.

O imperfeito cânon da MPB, por exemplo, obrigatoriamente retroage a artistas (músicos e compositores) considerados “precursores do samba carioca” – dando margem positiva e contorno definitivo às origens somente afro-brasileiras do samba. Dado que tem havido uma importante contribuição da mídia e de grande parte de nossos intelectuais nesse sentido, nem poderia ter sido diferente. Um pouco antes e sobretudo durante o início da formação do cânon (ou melhor, quando ele ainda não podia ser vislumbrado como tal), as propaladas origens afro-brasileiras do samba teriam sido indevidamente honradas pelos poderosos executivos do rádio e da indústria fonográfica, visto que os artistas de “cartaz” mais elevado dentro do espaço de possibilidades inicial, já nos anos do rádio comercial, foram via de regra brancos e/ou mestiços claros – a maioria de classe média. Ou seja, há um contraste socioeconômico com artistas que apenas posteriormente serão alçados à glória popular, ao topo do cânon, como lídimos “precursores” do samba urbano no Rio de Janeiro. Daí, chegar à velha Praça Onze das casas das “tias” afro-baianas, ou seja, à “África em miniatura”, será um passo muito curto.

Enquanto existiu, a comunidade reunida nessa “África em miniatura” (como definia a Praça Onze o sambista Heitor dos Prazeres) foi relegada a uma posição social hierarquicamente inferior, chegando a ser amplamente reprimida pelos órgãos de segurança pública e vista quase como uma ameaça à saúde pública e ao conservadorismo das elites. Portanto, há o que louvar no fato de que nesse lugar da cidade do Rio de Janeiro das três primeiras décadas deste século se localizava algo como a resistência cultural dos descendentes de escravos, local onde estes, enfim, sentiam-se mais à vontade etc. Mas daí a apenas mistificar o espaço da Praça Onze como “berço do samba” em detrimento da triste realidade social de sua comunidade afro-brasileira no contexto ético e moral da sociedade carioca daquela época é que, em termos sócio-históricos, me parece não ser muito apropriado.

Na estrutura do campo de produção cultural e artística da música popular dos anos 50 e 60, por exemplo, há dois exemplos paradigmáticos: Cartola, o fervoroso sambista e compositor mangueirense, e a intérprete Clementina de Jesus, ambos negros e ambos fatos isolados. Ela, desvinculada do ambiente musical como artista; ele, simplesmente um dos fundadores da Escola de samba Estação Primeira de Mangueira no final dos anos 20. Clementina será “descoberta” pelo produtor Hermínio Bello de Carvalho em 1964; Cartola foi incrivelmente “re-descoberto” em 1956 pelo jornalista (e humorista) Sérgio Porto: lavava carros na rua para sobreviver quando

todos pensavam que já havia morrido.³⁷ Diante de fatos como estes, não há como não observar que no leque de artistas do rádio e do disco da década de 30 estão nomes como Ari Barroso, Lamartine Babo, Noel Rosa, Almirante, Francisco Alves, Orlando Silva, todos brancos ou mestiços claros de classe média. O que estou dizendo é que nos anos 30 não houve ídolos negros (“de cor”) com o mesmo peso destes artistas que acabo de mencionar.

Comumente se diz que a origem do samba carioca é o morro; que quase todos os sambistas de lá desceram e tomaram conta do asfalto da avenida durante o carnaval, e também que daí se origina a grande vertente de nossa música popular. Mas com certeza pode-se afirmar que rigorosamente houve poucos negros pobres, vindos dos morros cariocas, que alcançaram fama, sucesso e dinheiro durante aqueles anos 30. Dirão alguns que tampouco conseguiram isso os artistas brancos e/ou mestiços mencionados no parágrafo anterior, que alguns até morreram pobres etc. Mas por que não conseguiram idêntico sucesso os artistas negros enquanto conviveram no reboliço dos estúdios das emissoras e das gravadoras de discos? Entenda-se que não se trata simplesmente de uma cobrança “politicamente correta”, mas sim de começar a perceber a crua realidade daquela época de maneira diferente, com outros olhos que não apenas os dos mistificadores apaixonados. Para contar a história brasileira da música popular, há que apenas se inspirar na mistificação de fã, mas é necessário também aprender a abandoná-la aos pouquinhos.

Nem Pixinguinha, nem Donga, nem Heitor dos Prazeres, nem João da Baiana, nem Ismael Silva, nem Wilson Batista: nenhum se beneficiou materialmente em vida (como bem demonstram ter sido mercedores) pelo talento, pela veia musical que sem dúvida possuíam. Até porque os quatro primeiros do grupo ora citado não vieram dos morros cariocas – conforme indicou Almirante na sua primeira palestra sobre o samba.³⁸ Ismael Silva

³⁷ Cartola chegou a participar, em 7 e 8 ago. 1940, junto com “o coro da escola de samba da Mangueira”, da célebre gravação feita a bordo do navio Uruguai (fundado no porto do Rio de Janeiro) das canções de *Native Brazilian Music* (lançadas nos Estados Unidos em dois álbuns de 10” – vol. 1 e vol. 2 – e relançadas parcialmente no Brasil em 1987 pelo Museu Villa-Lobos em um LP citado na bibliografia), realizadas pelos “técnicos da Columbia” a pedido do maestro Leopold Stokowski – cuja presença no Rio de Janeiro deveu-se à famigerada “política de boa vizinhança” dos Estados Unidos. Depois disso, Cartola “desapareceu” – até ser milagrosamente “re-descoberto” por Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, lavando carros na zona sul do Rio de Janeiro para sobreviver.

³⁸ Palestra na então Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1949, citada por CABRAL, S. *No tempo de Almirante*, p. 257. De acordo com seu “Curriculum Vitae” (publicado nesse livro às p. 361-3), Almirante proferiu 18 palestras sobre música popular entre 1949 e 1957. Cabral não informa se ainda existem os textos proferidos ou se as palestras foram de improviso, já que quase sempre contavam com a participação de artistas famosos como Pixinguinha e Donga, amigos pessoais do palestrante.

veio do Estácio de Sá, que não é propriamente um “morro”, e Wilson Batista veio do interior do Estado do Rio de Janeiro para residir no centro da cidade. Ademais, estes foram artistas que viveram até os anos 60, 70, 80 e 90, ou seja, vivenciaram vários estágios de ressignificação simbólica do samba urbano no Rio de Janeiro como gênero musical dentro do campo de produção cultural e artística da música popular e de suas principais instâncias de consagração.

Isso pode levar a crer que pelo menos parte da história do samba urbano no Rio de Janeiro é a história da própria socialização do negro na sociedade branca (ou mestiça) deste século, e não o contrário – como aliás é mais comum se ver escrito por aí afora. Julga-se assim que os sambistas negros cariocas de hoje estejam completamente integrados ao “mundo do branco”, mas a luta diária pela integração daqueles que não chegam ao estrelato permanece a mesma em termos de horizontes político-sociais. Parece haver racismo, por exemplo, em todo tipo de atitude tomada pelos intelectuais – até por parte daqueles que hoje se posicionam de maneira mais politicamente correta possível. E como em termos oficiais é como se o racismo inexistisse no Brasil, seja realmente punido por lei etc., fica muito fácil surgirem (é quase inevitável) muitas interpretações culturalistas sobre temas como a ascensão do samba, que são assim íntima e imediatamente ligados à suposta “identidade nacional” do país como um todo. Daí este trabalho se permitir uma distância (mesmo que bem apertada) destas análises culturalistas, já que propõe uma “nova” visão sócio-histórica que analisa, o mais friamente possível, a questão “comercial” da música popular.

A princípio, pode-se concluir, sem medo de cometer erro, que o espaço de possibilidades da música popular nos anos 30 foi, pois, limitado em relação à cor da pele dos artistas que realmente faziam sucesso – os que eram mais ou menos endeusados pelo público ouvinte através da aprovação da mídia impressa e falada. Como pode parecer um tanto absurdo que as emissoras de rádio e as gravadoras tenham negado espaço para o contingente negro dentro da atividade musical dos anos 20 e 30 (fato que é enfim muito improvável), dir-se-ia que as pessoas que faziam o rádio e o disco foram os responsáveis diretos pela apenas pequena atenção que se deu aos sambistas negros como os verdadeiros “cartazes”. As exceções no quesito cor da pele, muito poucas, só eram de certa forma abertas a gênios confessos como por exemplo: Pixinguinha (este sem dúvida o maior de todos eles, fossem brancos ou negros), Ismael Silva, Wilson Batista, entre poucos outros.

Mesmo assim, todos esses gênios confessos ficaram meio que à margem, ou seja, seu “sucesso” se dava em posições e espaços mais limitados do ponto de vista popularesco, como os de maestro, músico ou compositor/letrista. Raríssimas foram as ocasiões em que se tornaram intérpretes ou cantores de sucesso, igual ou maior do que os intérpretes brancos e mestiços.

Quer queiramos quer não, a cor da pele foi um fator decisivo não na formação posterior do cânon da música popular, mas sim por ocasião da legitimação e da cristalização do campo de produção cultural e artística nos anos 30. Isso é fato simplesmente indiscutível.

Que fique claro que a marginalidade do samba a que me referi era em relação apenas ao público ouvinte – onde foram os intérpretes (cantores como Francisco Alves, Mario Reis, Orlando Silva, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo, por exemplo) que sempre gozaram de mais sucesso imediato do que todos os outros envolvidos na atividade musical. Em relação ao mundo artístico em si mesmo, não importava muito a cor da pele de alguns de seus integrantes – até porque tratava-se de meios de difusão como o disco e o rádio, onde a cor da pele dos artistas não “aparecia”. Já não importava tanto, já não era suficiente ser apenas um compositor de sucesso como Sinhô o foi em sua época. Daí ser importante qualquer trabalho de arqueólogo realizado nesse campo para descobrir os mecanismos que consagravam estes artistas em determinados estágios da formação inicial do campo de produção cultural e artística da música popular.

Como já notei, tem havido um grande interesse por parte de alguns historiadores da música popular no Brasil pelo que se pode chamar de tentativas de consolidação retroativa de nomes que, nas décadas pioneiras do disco e do rádio, não tinham atingido o estrelato junto ao cada vez maior público ouvinte. A melhor prova disso vem agora: as instâncias de consagração da música popular foram se superando e sucedendo umas às outras até o surgimento das estações comerciais de rádio. Como sempre, uns poucos nomes logicamente aparecem mais que todos os outros – estes que mais aparecem surgem mais que de repente em todas as listas como verdadeiros expertos na arte de interpretar canções, de apresentar programas de rádio etc.

Tudo isso bem pode caracterizar a formação e a manutenção (atualização) constante de certos cânones dentro do campo de produção cultural e artística da música popular. Através dos anos, estes cânones têm mudado para incluir artistas que, em sua época, obtiveram apenas sucesso relativo. Além do mais, correndo à margem deste enorme “espaço de possibilidades” (de acordo com Bourdieu) que é o ambiente artístico dos anos 20 e 30, atuavam pessoas porventura ainda mais secundárias, como os agenciadores de espetáculos e de turnês dentro da então capital federal e também em outras capitais. De importância secundária, enfim, mas longe de serem supérfluos para o funcionamento e atualização constante do campo de produção cultural e artística e de todas as suas instâncias de consagração.

Sócio-historicamente, no entanto, ainda paira pelo menos uma dúvida: como se conseguiu enfim plasmar a idéia de símbolo nacional em torno de uma manifestação musical popular (como o samba), “urbanizada” à força e

Handwritten notes in the right margin of page 61:

- Obv. o...
- ...inter...
- ...ab...
- ...m...
- ...m...

ditada pelas artimanhas da insurgente indústria cultural carioca? Para responder a essa pergunta, creio que, diante da obviedade das respostas simplistas, qualquer analista deve inicialmente admitir e provar por a + b que todas as circunstâncias da chamada “questão racial” têm bastante peso relativo na época analisada; e também afirmar com coragem que as tais circunstâncias, que (sub-repticiamente ou não) envolvem a cor da pele dos artistas, têm relação íntima com a “problemática comercial” da música popular produzida nos anos 20 e 30. Desenvolverei mais essas idéias em seu devido tempo, no capítulo 5 a seguir.

O ponto de vista noelino

Penso que agora carece uma explicação minha, particular, do motivo pelo qual Noel Rosa seria tão importante hoje a ponto de ter seu nome batizando toda uma geração de artistas, de pessoal técnico do disco e do rádio, de agenciadores etc. Acontece que de uns tempos para cá tem havido uma tremenda curiosidade em torno deste artista e, em particular, de sua época. De certa maneira, nota-se que este interesse foi basicamente construído *post-mortem* – já que, em sua época, o próprio Noel parecia não se levar muito a sério a ponto de merecer tão grande atenção. Pode-se dizer que hoje dia se conhece praticamente tudo sobre sua vida, dentro e fora do ambiente artístico-musical. Julgando o fato absolutamente sem paixões, nota-se que com uma carreira artística tão curta, que durou oito anos incompletos (1929 a 1937), a fama de Noel não deveria ou não teria como ter a enorme importância que hoje lhe dá a crítica “semi-oficial” da MPB. Cabe aqui recordar que outros artistas seus coetâneos (sendo Francisco Alves o mais cotado) – que gozavam de muito mais fama e prestígio – mereceriam hoje tal homenagem caso não suscitassem opiniões tão divergentes da crítica musical quanto às suas atitudes artísticas e/ou ao seu caráter – examinados desapassionadamente de maneira uniforme.

Ocorre que o período em que decorre a carreira artística de Noel Rosa coincide exatamente com a época em que a música popular foi comercializada mais devidamente e tornou-se algo com muitas das características hoje em geral atribuídas somente ao seu mercado cultural. Ou melhor, foi justamente aí que se deu o início da autonomização da atividade musical no âmbito das duas principais instâncias de consagração da época: a indústria fonográfica e as emissoras comerciais de rádio. Até aí nada demais, já que a vida de outros artistas também se pode fazer coincidir com este fato. Em um primeiro momento, como já se sabe, estas duas instâncias não se entenderam

muito bem quanto ao alcance perfeitamente programável que só viriam a ter pouco tempo depois – quando percebessem seus dirigentes que dependiam uma da outra para acessar o gosto musical do público ouvinte. E é exatamente aí onde entra Noel e sua verve.

No processo de descobrimento do papel inovador que o disco e o rádio comercial dentro em pouco passariam a ter juntos, Noel Rosa serviu muitíssimo bem como um dos mais eficazes mediadores entre as duas instâncias e o público ouvinte em constante (trans)formação. Sem medo de se estar redondamente enganado, pode-se hoje dizer que Noel foi um mediador apenas parcialmente consciente do que fazia – pelo menos ele sempre esteve de olho nas tendências de gosto da população carioca em torno do samba dito “de morro”, estilizado nos estúdios de gravação por verdadeiros ases do arranjo musical como Pixinguinha (este o maior dos criadores da chamada “orquestração brasileira”), Eduardo Souto, Radamés Gnattali, entre outros, que trabalhavam tanto nas companhias fonográficas como nas estações de rádio. Dentre as observações já feitas sobre a vida de Noel está a de que tinha trânsito relativamente livre, tanto no ambiente das estações de rádio como um tanto menos no da indústria fonográfica. Portanto, o ponto de vista noelino se colocava ético e êmico ao mesmo tempo – daí advém talvez o grosso de sua força lírico-musical que, de todo, era afinadíssima com os parâmetros ideais da música popular de sua época e de sua curta vida artística.

Se, dentro do “espaço de possibilidades”, a tal “orquestração brasileira” foi a primeira manifestação musical popular do processo de articulação musical mostrando que havia de fato algo novo no ar na forma de espaços e tomadas de posição a serem conquistados pelos artistas, Noel Rosa teria sido também o primeiro de sua geração a compreender e a imediatamente traduzir essa situação em um modo particular de compor e interpretar sua música. Daí a completa originalidade noelina, que sem dúvida pegou a todos desprevenidos. Depois que o sucesso lhe abriu as portas, Noel foi dando inúmeras entrevistas à imprensa da época – sempre respondendo as perguntas da maneira mais evasiva possível e deixando tanto os jornalistas como o público ainda com mais dúvidas do que quando não tinham tanta “informação” sobre o novo artista. Era o estilo noelino de vida em sua melhor forma.

Nessas entrevistas, há um traço comum: era como se Noel estivesse dizendo que sua ainda pequena obra musical não precisava muito de explicações, ou que os jornalistas e o público podiam pensar e fazer de suas canções o que bem quisessem e entendessem. Assim, Noel mesmo se encarregava de dar duas ou três opiniões discrepantes sobre seus sucessos musicais e sua vida e, com isso, parecia de fato não se importar muito com o que a imprensa dizia a seu respeito. Mesmo quando se espalharam notícias falsas de seu falecimento (que já se avizinhava), Noel não deixará a ironia

de lado e baterá na mesma tecla da evasão: ele simplesmente não queria dar o braço a torcer – nem para a renitente tuberculose que acabou precocemente lhe tirando a vida no início de maio de 1937.

Note-se, por exemplo, como ele (já bem próximo de sua morte) comentou *en passant* a ascensão do samba, meio sem saber o que iria acontecer em um futuro meio distante dali – o qual ele afinal já estava vivendo (consciente ou inconscientemente, não se sabe ao certo) desde o início de sua carreira artística:

OK | O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo de nossa [carioca] sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor contra o feitiço do academismo a que intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências resultou a elevação do samba.³⁹

Pelo visto, Noel acreditava na força da expressão artística – sua própria e também na de seus companheiros de geração. Nessa “elevação” do samba, só não fica clara é a importância das instâncias de consagração da música popular. Mas isso talvez fosse exatamente o que o público ouvinte queria e podia ouvir naquele momento, a despeito de tudo o mais.

Noel foi às vezes muito pessoal em sua obra, ou seja, sua vida pessoal, suas dores, seus amores, suas decepções e esperanças, seu carinho pelo bairro carioca que o viu nascer (Vila Isabel), está tudo dentro tanto da amplidão de sua poesia como do seu dia-a-dia artístico. Mas o comportamento de Noel Rosa enquanto artista, apresentado várias vezes como uma espécie de “humorista” do samba, também deixa entrever um ranço biográfico que ele sempre preferiu evitar.⁴⁰ Devido ao seu aspecto físico, que no mais das vezes apontava para um ser humano pouco saudável (a começar por sua própria aparência física franzina, o maxilar inferior afundado, uma impenitente

39. Ver: DIDIER, C. A escrivãinha de Noel. *JT online*, São Paulo, 2 maio 1997. Disponível em: <http://www.jt.com.br/notici97/97-05-03/sab.htm>. Acesso em: 2 maio 1997, que cita uma entrevista de Noel ao *Diário de Notícias* de 4 jan. 1936, a exatos quatro meses da morte do artista.

40. “Humorista” no mesmo sentido de “animador cultural” – com teor mundano mais ou menos semelhante (ou até superior) ao de um Lamartine Babo – presente no conceito utilizado pelo livro de Monica Pimenta Velloso citado na nota n. 26 acima.

halitose e o hábito pouco convencional de não comer nada sólido na presença de outrem, mesmo alguém conhecido), Noel era uma espécie de *underdog* que a todos dava a impressão de se sentir no ambiente musical como um estranho no ninho que precisava se sobressair aos demais artistas para provar para si mesmo e principalmente para seus pares que era de fato um ótimo artista. Seus esforços nesse sentido não foram nem um pouco em vão já que conseguiu ser um artista bem querido entre seus pares – nunca houve desentendimentos mais sérios entre eles e Noel provocados por ciúmes artísticos ou coisa que o valha.

Em várias ocasiões enquanto viveu, seu nome foi visto com destaque nas propagandas impressas de apresentações com outros astros da música popular, dos *casts* e da ficha técnica dos programas radiofônicos por onde passou e no frontispício dos teatros que levavam revistas onde algumas de suas canções deram nome aos espetáculos e/ou neles tiveram destaque. Noel conseguiu isso tudo em pouquíssimo tempo de carreira artística e ninguém de sua geração teve um desempenho tão diversificado como o dele. Este foi um recorde tal que outros artistas de sua geração, igualmente bem queridos interpares e pelo público ouvinte, não conseguiram igualar. Houve quem chegasse perto, porém.

Muitos críticos atuais afirmam que a força do lirismo de suas canções residia em um profundo senso de observação da realidade, que naqueles tempos bicudos não restaria nada mais que um jovem boêmio como ele pudesse fazer para participar mais ativamente do cenário artístico a não ser trocar o dia pela noite em uma vida para lá de desregrada. Acadêmico de Medicina forçado pela família, Noel abandonou a medicina no primeiro ano para literalmente “cair no samba” – algo que todos os seus biógrafos (sem exceção) analisam como seu destino bem dizer inexorável. Aliás, dizem que o próprio Noel costumava afirmar na época que “como médico eu jamais serei um Miguel Couto. Mas quem sabe não poderei ser um Miguel Couto do samba”.⁴¹ Observações como essa só são esclarecedoras mais como curiosidades biográficas mas não acrescentam praticamente nada à proposta deste trabalho. Então, torna-se necessário captar os pontos de vista do artista em questão no momento de sua afirmação como artista e daí formular uma opinião mais abalizada sobre sua participação nos labirintos do ambiente musical carioca de sua época.

Enfim, a importância de Noel Rosa advém do fato de que, em apenas oito, quase nove anos de carreira artística, ele bebeu em praticamente todas

41. Ver: MÁXIMO, J. ; DIDIER, C., p. 169. Miguel Couto (1865-1934) foi um médico bastante conhecido na época de Noel e hoje é nome de hospital de referência no Rio de Janeiro.

as fontes possíveis do chamado “espaço de possibilidades” que o campo de produção cultural e artística da música popular lhe ofereceu. Contudo, repito, este *handicap* só lhe foi mais devidamente auferido após sua morte. Em um tal campo de produção artística, de “produção em larga escala” (de acordo com Bourdieu), as posições dos artistas são alteradas ao sabor quase exclusivo dos *media* enquanto o artista está na “crista da onda”, fazendo bastante sucesso. O que de fato acontece para que o nome de um artista sobressaia tanto a partir de sua morte, como o de Noel? Diria que a resposta seria um lento e contínuo processo de canonização – aliás, bastante justo no caso de Noel Rosa.

Isso significa que a força lírica das canções de Noel estaria hoje pelo menos parcialmente perdida não fosse também o esforço abnegado de companheiros que, após a morte de Noel, ajudaram a perpetuar sua memória como a de um artista-símbolo de sua geração. Amigos pessoais como Henrique Foreis Domingues, o Almirante – que por seu turno foi, *avant-la-lèttre*, um artista “multimídia” como hoje se diz. No início dos anos 50, este radialista – ex-companheiro de Noel no Bando de Tangarás –, que por sinal já vinha desde os anos 40 fazendo palestras muito concorridas sobre o samba e suas origens urbanas no Rio de Janeiro, produziu e apresentou uma série de programas na Rádio Tupi com o sugestivo título de *No tempo de Noel Rosa*, que foi mais tarde reaproveitado como título de sua biografia de Noel.⁴²

Além da de Almirante, a época exatamente posterior à morte de Noel também foi propícia a outras tantas homenagens póstumas: de Araci de Almeida e de Marília Baptista, as duas hoje igualmente referidas como “intérpretes favoritas de Noel”, cada uma com suas particularidades vocais. Araci, por exemplo, foi a que mais gravou canções inéditas de Noel nessa época. Diz-se por aí, à guisa de comentário ainda a ser confirmado mais adiante, que uma delas era inédita apenas em disco (“Três apitos”, gravada somente em 1951, mas já conhecida em apresentações radiofônicas desde 1931); as outras, eram inéditas em disco e também no rádio (“Último desejo” e “Século do progresso”, em 1937; “Pela décima vez”, em 1947, e “Cor de cinza”, em 1955). Em 1951, Araci regravou também outros sucessos do chamado “Filósofo do samba” com uma roupagem “modernizada” em arranjos assinados por ninguém menos que o maestro Radamés Gnattali.⁴³

Marília Baptista também gravou composições inéditas de Noel (“Silêncio de um minuto”, em 1940, e “Remorso”, em 1954), e pode-se até dizer que praticamente construiu sua carreira artística em cima do repertório de Noel, de quem também foi amiga particular e parceira em uma dupla de

42. Trata-se da mesma obra citada na nota n. 10, na introdução.

43. Sobre os lançamentos póstumos das canções inéditas (ou quase) de Noel, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 485.

intérpretes. No time de intérpretes masculinos que gravaram canções inéditas de Noel após sua morte também há, por ordem, os cantores Déo, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo – sendo que atualmente só estes dois últimos são artistas mais conhecidos. Em 1939, Déo gravou “De qualquer maneira” e Sylvio Caldas lançou “Pra que mentir?”. Carlos Galhardo, o “cartaz” que ficou conhecido como um dos “quatro grandes”, gravou “Queixumes” em 1945. Entre todas as canções, somente “Pela décima vez” e “Pra que mentir?” obtiveram sucesso relativo no ano de lançamento e apenas “Último desejo” foi o único hoje “clássico” noelino nessas mesmas circunstâncias.⁴⁴

Efetivamente, repito, todas estas canções só chegaram ao disco após a morte precoce do autor em 4 de maio de 1937. Estas gravações póstumas fizeram parte deste constante *revival* em torno da memória musical de Noel levado a cabo de forma mais convincente a partir dos anos 50. Hoje, no entanto, as duas últimas composições citadas no parágrafo acima e outras poucas entre as citadas até aqui são “verdadeiros clássicos da MPB” – sobretudo após terem sido gravadas, respectivamente, pelos irmãos baianos Caetano Veloso e Maria Bethânia já nos anos 70 e 80. Já não importa mais se estas canções foram compostas somente por Noel ou em parceria ou se, nesse caso ou naqueloutro, Noel teve apenas pequena participação na letra ou na música mesmo de acordo com informações desconstruídas e/ou incompletas e falhas: onde quer que ele tenha posto o dedo é o que importa para hoje defini-las como “clássicos da MPB”.

Um de seus parceiros mais importantes (do ponto de vista estritamente musical) foi o paulistano Osvaldo de Almeida Gogliano, o Vadico (1910-1962). Entre os maiores clássicos de Noel a partir de 1933, podem notar, há quase sempre a melodia de Vadico; entre letras (e música) de Noel e a música de Vadico foi um casamento praticamente perfeito. Os biógrafos de Noel dão sempre o merecido destaque a Vadico. Foi o maestro Eduardo Souto que, em 1933, o apresentou a Noel no estúdio da gravadora Odeon. Dois dias depois desse encontro estava pronto o “Feitio de oração”, canção imediatamente gravada por Francisco Alves e Castro Barbosa em disco Odeon. Daí em diante foram vários sucessos.⁴⁵

44. Para as três canções mencionadas como sucessos, ver (por ordem cronológica de lançamento): SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de, p. 170, p. 184 e p. 256. “Silêncio de um minuto” (1940) teve uma gravação “mais completa” em 1951, cantada por Araci de Almeida. Marília e Araci sempre disputaram o “título” de “melhor intérprete” de Noel.

45. Sobre os sucessos de Noel junto com Vadico, ver o verbete homônimo em: MARCONDES, M. A., p. 797. Entre os sucessos, Vadico compôs a melodia para mais um clássico do cancionário noelino, o “Pra que mentir?” – hoje tido e havido como canção bem-sucedida ainda enquanto Noel vivia, mas que só foi efetivamente gravada em set. 1938 por Sylvio Caldas.

Como já comentei, pode-se pensar então que, do final dos anos 40 em diante, houve de fato uma espécie de *revival* noelino. Ao que tudo indica, este *revival* teve bastante êxito, ou seja, ele foi mais do que suficiente para não deixar o mito do garoto que em tempo recorde se transformou em sensação da música popular e suas histórias engraçadas sucumbirem à pouca memória popular dos *media* com os quais lidava. Com méritos de sobra e também muito graças a estes seus companheiros de geração, Noel Rosa continuou a existir no real-imaginário carioca (e brasileiro) como um dos maiores poetas de nossa música popular em todos os tempos. Ainda hoje descobrem-se escritos “inéditos” de Noel Rosa – que (quando se conhece a melodia) são invariavelmente gravados tentando a muito custo recapturar a aura noelina, sendo que a maior parte destas empreitadas só obtêm sucesso em escala muito reduzida. Assim sendo, a importância de Noel na história brasileira da música popular fica tendo – para o público em geral – uma função comparável à de um museu.

Mesmo assim, a estética músico-poética do cancionista noelino dá ainda hoje a sólida impressão de ter ido um pouco além da de todos os outros compositores de sua época – considerados, é claro, no mesmo espectro de duração da carreira artística de Noel. Não existe a mínima possibilidade de Noel ter sido um artista “fabricado” pelos *media* da maneira como hoje alguns artistas o são (e cinicamente nem negam sê-lo). Nesse ponto, o que imagino ter acontecido de veras é que Noel conseguiu – praticamente sozinho – esticar todas as possibilidades de seu lirismo ao máximo possível, até chegar a uma espécie de neutralidade ética em sua lírica, auxiliada pelo nascimento da chamada “orquestração brasileira”. E isso é o que até hoje o mantém no topo do cânon da MPB, pois agrada a todos de maneira atemporal.

Por sua vez, a neutralidade ética da lírica noelina foi aceita prontamente pelo público ouvinte carioca da época porque, enfim, tratava-se, antes de mais nada, de um reflexo muito óbvio do que este público queria e precisava ouvir. Como já disse, o projeto da lírica de Noel incluiu uma visão panorâmica do ambiente em que ele próprio habitava (o bairro de Vila Isabel) e de alguns de seus personagens. Portanto, Noel fez um retrato do Rio de Janeiro como nunca se havia visto antes; um retrato em que o público ouvinte carioca podia fielmente se reconhecer sem contrastá-lo apenas com as elites como vinham fazendo os literatos desde o realismo, o naturalismo e o pré-modernismo. Ressalte-se aqui que o retrato pintado por Noel foi, tudo indica, desenhado em primeira instância pela música popular – não só por Noel como também por seus companheiros de geração e por artistas que continuamente vieram depois deles. Muito embora a lírica noelina seja ainda hoje algo insuperável, é a poética da performance artística de Noel que mais me interessa aqui.

O toque de Midas de Noel na consecução de sua música, o segredo de sua receita pessoal transformou-se mesmo em uma das principais fórmulas de sucesso no disco e no rádio para os demais componentes de sua geração e para quem quer que desejasse ser um artista popular de sucesso dos anos 30 em diante. Sucesso este que lhe chegou bem cedo, aos seus 20 anos de idade, já em 1931, com o samba “Com que roupa?”. Não é impressionante que, naquela época, um artista tão jovem, ainda principiante, tenha tido uma tal capacidade de síntese de seu tempo, tão singela e ao mesmo tempo tão poderosa?

Aliás, o início dos anos 30 pode hoje ser, em todos os sentidos possíveis e imaginados, não só o marco mais significativo na história de nossa música popular, mas também um divisor de águas na própria história do Brasil. Meio que à força bruta, essa foi a época em que o país como um todo começou a mergulhar a fundo na modernidade em mais de um sentido do que apenas no cultural – que é como parece ter funcionado a euforia desabalada daquelas primeiras fases do modernismo literário paulistano de 1922, cheias de ótimas intenções. Pena é que de boas intenções o inferno também já deve estar cheio.

Movimentação artística em perspectiva

Aqueles que entram nesse jogo social (...) tomam parte na dominação, mas como agentes dominados; eles não são nem dominantes, pura e simplesmente, nem dominados. Ao contrário, eles ocupam uma posição dominada dentro da classe dominante, eles são os donos de uma forma dominada de poder dentro da esfera interior do poder.⁴⁶

No entanto, a movimentação artística da música popular nas três primeiras décadas deste século, que correu por fora na fase inicial de desentendimento entre as duas principais instâncias de consagração, não seria completa sem a concorrência de maestros e músicos por excelência. De fato, foram estes que lograram contornar a situação da multiplicidade genérica e, um pouco mais tarde, sintetizar e mesmo cristalizar a indústria cultural musical no domínio carioca (e paulistano) no meio da incrível e rara mistura e abundância de gêneros musicais. Sob este ângulo, a construção sócio-histórica dessa música popular parece até tratar-se de uma espécie de milagre. Mas não é bem assim não. A propósito disso, data do final dos anos

46. Ver: BOURDIEU, P., p. 164 (tradução minha).

20 o surgimento da “orquestração brasileira” de música popular pelas mãos mágicas do músico, compositor e maestro Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), mais conhecido por Pixinguinha, então egresso do famoso conjunto musical carioca Os Oito Batutas.

Muito embora não houvesse praticamente nenhuma consciência formal em torno da criação dessa “orquestração brasileira”, isso terá importância fundamental no desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro na metade dos anos 20. A partir de uma síntese a bem dizer perfeita do leque de influências musicais então existente e de seus respectivos níveis de articulação, Pixinguinha, como regente e/ou músico, estará à frente das melhores elaborações de arranjos orquestrais e também de muitas gravações de disco (pelo menos de algumas das mais significativas) durante toda a chamada Época de Ouro de nossa música popular. Como regente geral da Orquestra Victor Brasileira, por exemplo, o maestro Pixinguinha será responsável pela excelência artístico-musical das gravações realizadas nos estúdios cariocas da recém-instalada *Victor Talking Machine Company do [sic] Brasil*.

Se os estúdios brasileiros da Companhia Victor eram no Rio de Janeiro, a fábrica (onde os discos eram prensados) era em São Paulo. Para gravar na Victor, portanto, os artistas cariocas da geração Noel Rosa não tinham que ir a São Paulo. O auxiliar do senhor Barão Lothar Von Ziegesar (gerente geral), ou seja, o encarregado técnico – que era quem de fato dizia o que devia ser gravado, como e por quem (uma espécie de *gate-keeper*) –, era um estrangeiro, o senhor Walter Georges Ridge. Estrangeiros também eram os hoje chamados “engenheiros de som” (senhores John Penninger e Leslie Evans) e o superintendente da fábrica em São Paulo (algo como um “administrador de pessoal”), o senhor John Farlow.⁴⁷ Informações como estas são essenciais para de uma vez por todas se entender que, para esses técnicos, era mais importante apenas realizar seu trabalho da maneira mais objetiva possível – mesmo que isso deixasse descoberto uma parte da história brasileira da música popular que a versão “semi-oficial” talvez queira esquecer. Batendo na mesma tecla, isso também quer dizer que os tais técnicos estrangeiros tinham interesse apenas na “qualidade” da gravação

47. Ver: Discos Victor brasileiros. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, n. 32, p. 25-6. Pouco tempo depois, o engenheiro [Richard] Leslie Evans se tornaria o “homem forte” da Victor, o mais influente *gate-keeper* da indústria fonográfica nacional na época, com voz de comando quiçá para, se assim o quisesse, instalar e direcionar possíveis mudanças de rumo em nossa música popular. Mas, afinal de contas, quem era mesmo esse “Senhor Barão Lothar Von Ziegesar” – cuja foto aparece em destaque nessa mesma matéria de *Phono-Arte* – e o que de fato fazia por aqui em plena Paulicéia desvairada senão literalmente explorando de forma pioneira o vasto terreno das multinacionais do disco?

dos discos brasileiros enquanto produto com resultados mais ou menos semelhantes aos dos discos europeus e norte-americanos, ou seja, eles apenas cumpriam seu papel de técnicos.

Portanto, seria demais exigir que no Brasil houvesse algo como uma escola de formação de técnicos especializados em gravação de discos e, na hora H, a regra mais comum era ainda o improvisado velho de guerra. O que havia de fato, porém, era um descompasso enorme entre a tecnologia importada da gravação de discos (que estava enfim associada ao capital financeiro) e a capacidade de produção artística do pessoal da geração Noel Rosa. Mesmo assim, é estranho que não haja praticamente nenhuma informação útil sobre estes técnicos que acompanharam de perto o desenvolvimento da nossa fonografia naquela época. Vários acontecimentos importantes no ambiente musical dos anos 30 – sobretudo os que envolveram estes técnicos de gravação que conviveram nos estúdios com os artistas da geração Noel Rosa – poderiam ser finalmente passados a limpo se estas informações fossem de alguma maneira disponibilizadas.⁴⁸

Antes de se tornar maestro-arranjador efetivo da Companhia Victor e mesmo enquanto aí trabalhou, o maestro Pixinguinha atuou em várias estações de rádio ao mesmo tempo e dirigiu várias orquestras em outras gravadoras para sobreviver como músico e compositor. Alguns discos do primeiro “suplemento” de discos Victor (a grande novidade daquele ano até ali), gravados já para o carnaval de 1930, só se tornaram sucesso imediato devido ao seu “trabalho como arranjador”. Na biografia de Pixinguinha há um fato no mínimo curioso e ao mesmo tempo bastante paradoxal, que aparentemente nada tem a ver com sua condição de músico de sucesso, mas depõe sobre ela: o maestro foi “nomeado funcionário público (fiscal da limpeza urbana) em 1933” – justo quando ele devia estar passando por uma de suas fases mais criativas na atividade musical carioca.

Aliás, nesse ponto Pixinguinha não é uma exceção: outros tantos artistas famosos ocuparam cargos públicos nessa época – muitos por simples

48. Mesmo sendo muito importantes no desenvolvimento do campo de produção cultural e artística da música popular no país, há pouquíssimos registros fotobiográficos desses técnicos estrangeiros – até mesmo dos que trabalhavam atrás das câmeras de cinema, como o diretor e produtor Wallace Downey, por exemplo, que não é (re)conhecido nem mesmo em seu próprio país de origem, conforme constatei. De cada um deles parecem restar apenas umas poucas e bem esparsas notas biográficas. Urge, pois, recuperar esta que é uma parte bastante significativa da história brasileira da música popular. Sobre o referido Barão, por exemplo, não há sequer meras notas biográficas e, além da reportagem de *Phono-Arte* na nota acima, não há história “semi-oficial” da MPB que eu conheça que o mencione sequer como personagem (de peso pelo menos relativo) que não tinha que o passar despercebido naquele contexto.

indicação política. Isso também tem a ver com as sempre baixas remunerações que, em particular, rondavam os bolsos dos músicos da geração Noel Rosa. Em geral, a maioria destes artistas parecia acreditar que seus baixos ganhos como músicos precisavam de fato ser complementados com um ordenado “fixo”, como este de Pixinguinha – não importando aqui se ele exerceu de fato a função de “fiscal da limpeza urbana” ou não.⁴⁹

Mas é claro que para a criação da chamada “orquestração brasileira” não pode ser descartada – nem tampouco esquecida – a participação de outros grandes maestros arranjadores, como, por exemplo, Eduardo Souto, Radamés Gnattali e também de alguns estrangeiros (como Arnold Glückmann e Simon Bountmann, por exemplo) que se radicaram no Rio de Janeiro. Ao contrário de Pixinguinha (mais apegado a certa tradição “mais popular” e tradicional do gênero Choro), Souto e Gnattali operavam até então bem mais no registro erudito, ou seja, tinham um pé mais firme na música erudita e outro na popular. As incursões desses maestros no terreno da música popular, no entanto, foram mais que decisivas – sobretudo sua atuação nos estúdios fonográficos e nas estações de rádio por onde passaram. A função destes maestros era fazer arranjos e reger a orquestra “da casa”. Eduardo Souto atuou como diretor artístico na Casa Edison, de Figner – que no início dos anos 30 representava comercialmente os discos Odeon e Parlophon. Radamés Gnattali atuou na Victor (ao lado de Pixinguinha) e na Rádio Nacional – onde por sinal ficará desempenhando sempre as mesmas funções de maestro e arranjador a bem dizer por 30 anos ininterruptos.⁵⁰

49. Para a citação acima sobre Pixinguinha, ver: MARCONDES, M. A., p. 634. Houve também o caso do intérprete Mário Reis, que “aceitou o cargo de oficial de gabinete da prefeitura do Distrito Federal [o Rio de Janeiro] e abandonou” temporariamente “a vida artística, aparecendo esporadicamente no cenário musical” (MARCONDES, M. A., p. 670). Entretanto, há exemplos ainda mais contundentes do que este entre os músicos e compositores. Quase todos os sambistas pobres (oriundos do morro ou não) ou tinham algum emprego fixo ou viviam fazendo “bicos” aqui e ali para sobreviver. Moreira da Silva, por exemplo, trabalhou de motorista de ambulância.

50. Ver: Figuras da nossa música: Eduardo Souto. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1930, ano 2, n. 46, p. 36-8: na “direção artística da Casa Edison”, o maestro inovou bastante – sobretudo ao editar um disco “[b]uscado nas fontes originaes (...) com dous authenticos ‘pontos de macumba’ (...), [e]xecutado e organizado segundo os ‘rythos’ habituaes (...) [U]m verdadeiro estudo do batuque africano (...) que demonstra a fusão da raça negra e portuguesa, que constituem, sem duvida, o elemento fundamental do nosso ‘folk-lore’” (p. 38). Na verdade, serão dois os discos produzidos por Souto com essa temática. Os intérpretes dos “pontos de macumba” no segundo disco foram os integrantes do “Conjuncto Africano”, Eloy Anthero Dias (o “Mano Eloy”) e Getúlio Marinho (o “Amor”), sobre quem ainda farei referência mais adiante, no capítulo cinco. Sobre Gnattali, ver: MARCONDES, M. A., p. 329; DIDIER, A. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasilianna, 1996, e uma biografia (talvez) mais completa, de BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. (MPB, 15).

Portanto, é a esses maestros que se deve louvar e dar créditos finais à consecução do projeto da música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Não discuto aqui sua importância *per se*, que é enfim algo fundamental para a história brasileira da música popular, mas sobra muito pouco para eles no cômputo geral do quesito “responsabilidade” porque o que realmente importava (e ainda hoje parece ser assim) era o *glamour* artístico e o grau de comprometimento – quase físico – exigido dos intérpretes e compositores em uma época na qual ainda se estavam descobrindo os melhores caminhos para se chegar ao público ouvinte. Nos anos 20 e 30, foram esses os maestros que lograram algum reconhecimento público pelos seus feitos dentro da atividade musical – até porque todos viveram longamente após aquelas duas décadas mágicas. A movimentação artística da geração Noel Rosa, enfim, se fez em torno de suas criações e recriações musicais – e nem poderia ter sido diferente.

Não é exagero afirmar que só tivemos no Brasil uma música popular inteiramente transformada em objeto de consumo pela indústria cultural como uma conseqüência direta do surgimento quase sistemático desta criação em conjunto que foi a “orquestração brasileira”, cuja receita levou em consideração uma gama considerável da polifonia genérica e rítmica do ambiente musical carioca do final das três primeiras décadas deste século. A propósito, isso remete ao processo de articulação musical que vinha ocorrendo no cerne do campo de produção cultural e artística da música popular praticamente desde o início deste século. Mas as mudanças de rumo foram muitas e, tudo indica, obedeceram a sinais dos tempos em cada uma das épocas que ocorreram como um relógio que nunca atrasou, ou que atrasou muito pouco. Talvez seja difícil imaginar este processo de atualização de fontes e formas musicais face ao progresso da tecnologia dos meios de reprodução, difusão e consumo de música popular de hoje, mas é preciso relembrar que o Brasil dos anos 20 e 30 estava na periferia, na rabeira deste enorme processo.

Nos últimos 80, 90 anos de história brasileira da música popular, pode-se até dizer que nada de muito mais importante aconteceu de fato desde o nascimento daquela “orquestração brasileira” pelas mãos mágicas de Pixinguinha, Souto, Gnattali et al. Sociologicamente, pode-se até dizer que o legado atualíssimo daquele “momento decisivo” retrata e revela em grande escala um feliz e quase roteirístico encadeamento dos fatos, muito pouco uniforme, porém decisivamente original, e também das múltiplas articulações musicais em nível popular. Isso tem muita ascendência sobre o fato de ter havido dali em diante apenas uma simples sobreposição de sucessivas gerações de artistas populares; músicos e intérpretes que recriarão nos estúdios de gravação o trabalho de compositores e letristas semi-alfabetizados em sua grande maioria. No correr dos anos, será a performance

conjunta deste enorme contingente de artistas que dará prosseguimento suficientemente satisfatório ao processo de autonomização constante do campo de produção cultural e artística da música popular no Rio de Janeiro – sempre acompanhando o trabalho de alguns pioneiros que sobreviveram à era do sistema mecânico de gravação de discos e à carreira dos que lhes sucederam.

CAPÍTULO II

O DISCO, O RÁDIO E A MOVIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

Hábitats da música popular no Rio de Janeiro

Pelo que se viu na introdução e no capítulo anterior, logo se nota que o âmbito específico da performance artística da geração de artistas no Rio de Janeiro dos anos 20 e 30, os *loci* onde se davam a síntese e a centralização do emaranhado musical corrente na época eram na verdade dois ambientes específicos – um tanto quanto opostos em sua natureza. Considere-se, em primeiro plano, a movimentação artística circulando em seu hábitat mais “natural”: as zonas boêmias do Rio de Janeiro – o *bas-fond* da Lapa e do Mangue, mais a região do centro da cidade com seus cafés, bares, restaurantes, leiterias etc. Em segundo plano, havia os corredores e estúdios das companhias fonográficas e das estações comerciais de rádio que, por sua maior formalidade e sofisticação, configuravam, nesse sentido, a outra face da moeda – já que exigiam certo tipo de comportamento social que era de certa maneira incompatível com a boemia daquela privilegiada geração de artistas. No mais, só falta recordar que o tipo comportamental do artista que interagia nesses dois ambientes foi socialmente construído, bem aos poucos, pelos próprios artistas daquela geração na sua lida cotidiana com a evolução constante dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular.

Em tese, também se pode afirmar que os artistas um pouco anteriores à geração Noel Rosa, ainda no chamado “período heróico” da indústria fonográfica no Brasil e quando ainda não havia o rádio, praticamente não tinham nenhum grau de organização, de controle sobre suas carreiras individuais e, enfim, de consciência de sua atuação como grupo nem tampouco do valor de sua performance artística. Os artistas populares desta época anterior quase nada recebiam em troca de seu talento artístico. A indústria fonográfica deste período inicial, por exemplo, ainda admitia certa descentralização – havia selos fonográficos, como o Disco Brasileiro-Columbia, o Grand Record Brazil, o Favorite, o Faulhaber etc., todos gravados no Brasil, mas pensados sob encomenda na Europa. O que talvez menos

dava dor de cabeça nos encomendadores para a produção de discos naquela época eram as hoje tão comuns excentricidades dos intérpretes – que não podiam nem pensar em ter muito que querer. De fato, este tipo de relação só começou a mudar – mas não muito – com o relativo progresso dos meios de reprodução, difusão e consumo e também quando, em 1912, fechou-se o ciclo de produção para a indústria fonográfica “nacional” com a inauguração da Fábrica Odeon no Rio de Janeiro. Aí, já se passaram a fabricar no Brasil discos em todas as suas fases de produção.⁵¹

Embora a instalação da Fábrica Odeon não tenha determinado uma independência completa – porque, enfim, as relações comerciais entre o Brasil e aqueles países eram (como ainda hoje são) desiguais e absurdamente desfavoráveis para nós – a fábrica em si trouxe uma espécie de sinal dos novos tempos, de modernidade, de que o Brasil pudesse de fato mostrar ao mundo a que veio no terreno musical e comercial. O moderno batia finalmente à nossa porta. Não houve quem na imprensa (ou em quaisquer outros possíveis canais competentes) batesse de frente com a chegada da Fábrica Odeon. No mais porque, enfim, teria sido uma insanidade fazê-lo.

Na verdade, a fábrica “brasileira” era apenas um reflexo da situação de pré- crise do mercado musical um tanto quanto asfiziado nos países desenvolvidos – que tinham que buscar mercados emergentes como o nosso para sobreviver aos tempos bicudos que se avizinhavam, praticamente adivinhando o período entre as duas guerras mundiais, de 1918 a 1939. No entanto, a instalação da fábrica brasileira foi um passo espetacular para desenvolver o mercado com um produto cada vez mais nacionalizado: nossa música popular. Ou pelo menos é essa a impressão que se tem hoje.

Foi uma mudança importante a chegada desta fábrica, mas, na verdade, os artistas desta fase ainda não tinham nem como nem por quê se organizar – basicamente porque a música popular (ou qualquer outro entretenimento em nível popular que lhes cabia) não obtinha reconhecimento público como atividade profissional digna. E não é que automaticamente tenha passado a tê-lo na época da geração Noel Rosa. As conquistas da geração Noel Rosa foram também muito graduais e, como se sabe, não se esgotaram com a curta passagem de Noel Rosa pelo cenário musical carioca dos anos 20 e 30. A liberdade de criação artístico-musical que hoje vigora no país é fruto, quero crer, daquela liberdade (meio vigiada, é bem verdade) com que a

51. Sobre a aventura brasileira do disco mecânico, ver os dois livros de FRANCESCHI, H. M. citados na nota n. 7 acima. O de 1984 é prefaciado por Darcy Ribeiro; o de 2002 é, repito, o que de mais definitivo se escreveu até hoje sobre a época da gravação mecânica no Brasil. O autor, fotógrafo e colecionador, é primo do “poetinha” Vinícius de Moraes, de posterior fama bossanovista.

música popular passou a ser tratada nos anos 30. Nesse tocante, a inconsciente atitude libertária e pioneira da geração Noel Rosa serviu como uma ponte para uma profissionalização artística cada mais definitiva.

Desta forma, só se pode associar o crescimento da circulação artístico-musical – ocorrido no Rio de Janeiro (e também em São Paulo) durante os primeiros passos da geração de artistas que interagiu naqueles dois ambientes distintos que citei – ao crescente apelo mercadológico dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular. Quer dizer, a circulação artístico-musical alimentava-se dos *media*, e vice-versa. Não há aqui novidade alguma – a não ser que essa circunstância vem a ser a marca inconfundível e definitiva do pioneirismo desta geração de artistas no contexto de legitimação artístico-cultural do campo de produção cultural da música popular no Rio de Janeiro.

Portanto, a construção social desse campo, como sendo amplamente orientada pela mídia, resume-se a um amplo panorama da performance artístico-social de músicos, compositores, intérpretes e também – por que não? – do pessoal técnico de apoio do rádio e do disco e de outras instâncias de consagração de importância secundária. Por si só, a configuração deste quadro já demonstra o quanto ele difere de tudo quanto antes havia ocorrido na música popular antes daquela época. Nota-se assim que é inegável que todos os atores sociais, vistos em conjunto como os artistas da geração Noel Rosa, foram sem dúvida os maiores responsáveis (junto, é claro, aos representantes executivos das instâncias de consagração) pela ativa circulação da música popular como um bem simbólico de valor cultural e artístico; e também pela fixação do samba como gênero musical e (talvez de maneira indireta) como símbolo nacional e patrimônio artístico do país. Sob este prisma, esta foi a primeira ocasião em que a música popular conseguiu no Brasil o prodígio comercial de ser comercializada sem deixar muitos rastros e de atingir (de forma distinta, é claro) um público ouvinte o mais heterogêneo possível – ou seja, composto pelos três segmentos populacionais ao mesmo tempo: a classe média, as elites e também os pobres.

Diga-se de passagem que, antes da música popular atingir mais de dois segmentos sociais ao mesmo tempo com a mesma estrutura básica, não havia meios de reprodução, difusão e consumo capazes de tal façanha. Do final dos anos 20 em diante, tudo vai parecer uma constante repetição deste quadro geral. Ou seja, a partir daquele momento, a música popular mais amplamente transformada em objeto de consumo assume o poder de autoconsagração respaldado pelos meios de comunicação de massa. Cabe outro pequeno registro, para constar: instâncias de consagração da música popular, como o disco e o rádio, não eram nem de longe verdadeiramente comandadas por aqueles dois segmentos sociais economicamente desprovidos que realmente criavam música popular, mas sim estavam (como

sempre estiveram, desde o início de suas atividades) nas mãos dos detentores do capital financeiro, as elites político-econômicas.

A maneira pela qual se deu a comercialização da música popular no Rio de Janeiro – a partir do complexo simbiótico formal entre a indústria fonográfica e as estações comerciais de rádio – reflete bem a quase homologia que ora passou a vigorar entre o capital financeiro-industrial e o capital simbólico da geração Noel Rosa. Como consequência desta simbiose, não resta a menor dúvida de que a geração Noel Rosa foi a pioneira, em termos de Brasil, a tomar parte efetiva do processo de mercantilização da música popular e a se beneficiar de seu próprio estilo de vida – já que a performance artística desta geração, mesmo com a evidente heterogeneidade de valores individuais, foi o motor principal da circulação da música popular no disco e no rádio. Foi assim que o ambiente artístico da então capital federal logrou garantir o ganha-pão, a sobrevivência social e, ao mesmo tempo, uma imagem praticamente imaculada para a geração Noel Rosa nas futuras páginas do cânon da MPB. Em tese, foram também estas mesmas circunstâncias que acabaram apagando para todo o sempre os rastros do processo de mercantilização da música popular nos anos 20 e 30.

Nesse sentido é que se pode perceber, já no contexto dos anos 30, que a própria produção de música popular propagada pelas instâncias de consagração foi direcionada tacitamente ao segmento social dos maiores “formadores de opinião” da época: a classe média urbana. Era este contingente populacional que, a todo custo, precisava aceitar as imagens que eram então formadas de si e por si mesma através do espelho de “impurezas” populares tais como o samba, o carnaval etc. Amplamente marginal, a história pregressa deste gênero musical o colocou para sempre como tema central em qualquer discussão sobre música popular no Brasil a partir desta época. O cruzamento de informações sobre este assunto tem muitas implicações sociopolíticas e econômicas, e estas implicações envolvem – e muito – a configuração político-econômica do Estado brasileiro antes e depois da Revolução de 1930, capitaneada por Getúlio Vargas. Vale lembrar mais uma vez que 1930 foi uma espécie de marco-zero para o processo de industrialização no país no século XX. As implicações disso serão analisadas mais a seguir, em outro capítulo – mas somente no que remete à geração Noel Rosa e sua movimentação no ambiente musical carioca.

Glamourização e performance artística

A produção de música popular localizada no Rio de Janeiro foi a responsável mais direta pela iniciação ritualística de um seletivo grupo de intérpretes de música popular no que se pode chamar de *glamourização* de

suas atividades artístico-musicais. Note-se que o espaço social deste grupo de artistas era praticamente monopolizado pelos intérpretes. Eram eles que, a partir do fim dos anos 20, “apareciam” com maior destaque na mídia escrita e aí eram sempre referidos como os “cartazes” das companhias fonográficas e estações de rádio. O grupo de intérpretes não era, por exemplo, o único núcleo de artistas da geração Noel Rosa que conseguia assinar contratos exclusivos, mas entre eles foram os que sem dúvida mais lucraram em termos de status social gerado pela fama e *glamour*. Perante o público ouvinte, no quesito *glamourização* virtual, os compositores e músicos não gozavam de importância compatível à dos intérpretes – no mais, tratava-se de uma importância no mínimo diferente.

Discutir a atividade musical no Brasil entre os anos 20 e 30 significa, antes de mais nada, admitir que eram pelo menos três ou quatro as mais significativas instâncias de consagração da música popular – operando sempre a partir do Rio de Janeiro (e também de São Paulo), cada uma à sua maneira peculiar. Uma das instâncias de consagração de primeira hora foi, sem dúvida, o circuito do teatro de revista localizado na Praça Tiradentes e nas suas imediações no centro do Rio de Janeiro. Era ali que a população (sobretudo a das classes média e baixa) se acotovelava para conferir os corpos seminus das vedetes e coristas e onde as vozes espalhavam as canções que fariam (ou não) sucesso imediato.

De caráter meio duvidoso e incerto, um dos mecanismos de consagração utilizados pelo teatro de revista na década de 20 consistia no aproveitamento dos meses após o carnaval para lançar os chamados “suplementos de meio-do-ano” – já que a venda de discos aumentava consideravelmente antes do período momino. Este espaço de tempo onde os sucessos “meio-do-ano” eram apresentados ao público do teatro de revista foi obviamente forjado pela ação conjunta (e oportunista) de empresários artísticos, revistógrafos, “revisteiros” e indústria fonográfica. Em outro mecanismo, até mais comum, as canções eram inicialmente gravadas e editadas em partitura antes de chegar ao teatro de revista, onde eram aproveitadas e por vezes até tinham suas letras modificadas para “cabem” nos *sketches* das revistas e burletas e (assim continuarem a) fazer sucesso.

Os sucessos de “meio-do-ano” ganharam um grande impulso, já no final dos anos 20, quando o filão das festas juninas (São João, São Pedro e Santo Antônio) foi “descoberto” e divulgado pelo disco e pelo rádio comercial. Oriundas do ambiente rural, essas festas juninas passaram então a encantar a população urbana na medida em que foram sendo apresentadas ao público ouvinte pelas revistas, pelo disco e pelo rádio. Com um acentuado sabor nostálgico pelas coisas do campo, as canções de inspiração junina de certa forma ajudaram a divulgar mais ainda pelo país afora a movimentação artístico-cultural carioca (e paulista) dos anos 30, 40 e 50. A canção junina

Teatro
de
revista

e outros “gêneros” rurais (como o Cateretê, a Moda de viola etc.) fizeram uma ponte entre o ambiente arcaico, rural e folclórico e o mundo moderno da cidade grande que incluía o disco, o rádio e o teatro de revista, o que muito também ajudou na intermediação dos *media* para transformar o samba em símbolo carioca e nacional. Nada podia ser e ter sucesso “nacional” sem antes passar pelo crivo das instâncias de consagração do Rio de Janeiro. E ainda hoje é assim: se se deseja sucesso em nível nacional é obrigatória e indispensável a sanção do chamado “eixo Rio-São Paulo”.

As estratégias de consagração artística utilizadas pelo teatro de revista funcionaram 100% bem até o surgimento entre nós do cinema falado (os *talkies*) no final dos anos 20 – que de certa forma pode até ser responsabilizado por um contínuo esvaziamento do teatro de revista como instância de consagração da música popular, já a partir da próxima década. Além do caráter meramente novidadesco, a sofisticação do cinema falado sobre a rusticidade cênica do teatro de revista foi sem dúvida nenhuma o maior atrativo para o vai-vem entre ambos de alguns artistas-chave da geração Noel Rosa – bem como o surgimento de novos *media* em caráter mais comercial, como o próprio rádio. Sem embargo, o teatro de revista – que auxiliava na formação de atores, atrizes, músicos, intérpretes e compositores da geração Noel Rosa – acabaria municiando as comédias musicais do cinema falado nos anos 30, 40 e 50. Mesmo com o surgimento dos *talkies*, o teatro de revista conseguiu sobreviver até mais ou menos os anos 50 e 60 – se bem que, nessa época, já não era mais suficientemente capaz de consagrar sucessos musicais como antes.

O surgimento da televisão nos anos 50 encontrou o teatro de revista dando praticamente seus últimos suspiros, ou pelo menos com um modo de atuação bastante diferente – passando a teatro reboado. Ele logo passou a fazer parte de um ambiente artístico mais amplo que envolvia outras atividades como a exploração do jogo-do-bicho, dos cassinos e boates com seus crooners e, guardadas as devidas proporções, da atividade circense – todos encarados com muito preconceito e hipocrisia por certa classe média urbana, que sempre os enxergava como meios de vida indignos onde seus filhos jamais poriam os pés. Contudo, foi justamente graças ao trabalho pioneiro da geração Noel Rosa nos anos 20 e 30 que esse ambiente artístico “promíscuo” foi conseguindo aos poucos converter em algo natural a popularização dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular junto à população em geral. Mais detalhes sobre esses “circuitos paralelos” no capítulo seguinte.

Um capítulo muito importante na história das instâncias de consagração da música popular no Rio de Janeiro, no que toca ao ambiente artístico, é o *glamour* festeiro dos cassinos. Às vezes perigosamente ligados à exploração dos jogos de azar e, por que não dizer, à prostituição (“vida fácil”), os cassinos

do Rio de Janeiro empregavam artistas (“cartazes” como Francisco Alves e algumas atrações estrangeiras eram os mais bem remunerados), músicos e sobretudo algumas coristas e vedetes do teatro de revista. O fluxo destas últimas entre os cassinos e as revistas decerto não era muito intenso, mas exclusivista – já que, talvez por motivo de censura prévia, algumas coristas “mais saídas” do teatro de revista só atuavam nas revistas mesmo. Pode-se até afirmar que os cassinos gozavam de mais respeitabilidade relativa, pois eram freqüentados por famílias das classes média remediada e alta, enquanto o teatro de revista tornava-se bem mais popularesco, aparentemente mais afinado com a classe média baixa.

Por si só, os espetáculos apresentados nos cassinos cariocas serviram de grande vitrine para a música popular (para o samba) e muitos artistas populares de lá saíram consagrados para brilhar também no disco e no rádio – embora o que geralmente ocorria era o caminho inverso. Entre o final dos anos 20, toda a década de 30 e meados da década de 40, os cassinos jamais perderam força como uma das mais automáticas e definitivas instâncias de consagração artística da música popular. Para qualquer artista em potencial, apresentar-se em um grande cassino no Rio de Janeiro significava simplesmente a glória de uma carreira artística. Foi de um cassino carioca em 1939 que Carmen Miranda, intérprete já consagrada no disco e no rádio comercial brasileiro, deu seu grande salto profissional ao ser contratada pelo empresário norte-americano Lee Schubert para se apresentar em Nova York.⁵² De fato, os cassinos só vieram a perder força em 1946 com a proibição nacional de suas atividades baixada por Decreto do governo federal.

O pioneirismo da geração Noel Rosa foi tal que experimentou a abertura de todas estas novas frentes de atuação artística da música popular. Concomitante à sucessão dos avanços tecnológicos no ramo fonográfico – como no final dos anos 20 a passagem do sistema mecânico para o sistema eletromagnético de gravação de discos – a produção de música popular foi portanto cada vez mais voltando seus apelos de mercado na direção da classe média urbana. Daí até essa música popular transformar-se em reflexo do cotidiano desta mesma classe média (e vice-versa), inclusive em suas unidades temáticas, foi um passo curto.

52. Depois de fazer bastante sucesso em Nova York (logo após sua chegada, ainda em 1939, estreou a peça *The Streets of Paris* ao lado do grupo musical Bando da Lua), Carmen Miranda seguiu para Hollywood – onde chegou a ser uma das atrizes mais bem pagas nos Estados Unidos entre os anos 40 e 50. A propósito da ida de Carmen para os Estados Unidos, o que teria sido seu futuro como artista da geração Noel Rosa caso ela não tivesse saído do Brasil? Ainda hoje não se pode ter uma resposta satisfatória para isso; com certeza ela estaria canonizada como intérprete de marchinhas juninas e carnavalescas e/ou esquecida, tanto quanto outros de seus colegas mais importantes na época.

que quer bem
- star. eletr. e

elaine
música

Enquanto davam os primeiros passos no ambiente artístico da música popular, os ainda futuros integrantes da geração Noel Rosa sonhavam em se envolver de alguma forma com os meios de reprodução, difusão e consumo. Fosse de que forma fosse, todos os artistas que hoje são alinhados na proa dos acontecimentos da chamada “Era de Ouro da MPB” no disco e no rádio tiveram de, inicialmente, se haver com a indústria do entretenimento. De resto, acredito que, em geral, os artistas e o público ouvinte a princípio sentiam-se muito à vontade para demarcar os espaços que lhes cabiam porque, de fato, as regras do jogo do profissionalismo musical popular ainda não estavam nem um pouco definidas, tudo estava muito em aberto, e as opiniões sobre este assunto ainda eram muito desencontradas – apesar de serem relativamente fáceis de encontrar. É nesse sentido que se pode hoje analisar a opinião histórica de um veículo da mídia carioca como a revista *Phono-Arte*. Ao comparar a qualidade técnica e comercial da produção fonográfica européia e norte-americana à “nacional”, por exemplo, *Phono-Arte* apresentava exatamente o que seus leitores talvez esperavam, sem maiores surpresas; ou seja, a revista chegava mesmo a enaltecer os valores daquelas em relação ao pífio desempenho das atividades fonográficas no Brasil, cheias de altos e baixos. Uma situação, enfim, que a todos (leitores e “directores”) parecia mesmo ser aquela de “favas contadas”.⁵³

O “espaço de possibilidades” no circuito carioca da música popular já era com certeza bastante vasto desde que o disco passou a fazer parte do cotidiano de um número cada vez maior de consumidores. Supérflua, a indústria fonográfica aliava-se a uma completa falta de concorrência no mercado dos por essa época ainda chamados “artigos de fantasia”. Na fronteira entre uma orientação passadista, educativa ou comercial, moderna, o rádio não vivia só de música popular; podia ainda funcionar só com música erudita. Assim os efeitos do surgimento das estações de rádio nesse cenário acendeu de vez a chama da concorrência entre estas instâncias de consagração. Entre 1929 e 1930, várias matérias de *Phono-Arte* destacam de forma sutil o acirramento desta concorrência.⁵⁴ Envolvidos nessa situação

53. Nesse sentido, cf., por exemplo, essas duas matérias de *Phono-Arte*: Discos nacionais. Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, ano 2, n. 32, p. 1-2, e Música popular, pontos de vista, carnaval na rua. Rio de Janeiro, 15 fev. 1930, ano 2, n. 37, p. 1-2 e 22. Após estas divergências iniciais, a opinião da revista foi mudando aos poucos, tornando-se cada vez mais flexível com o fervilhar mais intenso do ambiente musical carioca e o aquecimento da indústria fonográfica “nacional” gerado pela expansão das multinacionais do disco.

54. Sobre esse assunto, cf., entre outras matérias de *Phono-Arte* (sem assinatura): O phonographo, o radio e a musica. Rio de Janeiro, 30 de mar. 1929, ano 1, n. 16, p. 24; A primeira exposição brasileira de radio e phonographo. Rio de Janeiro, 30 maio 1929, ano 1, n. 20, p. 34-5; O film substituirá o disco? Rio de Janeiro, 15 out. 29, ano 2, n. 29, p. 29-32, e Phonographo e radio. Rio de Janeiro, 30 jan. 1930, ano 2, n. 36, p. 3-4.

até o pescoço, os integrantes da geração Noel Rosa só tinham a ganhar, afinal de contas, eram eles que se dispunham a operacionalizar a parte que lhes cabia das devidas transformações no gosto do público ouvinte.

Daí que para a efetiva *glamourização* dos “cartazes” da música popular concorreram aspectos variados. Ao que tudo indica alguns artistas da geração Noel Rosa tinham uma leve consciência de que precisavam ser mais “profissionais” – não propriamente no sentido ético-político que o termo com certeza foi adquirindo com o passar do tempo. Na chamada Época de Ouro da MPB essa “profissionalização” dizia respeito a certo tipo de comportamento, etiqueta social, que todos esses artistas precisavam adotar quase como uma regra geral. Para o intérprete Francisco Alves, por exemplo, o trajar-se de maneira sempre elegante fazia parte da “atitude profissional” que ele esperava de si mesmo e de seus colegas da classe artística – o mais (ou seja, contratos de exclusividade com estações de rádio e companhias fonográficas, por exemplo) vinha como uma conseqüência direta desse tipo de cuidado pessoal com a aparência física externa de si mesmo. Em tempo: muito embora haja informações desencontradas sobre esse pormenor, é sabido que Francisco Alves só se apresentava impecavelmente trajado e chegava mesmo a exigir que seus colegas de palco fizessem o mesmo, advertindo-os caso contrário.⁵⁵

Francisco Alves foi o primeiro artista da geração Noel Rosa a chamar atenção do público ouvinte pelo seu *glamour*, carisma e atitude profissional. A seu respeito contam-se dezenas de histórias que revelam a maneira pela qual conduzia sua carreira, como pautava suas aparições públicas e seus contratos de exclusividade com as companhias fonográficas já no início de sua carreira e, mais tarde, com as estações comerciais de rádio. Como intérprete conseguiu uma proeza digna de sua competência artística, que foi atravessar ambas as fases, mecânica e elétrica, do processo de gravação de discos sempre como o principal cartaz. Estes fatos revelam um personagem-chave da geração Noel Rosa que, não fossem a verve musical e a lírica noelina, tão complexas e avassaladoras nos poucos anos em que Noel atuou (1929-36), a geração teria que ter obrigatoriamente o seu nome e não o de Noel – porque é óbvio que, na época, Chico Alves levava muita vantagem sobre Noel. Além do mais, não faz muito sentido uma comparação entre ambos.

55. Ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 219. Em GIRON, L. A. *Mario Reis: o fino do samba*, São Paulo: 34, 2001 (Todos os Cantos, 8), o autor informa que Chico Alves não chegava nem aos pés de Mario no quesito vestuário. Pode até ser, mas comparado a Noel, qualquer um podia dizer que se vestia melhor. Pelo que consta, Noel não cuidava muito de sua aparência/ imagem.

Meio distante dessas características pessoais, até por volta de 1930, predominou certo clima de desconfiança entre as instâncias de consagração que, receosas de perderem os espaços já conquistados, lançavam mão dos recursos da mídia escrita para auto-apologias e também para certos ataques direcionados às demais instâncias. Como eram politicamente desorganizados pelo menos em termos corporativos (já que se preocupavam cada vez mais com seu *glamour* pessoal, ou seja, com sua imagem), os artistas da geração Noel Rosa pouco souberam tirar muito proveito da situação de pé-de-guerra entre as instâncias de consagração – exceto de maneira indireta. Como? Ora, a atividade musical popular, na pessoa dos artistas da geração Noel Rosa, parece mesmo que sabia esperar sentada, ou melhor, produzindo canções de maneira a bem dizer ininterrupta para não perder o espaço que iam aos poucos conquistando. Assim, eles sempre se beneficiavam desses entreveros que envolviam as novas instâncias de consagração. Por sua vez, as instâncias retroalimentavam os espaços para um desenvolvimento cada vez maior do *show business* carioca.

A perspectiva das instâncias de consagração

Além da imprensa, de instâncias de consagração como o disco e o rádio, e da infra-estrutura do *show business*, ainda havia outras instâncias até mais tradicionais de consagração da música popular. A edição de partituras era uma delas. Mas destas não há muita notícia de que tenham de alguma maneira ajudado significativamente o compositor de música popular a sobreviver mais (ou menos) dignamente. Em geral, o artista não teria tido senão o prazer de ver impressa uma canção de sua autoria – o dinheiro gerado pela publicação e pela venda, que teria sido sempre muito bem vindo, ficava, tudo indica, quase todo com os proprietários das editoras de partituras.

A partir dos anos 30, pode-se afirmar que houve um certo declínio na edição de partituras – isso se comparado à época áurea deste comércio, que data do século passado, quando eram raras as peças musicais populares impressas. Como fator válido para a consagração de canções populares, a comercialização de partituras se iniciou a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em se tratando especificamente de música popular, entretanto, o valor comercial específico de uma partitura foi, já entre os anos 10 e 20, praticamente substituído pelo disco e, no final dos anos 20 e início dos anos 30, também pelas apresentações de canções por artistas populares nas estações de rádio. As partituras musicais eram publicadas por editoras particulares que, na maior parte das vezes, passaram bem dizer a forçar contratos de

exclusividade tanto com as gravadoras de disco como com os compositores e intérpretes. Mas pelo menos os artistas davam a entender que sabiam que havia uma interdependência crucial entre o disco, o rádio e a edição de partituras.

Na verdade, estas editoras particulares, muitas delas ainda hoje na ativa, fizeram parte de uma espécie de segundo escalão no complexo das instâncias de consagração de música popular dos anos 20 e 30. Pode-se afirmar que para a maioria dos artistas da geração Noel Rosa, que era quase sempre analfabeta em termos de educação musical e formal, ter suas canções devidamente cifradas em notas musicais era mais ou menos dispensável. Eles não faziam mesmo muita questão de ver sua música impressa em partitura – desde que a canção também fosse gravada em disco e/ou apresentada nas estações de rádio por um intérprete famoso, um “cartaz”, como se dizia à época.

Além disso, as canções que tinham mais chance de fazer sucesso mais rapidamente junto ao público ouvinte eram as que chegavam a ser gravadas e/ou apresentadas em programas de rádio. Não havia um controle (de qualquer espécie) sobre quais canções deveriam ser publicadas – o que praticamente forçava a publicação da partitura era o sucesso da canção ou no teatro de revista ou no disco e/ou no rádio. Houve algumas canções que, embora compostas nos anos 30 e esporadicamente apresentadas em programas de rádio, chegando inclusive até a fazer sucesso, permaneceram inéditas em disco e/ou também em partitura até alguns anos depois de compostas.

Como já notei, os melhores exemplos desta situação são canções, hoje verdadeiros clássicos, do próprio Noel Rosa, como: “Três apitos” (gravação original de Araci de Almeida em 1951); “Pela décima vez” (por Araci, em 1947); “Silêncio de um minuto” (por Marília Baptista, em 1940), e “Pra que mentir?” (por Sylvio Caldas, em 1938). A canção “Três apitos”, que foi composta em 1933, foi levada ao conhecimento do público ouvinte pelo próprio autor em programas de rádio ainda enquanto Noel vivia – o que àquela altura era um procedimento normal. A questão envolvia um caso amoroso mal-resolvido que até foi parar na primeira página de um jornal carioca.⁵⁶

Houve outras canções de outros compositores que tiveram de esperar um letrista à altura pra obter o merecido sucesso no disco e no rádio. Foi o caso, por exemplo, de “Rosa” (1917, com letra de Otávio de Souza em 1937) e “Carinhoso” (1928, com letra de João de Barro em 1937). Ambas são hoje consideradas obras-primas de Pixinguinha. Suas melodias haviam

56. Mais informações sobre “Três apitos”, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 184-5.

sido gravadas anteriormente com acompanhamento instrumental e já eram bem conhecidas pelos chorões, seresteiros e boêmios da época antes mesmo de ganharem, no mesmo disco de 1937, letra e gravação definitivas na voz do intérprete Orlando Silva – que por essa altura, aliás, já dividia as atenções do público ouvinte com Francisco Alves, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo, completando o time dos já citados “quatro grandes”.

Como era de se esperar, a partir dos anos 20 e 30, o comércio de partituras, que era feito principalmente em lojas que também comercializavam discos, fonógrafos, instrumentos musicais e as últimas novidades importadas nos dois maiores centros urbanos do país, acabou por não ficar restrito às edições de música erudita. A música popular jogou lenha na fogueira e o comércio teve um promissor reaquecimento. Na verdade, a venda de partituras de composições eruditas prosseguiu meio que a reboque da produção de partituras do cancionário popular de maior sucesso. Antes mesmo de cair no gosto da população depois de sua apresentação no rádio, gravação em disco e/ou estréia no teatro de revista, as canções populares saíam em partitura por editoras, sobretudo paulistanas e também cariocas como a Empresa Editora Musical Irmãos Vitale, a E. S. Mangione, a Carlos Wehrs & Cia, a Casa Beviláqua etc. Se as companhias fonográficas mantinham fábricas de disco em uma cidade e estúdios em outra, o mesmo acontecia com as editoras musicais, cujos pontos de venda (tanto de partituras como de instrumentos musicais) e subsidiárias se localizavam tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro – sendo que às vezes mantinham representações comerciais em outras cidades. Isso foi um dos principais fatos que concorreram – e muito – para a fixação das bases da indústria cultural no eixo Rio-São Paulo.⁵⁷

Os artistas populares da geração Noel Rosa se envolviam como podiam com as editoras musicais e com o comércio de partituras – chegando às vezes até a financiar do próprio bolso (os que podiam fazê-lo, é claro) a edição de suas músicas. A força interpretativa de uma canção no disco e/ou no rádio valia como uma consagração – nesse caso, sempre mais para o intérprete (o “cartaz”) do que para os compositores e os músicos que o acompanhavam. Mais retraídos do que os intérpretes em relação ao público ouvinte, os compositores e letristas, cuja grande maioria conhecia música

57. A propósito disso, a Carlos Wehrs & Cia foi a única editora de partituras a publicar “uma revista de vida e cultura musical – *Weco* (de novembro de 1928 a abril de 1931)” que teve “por diretor artístico [o maestro] Luciano Gallet, secretários Djalma de Vicenzi e [o pianista erudito] Arnaldo Estrela, e colaboração de Mário de Andrade, de Luís Heitor [Corrêa de Azevedo] e do próprio Gallet, em artigos sobre história, pedagogia e folclore [musicais], além de amplo noticiário sobre a vida musical”. Ver: MARCONDES, M. A., p. 375.

apenas informalmente, empenhavam-se mais, tudo indica, em ter canções na pauta musical. A publicação de suas canções em partitura lhes garantia uma espécie de cartão de visitas ou passe livre permanente no ambiente artístico carioca.

Para colocar suas canções em partitura, esses compositores e letristas (os musicalmente analfabetos e os semi-alfabetizados) valiam-se da habilidade e experiência musical de maestros e/ou de músicos profissionais tarimbados que trabalhavam tanto nos estúdios de gravação das companhias de disco como nos estúdios das estações de rádio. O samba “Com que roupa?” (1931), por exemplo, a primeira canção de grande sucesso de Noel Rosa, foi posta em partitura por Homero Dornellas – um músico profissional que, para sobreviver, atuava na época como “pianeiro” na Casa Vieira Machado e tinha um pé na música popular e outro em repertórios eruditos. Na ocasião, aliás, tudo leva a crer que foi importante para Noel ter seu samba editado em partitura, visto que ele era apenas um novato no ambiente musical. Dornellas, ou “Candoca da Anunciação” (pseudônimo usado, tudo indica, para não comprometer seu lado de músico sério, com formação erudita) notabilizou-se também como co-autor (junto com Almirante) do samba de maior sucesso no carnaval de 1930, o samba “Na Pavuna”, gravado pelo Bando de Tangará no selo Parlophon.⁵⁸

Aliás, o “Na Pavuna” (de Dornellas & Almirante) é um marco na discografia brasileira: pela primeira vez foi utilizada em estúdio a batucada característica dos blocos e cordões carnavalescos. Isto porque os técnicos de gravação estrangeiros não viam com bons olhos o aproveitamento da “percussão tradicional do samba” nas gravações. Para os técnicos de gravação, os instrumentos de percussão usados no samba simplesmente não “gravavam” bem e acabavam atrapalhando a voz do intérprete e comprometendo também a performance dos instrumentos “mais nobres” de sopro e corda. Depois desta gravação histórica para a nossa música popular, a percussão do tradicional samba de rua ganhará cada vez mais força – e, de quebra, atingirá em cheio a preferência do público ouvinte que não cansou de cantar o “Na Pavuna” durante o carnaval. Enfim, o esforço de Almirante e Dornellas para convencer os técnicos de gravação da Odeon/Parlophon a aproveitar a chamada “cozinha” do samba de carnaval de rua não terá de fato sido em vão. Esse mérito é colocado como grande feito da inteligência dos artistas da geração Noel Rosa e não deve ter sido muito significativo no final das contas, porque não teria sido essa afinal a primeira vez no mundo

58. Mais informação sobre o primeiro grande *hit* de Noel, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 120.

que instrumentos de percussão teriam sido usados em gravações de disco pelo mundo afora, é óbvio.⁵⁹

Durante os anos 20 e 30, a importância geral do comércio de partituras para a atividade musical dos integrantes da geração Noel Rosa teve, portanto, uma dupla caracterização. Para os detentores do capital financeiro investido na publicação de uma partitura este comércio significava lucro em potencial – desde, é claro, que a canção publicada fizesse sucesso a partir da publicação. Para os produtores do capital simbólico veiculado nas canções, no entanto, o lucro era bastante pequeno se comparado à gravação em disco de uma canção por um “cartaz” e/ou sua apresentação em um programa de sucesso no rádio. Portanto, a referida dupla caracterização causava então uma leve interdependência entre os produtores simbólicos de música popular e os comerciantes e editores de partituras – fato este que concorreu para aumentar e redimensionar sempre o ritmo dos acontecimentos em torno do ambiente musical carioca (e paulistano).

Na época pioneira das “chapas” de 78 rpm gravadas ainda pelo sistema mecânico, a veiculação de partituras de canções populares era feita através da divulgação nos canais competentes da imprensa. Nos anos 20 e 30, as capas destas partituras tinham em geral um efeito gráfico qualquer que procurava induzir o consumidor à compra. Havia muitos artistas populares na época que praticamente viviam do expediente de ilustrar capas das partituras e eram raras as capas que não saíam devidamente assinadas. Artistas estes que já eram artistas plásticos em ascensão quando desenharam aquelas capas de partituras e cuja fama hoje não se deve absolutamente às capas.

A venda das partituras ou era feita nas ruas (por vendedores ambulantes) e/ou também nas casas que comercializavam instrumentos musicais (como a Vieira Machado, a Guitarra de Prata etc.), onde, durante os anos 20 e até mesmo os 30, os chamados “pianeiros” deliciavam os passantes com seus improvisos musicais em cima das canções de maior sucesso. Durante as duas primeiras décadas deste século, estes exímios tocadores de piano foram, de uma maneira ou de outra, responsáveis por grandes sucessos, mas foram pouco a pouco desaparecendo do ambiente musical devido à concorrência “desleal” das lojas especializadas na venda de discos e, um pouco depois, das próprias estações comerciais de rádio. Quem podia, afinal, fazer frente

59. Cf. MARCONDES, M. A., p. 248-9; ALMIRANTE, p. 67-72; MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 122-3; SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de, p. 100, entre outros. Entretanto, conforme TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, 2. ed., São Paulo: 34, 1998, p. 244-5 e CAZES, H. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998, p. 46 e 79-81 (Ouvindo Musical, 10), os instrumentos de percussão já haviam sido utilizados em gravações durante a fase mecânica – não propriamente para reproduzir o som da batucada ouvida no Rio de Janeiro durante o carnaval, o que, segundo consta, teria sido a “intenção” pioneira de Almirante & Dornellas como autores da canção.

às chamadas “máquinas falantes” e a quem estava por trás delas? Os pianeiros precisaram arranjar nova fonte de renda e o *show (business)* tinha que continuar.

Mercado fonográfico e atividade musical

A mudança do sistema de gravação (mecânica para elétrica) – em julho de 1927, no caso brasileiro – marcou o enorme avanço da indústria fonográfica no Brasil e também possibilitou o surgimento de certa indústria de apoio àquela: uma publicação especializada nos lançamentos de discos (então referidos como “suplementos”), a já citada *Phono-Arte: a primeira revista brasileira do phonographo*.⁶⁰ É sobretudo a partir desta revista (e dos jornais cariocas) que muitos dos atuais “críticos de MPB” baseiam grande parte de seus comentários – muitas vezes sem sequer citar a fonte. Apesar disso, não se sabe de nenhum estudo de caráter específico ou mesmo resenha bibliográfica feitos sobre o conteúdo informativo de *Phono-Arte*.

Agora, é claro que nem por isso os pesquisadores atuais jamais devem consultar a revista sem olhos críticos e clínicos. As informações contidas em *Phono-Arte* nem sempre podem ser analisadas como verdade absoluta – sobretudo se o que está em jogo é a exatidão da informação acerca do ambiente musical da época. É certo que nela há vários julgamentos de valor artístico hoje meio absurdos – pode-se dizer que até mesmo para a época em que foram publicados. Fruto de desinformação? Creio que não. Mesmo assim, *Phono-Arte* é fonte de consulta obrigatória para quem quer que hoje escreva sobre música popular e indústria cultural no Rio de Janeiro dos anos 20 e 30.

Contudo, é fato que uma publicação como *Phono-Arte* – que do início em 1928 até o fim em 1931 teve apenas dois redatores fixos⁶¹ – não poderia jamais, em 100% das matérias, primar pela qualidade da informação. Mesmo

60. Nesse sentido, a revista *Weco*, publicada pela Casa Carlos Wehrs & Cia, não pode ser ignorada já que coincidentemente apareceu e desapareceu na mesma época de *Phono-Arte*. Contudo, em relação ao público ouvinte, *Phono-Arte* era mais importante porque resenhava os “suplementos” das companhias fonográficas, movimentando assim o mercado de discos e gramofones de maneira específica. Não existem termos de comparação sistemática entre as duas publicações: a *Weco* tratava especificamente da música dita artística e de folclore, entre outros assuntos; *Phono-Arte* era bem mais “popular” (e comercial) justamente porque tratava dos lançamentos da indústria fonográfica brasileira e estrangeira.

61. Ou apenas um, Cruz Cordeiro Filho – já que Sérgio Alencar Vasconcellos, ao que tudo indica, cuidava mais do departamento comercial, das finanças da revista.

não considerando o fato de que algumas boas matérias eventuais que apareciam na revista eram retiradas e traduzidas de publicações congêneres européias e norte-americanas. Com tudo isso, o que quero dizer é que *Phono-Arte* sozinha jamais daria conta de explicar o ambiente musical da geração Noel Rosa. No mais, o que a revista faz é só dar uma idéia aproximada, aí sim, uma das mais seguras, de como funcionava um dos habitats mais importantes da música popular urbana no Rio de Janeiro – até por conta de suas grandes falhas ao informar algumas inverdades ou de não ter suas próprias fontes “na mão”, como se diz hoje no jargão jornalístico.

O que de melhor há em *Phono-Arte* para ser analisado hoje, no entanto, é que era uma revista produzida “no calor da hora” em torno dos lançamentos (“suplementos”) das gravadoras e, mais importante ainda, dos últimos acontecimentos envolvendo os artistas da geração Noel Rosa, mudanças de peças-chave nas gravadoras etc. Mesmo assim, essa explicação não redime a situação parcial de plágio na qual incorrem alguns pesquisadores atuais, que talvez até procedam assim sem maldade aparente ou má-fé – já que nos seus trabalhos utilizam dados encontrados em outras publicações da mesma época. Bem a propósito disso, vale dizer que já deparei com algumas citações retiradas *ipsis litteris* da revista com a fonte revelada de maneira incompleta ou aproximada – ou mesmo sem nenhuma menção das fontes.

Voltando ao que realmente importa, no entanto, penso que seja talvez necessário explicar como a editoração da revista funcionava para possibilitar sua aceitação como veículo divulgador da música popular(esca) produzida pela geração Noel Rosa e também como os integrantes desta geração e o público ouvinte passaram a se comportar a partir de seu lançamento no mercado – se é que houve alguma sensível mudança capaz de dar uma remexida no ambiente. Nunca é demais lembrar que a revista surgiu como um dos primeiros reflexos da nova fase da gravação de discos no Brasil. Seus dois “directores”, que já tinham bastante contato com o ambiente musical e com os artistas, passaram obrigatoriamente a tê-lo também com as três companhias fonográficas que faziam seu *début* no Rio de Janeiro e em São Paulo, a Columbia, a Brunswick e a Victor.

No início do século, por exemplo, em termos de publicidade, a promoção de discos e gramofones em todo o país era feita através das únicas vitrines possíveis para estes produtos: os catálogos da Casa Edison, dos anúncios de outras casas do ramo e das colunas de jornal.⁶² Contudo, estes catálogos, anúncios e colunas não podem jamais ser comparados à *Phono-Arte* – pois esta surgiu do sério interesse de “phonophilo” dos seus dois

62. Para a história da fase mecânica da gravação de discos no Brasil, ver as duas obras do já citado FRANCESCHI, H. M.

“directores” (Cruz Cordeiro Filho e Sergio Alencar Vasconcellos) em se envolver com a produção de discos de alguma forma. Tudo indica que a revista era apenas eles dois, enfim.

Quando, em fevereiro de 1931 (ou talvez um pouco antes), sentiram que *Phono-Arte* já havia dado o tudo que tinha para dar como meio de divulgação dos lançamentos de discos e gramofones, seus editores cessaram a publicação após 50 edições. Os ex-diretores de *Phono-Arte* não ficaram ociosos nem por um momento: Cruz Cordeiro Filho foi trabalhar na Companhia Victor como assistente do famoso Mr. Evans. Por seu turno, Sergio Vasconcellos se tornará um importante “homem de rádio”, chegando a diretor de várias estações de rádio, inclusive da famosa Rádio Nacional.⁶³ Enquanto durou a publicação de *Phono-Arte*, estes editores e sua revista também funcionaram como mediadores – só que em um caminho inverso ao dos artistas da geração Noel Rosa: eles expunham seus comentários jornalísticos sobre a produção de discos “nacionais” e sobre os artistas direcionados ao público ouvinte, ou seja, foram eles que passaram a cobrir a movimentação artística nos corredores dos estúdios das gravadoras.

Então, foram três os fatores que levaram ao aparecimento de *Phono-Arte* no mercado editorial carioca e brasileiro. Em primeiro lugar, havia de fato uma demanda específica em torno da produção nacional e internacional de discos e da importação de gramofones. Depois, a desculpa dos editores e dos consumidores destes produtos supérfluos de que tal demanda era suprida em países desenvolvidos, e que, portanto, devíamos supri-la também por aqui para que o país supostamente não ficasse para trás. Em terceiro lugar, havia novamente o interesse de “phonophilo” de uma parcela mais exigente do público ouvinte que, diante das novidades estrangeiras, os ainda chamados “artigos de fantasia”, foi nos primeiros seis, sete meses da publicação brindado com matérias sobre música, compositores e discos estrangeiros, sobretudo de música erudita. Com certeza, os editores da revista apostaram exatamente nesses três fatores.

Com o aquecimento da indústria fonográfica no Rio de Janeiro e também em São Paulo, *Phono-Arte* passou a dar cada vez mais cobertura à produção nacional de discos sediada nessas duas cidades. Este comportamento foi de todo lógico, já que a gravação de discos no Brasil só passou a atingir marcas mais significativas um pouco antes dos lançamentos (“suplementos”) para o carnaval de 1929 – o primeiro que foi devidamente

63. A informação sobre Cruz Cordeiro Filho está em CABRAL, S. *Pixinguinha: vida e obra*, p. 132. Sobre Sérgio Vasconcellos, ver: *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993, p. 45. Mas onde encontrar uma biografia completa desses dois jornalistas? Na Associação Brasileira de Imprensa – ABI?

documentado pela revista. Ao que consta, a revista tinha assinantes espalhados por todo o país, e ao ler a revista estes ficavam então devidamente informados sobre os últimos “suplementos” das companhias fonográficas – se bem que, com certeza, devia haver um atraso bem satisfatório para a revista chegar aos estados mais distantes do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No início, a revista teve circulação quinzenal porque afinal sempre havia discos sendo lançados sem poder seguir a periodicidade normal dos “suplementos” das companhias fonográficas. A partir do número 43, no entanto, a revista passou a ser mensal – e tudo leva a crer que a periodicidade um tanto irregular dos “suplementos” das companhias fonográficas teria obrigado os editores de *Phono-Arte* a fazer “radicais transformações em seu feito artístico”. Não se sabe ao certo se foi isso mesmo que aconteceu ou se os editores passaram a ter problemas de caixa etc., ou, ainda, se a situação imposta não era mais um reflexo contundente da concorrência do disco com o rádio, o que é bem mais provável. Acontece que a chamada “produção nacional” de discos cresceu tanto com a chegada da Brunswick, da Victor, da Columbia (e da Parlophon que, como já notei, era um selo da Odeon) que, como era lógico, essa produção passou a receber mais e mais atenção por parte dos editores da revista. Então, com a grande irregularidade nos lançamentos (“suplementos”) de discos, ou seja, como os discos iam surgindo sem qualquer programação conjunta por parte das gravadoras (que até tentavam antecipar-se umas às outras dependendo da ocasião festiva e da época do ano), ficou quase impossível manter a periodicidade quinzenal da revista sem comprometer a qualidade jornalística das reportagens no que concerne à sua atualização.⁶⁴

Mas, e os artistas? Como reagiram à publicação de *Phono-Arte*? O sistema eletromagnético de gravação ocasionou também o surgimento de uma nova geração de artistas que não poderiam ter feito sucesso na era do dó-de-peito, dom bem característico da fase mecânica do disco, quando era um acessório vocal indispensável. Desta maneira, o cantor Mario Reis tornou-se um caso praticamente único dentro do campo de produção cultural e artística da música popular. Muito em face de sua posição social mais ou menos privilegiada, a pouca (mas muito bem colocada) voz deste artista serviu, tudo indica, de laboratório das gravadoras para apresentar o novíssimo estilo de cantar sambas – que será rapidamente consagrado como a maneira ideal de usar a voz nos discos “nacionais”.

64. Entre outras novidades, a advertência, publicada na contracapa interna do número 43, anunciava “a criação de uma secção brasileira que constituirá metade de seu texto” e um “considerável acrescimento de paginas”. Apesar de todas as modificações, a revista só será editada mais sete vezes, indo até o número 50 – que cobriu o carnaval de 1931.

Esta nova tendência de cantar sambas é logo apresentada por *Phono-Arte* na seção “Figuras de nossa musica”.⁶⁵ Mario Reis é então apresentado como “um dos mais finos interpretes de nossa musica popular” (p. 30) – e fica claro que o articulista devia estar se referindo igualmente à sua atuação artística e à sua posição/status social de mais destaque perante seus colegas intérpretes. Ele ainda “não é um artista, pois sua carreira é bem curta. Consideramol-o apenas um principiante, mas (...) começou com o pé direito” (p. 30). O interessante neste artigo é notar a rapidez com que Mario Reis se tornou “o mais perfeito interprete do samba nacional” (p. 30), como se seu surgimento fosse algo necessário para tornar o samba de fato nacional. Será que não era mesmo?

Não se lhe pode nem quer negar o talento, porém não deixa de ser muito estranho que Reis tenha sido alçado ao estrelato do dia para a noite, “sem o menor esforço” (p. 30) de sua parte. A revista explica mais ou menos como tudo isso foi acontecer de forma tão imediata. Mario Reis é um “moço sympathico, distincto, fino elemento de nossa melhor sociedade” (p. 30). Aprendeu a cantar ao violão, “com o popular Sinhô” que “descobriu em seu jovem discipulo, qualidades especiaes para a interpretação de sua musica e ensinou-lhe com o maior carinho” – tanto que “em pouco mais de um anno, estava formado o interprete fino e original, que hoje todos tem occasião de apreciar” (p. 30). Na época, Sinhô já estava em fim de carreira – sua morte, em 1930, a bordo de uma barca vinda da Ilha do Governador para o cais Pharoux na Praça 15 de novembro, levaria embora boa parte da ingenuidade que caracterizou alguns sambistas pioneiros *vis-à-vis* indústria fonográfica e a conseqüente transformação da música popular em objeto de consumo dos mais corriqueiros.

O problema aí remete às glórias inglórias e ao *glamour* do universo artístico da época. Nesse ambiente era praticamente vedada a participação de membros da “nossa melhor sociedade” como artistas – como Mario Reis o era, segundo a própria matéria de *Phono-Arte*. Contra o mundo artístico em geral, pairava, como já notei, um tabu ou um preconceito enorme por parte dos aquinhoados – artistas do teatro de revista então, nem se fala, ainda se fugia da convivência com eles como o diabo da cruz. Isso, claro, se não fosse apenas para lhes roubar um pouco do seu *glamour*.

Aos artistas, digamos, “mais refinados” da música popular (os cartazes), dava-se um jeito de incluí-los nas listas de convidados das festas das elites

65. Ver: Figuras de nossa música: Mario Reis. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1928, ano 1, n. 9-10, p. 30-1. O número da página de outras citações dessa mesma matéria está indicado entre parênteses no texto subsequente. A biografia mais completa e definitiva desse artista é, sem dúvida, a de GIRON, L. A. *Mario Reis: o fino do samba*, citada na nota n. 55.

para que aí se apresentassem, mas aí deles que se tornassem inconvenientes nessas ocasiões. Estes artistas tinham sempre servido como bibelôs das elites e também como mediadores da ideologia burguesa. Como fruto da *glamourização* artística, o público em geral começou a se identificar com estes artistas exatamente porque eles se passavam por membros da classe dominante sem sê-lo – justamente porque, como afirma Bourdieu, artistas como esses participavam do processo de legitimação do seu próprio capital cultural (a música popular) como meros “agentes dominados” em termos socioeconômicos. No ambiente musical carioca correm várias anedotas onde os próprios artistas – sobretudo os mais humildes – faziam pouco de si mesmos quando confrontados com situações meio constrangedoras acontecidas com eles mesmos ou com seus colegas nos salões das elites.

No contexto da música popular do Rio de Janeiro nos anos 20 e 30, por exemplo, a idealização do *glamour* artístico por parte dos artistas (economicamente despossuídos ou não) serviu assim como o elo de ligação ideal entre o capital financeiro das instâncias de consagração e o público ouvinte. Contudo, já na passagem de 1929 para 1930, note-se com que tamanho constrangimento ainda reagiu Carlos Alberto Ferreira Braga (o “João de Barro” ou “Braguinha”, um dos mais célebres compositores nos anos seguintes), como integrante do ainda amador e recém-formado Bando de Tangarás (de Almirante, Noel Rosa et al.), quando foi informado de que se receberia pagamento pelas apresentações do bando. João de Barro, apelido com o qual se tornou conhecido no conjunto e que usou justamente para permanecer incógnito como artista, recuou a princípio porque pertencia à classe média-alta e também porque as tais apresentações pagas iriam repercutir muito mal junto aos seus familiares. Ou seja, ninguém em sã consciência iria querer um artista na família – digo, ninguém da classe média-alta carioca, é claro –, mas justo naquela época foi que se passou a consumir tudo que era ditado como moda pelo rádio e pelo disco.⁶⁶

Pelas razões expostas nos parágrafos anteriores, imagina-se que o ex-futuro advogado Mario Reis tenha enfrentado muitos problemas para se tornar o “intérprete privilegiado [sic] do samba” (p. 31), inclusive sua própria timidez, só revelada muito tempo depois. Quando a matéria de *Phono-Arte* foi publicada, em dezembro de 1928, Reis ainda devia sentir certa “pressão” da família – sobretudo de seu tio Guilherme, que sonhava para o sobrinho um futuro de advogado, longe da “gente do samba (...)”. Na verdade, até o fim de sua carreira Mário andaré sempre naquele território mais ou menos

66. Sobre a formação do Bando de Tangarás, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 102-4. Consultar também a biografia deste que hoje seria considerado um “artista multimídia”: SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (MPB, 21-A).

neutro entre a amadorismo remunerado e o profissionalismo não declarado. Mas, de qualquer forma, tornou-se um intérprete atuante e (...) influente”.⁶⁷

Na ocasião da publicação da matéria, *Phono-Arte* pedia “que cada um de nossos intérpretes, siga o seu [de Mario Reis] exemplo e teremos para breve um inegualável núcleo de artistas populares. É necessário explorar e explorar bem, individualmente, os pittorescos e múltiplos recantos de nosso folk-lore musical” (p. 31). Isso é como se *Phono-Arte* nitidamente afirmasse que os futuros intérpretes de música popular, que afinal não deviam ser muitos com as características já citadas, deveriam ter o mesmo perfil vocal e/ou artístico de Mario Reis. Ou seja, a condição de membro “da nossa melhor sociedade” e uma voz pequena (se comparada ao vozeirão de um Francisco Alves ou de um Vicente Celestino): ou melhor, tudo que na época da gravação mecânica praticamente não tinha nenhum valor artístico.

As tendências e os estilos de cantar samba serão vários e aumentarão a partir de cada nova edição da revista *Phono-Arte*, mas esta não acertará em quase nada na sua previsão. E o que falhou na previsão da revista? Ela não enxergou seu próprio triste fim – ou seja, como instância de consagração da música popular ela perderia seu poder de fogo e tenderia mesmo ao desaparecimento. Não se pode dizer com certeza que a revista tenha sido um modismo passageiro – engolida pela inverdade de seus próprios vaticínios. Apesar de não ser de todo vaticinado por *Phono-Arte*, o vozeirão arrasa-quarteirão de Chico Alves, por exemplo, não será preterido e tampouco cairá em desuso – pelo contrário, continuará tendo grande público e gravando boa música durante toda a Era de Ouro da nossa música popular.

A força da interpretação artística de Chico Alves era tamanha que, somada à sua capacidade até de criar novas tendências dentro de seu próprio estilo de cantar, dará ainda muito o que falar. Além do mais, por ocasião de qualquer um de seus lançamentos fonográficos, Chico Alves não será jamais admoestado por *Phono-Arte*; chegará inclusive a formar (com o próprio Mario Reis) uma das mais famosas duplas de intérpretes de nossa música popular.⁶⁸ Para a revista, é como se cada um de seus discos, mesmo os

67. Sobre esta “pressão familiar” em cima de Mario Reis, ver: MÁXIMO, J.; DIDIER, C., p. 192. Ver também, é claro, a biografia de Reis escrita por GIRON, L. A. *Mario Reis: o fino do samba*, citada na nota n. 65 acima. Na p. 36, por exemplo, Giron informa que o pai de Mario morreu em 1925 em um acidente de trem – um pouco antes, portanto, do sucesso de Mario como artista – e foi “substituído” por seu tio Guilherme, irmão de sua mãe.

68. Pouco tempo depois, Jonjoca e Castro Barbosa formaram uma dupla de sucesso para se contrapor à de Chico Alves e Mario Reis. Na verdade, a “concorrência” – alardeada inclusive por *Phono-Arte* – era entre as principais gravadoras, a Victor e a Odeon, uma verdadeira “briga de cachorro grande” por uma fatia do mercado fonográfico. Tudo era (e ainda é) válido por mais espaço na mídia.

inexpressivos, fossem sempre *hors-concours*. *Phono-Arte* não terá tempo suficiente para atravessar o período de institucionalização do rádio comercial como instância de consagração, mas pode apostar que, se tivesse durado mais um pouco, com certeza continuaria insistindo para que o disco estivesse sozinho no mister da consagração.

Aliás, a revista sustentará essa situação até o limite, ou seja, até quando finalmente perceber que não havia mais espaço para lutar pela indústria fonográfica e torcer o nariz para o rádio. *Phono-Arte*, enfim, possuía um público ínfimo, devidamente alfabetizado e, ao que tudo indica, economicamente importante. Em um espaço de tempo reduzido, o rádio irá aos poucos absorver este público e, em um futuro que já se avizinhava desde o início dos anos 30, cativará também a grande massa, quando finalmente se tornar comercial em caráter oficial. Até um pouco antes do rádio comercial conseguir este prodígio sozinho na próxima fase, *Phono-Arte* fará com que os artistas da geração Noel Rosa ganhem um pouco mais de *glamour* e mais exposição junto ao público ouvinte carioca e também de outras capitais.

Isso tudo fez com que a razão de existir da revista, como instância de consagração da música popular e como medidora talvez mais fiel dos índices do mercado fonográfico, se esvaísse na mesma medida em que o rádio comercial iniciava sua poderosa ascensão. A aventura de *Phono-Arte* na promoção de discos será então absorvida aos poucos pelas estações comerciais de rádio em conjunto, e levará algum tempo até surgir outro periódico especializado em música popular – não propriamente em lançamentos de discos e gramofones, mas em história e crítica de música popular. Nesse meio termo, o campo de produção cultural e artística da música popular – agora mais através do rádio que propriamente do disco – irá escancarar os portões do sucesso para uma nova e grande leva de artistas que, por seu turno, não perderá a chance de se expor nos programas de rádio. Quem sabe não estariam guardados verdadeiros ídolos populares – leia-se “verdadeiras fábricas de dinheiro” – nos “calouros” dos programas de rádio daquela época?

A simbiose do disco com o rádio comercial

A estrada do sucesso artístico da geração Noel Rosa passava a ser definitivamente pavimentada com cada vez menos dificuldade – pelo menos no que concerne ao aparato tecnológico por trás do sucesso artístico de todos os seus integrantes, novos e antigos. Era o início da fase de massificação mais ativa das estações comerciais de rádio e, como consequência imediata disso, da notável expansão do público ouvinte em termos absolutos. Hoje é curioso observar como, em tão pouco tempo, todos esses grandes progressos

da atividade musical no Rio de Janeiro (e em São Paulo) estão muito intimamente atrelados à política e à economia brasileira da época – tendo em vista o cotidiano de certa classe média carioca, que era (e sempre foi) mais afeita e mais ligada à *glamourização* artística. Tudo parecia acontecer ao mesmo tempo, mas com o Rio de Janeiro na liderança, sambando para o resto do país seguir seus passos. Nessa época, isso bem pode servir como o retrato mais bem acabado da criação da hegemonia cultural da então capital federal (que já vinha de longas datas em relação às outras facetas da indústria cultural, os campos de produção cultural restrita) sobre todas as demais capitais brasileiras – inclusive sobre São Paulo, que nos próximos anos já estará aos poucos dando passos bem largos para se transformar no centro do maior pólo industrial do país.

Como se sabe, a faceta comercial do rádio foi-nos legada por Decreto do Executivo Federal, de nº 21.111, datado de 1ª de março de 1932, que vigorou por toda a chamada Época de Ouro da nossa música popular. Este é uma revisão ampliada e regulamenta outro Decreto varguista, o de nº 20.047, datado de 7 de maio do ano anterior. Antes disso, porém, houve pelo menos duas tentativas para legalizar a radiodifusão no Brasil: a primeira foi a Lei nº 3.296, de 1ª de junho de 1917, que foi regulamentada pelo Decreto nº 16.657, de 5 de novembro de 1924, embora nestes nada há que permita a propaganda comercial pelas rádios.⁶⁹

Nesse intervalo de sete anos até o final dos anos 20, o rádio educativo tocou muito pouca música popular – quando o fazia, não era com a intenção deliberada de, em pouco tempo, se tornar uma de suas principais instâncias de consagração. As emissoras de rádio educativo viviam praticamente dos poucos recursos financeiros que conseguiam arrecadar dos ouvintes e sócios. Em 1930, quando Gastão Formenti e Carmen Miranda assinam aquilo que seria o primeiro contrato de artistas da geração Noel Rosa com uma rádio – no caso a Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro –, já havia certa movimentação artística no rádio (por lei ainda educativo) capaz de consagrar a música

69. Nesse ínterim de seu “Governo Provisório”, Vargas logo deu a perceber que estava muito atento aos destinos do rádio como veículo de comunicação de massa. Nesse sentido, ver: SALLES FILHO, F. A. R. de. *Programma nacional: radio-difusão sob a direção do Dr. Salles Filho*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicidade da Imprensa Nacional, 1934. Salles Filho era o diretor da Imprensa Nacional, órgão oficial então responsável pelo programa de rádio que depois se tornaria conhecido como “Hora do Brasil”, que era irradiado a partir da capital federal para todo o país (e também para o exterior, em quatro idiomas: inglês, francês, espanhol e alemão). Diante da obrigatoriedade da transmissão, já nessa época o programa não agradava muito – era conhecido como “fala sozinho”, pois os ouvintes desligavam seus “aparelhos”.

popular. Pode-se dizer, portanto, que o caminho para a devida transformação do rádio em instância de consagração mais plena foi aberto antes mesmo dele se tornar oficialmente comercial.⁷⁰

Por toda a fase educativa, as poucas emissoras de rádio no Rio de Janeiro apresentavam programações muito pouco variadas. Era um discurso político aqui, uma ópera acolá, uma peça instrumental erudita aqui, outra apresentação lírica acolá, tudo intercalado com alguma música popular também apresentada ao vivo ou pelo disco tocado no gramofone defronte ao transmissor. Nesta fase, ao que consta, os intérpretes e músicos da geração Noel Rosa pouco (ou nada) percebiam por suas apresentações avulsas nas estações de rádio. Essa situação só vai começar a mudar com a criação dos famosos programas de rádio nos quais os artistas eram convidados a cantar ou a tocar – ainda em caráter semiprofissional, mas já recebendo cachês cada vez menos irrisórios. Entre os artistas da geração Noel Rosa que tinham os cachês mais polpudos estavam, é claro, os intérpretes – os “cartazes”. Enfim, cabe ressaltar que esta última já foi a época em que a primeira audição de uma canção feita ao vivo em um programa de rádio – com toda pompa ou não – podia determinar seu destino mais imediato, ou seja, se a canção faria sucesso ou não.

O futuro pessoal do rádio, ou seja, os gerentes, produtores de programas e técnicos que sonhavam por uma oportunidade real de trabalho naquele veículo, ficava a postos até a alta madrugada para assistir por ondas curtas a programas de rádio europeus e norte-americanos que porventura chegavam até o Rio de Janeiro. Devia ser um inferno sintonizar as rádios, mas eles conseguiam assistir a alguns programas. Daí até eles implementarem algumas pequenas mudanças nos programas tupiniquins, foi um passo muito pequeno. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Ademar Casé – idealizador e produtor do mais importante programa de rádio da “Era de Ouro” da música popular no Brasil. O Programa Casé, que não foi o pioneiro, foi ao ar pela primeira vez em um domingo, no dia 14 de fevereiro de 1932, na Rádio Philips, um pouco antes da publicação do Decreto nº 21.111, que “permitia” a publicidade nas rádios.

Aliás, o traço diferencial deste Decreto nº 21.111 em relação aos que lhe precederam era justamente a aprovação, até então definitiva, do regulamento que, entre outras coisas, permitia que a iniciativa privada se tornasse proprietária de estações de rádio. Isso, porém, não vem a ser

70. Para o dia-a-dia das emissoras de rádio educativo em relação à música popular, ver, entre outros: MURCE, R., p. 15-30; CABRAL, S. *A MPB na era do rádio*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996. (Polêmica, 1), e CASÉ, R. O. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996, p. 25-40. Para uma nota biográfica de Gastão Formenti, ver: MARCONDES, M. A., p. 299-300.

nenhuma grande novidade, já que o regulamento publicado no Decreto nº 16.657, de 5 de novembro de 1924 (publicado em 7 de dezembro), já também previa o funcionamento de “estações particulares”. Por isso mesmo não é nada estranho que este mesmo Decreto nº 16.657, em seu 51º artigo, já trouxesse o seguinte: “a difusão radio-telephonica (*broad-casting*) só será permitida às sociedades nacionaes, legalmente constituídas, que se propoñham *exclusivamente a fins educativos*, científicos, artísticos e de beneficio publico, e serão isentas de qualquer taxa” (grifos meus). Isso já abria mais ou menos o leque para que as apresentações artísticas irradiadas acontecessem, fossem de caráter erudito ou popular. No § 1º deste mesmo artigo, específico sobre a propaganda, há a ressalva de que “o Governo reserva para si o direito de *permitter a diffusão radio-telephonica (broad-casting) de annuncios e reclames commerciaes*” (grifos meus).⁷¹

Apesar da proibição de “anúncios e reclames comerciais”, já havia aí a preocupação do governo federal em torno da abertura que a publicidade poderia gerar, ampliando a “atuação social” do rádio. Talvez o governo federal tivesse receio do que poderia daí advir, mas o primeiro passo teria que ser do próprio governo que, por sua vez, notava que já havia no Rio de Janeiro muitos aparelhos receptores clandestinos (e, portanto, ilegais), os chamados rádios “de galena”. Era preciso uma ação mais definitiva e mais objetiva. Ou seja, era preciso tornar os receptores legais um tanto mais acessíveis a um segmento cada vez mais abrangente da população. Isso começou a acontecer pelo menos oito anos antes do Decreto nº 21.111, mas só se tornou realidade plena no início dos anos 30.

Em 1º de março de 1932, portanto, veio finalmente a novidade: o Decreto nº 21.111, que acabou granjeando de fato e de direito a propaganda comercial nas rádios. Em seu 73º artigo lê-se de forma bastante clara que “[d]urante a execução dos programas é permitida a propaganda comercial, por meio de dissertações proferidas de maneira concisa, clara e conveniente á apreciação dos ouvintes”.⁷² Portanto, o Decreto nº 21.111 facilitava amplamente a vida dos donos das emissoras – que a partir de agora já não mais as bancavam sozinhos – e também dos produtores de programas de rádio, como Ademar Casé, que assim já podiam obter recursos junto a anunciantes fixos (fora portanto do pequeno círculo de colaboradores e sócios

71. Para ambas as citações, ver: ESTADOS UNIDOS DO BRASIL. Decreto nº 16.657, de 5 dez. 1924. Approva o regulamento dos serviços de radiotelegraphia e radiotelephonia. *Diario official*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1924, ano 63, n. 292, p. 26151.

72. Ver: ESTADOS UNIDOS DO BRASIL. Decreto nº 21.111, de 1º mar. 1932. Approva o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no territorio nacional. *Diario Oficial*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1932, ano 71, n. 52, p. 3923.

dos quais antes dependiam as chamadas rádio-sociedades para colocar seus programas no ar). Agora, os produtores podiam pagar cachês mais “profissionais” aos artistas que se apresentavam nas rádios.

Assim, é óbvio que toda essa situação em torno da publicidade no rádio comercial no fundo veio propiciar aos artistas da geração Noel Rosa uma maneira nova de enxergar o rádio: qual seja, como um instrumento a mais na consagração da música popular que produziam. A indústria da música popular passou a ter o rádio como um enorme referencial para sua consagração, e, não tão rapidamente, este veículo passou a comandar o destino do que deveria ser sucesso nas emissoras. Os programas de rádio tiveram um papel decisivo nessa façanha. Nos anos 30, Ademar Casé foi o produtor que mais inovou nesse sentido. Já que a profissionalização artística da geração Noel Rosa ganhara um reforço com a atitude pioneira de pagar cachês aos artistas, Casé tratou de formalizar – sob a forma de contratos firmados com os próprios artistas – a observância de determinadas regras que pouco depois levaram à formação do *cast* de seu programa de rádio e ao estabelecimento de uma cláusula de exclusividade dos artistas que lá se apresentavam – que, como já notei, nem sempre era cumprida à risca. Um por um, ao exemplo do Programa Casé, seguiram-se os outros programas de rádio.

Se, como já informei, Gastão Formenti e Carmen Miranda foram, em 1930, os primeiros artistas da geração Noel Rosa a assinarem contrato com uma emissora de rádio, em 1932, quando Ademar Casé imaginou a contratação de artistas para o seu programa, essa prática já era de todo comum – isso se não sobrasse o pequeno detalhe de uma cláusula de exclusividade. Não se vá entender que Casé, um homem que gostava de organização em seus negócios, o tenha feito somente para afugentar seus poucos concorrentes nas outras poucas rádios, senão para ter um controle mais efetivo sobre seu pessoal – e nisso ele tinha toda razão, pois com os contratos de exclusividade ele sabia mais ou menos com que artistas contar, de quais artistas reclamar e também de quem não poder esperar tanto no quesito espontaneidade de ação para o melhor andamento do Programa Casé.

Uma figura das mais importantes do ambiente radiofônico durante a Época de Ouro de nossa música popular foi Henrique Foreis Domingues, mais conhecido pelo apelido “Almirante” e o prefixo “a maior patente do rádio”. No Programa Casé, por exemplo, ele desempenhou importantes funções, como gerente de finanças, cantor, contador de piadas no ar e *speaker* (que é como o locutor era chamado). Um dos primeiros profissionais do rádio comercial brasileiro, ao qual muito cedo se engajou após intuir seu futuro glorioso como veículo de comunicação e sobretudo como instância máxima de consagração da música popular, Almirante foi um dos principais responsáveis “para que o Programa Casé fosse o primeiro com *visão*

empresarial em todo o país” (grifos meus). Além da faceta de radialista famoso, Almirante possui também outros méritos em seu vasto currículo: foi pesquisador e colecionador de música popular (sua coleção acha-se hoje no Museu da Imagem e do Som, MIS, do Rio de Janeiro), folclorista e artista (intérprete) consagrado – sem dúvida, uma personagem de proa da geração Noel Rosa.⁷³

No que envolvia a atividade musical carioca da geração Noel Rosa, o ambiente radiofônico configurava-se pândego, cheio de espertezas e surpresas – até pela natureza boêmia da maioria de seus integrantes. Em relação ao Programa Casé de forma específica, como se casava sua “visão empresarial” com essa natureza boêmia da geração Noel Rosa? Eram assuntos diversos, tratados em separado (em segredo) ou eram discutidos abertamente? Tudo indica que não era nem uma coisa nem outra, mas bem que não dá para não se referir a uma certa sociedade que, comercialmente, envolveu Ademar Casé, Francisco Alves, Almirante e Carlos Lopes Campeão. Um ano após a primeira irradiação do Programa Casé este já era uma unanimidade, um exemplo a ser seguido no ambiente radiofônico do Rio de Janeiro.

Foi aí, “durante boa parte de 1933”, que os quatro integrantes da sociedade comercial que bancava os “Suplementos do Programa Casé”, que aliás tinham participação igual nos lucros, atuavam em suas frentes de maior habilidade. “Chico Viola cuidava da parte artística; Campeão buscava os anúncios; Casé usava seu prestígio junto à Rádio Philips para alugar os horários” e Almirante, muito provavelmente, devia fazer a locução dos tais “Suplementos”.⁷⁴ Como já se sabe, Chico Alves era nessa época o “rei” do espaço de possibilidades e com essa sua atitude de diversificar sua atuação a ponto de se unir a outras pessoas para fundar uma sociedade comercial, o seu poder de fogo na mídia com certeza se alastrou mais ainda. Sem dúvida, Alves passou a ser (talvez ao lado de Mario Reis, “o fino do samba”) – agora também em relação ao ambiente radiofônico – o retrato mais bem acabado da *glamourização* artística dentro da geração Noel Rosa.

A assinatura do contrato comercial de formação da referida sociedade data de 17 de junho de 1933 e é notável como praticamente coincide com um fato no mínimo muito estranho, mas perfeitamente lógico: a greve das emissoras cariocas de rádio contra a SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, por não acharem justo o pagamento de direitos autorais. Durante todo o dia 11 de junho daquele ano, um domingo, os proprietários das

73. A primeira citação vem de CASÉ, R. O., p. 67-8; para uma biografia de Almirante, ver o já citado CABRAL, S. *No tempo de Almirante*.

74. Ver: CASÉ, R. O., p. 67.

estações de rádio no Rio de Janeiro reagiram da forma que puderam contra a decisão da SBAT, ou seja, paralisaram totalmente as atividades das rádios, que só abriam os microfones para divulgar em notas de repúdio a intervalos regulares a razão da paralisação. A direção da SBAT chegou até a temer que a população se enfurecesse a ponto de atacar sua sede, tal era o conteúdo incitatório das notas divulgadas pelas rádios. No âmbito internacional, porém, essa confusão entre os proprietários das emissoras de rádio e a SBAT era um simples reflexo do que já havia acontecido em alguns países mais desenvolvidos – onde quer que houvesse uma entidade que lutasse pelos direitos autorais.

Apesar da reclamação e intolerância dos donos das estações de rádio, eles tiveram que ceder com a insistência da SBAT (que jamais recuou) e no dia seguinte as rádios já estavam funcionando normalmente – ou quase. Mas o caso, afinal, não ganhou nenhum grande destaque na imprensa carioca, visto que nenhum grande jornal ou revista da época faz menção ao acontecimento – até publicaram, como já era comum naquela época, a programação normal das rádios durante a semana que precedeu e a que começou no domingo, dia 11, dia da greve. Em geral, os jornalistas tomaram partido das rádios – mas eles eram meio suspeitos para opinar porque sempre estiveram muito mais próximos dos artistas do que dos “tubarões” da SBAT.

Nessa altura alguns grupos jornalísticos já eram proprietários de rádios comerciais, mas isso não inibiu alguns jornalistas que não tinham o rabo preso. Um dos jornalistas que ficaram contra as rádios foi justamente Orestes Barbosa, o jornalista que inventara a primeira coluna de jornal sobre o ambiente radiofônico e que era também compositor (letrista). Mas isso que parece uma exceção, na verdade deve-se à uma pequena rixa pessoal que Barbosa tinha com Roquette-Pinto, que então defendia seu lado de proprietário de estação de rádio. Tudo indica que os argumentos do pioneiro Roquette-Pinto na querela não surtiram o efeito desejado por se basearem na legislação anterior ao Decreto nº 21.111, portanto caduca, que não permitia a veiculação de propaganda comercial pelo rádio. Roquette-Pinto insistia em dizer que as emissoras de rádio eram “instituições culturais, que realizavam uma obra formidável de ‘mestre-escola e educadora’” e que “estavam fazendo propaganda das obras dos autores”.

No meio desse fogo cruzado, grande parte dos artistas da geração Noel Rosa geralmente mantiveram-se apáticos em torno dos motivos que levaram à greve e aos seus desdobramentos. Agiram assim talvez por temerem um boicote de suas canções nas rádios caso eles se bandeassem para o lado da SBAT. Domingo já não era então o dia em que as estações de rádio não funcionavam, como era prática comum na “fase educativa” da implantação do rádio no Brasil; domingo era o dia que a população parecia aguardar durante toda a semana para se deleitar diante do rádio. E aí, sem avisar

previamente, as rádios entraram em greve. Foi um choque. Só quem efetivamente perdeu alguma coisa com a paralisação das emissoras de rádio foi o público ouvinte e os artistas da geração Noel Rosa que, totalmente desrespeitados com a greve, parece terem-se feito de mortos e esperado terminar a “briga de cachorro grande” entre os donos das rádios e a SBAT – vencida enfim por esta última.⁷⁵

Enquanto isso, a situação sociopolítica do país naquele momento não admitia que nem o público ouvinte nem tampouco a classe artística tivesse grandes esperanças de que as coisas pudessem melhorar de fato, e o governo de Getúlio Vargas procurava manter a todos na popular “rédea curta”. Pode-se até antever que foi nesse momento decisivo que a música popular (como objeto de consumo) passou a funcionar como uma espécie de lenitivo, algo capaz de dourar a pílula com o intuito de diminuir o ritmo incessante dos acontecimentos ou mesmo de apaziguar a situação de descrença tanto no ambiente musical como na população. De fato, naquele momento os tantos envolvidos nesse processo pareciam invariavelmente estar sentindo que agora se avizinhava uma grande crise no ambiente artístico-musical do país como um todo – tanto que, já “em 17 de fevereiro de 1932”, o maestro Heitor Villa-Lobos fez chegar ao presidente Getúlio Vargas “um documento sugerindo uma política cultural para o país”. Segundo o maestro, havia para mais de 30 mil artistas desempregados.⁷⁶

Tudo indica que essa situação era enfim o rescaldo do mesmo percalço por que haviam passado os países mais desenvolvidos alguns anos antes – a partir de 1929 com o *crack* da Bolsa de Nova York –, com a diferença básica de que o Brasil não tinha para onde correr. Este é o início da fase áurea de expansão das facetas do *entertainment* e do *show business* norte-americanos principalmente sob a forma de música popular e de cinema. Mas a imagem que ficou do Brasil desta época é muito positiva, bem para cima mesmo: a de que os artistas da geração Noel Rosa estavam na verdade se divertindo bastante e, por tabela, entretendo muito o povão carioca e, por extensão, brasileiro. Infelizmente, parece que é “só” isso que passa na peneira da história “semi-oficial” da MPB.

Em termos sociomusicais, começava a se institucionalizar de fato e de direito o grande abismo entre o campo e a cidade, entre o rural folclórico e

75. Para maiores detalhes, ver o apêndice “Correspondência da SBAT sobre a greve das rádios cariocas em 1933”.

76. Ver: CABRAL, S. *No tempo de Almirante*, p. 79. O maestro Heitor Villa-Lobos devia estar se referindo “apenas” aos músicos e também aos demais artistas profissionais sindicalizados. Essa “crise”, enfim, não deve ter afetado em quase nada o cenário musical popular. A propósito, *Pixinguinha: vida e obra*, p. 139, também alude à reivindicação do maestro – mas os números aí citados são diferentes dos da obra acima.

o urbano popular. No campo econômico, nos novos ventos da industrialização moderna, o país se deixava alimentar pelo estopim da idéia redentora de substituição das importações e estupidamente esquecia de todos alguns de seus problemas ainda mais urgentes, como por exemplo o alto grau de analfabetismo da população, tanto rural como urbana. Musicalmente, este é também o momento exato em que o Brasil, da forma mais intencional possível e, ousado dizer, sem vergonha, começa a perder os elos com algumas de suas mais interessantes matrizes musicais e a se ligar de maneira cada vez mais definitiva ao que vinha de fora, do estrangeiro: é a “modernidade” enfim atingida. No capítulo seguinte, procurarei demonstrar que o custo final de toda essa transformação (que envolveu nossa música popular de maneira acintosa) foi, em parte, o produto de um grande esquecimento, forjado sobretudo pelo contato inexorável da vida cotidiana no Rio de Janeiro com a mídia – e vice versa.

CAPÍTULO III

CONSAGRAÇÃO POPULAR NOS CIRCUITOS PARALELOS