EVALDO PICCINO

**DO PÉ DE UM ANJO À VOZ DOS VIOLÕES:
DISCO E TEATRO DE REVISTA NA
CONSAGRAÇÃO DE FRANCISCO ALVES
(1920-1932)**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

São Paulo
2017

EVALDO PICCINO

**DO PÉ DE UM ANJO À VOZ DOS VIOLÕES:
DISCO E TEATRO DE REVISTA NA
CONSAGRAÇÃO DE FRANCISCO ALVES
(1920-1932)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Área de Concentração Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Vicente.

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Piccino, Evaldo

DO PÉ DE UM ANJO À VOZ DOS VIOLÕES DISCO E TEATRO DE
REVISTA NA CONSAGRAÇÃO DE FRANCISCO ALVES (1920-1932) /
Evaldo

Piccino. -- São Paulo: E. Piccino, 2017.

380 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Vicente

Bibliografia

1. Francisco Alves 2. Música Popular Brasileira 3.
Indústria Fonográfica Brasileira 4. Teatro de Revista no
Brasil 5. Produção Cultural Brasileira - anos 20 e 30 I.
Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. -

302.23

PICCINO, Evaldo. DO PÉ DE UM ANJO À VOZ DOS VIOLÕES DISCO E TEATRO DE REVISTA NA CONSAGRAÇÃO DE FRANCISCO ALVES (1920-1932).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na área de Concentração Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Vicente.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Instituição:
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr.	Instituição:
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr.	Instituição:
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr.	Instituição:
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr.	Instituição:
Julgamento:	Assinatura:

Dedico este trabalho à memória de Humberto Moraes Franceschi, a quem o Brasil deve décadas de sua memória fonográfica.

Idem, Idibem Abel Cardoso Jr. e Leon Barg.

Flores aos vivos: Nirez (Miguel Ângelo Azevedo), Jairo Severiano, Paixão Côrtes, José Ramos Tinhorão e Zuza Homem de Mello, que nasceram durante o período abrangido por esta tese (ou quase...), voltaram os olhos para muitas décadas anteriores, seguiram avançando e até hoje continuam na ativa pesquisando e produzindo.

A todos peço licenças para as enviesadas acadêmicas...

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Eduardo Vicente, pela total liberdade, precisão e paciência com que me orientou em todo o projeto.

Ao Professores Drs. Ricardo Monteiro e João Baptista Godoy de Souza pelos apontamentos pontuais e valiosos no exame de qualificação.

Ao Professores Drs. Walter Garcia e Regina Machado pela participação na banca de defesa.

A Andrea Limberto, pela prontidão e eficiência no trabalho minucioso de preparação e revisão de texto.

A Virgínia Bessa, que além de fornecer informações sobre apresentações de teatro de revista em São Paulo entre 1914 e 1934, criou e disponibilizou um banco de dados *online* consistente e democrático.

Aos colegas da Divisão de Bibliotecas e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, pelo apoio concreto que me deram para que eu frequentasse o doutorado, em especial: Zenita Monteiro, Sueli Nemen Rocha, Camila Vieira Braido, Miro Nalles, Heloisa Bonfanti, Ruivo Lopes e Rosario Ramalho.

Aos colegas doutorandos e recém-doutores, pela imensa generosidade com que compartilharam informações e fontes de pesquisa, em especial: Camila Koshiba Gonçalves, Reinaldo Cardenuto e Nivaldo Ferraz.

Aos membros do grupo de colecionadores de discos 78 RPM Confraria do Chiado, em especial: Adilson Santos, Gilberto Inácio Gonçalves, Claudevan Melo e Marcelo Bonavides de Castro pela ajuda no acesso a documentos sonoros e visuais.

A Djanilson da Silva Tito, Luiz Claudio de Azeredo Coutinho e Sergio Duayer Hosken,

funcionários da Divisão de Música da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro por me proporcionarem acesso amplo, geral e irrestrito aos arquivos da Empresa Paschoal Segreto.

Aos profissionais da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo nas pessoas de Ivamilto Couto Farias, Jackson Costa de Oliveira e Vivan Tavares.

Às Equipes das bibliotecas Cassiano Ricardo, Mario Schemberg, Florestan Fernandes, Biblioteca da ECA e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A Pedro Alasmar, por todo suporte na edição de imagens em vários estágios da minha pesquisa.

A todas as outras pessoas que em algum momento me ajudaram pessoalmente para que o trabalho se viabilizasse, ainda que de maneira não diretamente ligada à pesquisa: Mario Attanasio, Josefina Piccino, José Nabuco Filho, José Carlos Alasmar, Ieda Varejão, Raphael Kaido Keyne, José da Silva Gordo Filho, Cintia F. Araújo, Heloísa de Almeida Pacheco, Evandro Piccino e Guilherme Carboni.

E, principalmente, a Renata Galvão da Silva Gordo, a pessoa que mais me apoiou e, por consequência, sofreu comigo dividindo momentos de angústia e ansiedade, perdendo ausências e me socorrendo em toda a sorte de síncope, moléstia e turbulências que só mesmo um relacionamento amoroso dedicado e sereno poderia entender.

RESUMO

Esta tese trata da produção em disco e teatro de revista do cantor carioca Francisco Alves entre 1920 e 1932, período que marcou sua consagração como intérprete. Procura mapear através de sua carreira, a trajetória e o papel do disco e do teatro de revista enquanto seus mediadores, comparando-os como meio de circulação e fixação das músicas gravadas e interpretadas por Alves.

Através de uma pesquisa realizada em jornais e revistas da época, na primeira parte do trabalho foi feito um levantamento das peças em que atuou e nos arquivos da companhia teatral recuperados trechos e falas dos personagens que representou. Essa primeira parte engloba de 1920 e 1926, período que atuou como ator secundário no Teatro São José e gravou sem sucesso alguns discos nas gravadoras Popular e Casa Edison. A maneira como estas canções circularam nas festas populares e no teatro de revista foi abordada assim como uma comparação dos modos de produção do teatro e da indústria fonográfica.

A segunda parte engloba de 1927 e 1932 e marca uma inversão quantitativa na produção de peças de teatro e de discos na trajetória de Francisco Alves, quando foi consolidada sua consagração. Foi enfocada a maneira como as músicas gravadas por ele passaram a se redimensionar nos palcos e ele a se definir como cantor, se articulando com a gravadora, compositores e outros cantores através de seu posicionamento enquanto agente nas diferentes instâncias de mediação. Neste período a ascensão de Francisco Alves coincidiu com a de vários gêneros musicais urbanos e a tese mostrará o caminho deles para o disco e o teatro e entre um e outro meio.

Palavras-chave: Francisco Alves, Música Popular, Indústria Fonográfica, Teatro de Revista, Anos 20 e 30.

ABSTRACT

This thesis focuses on the artistic record and musical revue production by Rio de Janeiro (*carioca*) singer Francisco Alves between 1920 and 1932. Such period is known for bringing the artist's consecration as a performer. By recovering his career we try to map the trajectory and role of record and theater production in Brazil as mediator compared to the means of circulation and establishment of the songs recorded and performed by Alves.

Through extensive research recovering newspapers and magazines of the time, the first part of our work brings the history of the plays Francisco Alves participated in, also searching the archives of the theater companies he worked for and the lines of the characters he impersonated. Thus, the first part of the thesis recovers from 1920 to 1926, period in which Alves was still a secondary performing actor working in the Theater São José and would release a few songs through the recording companies Popular and Casa Edison. The way such songs have circulated in national popular parties and in the musical revue tradition was taken into account, pointing to the specific means of production of the theater and the music industry.

The second part of the thesis ranges from 1927 e 1932 and it marks a quantitative turn in the production of songs and plays in the trajectory of Francisco Alves, consolidating his achievements. We are interested in the way the songs he recorded were staged and how the artist started to be defined as a true singer, articulated with recording companies, composers and other singers. We also consider his role as an agent in many instances of cultural mediation during that time. Finally, the emergence of Francisco Alves has coincided with that of many urban musical genres. This work intends to show the path recovered by those genres in order to be recorded and/or gain the theater, caught in the middle of one and other medium.

Keywords: Francisco Alves, Popular Music, Music Industry, Musical Revue, 20's and 30's.

Lista de Abreviaturas

AN - A Noite

CM - Correio da Manhã

CP - Correio Paulistano

DN - Diário da Noite

JB - Jornal do Brasil

OESP - O Estado de São Paulo

OI - O Imparcial

OP - O Paiz

ÍNDICE DE TABELAS E GRÁFICOS

- Tabela Comparativa - gravações por gênero até 1919 e entre 1920 e 1926 – p. 28
- Tabela de fonogramas por gravadora na fase mecânica – p. 38
- Tabela das peças de teatro Revista em que Francisco Alves atuou – p. 92
- Tabela de fonogramas gravados por cantores entre 1920 e 1926 - p. 121
- Quantidade de fonogramas, movimentação entre gravadoras e duração de carreira discográfica em 78 RPM dos principais cantores lançados até 1932 - p. 234
- Fonogramas por gravadora entre 1927 e 1932 - p. 245
- Fonogramas gravados por cantores entre 1927 e 1932 - p. 245
- Tabela de prestação de contas da casa edison 1929 -1932 – p. 248
- Valores em réis pagos pela Casa Edison entre 1929 e 1932– p. 253

ÍNDICE DE FIGURAS:

- Registro da Firma J.B. Gonzaga (Fábrica Popular) – p. 32
- A Casa Edison e seu proprietário, Fred Figner – p. 44
- Sinhô e Donga lado a lado – p. 64
- O Teatro São José e o empresário Pascoal Segreto – p. 73
- Pé de Dança, Pé de Meia Portuguesa e Filme Americano*: genéricos do sucesso – p. 82
- Anúncios de peças de Teatro Revista com Francisco Alves em destaque – p. 140
- Foto do Grande concurso para escolha das músicas do carnaval de 1930 – p. 161
- Anúncios de espetáculos organizados e estrelados por Francisco Alves – p. 167
- Francisco Alves e Chico Viola em anúncios, catálogos e selos Odeon e Parlophon – p. 191
- Anúncio da chegada da Columbia no Brasil – p. 202
- Cornélio Pires e a Turma Caipira – p. 205
- Ficha de registro da Victor Talking Machine Company of Brazil na Junta Comercial do Estado de São Paulo. – p. 208
- Sambas de outros autores com propriedade de Francisco Alves estipulada em contrato – p. 219

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – P. 13

PRIMEIRA PARTE

1920 – 1926 - O PÉ DE ANJO E O INÍCIO DE CARREIRA – P. 22

CAPITULO I - DISCOS NA FASE MECÂNICA – P. 23

O disco no Brasil em 1920 – p. 26

Francisco Alves e um *Pé de Anjo* no Disco Popular– p. 30

Não Me Passo Pra Você - Francisco Alves na Casa Edison – p. 34

A Casa Edison de Fred Figner – p. 41

Disco para a Casa Edison, Rio de Janeiro – p. 41

Fonografia antes do Disco – p. 46

O Pé de Anjo e *Papagaio Louro*: pelotão, polêmica e plágio – p. 52

Brigas musicais à baiana – p. 55

CAPITULO II - O TEATRO DE REVISTA ENTRE 1920 E 1926 – P.63

Da casa da baiana ao palco – p. 74

O Pé de Anjo no palco – p. 77

O Papagaio Louro – p. 84

Francisco Alves sobe ao palco do teatro revista – p. 90

Fernando – p. 122

Mário Pinheiro – p. 123

Arthur Castro – p. 126

Vicente Celestino – p. 129

SEGUNDA PARTE

1927 – 1932 - A VOZ DO VIOLÃO E A CONSAGRAÇÃO – P. 131

CAPITULO III - FRANCISCO ALVES E O TEATRO DE REVISTA

ENTRE 1927 E 1932 – p. 132

O fim da Companhia do Teatro São José – p. 136

Moldes europeus e novas companhias – p. 137

Francesinhas para todos os preços – p. 139

Grandes atrizes, pequenas companhias – p. 141

As canções de Francisco Alves nas peças de revista – p. 143

De ator a cantor de revista – p. 152

Espaço nos palcos fora do teatro de revista – p. 153

Grande concurso de sambas, maxixes, lundus, canções, emboladas e violão para o carnaval “O que é nosso” – 1927– p. 156

Grande concurso para escolha das músicas do carnaval de 1930 – p. 161

Os Azes do Samba – p. 165

CAPITULO IV - DISCOS ENTRE 1927 E 1932 – p. 171

O mercado fonográfico brasileiro entre 1927 e 1932 – p. 174

Impressões, Juízos e Phonofilia– p. 175

Época de avanço e imobilidade tecnológica na guerra das oportunidades perdidas – p. 177

Disco de gravação elétrica no Brasil – p. 181

Casa Edison e a gravação elétrica – um monopólio entre 1927 e 1928 – p. 186

Odeon x Parlophon - Francisco e Chico na briga de irmãs– p. 188

Nacional e popular na música do período e suas instâncias de mediação – p. 193

Música brasileira em gravadoras estrangeiras - Perspectivas de instâncias de mediação – p. 197

Columbia no Brasil - staff especializado e turma caipira – p. 200
Cornélio Pires - empreendedor nativo e caipira – p. 203
A chegada da Victor – inteligentes síndicos e dissidência de Turmas – p.
206
Sob a luz de Vagalume - um foco na descida do morro – p. 213
Eu quero é nota – p. 214
Como ficará o caso dos direitos autorais? – p. 216
Alves, Azes, Bambas e Cia Ltda. – p. 221
Gêneros urbanos em disco – p. 227
Cantores de gêneros urbanos entre 1927 e 1932 – p. 238

CONSIDERAÇÕES FINAIS – p. 256

BIBLIOGRAFIA – p. 260

ANEXOS – p. 270

I - CONTRATOS – p. 271

**II – TRECHOS DE PEÇAS DE TEATRO DE REVISTA EM QUE
FRANCISCO ALVES ATUOU – P. 276**

**III - TABELA COMPLETA DE PRESTAÇÃO DE CONTAS DA CASA EDISON
1929 -1932 – p. 366**

INTRODUÇÃO

Este trabalho não tem pretensões biográficas ou historiográficas. Escrito para o programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, seu interesse central não está na carreira de Francisco Alves em si, mas na oportunidade de mapear, através dela, a trajetória e o papel de seus mediadores, em especial o disco o teatro de revista, comparando-os como meio de circulação e fixação da música ao longo do período abordado, compreendido entre 1920 e 1932.

Francisco Alves nasceu no Rio de Janeiro em 19 de agosto de 1898, filho de Isabel, dona de casa e de José, proprietário de um bar, ambos portugueses. Teve uma infância pobre e foi pouco dedicado aos estudos, concluiu o curso primário e trabalhou como operário nas fábricas de chapéus Manguera e Júlio Lima e também como chofer de praça. Depois de tomar aulas de canto e ser aprovado em teste de interpretação, desistiu da carreira de cantor lírico para se aventurar no teatro musicado, onde já atuava Nair Alves, nome artístico de sua irmã Lina (seus outros irmãos eram Ângela, Carolina e José), que teria lhe ofertado uma guitarra e as primeiras aulas iniciais. Teve, em 1920, um casamento secreto e relâmpago com Ceci (Perpétua Guerra Tutoya), casando-se, mais tarde, em segundas núpcias com a atriz Célia Zenatti. Conseguiu emplacar uma carreira bem sucedida em disco, mas que foi interrompida abruptamente com sua morte em um acidente de automóvel ocorrido na Via Dutra, quando tinha 54 anos de idade e estava no auge da fama.

Um primeiro problema que se apresenta para um trabalho sem pretensões biográficas é o fato de Francisco Alves não ter tido ainda organizada uma biografia mais isenta e elaborada, apesar da notoriedade que alcançou e dos mais de cinquenta anos que se passaram desde a sua morte. Foram publicadas duas autobiografias sobre sua vida: a primeira delas recebeu o título de *Minha Vida*, publicada em 1936, com tom um tanto romanceado e com muitas passagens carregadas de justificativas, mágoas e ressentimentos dirigidos às pessoas que, em diferentes momentos haviam passado pela carreira de Alves que estava em franco movimento ascendente na época da escrita da obra. A segunda delas foi uma espécie de investida jornalística feita em um momento delicado de sua vida. Em 1951, Alves foi réu em um processo de reconhecimento de paternidade movido por sua primeira esposa, Ceci (Perpétua Guerra Tutoya), na 5ª Vara de Família referente à paternidade de Cristiano e Teresa, nascidos em 1937 e 1938

respectivamente, e registrados em nome de Francisco Alves. O jornalista David Nasser publicou, na ocasião de tal processo, uma série de reportagens semanais na revista O Cruzeiro, que eram textos do próprio repórter, mas narrados em primeira pessoa em forma de depoimento de Francisco Alves. As 28 reportagens transformaram o episódio em assunto nacional, compunham uma narrativa biográfica e foram compiladas e publicadas em livro (NASSER, 1966) com o título *Chico Viola* na Coleção Livro de Bolso da editora da revista. As três primeiras reportagens narravam o nascimento e infância de Alves. Da quarta até sétima reportagens tiveram como títulos *A Caminho do Casamento*, *A Desgraça em Minha Vida*, *História de uma Chantagem* e *Não Posso ser Pai de Filhos Alheios* e narram o casamento de Alves e seus desdobramentos. Segundo seus depoimentos, Alves conheceu Ceci em um cabaré da Lapa, onde ela trabalhava. Casaram-se em 21 de maio de 1920 e, depois de descumprir falsas promessas de “mudar de vida”, ela teria saído de casa no dia 2 de julho do mesmo ano, deixando um bilhete. Em seguida, Ceci apresentou na 4ª Vara de Família uma queixa-crime acusando o marido de abandono de lar e agressão, caso em que foi absolvido por unanimidade. No processo de reconhecimento de paternidade, o acusado alegou que nunca mais tinha se encontrado com Ceci e não poderia ser pai de dois adolescentes, Nasser (1966: 25-26) relata ter sido uma das testemunhas de defesa, junto com o cantor Mario Reis e o empresário teatral José Segreto, entre outros. Francisco Alves venceu o primeiro julgamento, mas não havia tratado da separação judicial e do desquite e acabou derrotado postumamente na sentença final proferida em 1960.

A relevância do episódio está em mensurar a isenção da biografia, escrita a quatro mãos com um jornalista contundente e polêmico e circulando em um veículo de grande circulação e tiragem em meio ao desenrolar de fatos reais que se noticiavam. O pesquisador Abel Cardoso Júnior (1998: 24) comentou: “nunca se vendeu tanta revista e nunca uma mulher foi tão massacrada neste país quanto perpétua”. As duas autobiografias apresentam falhas na recuperação de informações e datas, além de apresentarem contradições entre si. Os exemplos são muitos, mas foquemos em apenas um para servir de ilustração: nas duas biografias, Francisco Alves faz menção à sua volta de navio de Porto Alegre ao Rio de Janeiro após desligar-se da Companhia de Revistas Antonio de Souza, em meio a uma temporada no ano de 1926. Em *Chico Viola* (NASSER, 1966: 80-81), o reencontro com o comissário do navio teria se dado “após trinta e tantos anos”, em 1942, um erro de mais de vinte anos. Francisco Alves comenta, na mesma obra, que teria conseguido o dinheiro para embarcar cantando pelos cinemas

da capital gaúcha. Já em *Minha Vida* (ALVES, 1936: 105) faz a seguinte narração: “Para embarcar, consegui recursos á custa da generosidade de alguns amigos, cada um dando-me o que podia com boa vontade”. Uma terceira biografia, *A Vida de Francisco Alves*, foi publicada por Amador Santelmo, dividindo espaço, em suas 33 páginas, com letras de canções e fotografias. O texto foi escrito em um tom romancado e passional, que termina com a seguinte frase sobre a sua morte: “Se pudesse ser gravada a voz do seu desespero quando fosse ouvida, morreriam de dor os ouvintes que de coração o amavam!” (SANTELMO, 11) Em geral, essa obra repete informações das outras biografias e também apresenta algumas falhas, como a informação de que Alexandre Gonçalves conheceu Alves atuando na Companhia de Revistas do Teatro São José em 1912, quando, na verdade, ele só teria ingressado nela em 1920.

Ao fato de ter sido pouco biografado, contrapõe-se o de ser muito cultuado até os dias de hoje, quando ainda são realizados espetáculos¹ e exposições² dedicados a Francisco Alves. Na rede social virtual Facebook, ele é figura central de ao menos quatro perfis³ que diariamente compartilham fonogramas, fotografias, documentos, mas também servem de palco para calorosas discussões e defesas fervorosas sobre questões pessoais como seu casamento, acusações de ser comprador ou não de sambas ou mesmo ter sido viciado em corridas de cavalo e pouco generoso em questões que envolviam dinheiro. Sem dúvida alguma, essa prática de cultuar artistas ajuda a manter viva sua memória mais de cinquenta anos após sua morte, inclusive divulgando informações que foram muito úteis neste trabalho. Por outro lado, esse culto à imagem de Alves gera um certo receio de que a decisão de escrever a respeito dele incorra em uma espécie de campo minado, sujeito a reações explosivas ou indignadas por parte de quem venha e

¹ Como o espetáculo Ora Chove e Molha a Flor. Estação Cultura de Bebedouro. 27/06/2015 Organização de Adilson Santos.

² Como as exposições:

O Rei da Voz. Câmara de Cultura Antonio Assumpção. São Bernardo do Campo. De 10/02 a 05/03/2005. Curadoria de Claudevan Melo

Francisco Alves e as canções da Segunda Guerra Mundial . Clube Militar do Rio de Janeiro. 20/12/2014. Curadoria de Claudevan Melo

³ <https://www.facebook.com/jota.lopes.940?fref=ts>

<https://www.facebook.com/pages/Francisco-Alves/109012822456841?fref=ts>

<https://www.facebook.com/FranciscoAlvesUmaEpocaDaMusicaBrasileira/>

<https://www.facebook.com/Francisco-Alves-O-Rei-Da-Voz-499569593401708/>

Acessados em: 23 jan. 2017.

ler a tese com sede de informações biográficas.

Além da veracidade dos dados biográficos, consideramos que uma questão crucial seja justamente a ausência deles, em especial até 1926, período em que Francisco Alves gravou apenas sete fonogramas. Além dos próprios fonogramas, existe apenas a informação de que fora ator em algumas companhias de teatro de revista, a principal delas sendo a Companhia do Teatro São José. É sempre mencionado o nome de sua peça de estreia na companhia, mas pouco foi escrito sobre sua atuação no teatro de revista, abordada sempre de maneira breve e reduzida. Cardoso Júnior (1988: 21) foi quem mais fez referências, usou o termo “ator-cantor secundário”, mas se deu ao trabalho minucioso de relacionar peças de revistas em que cada uma das músicas gravadas fizeram parte, apesar de não indicar em quais Alves atuou, as canções que nelas teria cantado nem os personagens que teria representado. A partir da pista de sua estreia a solução foi pesquisar as peças em cartaz no Teatro São José, procurando seu nome nas fichas publicadas nas *premières*, notas e críticas nos jornais que publicavam colunas especializadas e nos espaços específicos para anúncios de teatro e cinema. Encontramos melhores resultados no Jornal do Brasil, que publicava anúncios maiores e melhores detalhados sobre elenco e mantinha uma coluna assinada pelo conceituado crítico Mário Nunes. Também encontramos material significativo no Correio da Manhã, O Paiz, O Estado de S. Paulo e, em menor escala, em A Noite e no Correio Paulistano. De acordo com a pesquisa, Francisco Alves teria atuado em 34 peças, somando 84 personagens representados apenas no São José entre 1921 e 1924. Nos dois anos seguintes, teve atuação comprovada em outras dez revistas na Companhia Antonio de Souza.

O segundo passo era saber quais os papéis que desempenhava em cada peça e as canções que eventualmente nelas cantava. A segunda solução foi consultar pessoalmente os arquivos da Empresa Paschoal Segreto, sob a guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em que muitos libretos da Companhia do Teatro São José foram conservados. Alguns deles são manuscritos, provavelmente a forma como eram apresentados à empresa pelos autores e outros também datilografados, provavelmente a forma como eram apresentados pela empresa à Delegacia que exercia a função de censura, pois muitos deles já eram a versão censurada com carimbo e termos riscados. Alguns libretos estavam disponíveis em apenas uma das formas descritas e outros nas duas, muitas vezes com diferenças entre as ambas. Conseguimos, então, transcrever várias cenas e falas, algumas analisadas na tese e outras, que neste momento não

trabalhamos, mas podem vir a ter utilidade para pesquisadores que futuramente venham a se interessar, por isso constam como anexo deste trabalho.

A escolha de Francisco Alves como objeto de pesquisa se justifica pela sua atuação na produção de discos e pela a dimensão que sua figura representa dentro da produção fonográfica brasileira do período. Nos 32 anos em que atuou, foi o cantor brasileiro que mais gravou e também o que mais gravou em todos os tempos exclusivamente em discos de 78 rotações: 983 fonogramas lançados, o equivalente a mais de oitenta LPs, mídia com o qual acabou não convivendo, assim como a televisão. O fato de gravar em apenas um tipo de suporte permite um corte de maior precisão para estudar as especificidades dessa mídia, a única usada para circular sua obra musical em vida. A velocidade de 78 rotações por minuto fazia com que cada disco comportasse em média 3 minutos de gravação em cada lado, o que na maioria dos casos era preenchido com uma só música no tamanho padrão de 10 polegadas. Somente em 1948 foi lançado o disco de longa duração, chamado Long Playing ou LP, a partir do desenvolvimento do microsulco⁴. Tratava-se de uma cavidade bem mais estreita por onde a agulha do toca-discos percorria e que, associada à já existente, ao menos desde o começo dos anos trinta (rotação de 33 1/3 RPM) permitiu que se gravasse de 15 a 20 minutos por face de disco. Isso possibilitava ao artista gravar de oito a dez músicas ao invés das duas possíveis no sistema anterior. No período inicial do LP, predominavam no mercado remasterizações de gravações realizadas em 78 RPM na forma de coletâneas, com preço é bastante elevado e os toca-discos antigos nem sempre tocando na nova rotação de 33 1/3 RPM. Porém, no final da década de 50 os discos começaram a ser gravados na íntegra por um único artista, com canções reunidas com alguma preocupação de coesão ou mesmo assumindo um viés de mercado, título e créditos citados, o chamado “disco de autor”. Por um lado, o disco ganhou uma unidade e começou a ser considerado como um trabalho, mas por outro lado, é possível considerar que o artista se tornou mais importante que o disco, sendo este o maior impacto causado pelo LP.

A novidade chegou ao Brasil em 1952 e só começou a dominar o mercado por volta de 1958, de maneira que Francisco Alves não usufruiu dos efeitos desse impacto para construir fama e imagem tão notórias. De todo modo, no ano de 1927, ele foi importante protagonista de outro feito tão importante, ao gravar o primeiro disco

⁴ A tecnologia foi desenvolvida pelo engenheiro da Columbia Peter Goldmark, o mesmo que projetara a TV em cores e o Vídeo-Tape.

lançado pelo sistema elétrico de gravação no Brasil, ocasião em que o quadro da indústria fonográfica como um todo passou a se alterar significativamente. Em nossa dissertação de mestrado estudamos essa transição, do sistema elétrico em comparação ao suporte digital, como elementos de impacto tecnológico e retomarei um pouco a discussão, mas neste trabalho procurando relativizar a questão do impacto nos aspectos tecnológicos e mercadológicos. No Brasil, o advento do sistema elétrico é associado de maneira um tanto simplificada com o estabelecimento das empresas multinacionais Columbia, Victor e Brunswick, a saída da Casa Edison do mercado fonográfico e a relação de causa e consequência entre esses três eventos. Contextualizar a discografia de Francisco Alves em comparação com outras, traçando um panorama do período ajuda a iluminar algumas particularidades do mercado brasileiro no período e rever alguns conceitos já sedimentados, mas pouco discutidos. A tese, como um todo, esforça-se mais em empreender uma narrativa baseada em fatos empíricos do que realizar uma análise teórica e, nesse sentido, narrar para poder contrastar fatos, não obstante serão feitas algumas referências a autores e conceitos que fundam a perspectiva de tal narrativa, em especial Levy, Braudel, Flichy e Schwarz.

Da mesma forma, procuramos relativizar do papel da manufatura industrial e do modo de produção em série, comparando a introjeção de um processo de racionalização na indústria fonográfica e no teatro de revista. Assim, nossa pretensão é a de levantar alguns pontos de confronto com as especificidades do caso brasileiro. Alguns aspectos levantados por pesquisadores como Filomena Chiaradia e Dinho Valadares serão relacionados com alguns conceitos de Marcuse, Adorno, Weber e Benjamin. Também será discutida a existência de uma cultura de massas estabelecida, questão que já foi levantada nestes termos por alguns autores como Virgínia Bessa, Tiago Gomes e Jean-François Sirinelli e retomaremos sem a pretensão de retrabalhar o rigor com que a sociologia delimita o conceito, mas observando como podem ser seus contornos na narração de transformação que pretendemos.

O recorte temporal será iniciado em 1920, ano da primeira gravação em disco da carreira de Francisco Alves e seguirá até 1932, ano da última realizada por ele pela Casa Edison. Este recorte se justifica, pois no período posterior, entre 1933 e 1946, as multinacionais Columbia, Victor e Odeon seriam as únicas a atuarem no mercado brasileiro e, em 1933, ocorre também a fixação do rádio, dois fatores que estabeleceram uma nova dinâmica que extrapola ao eixo abordado dentro deste trabalho. A tese será dividida em duas partes: de 1920 a 1926, período em que Alves encenou 46 peças de

teatro revista e gravou sete fonogramas; de 1927 a 1932, período que engloba 19 peças encenadas e 531 fonogramas gravados. Cada parte será dividida em dois capítulos abordando o disco e teatro de revista, as causas e consequência da discrepância quantitativa entre as produções nesses dois ambientes e as variações entre a notoriedade alcançada ao longo dos dois períodos por Alves e notoriedade alcançada pelas peças, discos, autores e canções que gravou. Servirão de referência alguns autores que escreveram especificamente sobre a produção artística no período, como Edigar Alencar, Luiz Tatit, José Ramos Tinhorão e Salviano C. Paiva.

O Capítulo I falará dos sete fonogramas gravados por Francisco Alves até 1926, de sua relação com as gravadoras, oferecendo, ainda, um panorama da indústria fonográfica no período e dos gêneros gravados então. Também a criação e circulação fora do disco das músicas gravadas, em especial no carnaval e nas casas das tias baianas.

O Capítulo II falará de como as músicas gravadas por Francisco Alves e sua própria pessoa figuraram no teatro de revista entre 1920 e 1926 e, ainda, como as canções saídas das peças teatrais circularam em disco gravadas por outros intérpretes as músicas. Também contextualizará a Companhia de Revistas do Teatro São José dentro do mercado de entretenimento da época e o estágio em que estava definida a figura dos cantores nesse ambiente, abordando os que atuavam em disco, como Baiano e Fernando, e também os que atuavam no teatro, como Mario Pinheiro, Arthur Castro e Vicente Celestino.

O Capítulo III abordará novamente o teatro de revista, desta vez entre 1927 e 1932, analisando como as músicas gravadas por Francisco Alves ganhavam nova dimensão dentro dos palcos. Também será observado como Alves foi conquistando espaço em outros palcos e através das festas comemorativas, dos concursos realizados pela Casa Edison e das temporadas de espetáculos que ele mesmo começou a organizar e agenciar. Outro tópico tratará dos cantores que especificamente iniciaram suas carreiras em espetáculos teatrais, como Patrício Teixeira e Augusto Calheiros.

E o Capítulo IV falará de Francisco Alves e o disco entre 1927 e 1932, contextualizando o mercado fonográfico brasileiro e o advento do sistema elétrico de gravação; o estabelecimento das empresas multinacionais Columbia, Victor e Brunswick; a competição entre elas e Casa Edison; a movimentação dentre as quatro de cantores com carreiras iniciadas no disco, seja em gêneros regionais como Gastão Formenti, Stefana de Macedo, Cornélio Pires, Paraguassu e Ratinho ou em gêneros

urbanos como Mário Reis, Januário de Oliveira, Silvio Caldas e Carmen Miranda. Também será observada a dimensão da presença de Francisco Alves dentro da Casa Edison até a saída dessa Casa do mercado fonográfico e a maneira como o artista se articulava com a gravadora, gerenciando a produção das canções e negociando direitos autorais com compositores como Ismael Silva, Nilton Bastos e Noel Rosa.

O título da tese, *Do Pé de Um Anjo à Voz dos Violões: Disco e Teatro de Revista na Consagração de Francisco Alves*, toma de empréstimo o termo instâncias de consagração do pensador Pierre Bourdieu. Embora a proposta não seja uma análise teórica formulada a partir desse autor, a narrativa será alinhavada através do posicionamento assumido por Alves enquanto agente nas etapas produção, reprodução e circulação da canção gravada enquanto bem simbólico, procurando demonstrar como ele próprio atuou para estabelecer instâncias de consagração em meio à indústria cultural que se estabelecia. Associarmos Francisco Alves a um fenômeno midiático implica a ideia de mapear a trajetória e o papel do disco e teatro de revista enquanto mediadores de circulação e fixação da música, mas também se refere à maneira como a imagem do cantor era construída à medida que aparecia nos periódicos. Nessa perspectiva do fenômeno midiático além de Alves, serão contextualizados de acordo com a visão da época a indústria fonográfica, a questão tecnológica e os gêneros da música popular. As principais fontes utilizadas foram a coluna *Disco e Máquinas Falantes*, do jornal O Paiz e a Revista Phono-Arte, além das colunas de teatro mencionadas anteriormente e artigos dispersos de outras publicações.

PRIMEIRA PARTE

1920-1926

O PÉ DE ANJO E O INÍCIO DE CARREIRA

CAPÍTULO I

DISCOS NA FASE MECÂNICA

Francisco Alves estreou em disco com duas canções que alcançaram grande sucesso, em especial por ocasião do carnaval de 1920 e por conta de peças de teatro de revista em que atuava com a Companhia de Teatro São José. O sucesso das canções é um fato inegável, porém o percurso delas até chegarem lá não seguiu a trajetória que seria mais lógica para a época. Normalmente, o primeiro passo seria a gravação em disco feita por um cantor de consumado ou potencial sucesso, uma vez lançado o disco no mercado e vendidas muitas cópias a canção se tornaria conhecida do público e interpretada em peças de teatro de revista para, enfim, emplacar no carnaval e multiplicar ainda mais o número de vendas da gravadora e traria fama ao cantor. Este começaria assim, com o pé direito, sua carreira bem sucedida na música popular do Brasil. No entanto, no caso de Francisco Alves, absolutamente não se pode associar o sucesso de suas canções às gravações feitas, pois ele e seus discos não obtiveram sucesso de forma nenhuma proporcional ao das próprias canções e das peças de teatro de revista em que circularam.

O disco no Brasil em 1920

A indústria do disco no Brasil nasceu em 1902 e, até 1927 viveu a chamada fase mecânica, aquela anterior ao advento dos alto-falantes e microfones. Para entendermos melhor o estágio tecnológico que define o ser mecânico, basta observar o funcionamento de um gramofone, que trabalha movido por um mecanismo de corda e, ainda, tem sua reprodução sonora feita com uma agulha captando a vibração dos sulcos do disco acoplado a um diafragma que vibra na extremidade de um cone ou corneta e, assim, amplifica o som mecanicamente, sem amplificação ou conversão em corrente elétrica. Na chamada fase mecânica, a gravação era feita com o executante cantando ou tocando na boca de um cone para então vibrar um diafragma colocado na extremidade deste e uma agulha acoplada então sulcar vibrações análogas numa matriz de cera a partir da qual se iniciava a confecção de uma série de matrizes e moldes destinados para o processo de fabricação do disco.

Como esse processo parece, aos olhos de hoje, algo primitivo, a fase mecânica é comumente tratada na história da música como um bloco uniforme e homogêneo. Ela seria uma espécie de borrão histórico associado uniformemente à imagem dos primórdios ou de uma fase pioneira em que as limitações técnicas de captação só permitiam gravar intérpretes com mais potência, em especial bandas de música,

cantores-palhaços, declamadores e tenores de banheiro com voz empostada. Na realidade, devemos considerar, a rigor, que esse período inicial da indústria fonográfica também passou por fases diferentes ao longo das cerca de três décadas em que o sistema mecânico vigorou. Em 1920, podemos imaginar que essa indústria era uma moça de dezoito anos e, como tal, vivenciava um momento de muitas transformações implicando em mudanças internas.

No decorrer da fase mecânica, as gravações de bandas de música diminuíram consideravelmente. Das cerca de trinta bandas que gravaram no país entre 1902 e 1919, menos de dez continuaram gravando no período entre 1920 e 1926. Nesse sentido, saíram da cena do disco agremiações consideradas importantes, como a Banda Odeon, que tinha registrado em sua história quase 50 fonogramas e a Banda Escudero, com 176 fonogramas. Da mesma forma, outras bandas de grande importância permaneceram diminuindo drasticamente a quantidade gravações que realizavam, como a Banda do Corpo de Bombeiros, que passou de 270 fonogramas para 27 e a Banda da Casa Edison que, por sua vez, passou de 548 para 12 fonogramas gravados. O mesmo processo ocorreu com os grupos instrumentais, que eram em cerca de 45 e minguaram para 20 deles. As gravações consequentemente também acompanharam esse declínio, passando de 515 fonogramas gravados para 164. Alguns dos grupos que entravam nessa contabilidade eram anônimos, constando nos selos dos discos somente a sua formação instrumental, como, por exemplo, “violão, cavaquinho, saxofone e trombone”. Outros grupos levavam o nome de apenas um dos músicos, como o Grupo do Canhoto (violonista) ou do Louro (clarinetista). Outros, ainda, tinham nomes variados, como Grupo Carioca ou Grupo Terror dos facões. Apesar dos grupos instrumentais perderem espaço, a música instrumental em si, que também compreendia solistas, como o acordeonista José Rielli, ainda continuou prevalecendo, sendo responsável por cerca de 56% dos fonogramas gravados contra 43% de música vocal. Considerando que o sistema mecânico de gravação era o mesmo para todos, logo os fatores que faziam bandas e grupos prevalecerem não eram exclusivamente relacionados às limitações de captação.

Tabela Comparativa – gravações por gênero até 1919 e entre 1920 e 1926

No âmbito da música vocal podemos dizer que houve uma alteração quantitativa dos gêneros musicais gravados, sendo que alguns deles entraram em fase decadente e, outros, emergente. Por mais que consideremos uma margem de imprecisão na indicação do gênero musical feita pelo selo dos discos, uma leitura da obra *Discografia Brasileira 78 RPM* nos dá uma ideia quantitativa aproximada da variação das gravações ao longo da fase mecânica. Podemos recuperar também como se alterava o panorama por ocasião das primeiras gravações de Francisco Alves desde 1920 até 1926. Os gêneros que passaram a ser drasticamente menos gravados e sobre os quais a mudança na indústria fonográfica teve mais impacto foram os de verve cômica, em especial a canção e outros cantados e declamados, como era o caso da canção cômica, dos duetos, diálogos, desafios, monólogos e imitações⁵. Segundo Tinhorão (1998: 226),⁶ as canções chegaram ao país na década de 1830 apresentadas em eventos de cafés dançantes, copiando aqueles surgidos na França e Inglaterra. As canções popularizaram-se aqui nos chamados “chopes berrantes”, uma adaptação à nossa realidade dos cafés dançantes, que o autor considera como impulsionadores de um processo de democratização. Para Tinhorão, é com o teatro de variedades que, a partir de 1880, surge a possibilidade de transformação da produção artística em objeto de comércio, como discos e partituras,

⁵ Podemos designar também tais gêneros simplesmente como cômico, excêntrico, arranjo cômico e arranjo gravados por intérpretes de linha humorística.

⁶ Para o autor, a canção não constituía um gênero musical determinado, mas um nome para qualquer cantiga engraçada ou maliciosa de duplo sentido (TINHORÃO, 1998: 213). Informação confirmada também com o italiano termo “canzonetta” (IKEDA, 1988).

atendendo a um ímpeto pelo consumo de produções culturais ligadas à música popular como artigo criado com essa finalidade comercial expressa. As canções eram engraçadas e carregavam duplo sentido com o objetivo de alcançar um sucesso imediato e, muitas vezes, efêmero. Enquanto formato, eram as primeiras a se dirigirem ao público presente em sua própria linguagem ao contrário do estilo dos cantores parisienses tradicionais da época ainda presos à respeitabilidade das artes poéticas das elites. Muitas vezes, durante as canções, os artistas alternavam partes cantadas com declamadas. Esse gênero foi gravado intensamente no Brasil desde o primeiro catálogo produzido aqui, chegando a aproximadamente 560 fonogramas quando somados aos outros gêneros cômicos declamados. No entanto, foi perdendo a força depois de 1913, conforme seus principais intérpretes, Cadete e Nozinho, foram saindo do mercado do disco. O ano de 1919 marcou a última gravação do cantor e palhaço Eduardo das Neves. A dupla-casal Os Geraldos fez sua última gravação no Brasil em 1909, mas teve a oportunidade de continuar atuando em Portugal. O único cancionista que continuou gravando regularmente no país foi Baiano, nome artístico de Manoel Pedro dos Santos, o cantor que mais gravou discos na fase mecânica, somando cerca de 480 fonogramas até o ano de 1924. 139 deles foram gravados a partir de 1920, quando passou a produzir mais marchas e sambas, atingindo a marca de líder absoluto de discos gravados no país.

Baiano é considerado como o intérprete do primeiro disco lançado no Brasil⁷, *Isto é bom*, um lundu, outro gênero que começava a rarear em disco no Brasil juntamente com a modinha. Estes dois gêneros, a canção e o lundu, já eram tradicionais em Portugal, sendo frequentemente associados à história da música daquele país. Mas aqui o lundu passa a ser associado como precursor do samba⁸, assim como o maxixe, um gênero que já começava a aparecer mais nas gravações a partir de 1920. Criado no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX, o maxixe viria a atingir seu momento de apogeu em 1920, transformando-se numa febre internacional. Podemos dizer que esse sucesso deveu-se, em grande parte, ao trabalho do dançarino brasileiro Duque, que divulgou esse estilo de dança em Paris juntamente com sua parceira francesa Gaby. No período pós-primeira grande guerra mundial, outros gêneros musicais vindos especialmente das Américas alcançavam popularidade internacional

⁷ De autoria de Xisto Bahia. Disco Zon-O-Phone (10.001).

⁸ Essa questão foi bem sintetizada por Carlos Sandroni, em especial no primeiro texto de “Do lundu ao samba” (SANDRONI, 2001: 39-62).

(FRANCESCHI, 1984)⁹, como o tango argentino, que chegava ao disco no Brasil em 1921, e o Fox Trot, que passou de sete fonogramas gravados até 1919 para 153, em 1926.

Entre os gêneros que emergiam nas gravações em disco, dois viriam a se fixar definitivamente no Brasil: a marcha e o samba. Eram compostos para o disco por autores profissionalmente mais ligados ao teatro musicado e à própria indústria fonográfica, ambientes em que atuavam como maestros ou diretores como nos casos de José Francisco de Freitas “Freitinhas”, Eduardo Souto, Freire Jr. e Luis Nunes Sampaio “Careca”. Mas a partir de 1917, o samba acabou levando ao disco compositores vindos de uma camada popular, representada por Ernesto dos Santos “Donga”, Os Irmãos Viana, Alfredo “Pixinguinha” e Otávio “China”, José Luiz de Moraes “Caninha” e José Barbosa da Silva “Sinhô”. Estes artistas já eram consagrados em espaços culturais, como as Casas das Tias Baianas e especificamente na mais famosa delas, a Casa da Tia Ciata, localizada na Praça Onze. Também eram consagrados nas festas populares, em especial a da Penha, que, a partir de 1917, passou a ter concursos de músicas carnavalescas instituídos inclusive em torno de um forte duelo entre Sinhô e Caninha.

Francisco Alves e um *Pé de Anjo* no Disco Popular

No período que estamos estudando, a figura do compositor era mais prestigiada que a do intérprete, o que acabava por torná-lo mais famoso junto público e mais influente no meio artístico. Sinhô nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e começou a tocar piano ainda na década de 1910, apresentando-se inicialmente em agremiações dançantes e carnavalescas, como Dragão Clube Imperial, Rancho Ameno Resedá e Sociedade Dançante Carnavalesca Kananga do Japão. A partir disso, sua fama possibilitou que circulasse com desenvoltura fora dos meios do samba e travasse contato com figuras de prestígio. Em 1922, viria a ser apresentado aos Reis da Bélgica e, cinco anos depois, chegou a ser coroado “Rei do Samba” no Teatro Recreio durante uma palestra proferida pelo escritor e dramaturgo José do Patrocínio Filho. Mais tarde, no velório deste, Sinhô foi apresentado ao poeta Manuel Bandeira, que viria a escrever uma crônica muito repercutida sobre os funerais de Sinhô. Em 1929, integrou um espetáculo no Teatro

⁹ Na página 93, o autor observa: “As Américas é que forneceram as bases de sustentação para a gradativa superação da crise, criando inovações e modismos tanto tecnológicos como culturais” (FRANCESCHI, 1984: 93).

Municipal de São Paulo promovido pelo Clube da Antropofagia em apoio à candidatura de Júlio Prestes à presidência (ALENCAR, 1968).

Sinhô e Caninha também tiveram marchas de sua autoria gravadas no período e Francisco Alves debutou em gravação justamente através de dois sambas e uma marcha de Sinhô e, possivelmente, sob a sua influência. Segundo Cardoso (1998: 36), “Foi, assim, numa micro gravadora que, com 21 anos, o principiante Francisco Alves fez sua estreia no disco, levado pelas mãos de Sinhô”. Os fonogramas gravados foram *Pé de Anjo* e *Fala Meu Louro*, registrados respectivamente com os números 1.008 e 1.009, faces do mesmo disco. O terceiro fonograma gravado por Alves foi *Alivia Estes Olhos* (número 1.010) do mesmo autor. Nesse caso, na outra face do disco vinha a polca *Mimosa*, solo de trompete de Penteado (número 1.011)¹⁰.

A gravadora era a Disco Popular, marca registrada na Junta Comercial em três de julho de 1920. Em 14 de fevereiro do mesmo ano, já constava o estabelecimento dessa sociedade comercial por seus sócios proprietários, os portugueses Paulo Lacombe e João Batista Gonzaga. Em 27 de abril de 1921, a empresa reconheceu em cartório uma dívida com a empresa M.S. Lino e, como penhor, entregou os bens da fábrica como relacionados: uma máquina de fabricar massa para discos, bomba hidráulica, um eixo, dois mancais, uma máquina desintegradora, uma calandra, três motores, um acumulador hidráulico, um dínamo gerador, dois amperímetros, um voltímetro, seis polias e duas cadeiras. Em 1922, aparece o distrato da referida sociedade e, no mesmo ano, é registrada a firma individual J.B. Gonzaga com objetivo comercial de fábrica de discos para gramofone em pequena escala. Em 1923, consta declaração de que havia sido saldado o restante da dívida e realizado o pagamento do último aluguel, com a entrega das chaves encerrando “firma, fábrica e residência” (FRANCESCHI, 1984: 92). Acredita Franceschi que se a fábrica funcionava apenas com os equipamentos citados na penhora, teria de fato pequena capacidade de produção. Pela documentação do selo nota-se que o primeiro registro da sociedade data de 14 de fevereiro de 1920, justamente o dia do sábado de carnaval daquele ano. Isso leva a crer que a gravação de Francisco Alves não foi a causa do seu estrondoso sucesso naquele carnaval, pois assim o próprio se referiu a elas em depoimento ao jornalista David Nasser (1966: 53):

¹⁰ Somente com a gravação elétrica, em 1927, o disco traria o mesmo número de série para cada face gravada, seguido da letra A e B. Antes disso, cada face trazia um número diferente e, caso um lado não vendesse muito e ou outro sim, um sairia de catálogo e outro voltaria acoplado a outro fonograma. Seguiremos por esse motivo, usando o termo fonograma e não disco.

Não recebemos nem o dinheiro das passagens, pois tudo se fazia na base do sacrifício. O público, por sua vez não tomou conhecimento das músicas. Poucos discos se venderam dessas gravações e eu fiquei desolado. Pensei mesmo em abandonar a carreira e voltar ao comércio.

Segunda via

Declaração para registro de firma comercial

Para a inscrição da sua firma no registro competente e devido arquivamento, o abaixo assignado faz as seguintes declarações:

Firma: J. B. Gonzaga.

Residência: Rua Barão do Bom Retiro: nº 475.

Síndico da indústria: Fábrica de discos para gramophones, em frequência local.

Data da começo das operações: 1 de julho de 1922.

Capital empregado: R: 352.730 (Dois centos trezentos e cinquenta e sete mil setecentos e trinta rs)

Estado civilidade: O abaixo assignado é Brasileiro, natural da Capital Federal.

Existência de filiais: A fabrica não tem filiais.

O abaixo assignado declara que é representante da firma extinta P. Lacombe & Co e que o seu capital é formado pelo remanescente entre o activo e o passivo da firma antecessora.

Rio de Janeiro 28 de outubro de 1922

28-10-1922

João Baptista Gonzaga, assignado

primeira via esta saída com estampilha nº 3. Gonzaga

por ao Srs. civil e

ingilizadas por

João Baptista Gonzaga

de fora do Distrito Federal.

SET 29 1922

EXHIBAO DO SELLO

Registro a

de Janeiro

com testemunha

de capital

1257

1204 Rua do Comercio 114

Capital Federal

1257

1204 Rua do Comercio 114

Capital Federal

Registro da Firma J.B. Gonzaga (Fábrica Popular).

Essa declaração indica que o sucesso de *O Pé de Anjo* e de *Papagaio Louro* não foi provocado por Francisco Alves ou pela Disco Popular e nem revertido em sucesso ou lucro para eles, considerando que o compositor já era famoso: “quem era eu, naquela época quase um principiante, para criticar uma peça de Sinhô, o maior dos maiores?” (NASSER: 53). Alves não teria coragem para dizer que não gostou de uma canção do maior e assim iniciou o diálogo: “Amigo, parece que o Gonzaga vai deixar a Casa Edison para montar uma fábrica de discos. Vamos gravar os primeiros discos do Gonzaga, Chico” (NASSER: 52). A fala revela dois aspectos importantes: um deles é que Sinhô teria sido, de fato, o agente intermediário entre o cantor e a gravadora, outro é que a iniciativa vinha de um profissional com experiência na grande empresa da época.

João Batista Gonzaga tinha sido, por longa data, gerente do setor de gravação da Casa Edison, além de um dos anunciadores das músicas nos discos dessa Casa, “...disco para a Casa Edison, Rio de Janeiro...” (FRANCESCHI, 2002: 74). Portanto, ele foi literalmente o porta-voz e detentor de um cargo estratégico na gravadora que monopolizava o mercado fonográfico da época no Brasil, como detalharemos melhor em seguida. Nasceu e foi batizado em Portugal como João Baptista Fernandes Lage, nome alterado no Brasil, aonde chegara muito jovem. No registro consta como filho de Jacinto Ribeiro do Amaral e da compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2005: 152), que se conheceram em 1899, quando ele tinha 16 anos e ela, 52. Passaram a conviver maritalmente até a morte dela, em 1935. Segundo os registros, o imóvel da Gravadora Popular funcionava como “firma, fábrica e residência”, detalhado em planta baixa, à Rua Barão de Bom Retiro, número 475, mesmo endereço de Chiquinha Gonzaga.

A união controversa entre duas figuras do meio musical pertencentes a diferentes gerações poderia ser mera matéria-prima para semanários ou suplementos de fofocas, mas ao que parece, nesse caso, contribui para ilustrar o momento de declínio da cançonetas e gêneros cômicos e ascensão do samba e da marcha ao disco e ao teatro musicado através do acesso de compositores da camada popular. Segundo Tinhorão, quando se encerrava a era dos cafés e chopes, espaço de circulação mais intenso das cançonetas, uma demanda vinha do teatro de revista, que a partir da década de 1910 se popularizava e passava ser o principal palco dessa “cultura intermediária entre uma cultura popular urbana e outra importada para a classe média” (DINIZ, 2005). Para o

autor, Chiquinha Gonzaga foi uma figura fundamental nesse processo de transposição ao, a partir de 1897, adaptar o gosto popular à sua formação erudita, quando compõe *Zinha Maxixe*, por exemplo, para uma peça de teatro musicado e “estiliza para ao palco ritmos colhidos nas ruas entre os grupos de músicos populares tocadores de choro”¹¹. Em 1899, sua composição “*Ó, Abre Alas*” teria sido a primeira marcha criada especialmente para o carnaval, fazendo a autora compreender a oportunidade de explorar a sua popularidade e estreiar em 1913 uma peça de teatro revista com o mesmo nome, depois de conseguir sucesso um ano antes com composições suas interpretadas em peças como *Forrobodó*,

O título de outra peça escrita por Chiquinha Gonzaga em 1918 era “Jurity”, o mesmo nome atribuído a um dos selos da Gravadora Popular, no qual seu nome não aparece constante da sociedade. No entanto, aparece sim seu endereço, atestando que acompanhava de perto suas atividades. Enquanto levava ao palco canções que iam deixando de circular em discos, João Batista tentava abrir espaço em seus discos para o samba, a marcha e compositores da camada popular que, como ele, tinham passado pela Casa Edison. Dos 44 fonogramas lançados por Chiquinha Gonzaga, metade eram sambas e marchas, 12 deles de autoria de Sinhô. Se a fábrica Jurity teve duração meteórica, o casal Gonzaga alcançou sucesso duradouro a partir de 1917, inclusive como dois dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), primeira entidade brasileira da classe e que, durante anos, foi a única arrecadadora de direitos autorais no país. Como agentes do meio musical, exerceram atividades que iam para além da esfera artística, chegando até mesmo a atuar nas instâncias institucionais.

Não Me Passo Pra Você - Francisco Alves na Casa Edison

Com o fracasso de seus primeiros discos e da Gravadora Popular, Francisco Alves amargou um jejum fonográfico de quatro anos. Nesse período, os cantores seguiam com menos prestígio em relação aos compositores e foi novamente através de um deles que, em 1924, Alves voltou a ter outra oportunidade de voltar ao disco. Segundo ele próprio narra: “... aceitei um convite de Freire Júnior para fazer uma experiência na Casa Edison, distribuidora dos discos Odeon” (ALVES, 1936: 113). Nascido em 1891, no município fluminense de Santa Maria Madalena, Freire Júnior era,

¹¹ Outros nomes de destaque nessa mesma linha foram Costa Júnior, Paulino Sacramento, Assis Pacheco, Bento Mossurunga e Roberto Soriano (TINHORÃO, 1972: 24).

naquele momento, um compositor ainda mais bem relacionado e profissional mais reconhecido que Sinhô, sobretudo na área do teatro musicado. O ano de 1917 marcou a inclusão, pela primeira vez, de uma composição de Freire Júnior, o maxixe *Tudo Dança*, numa peça de teatro de revista homônima, escrita por Alvarenga Fonseca e J. Miranda Carlos Gomes. Outras composições se seguiram e, no ano seguinte, 1918, Freire Júnior compôs libreto e música para a burleta *Flor do Mal*. Passou, então, a escrever peças, muitas delas de sucesso, como *Luar de Paquetá*, mesmo nome de um tango de sua autoria. Ele foi considerado por Tinhorão (1990: 69) “o único compositor popular brasileiro a quem estava destinado enriquecer apenas com o recebimento de direitos sobre peças de teatro musicado”. Freire Júnior era muito bem articulado, dotado de forte espírito empreendedor e, ao longo dos anos, viria a tornar-se empresário sócio arrendatário do Teatro Recreio, diretor de teatro cômico da Empresa Paschoal Segreto, diretor de outras Companhias, como a Beatriz Costa, Oscarito e Ferreira da Silva e diretor de produção da companhia teatral Valter Pinto. Recebeu também uma medalha de ouro, concedida pela SBAT, entidade da qual foi diretor-tesoureiro e depois sócio benemérito, pela peça de teatro revista *Eu Quero Sassariá*, produção recordista de arrecadação e permanência em cartaz.

Na indústria fonográfica, Freire Júnior estreou em 1912, ano em que teve um único fonograma gravado, conseguiu somar cinco até 1917 e deslanchou a partir de 1922. Até 1924, ano em que Francisco Alves voltava a gravar, os fonogramas compostos por Freire Júnior gravados já eram em número de mais de 40 e passariam dos 60 no ano de 1926, sendo que 48 deles eram sambas, marchas ou maxixes. 14 deles foram gravados mais de uma vez, no mesmo ano, com números de série bem próximos, alternando versões vocais e instrumentais. Esse era um fenômeno bastante raro na época, possivelmente indicando que a música tinha obtido sucesso, ou ao menos que a gravadora acreditava em seu potencial. 3 dos fonogramas chegaram a ser gravados 4 vezes: *Bumba Meu Boi*, *Ai, Seu Mé*¹² e *Ai Amor*, este último um sucesso consagrado no teatro de revista. Muitas das músicas de Freire Júnior faziam referências diretas a elementos do teatro, à imprensa ou mesmo a produtos comerciais em circulação,

¹² *Ai, Seu Mé*, uma parceira com Luiz Machado “Careca”, rendeu a Freire Jr. enorme notoriedade por conter críticas ao candidato à presidência Arthur Bernardes, retratado como carneirinho manipulado pelo presidente Epitácio Pessoa, que o apoiava. Bernardes foi eleito e recebido na Avenida Central por vaiaas ao som dessa marcha, assinada pelo pseudônimo Canalha das Ruas. Houve ordem de recolhimento dos discos gravados com a música e a peça de teatro de revista de mesmo nome foi censurada.

batizadas com nomes de pessoas físicas ou jurídicas como Alda Garrido, Leopoldo Froes, Correio da Manhã e Marcha Fructal, caso em que fazia publicidade para o produto Fructal, digestivo efervescente em pó, “à base de sais de fruta” (CARDOSO JR., 1998: 40). Além das atividades ligadas ao meio artístico, Freire Jr. aposentou-se como dentista trabalhando no Ministério da Justiça depois de 35 anos de serviços prestados a este órgão. Podemos considerar que a quantidade de músicas gravadas por ele na Casa Edison talvez esteja associada a um poder decisório, pois exercia na gravadora o mesmo cargo antes ocupado por João Gonzaga, era o Encarregado Geral das Seções de Gravação¹³. Isso explica poder ter feito a Francisco Alves¹⁴ o convite para gravar, posto nos seguintes termos, segundo o próprio:

- Chico, se você gravasse um disco na Odeon, a sua carreira estaria garantida
- Não há dúvida senhor Freire, mas gravar um disco na Odeon é uma coisa difícil para um artista novo como eu (NASSER, 1956: 90).

Francisco Alves chegava, assim, novamente aos discos, agora pelas mãos de um compositor. Mas, ao contrário do Disco Popular e de Sinhô, seu cicerone também trabalhava dentro da gravadora, que não era micro nem média ou meteórica, mas a soberana do mercado brasileiro, atuando praticamente sozinha há mais de 20 anos. As perspectivas eram outras a partir dessa inserção, como colocava de maneira otimista Freire Jr. No entanto, a expectativa de sucesso foi de novo frustrada e a história voltou a se repetir: Alves teve apenas dois discos lançados seguidos por outros dois anos longe dos estúdios de gravação. Os fonogramas do primeiro disco eram de autoria do bem sucedido Freire Jr. e, um deles, tinha como título e refrão “Não me passo pra você”, além do registro com o número de série Odeon 122.666. Observamos que o nome e a numeração do fonograma eram sugestivos, se levamos em conta o desfecho da história, que foi o seguinte: a música não foi, de fato, passada para ninguém, pois esse foi o único disco de Alves jamais encontrado. A letra só não desapareceu da mesma forma

¹³ Segundo nota publicadas no jornal O Paiz, 01 fev. 24.

¹⁴ Em três fontes de referência (Enciclopédia Brasileira de Música, Dicionário Houaiss de Música e Dicionário Cravo Albin), constam o mesmíssimo trecho de Freire Júnior em seus verbetes: “Em 1926 tornou-se diretor da gravadora Odeon, na qual foi o responsável pelo sucesso de Francisco Alves, cuja carreira discográfica, iniciada em 1919, pela gravadora Popular, havia sido interrompida com a extinção da etiqueta”. Ao que tudo indica, as três obras erraram nas datas, no cargo e no sucesso.

que a gravação porque foi encontrada na forma impressa. Onde? Em edição publicitária do digestivo *Fructal* distribuída gratuitamente, aparecia junto com a marcha jingle de mesmo nome e autor¹⁵.

Freire Jr. com certeza usufruiu de seu poder decisório para que a *Marcha Fructal* fosse gravada em versão instrumental e, assim, ajudasse na divulgação e memorização da melodia do *jingle*. Mas, de maneira curiosa, seus contatos enquanto dentista podem ter colaborado para que *Não me Passo Pra Você* pegasse uma carona ao ser impressa na mesma edição e escapando, assim, do completo desconhecimento. A mesma sorte teve outra música de Alves gravada na outra face do disco (número de série 122. 667): *Mademoiselle Cinema*, cantada na peça de Freire Jr. *Ilha dos Amores* em cartaz no mesmo ano. O título da música foi inspirado num romance de Benjamin Constallat publicado em 1922 e, três anos depois, daria origem também a um filme dirigido por Léo Marten, que teve as filmagens interrompidas e nunca chegou às telas (CARDOSO, 1998).

O outro disco gravado por Francisco Alves em 1924¹⁶ também permaneceu por mais de 60 anos perdido e foi encontrado, em 1991, pelo professor Luiz Hadê (Cardoso, 1998: 40). No entanto, o Jornal do Brasil noticiou na época que a coluna *Prodromos da Folia – Marchas e Sambas* transcreveu a letra, fazendo a primeira menção de que se tem registro à um disco de Alves (JB, 25 jan. 1924).

“Miúdo” que é o nome carnavalesco do nosso cronista está fazendo sucesso e se destina ao mais franco acolhimento durante o reinado de Momo pela sua música brejeira e sua letra interessante” (JB, 25 jan. 1924).. Miúdo era o nome do samba de Sebastião Santos Neves e do cronista Efraim de Oliveira, observando que o uso de pseudônimos era comum entre os jornalistas que cobriam o carnaval da época¹⁷. A outra face do mesmo disco¹⁸ de *Miúdo*, apresentava também uma marcha do mesmo autor *Chamas do Carnaval* e que foi textualmente dedicada ao mesmo cronista como “Mais um gesto de

¹⁵ A informação foi dada por Cardoso (1998: 40), que não explica quem encontrou essa edição e nem quando ela foi encontrada.

¹⁶ Disco gravado pelo selo Odeon, número de série 122.649.

¹⁷ Em 26 de dezembro de 1926, o jornal O Paiz anuncia o Dia dos Cronistas Carnavalescos nos Salões da Banda Portugal, contando com a presença de: Vagalume, Vigilante, Mussolini, Me-Deixa, Matraca, Ministro, Casquinha, Cadete, Tesoura, Cabeça, Quibêbê, Bolinha, Esfolado, Picareta, Buraco, Sabiá, Rajah, Barbadinho, Periquito. Ratioja, Altamira, Chancellor, Pateck, Diplomata, Esquerdinha, A. Zul, Cyclone, K. Rapeta, Bicudo e Arlequim.

¹⁸ Selo Odeon, número 122.648.

fidalgua para com o cronista carnavalesco do ‘Jornal do Brasil’”. Outra nota dada na mesma edição da coluna do Jornal do Brasil explicava que a música fora adotada como marcha oficial do Rancho União das Flores de São Cristóvão, cujo Secretário havia enviado a notícia a Miúdo, então recebendo deste a promessa de comparecer a um ensaio “...qualquer dia, quando menos ele esperar” (JB, 25 jan. 1924).. No selo do disco não consta o nome de Francisco Alves, somente “cantado pelo Coro do Teatro São José” e, na seção de notícias do jornal, o cantor e o disco parecem ter importância secundária frente ao homenageado, ao rancho e ao carnaval em si. O carnaval, como festa popular, já tinha nesse momento a música como elemento central, além de melodias e letras compostas especialmente para os quatro dias em que eram divulgadas, fixadas e consagradas. No entanto, as duas músicas gravadas por Francisco Alves não voltaram a aparecer nas colunas de carnaval, nem foram citadas nas obras que se propuseram a elencar os sucessos de cada ano como *O Carnaval Carioca Através da Música* (ALENCAR, 1980) e *A Canção no Tempo* (MELO, 1997), embora o jornal O Paiz fizesse referência a um sucesso de vendas: “A Casa Edison já gravou ‘Chamas do Carnaval’ e o samba ‘Miúdo’ em um só disco para o seu concurso de carnaval¹⁹, e ainda bem que o fez, pois além da justa homenagem prestada ao artista o ao cronista, sabemos que esse disco vai tendo ali procura monumental” (OP, 02 mar. 1924).

Se a procura pelo disco *Miúdo* foi monumental, teria sido na mesma medida meteórica e dizemos que o entusiasmo do colunista poderia ter sido equivocado ou intencional, supondo ou tentando estimular o sucesso de venda e a procura pelos lotes de discos. Francisco Alves viria a ser um cantor extremamente cultuado e seus discos são, até hoje, valiosos e disputados pelos colecionadores, de modo que o fato de dois discos seus permanecerem desaparecidos durante tanto tempo leva a crer que devem ter sido prensados poucos exemplares deles, vendidas poucas cópias. Dessa forma, as canções gravadas parecem ter tido uma circulação muito restrita na época, de curta duração e não revertida em fama. Nos catálogos daquele ano e do ano de 1926, o nome de Alves não teve nenhum destaque e ambos os discos a que nos referimos aparecem praticamente “camuflados” em meio à lista dos fonogramas gravados por H. Brandão e Baiano, de quem inclusive foi impressa uma foto. A falta de destaque dada a Alves e outros artistas, como os Grupos Luiz dos Passos e Parasitas de Ramos, indica a baixa

¹⁹ Não encontramos outras referências sobre esse concurso na imprensa, mas Bonavides (2013, *online*) menciona que *Chamas do Carnaval* ganhou 1º lugar e o prêmio de 1.000\$. O segundo lugar seria 500\$ e o terceiro um artístico aparelho Voxophon.

popularidade que tinham na época. O estreante cantor Roque Ricciardi, que viria a se tornar conhecido como Paraguassu, tinha apenas oito fonogramas gravados registrados nesse mesmo catálogo de 1926, mas seu nome era destacado em negrito assim como os nomes dos cantores Vicente Celestino, Pedro Celestino e Patrício Teixeira, além de outros que gravaram quantidades de discos pequenas ou inexpressivas, como César Nunes, Carlos Lima, Zaira de Oliveira e Rosalia Pombo. Apesar do declínio dos gêneros cômicos nesse período, além de Baiano, outros cançonetistas há anos fora de atividade como Cadete, Os Geraldos e Eduardo das Neves, figuravam ainda com seus discos à venda no catálogo. Estavam presentes também artistas já falecidos, como o flautista Patápio Silva e outros instrumentistas, como Mesquita (violino), Ladário Teixeira (saxofone), além de vários grupos, orquestras e bandas.

GRAVADORA	PERÍODO	FONOGRAMAS
CASA EDISON	1902-1927	4110
COLUMBIA	1908-1912	988
FAVORITE – FAULHABER	1911-1913	431
GAUCHO	1913-1923	414
VICTOR	1908-1912	313
PHOENIX	1913-1918	302
BRAZIL	1910-1913	132
IMPERADOR	1926	71
POPULAR	1920	42

Tabela de fonogramas por gravadora na fase mecânica

Em meios às mudanças em que vivia o mercado fonográfico brasileiro, a Casa Edison prosperava, ao contrário da história particular de Francisco Alves nesse momento, também do Disco Popular e de outras gravadoras que aqui se aventuraram na fase mecânica. As primeiras a tentarem entrar na concorrência com a Casa Edison foram empresas multinacionais que faziam, no Brasil, as gravações das matrizes em cera pelas mãos de técnicos vindos diretamente dos Estados Unidos, país para onde, então, as matrizes seguiam de navio para serem prensadas em disco. Entre tais empresas estava a Victor Talking Machine, que registrou suas marcas no Brasil em 1904. Com estrutura e proteção garantidas por registros legais locais, a Victor teve seus produtos distribuídos por quase todas as casas do ramo a partir de sua instalação no país e lançou, entre 1908

e 1912, através de seus discos, músicas e intérpretes brasileiros como Mário Pinheiro, José João de Barros e Os Geraldos. No mesmo período e seguindo o mesmo processo, a Columbia gravou discos de música brasileira pelas suas séries B e pela série *Disco Brasileiro*.

Entre 1911 e 1913, a Favorite Record Aktiengesellschaft, sediada em Linden, Alemanha, prensava em sua matriz os discos dos selos Favorite Record e Faulhaber, comercializados e gravados no Rio de Janeiro nos estúdios da sua representação brasileira, a Casa Faulhaber. A firma Faulhaber, em geral, era ligada à distribuição de material de escritório e perfumaria e passou por uma série de contratos, distratos e alterações entre os irmãos Faulhaber, antes de sua dissolução.

O primeiro selo lançado no país aparentemente não ligado a empresas estrangeiras foi o *Brazil Grand Record*, que teve duração efêmera e do qual se encontra poucos dados oficiais: um contrato de abril de 1910, com distrato feito em 1913, envolvendo o nome de Gabriel Augusto Soares, a firma Braga, Carneiro & Cia da loja *A Exposição*, que também negociava artigos de eletricidade e miudezas para vestuário tipo fantasia. Existem dois registros de marca idênticos feitos por Soares e Roberto Bovet, ambos datados de 1911 (FRANCESCHI, 1984: 81). As informações que encontramos não permitem comprovar se estes fabricavam ou apenas gravavam discos. Encontra-se apenas um anúncio de revista, datado de 1912, vendendo “Gravação especial de novidades nacionais” (*Revista Albor*, mai. 1912).

Assim, podemos considerar que um disco integralmente brasileiro viria a surgir fora do eixo Rio-São Paulo, o *Disco Gaúcho*, lançado pela casa *A Elétrica*, comprovadamente registrado na Junta Comercial de Porto Alegre, em 1913 (FRANCESCHI, 1984: 92), pelo italiano Saverio Leonetti. Inicialmente, os discos eram prensados no Rio de Janeiro pela fábrica da Casa Edison e, a partir do ano seguinte, A Elétrica começou a ter uma fabricação própria, realizada em sua sede, conforme anunciado no jornal *Correio do Povo*. A fábrica inicialmente chamava-se *Gaúcho* e ela começava, de certa forma, a abrir caminho também para a conquista do mercado da América do Sul. Em 1919, a fábrica é ampliada e tem seu nome alterado para Fábrica Fonográfica União, permanecendo com esse nome, segundo Verdana (2006), até sua falência, decretada em 1923. A Fábrica Fonográfica União também fez lançamentos para outros selos e, entre 1914 e 1918, chegou a prensar discos para o Phoenix, ele mesmo criado em 1913, inicialmente vinculado à filial de São Paulo da Casa Edison.

No final da fase mecânica, mais especificamente no ano de 1926, o selo

Imperador foi registrado como fábrica de discos por Angelo M. La Porta (FRANCESCHI, 1984: 115). Dos 46 fonogramas lançados nesse ano, que inclusive foi o único de sua existência, 36 foram gravados pelo cantor Arthur Castro. A soma de todos os fonogramas das sete concorrentes do mercado fonográfico até 1926 correspondem a cerca de 40% do total, cabendo os outros 60% a uma única gravadora: a Casa Edison.

A Casa Edison de Fred Figner

Casa Edison foi o nome dado a um estabelecimento comercial situado no Rio de Janeiro, à Rua do Ouvidor, número 107 e registrado em março de 1900. O primeiro catálogo de produções saídas com esta marca foi editado em 1902 e, entre os produtos à venda, anunciava: máquinas de escrever Franklin, gravadores de punho de camisas, pasta Maravilhosa para tirar manchas, tiradores de pena de canetas, telefones domésticos Bliss, balanço para jardins, palmilhas e cintas eletróticas do Dr. Scott, tipografias de bolso, pegador ou esticador de calças, cinematógrafos, mimeógrafos, molhadores de selos, lâmpadas a gás ou querosene, quebra-cabeças ou Dados Infernais, cartões mágicos, monogramas, canetas tinteiro Parker, colas Contact, bandolins, carabinas, caixas para choques elétricos, *crayons*, tintas de aquarela, câmaras, reveladores e fixadores fotográficos.

Disco para a Casa Edison, Rio de Janeiro

Na página 52 do mesmo catálogo de 1902 encontramos a seguinte explicação: “Esta é a única casa no Brasil quem tem chapas²⁰ apanhadas no Rio com as conhecidíssimas modinhas do popular cançonetista Baiano e do apreciado Cadete, assim como as melhores polcas, valsas e dobrados, tocadas pela Banda do Corpo de Bombeiros. Pelo que fez contrato com a International Zonophone Company de New York e Berlim” (FRANCESCHI, 2002)²¹.

“Rua do Ouvidor-New York-Berlim”. Assim a loja anunciava seu primeiro lote de músicas brasileiras gravadas em disco, um produto de conteúdo nacional comercializado desde o início com circulação internacional. A International Zonophone Company foi uma empresa fundada em março de 1901 por Frank Seaman, um ex-sócio

²⁰ Chapas, placas e *records* eram outras designações correntes na época para discos.

²¹ CD 1 Documentos, Pasta 10752 – Catálogos – Docs IOO11194 a IOO 11241.

do inventor do disco, Emile Berliner, por sua vez, proprietário da Gramophone Company, de quem se desligou após várias jogadas corporativas e batalhas judiciais para fabricar o zonofone, aparelho reproduutor similar e concorrente do gramofone²². Berliner também foi o responsável por lançar os primeiros discos de artistas como Enrico Caruso e Sarah Bernhardt. Em julho de 1901, Frederick M. Prescott, um sócio da filial da Zonophone da Alemanha, iniciou intensa correspondência com a Casa Edison propondo a produção conjunta de discos no Brasil e também o controle do mercado através da exploração exclusiva da patente do produto gravado dos dois lados. Os lucros seriam divididos em três terços e distribuídos como segue: um terço para Zonophone, um terço para a Casa Edison e outro para o inventor e proprietário da patente, o engenheiro suíço Adhemar Napoleon Petit²³.

Além da divisão dos lucros, a negociação estabelecia também as obrigações da cada parte. Caberia à Zonophone enviar um especialista e as aparelhagens para realizar as gravações no Rio. As ceras gravadas retornariam de navio à Alemanha, onde seriam prensados os discos e, em seguida, enviados de volta ao Brasil. À Casa Edison, caberia os custos de registro das marcas no Brasil, além de taxas alfandegárias, passagem, hospedagem e alimentação do técnico encarregado, assumindo também o compromisso de comprar uma quantidade mínima de discos e aparelhos Zonofone e de fornecer material musical e intérpretes para as gravações. Apenas um ano depois de formados os primeiros grandes aglomerados fonográficos internacionais, o Brasil se torna o ponto de partida da produção fonográfica da América Latina.

Observamos que o processo de produção adotado no início da gravação em disco no Brasil deixava o elemento estrangeiro responsável pela execução técnica da mesma,

²² Essa dissidência foi bastante complexa, envolvendo muitos protagonistas, incluindo a Columbia e implicando na fundação de várias empresas. Apresentamos, aqui, de forma bastante simplificada, sendo que uma versão mais detalhada está disponível no trabalho de Franceschi (1984: 55-66).

²³ O disco com gravação dos dois lados ou *double side* significava um produto com o dobro de duração em relação ao gravado em apenas uma face ou *single side*. Entretanto, o fato de apenas alguns fabricantes utilizarem esse diferencial não se deve à impossibilidade tecnológica, mas sim à existência de patentes proprietárias, que podem ser entendidas como um monopólio temporário concedido pelo Estado a um particular para que este possa fabricar e comercializar a sua criação intelectual com exclusividade. A patente confere ao seu titular o direito de impedir terceiros de fabricarem ou comercializarem criações iguais ou semelhantes. As disputas judiciais em torno delas foram muito frequentes desde o início do estabelecimento da indústria fonográfica no país e alguns detalhes sobre esse e outros casos podem ser encontrados em Carboni e Piccino (2004).

enquanto registro sonoro em si, e também pela etapa industrial da produção. Caberia ao elemento nacional, então, a comercialização e também a seleção de obras e intérpretes, ou seja, a decisão sobre a parte artística propriamente dita. A utilização da expressão “chapas apanhadas”²⁴ no Rio” dá uma ideia de como era feita essa seleção. Apanhar é um sinônimo de colher ou recolher as músicas que já circulavam, de preferência já famosas ou “conhecidíssimas”. A matéria-prima para os discos era, assim, apanhada nos cafés e chopes berrantes do centro e do bairro da Lapa, já citados por Tinhorão e também mencionados por cronistas como João do Rio (JOÃO DO RIO, 1909: 130) e Luís Edmundo (EDMUNDO, 1957: 471), que descreveram tais ambientes como espécie de bar que funcionava em um prédio antigo, fundo, estreito e modesto. Eram lugares de apresentação de música popular ao vivo que dividiam espaço com outras modalidades de apresentações artísticas. A música ao vivo também circulava pelo palco popular (ou Teatrinho) do Passeio Público, onde, além de atores, humoristas, palhaços e transformistas se apresentavam Os Geraldos (TINHORÃO, 1972: 23), dupla de Geraldo Magalhães e Eduardo das Neves (BARROS, 1968: 24).

Eles constavam no primeiro catálogo da Casa Edison como autores, junto com os cantores Baiano, que também cantou no Passeio (BARROS, 1968: 23), e Cadete. Os discos destas primeiras séries, em sua grande maioria, não traziam os nomes dos autores e as canções eram em geral adaptadas de obras francesas ou fruto de improviso com intuito de divertir o público. No entanto, algumas canções como *Isto é bom* tiveram autoria reconhecida, no caso, de Xisto Bahia, compositor de modinhas com experiência no teatro, que deixara sua maior herança nos lundus e canções de ritmos dançantes e verve satírica alterando trechos cantados e narrados, dicções de ator e cantor (TATIT, 2004: 118).

²⁴ Tatit (2004: 121) utiliza o termo “adotados” ao se referir a Baiano e a outros intérpretes em sua relação com os fomentadores da gravação na época.

A Casa Edison e seu proprietário, Fred Figner

A Casa Ao Bogary, fundada em 1895 por Arthur Augusto Villar Martins, representante no Brasil da Gramophone Company, importava e revendia os discos dessa empresa e, assim, atuava na etapa de comercialização de discos no Brasil antes mesmo da Casa Edison entrar no mercado, não como uma simples loja, mas uma gravadora a partir de sua associação internacional. A Casa Edison era uma pessoa jurídica que tinha como principal agente o seu proprietário e fundador Frederico Figner, nascido em 1866 na República Tcheca (na ocasião território Austro-Húngaro) e, em 1891, naturalizado americano. No Brasil, Figner foi agregando representantes, parceiros e vendedores e montou uma rede nacional de comércio em varejo valendo-se de anúncios em jornal, envio de folhetos e catálogos pelo correio, além de atender pedidos vindos de diversas cidades brasileiras como Manaus, Santarém, Ilhéus, Corumbá, Bauru, Pelotas, Porto Alegre, etc.

Através do selo Zonophone, Figner lançou em discos fabricados na Alemanha fonogramas gravados no Brasil incluindo vários intérpretes como as Bandas do Corpo e outros vindos da Casa Edison e os cantores Lino, Barros, Braga e as Senhoritas Consuelo e Odete, primeiras mulheres registradas em disco no país. Em 1903, a Zonophone Alemã foi vendida para a concorrente Gramophone e o parceiro de Figner, F. M. Prescott, acabou por fundar a Internacional Talking Machine, junto com os representantes da Zonophone francesa. Tal associação gerava a preponderância de capital desse país no mercado fonográfico brasileiro, representada pela adoção da marca Odeon, nome de um famoso teatro de Paris. Assim, em 1904, a Casa Edison passou a gravar pelo selo Odeon e as ceras eram enviadas para prensagem na Fonotipia Company

de Londres. Em 1908, Figner então passa de concessionário a titular da patente de discos duplos, registrada no Brasil com o número 3465, e, em 1910, foi-lhe concedida a propriedade pela Diretoria Geral de Indústria e comércio, negociada diretamente com o inventor Petit (FRANCESCHI 2002: 82-83).

O empreendedorismo de sucesso de Figner foi sustentado sempre por um amparo legal e pautado por uma ligação com as marcas estrangeiras e sua movimentação no mercado internacional. Foi assim que o importador de tantos produtos encarou uma nova empreitada, aquela de fabricar discos no Brasil. Em 1912, Figner concluiu a construção da Fabrika Odeon no Rio de Janeiro, contando com onze departamentos distintos, autossuficiência industrial, 150 operários, capacidade de produção de até um milhão e quinhentos mil discos por ano operando com trinta prensas, “o que daria em média um disco a cada três minutos” (FRANCESCHI 1984: 107).

A operação foi feita em parceria com a Internacional Talking Machine, que mantinha o nome de sua fundação, mas tinha sido incorporada pela empresa Carl Lindstron, nome de seu fundador. Lindstron havia começado como fabricante de braços para máquina falante ainda no século XIX, passando a fabricar massa para discos e, a partir disso, seguiu incessantemente a encampar fábricas de discos em todo o mundo. Seu logotipo era a letra “£”, como utilizada para identificar a libra esterlina e era proprietário internacional das marcas: Odeon e Favorite Record. Esta última licenciou no Brasil a Casa Faulhaber, em 1910, e a Parlophon, entregue, em 1911, a Figner, com quem já mantinha relações desde 1909, mas só usaria a marca mais tarde. A instalação da fábrica foi feita por procuração e com o devido contrato, que determinava a apresentação de plantas, desenhos e instrução. Figner entraria com o terreno e o dinheiro para as licenças, impostos e faria a aquisição das máquinas e equipamentos em nome da Internacional. Esta, por sua vez, pagaria o arrendamento do terreno, com o direito de adquiri-lo com escritura passada por Figner, que teria a quantia investida no maquinário amortizada pela entrada da produção dos discos. Franceschi atenta para o teor leonino do contrato e para a “maneira sutil mas extremamente enérgica” (FRANCESCHI, 1984: 95), com que o domínio do capital internacional, já naquela época, se processava. No entanto, o mesmo autor observa que a relação comercial foi estabelecida através de um processo conjunto, a ponto de, até hoje, as atribuições específicas da Internacional e de Figner permanecerem imprecisas. Figner ficava com a exclusividade de comercialização e “para a maioria simbolizava a figura do dono e

assim prestavam-se-lhe todas as deferências” (FRANCESCHI, 1984: 100). A imagem de proprietário era alimentada pela própria Casa Edison que, em um texto publicado no catálogo de 1918 (FRANCESCHI, 2002)²⁵, refere-se a ele como alguém de espírito ousado, um moderno comerciante que numa síntese admirável compreendeu as vantagens da manufatura nacional para os consumidores e não mediu sacrifícios para corporificar seu empreendimento. Anos mais tarde, em 1929, a imprensa publicava: “Assim, graças á pertinácia, no esforço e à clarividência do Sr. F. Figner, ficou o Brasil provido da sua primeira fabrica de discos, que durante muitos anos iria ser a única” (*O Paiz*. 01 dez. 1929).

Naquele momento, muitas novas indústrias estavam sendo instaladas no Brasil, segundo o censo do IBGE de 1920 (IBGE, 1920: 69) foram 5.936 entre 1914 e 1919. Alguns autores²⁶ justificam esse crescimento como forma de suprir mercados externos que haviam sido afetados pela I Guerra Mundial. Como consequência, outros autores atribuem a esse evento bélico o impacto que viria a salvar a indústria nacional, “para fazer face à procura de artigos cuja importação tinha sido interrompida”, atingida em cheio pela crise de 1913 (LUZ, 1978: 151-152). No entanto, a Fábrica Odeon visava exclusivamente o mercado interno brasileiro e começou a funcionar apoiando-se na mesma parceria, sem intenção manifestada de interromper a fabricação de discos na Europa. Isso leva a crer na tese de que a movimentação da matriz em direção ao Brasil era uma política, nesse primeiro momento, mais de salvaguarda do que de expansão de mercado, um fluxo de ordem menos econômica e mais política, em função da primeira grande guerra e do confisco dos bens das empresas alemãs em diversos países, afetando companhias que eram o “centro e origem da produção fonográfica mundial para a maior parte do mundo” (FRANCESCHI, 1984: 81).

Fonografia antes do Disco

Se as motivações para a instalação da Fábrica Odeon no Brasil não estão até hoje bem esclarecidas, o mesmo não ocorre em relação à associação da Casa Edison com a Zonophone em 1902. F. M. Prescott já tinha contatos comerciais com Figner antes de propor-lhe o negócio e antes mesmo de estabelecer a empresa na Alemanha. Prescott era

²⁵ *A Fábrica Odeon – Duas palavras*. FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 10752 – Catálogos – Doc IOO11505.

²⁶ Como BAER (1977: 15).

um dos principais exportadores da gravadora National Phonograph Company, antiga Edison Speaking Compan. Esta era a empresa de Thomas Edison, um dos inventores da fonografia em seu primeiro suporte anterior ao disco o cilindro e seu aparelho reproduzidor, o fonógrafo, patenteado em 1878 e de início apresentado e exibido como atração chamada máquina falante.

No mesmo ano do registro da patente do fonógrafo, o Imperador D. Pedro II publicava um decreto que concedia a Edison²⁷ o privilégio de introduzir seu invento no Brasil. Tanto o imperador quanto Edison tinham como amigo em comum o Comendador Carlos Monteiro e Souza, representante comercial da Edison Brasil, cessionário da iluminação elétrica na cidade de Belém e também da implantação do sistema telefônico no país. Monteiro e Souza realizaria, dez anos depois, a primeira gravação no Brasil, feita com a família Imperial (TINHORÃO, 1972: 17)²⁸.

Ter nas mãos um decreto em que o Imperador concede privilégios a um inventor e industrial bem sucedido pode parecer, à primeira vista, uma oportunidade milionária negociada em alta esfera política e, assim, fatalmente fadada ao sucesso e ao lucro grande e imediato. No entanto, não foi isso que ocorreu. Apenas em três ocasiões se tem notícia da apresentação do fonógrafo no Brasil, duas no Rio de Janeiro, ainda em 1878, em uma conferência na Escola da Freguesia da Glória, utilizado para fins pedagógicos. Outra, em uma loja chamada *Ao Grande Mágico* (FRANCESCHI, 1984: 17). A terceira apresentação do fonógrafo seria no ano seguinte, em Porto Alegre, realizada por um representante de Edison, Eduardo Perris. Ao que tudo indica, o bem relacionado comendador não parece ter prosseguido com sua representação comercial.

Quem efetivamente veio a desenvolver o negócio do fonógrafo com sucesso no Brasil foi um estrangeiro que perambulava pelas Américas exibindo as máquinas falantes como se fora um mascote, este homem era exatamente Fred Figner. Em 1889, ele havia tomado contato com os primeiros fonógrafos em exibição nos Estados Unidos e, em sociedade com seu cunhado Joe Smith, gravou vários fonogramas com a intenção de exibir em países latinos. Viajaram inicialmente para Cuba e, depois, para vários países fazendo exibições pagas. Quando Figner retornou a Nova York, tentou comprar um aparelho Edison, mas foi informado que só estariam disponíveis para venda os

²⁷ Franceschi (1984: 19) transcreve na íntegra o Decreto Imperial 7.07 de 9 de novembro de 1878.

²⁸ Tinhorão detalha que, nessas primeiras gravações e audições, são gravados depoimentos do imperador e de membros da corte e executadas audições de música. O primeiro brasileiro a ter a voz gravada cantando teria sido o príncipe D. Augusto, cantando a ária de ópera *Pêcheur de Perles* de Bizet.

direitos de exibição em território pré-determinados. Ele comprou, então, um fonógrafo de outra marca e parte para o Brasil, desembarcando em Belém em 1891 onde começou as exibições, que se repetiriam em Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, onde chega finalmente em 1892 e alugou um pequeno imóvel. As exibições do fonógrafo realizadas por Figner passaram a contar com outras novidades que trouxe de viagens aos Estados Unidos e Europa, como o cinetoscópio, o aparelho de raio X, um boneco que jogava damas e um espetáculo de ilusão de ótica que, através de jogos com espelhos, simulava uma mulher flutuando no ar. Em 1897, ele começou a vender fonógrafos e gravar cilindros, que são então exportados por F. M. Prescott, iniciando uma parceria para suas transações comerciais. Três anos depois ele fundaria a Casa Edison e começou a importar e comercializar outros produtos, como vimos anteriormente.

Para nosso trabalho, retomar o período anterior ao disco, não se faz pertinente apenas para atestar o pioneirismo de Figner e as origens de sua conexão com Prescott, possibilitando o advento da comercialização do disco atrelada às multinacionais. A entrada do novo suporte no mercado significou um redimensionamento do disco como mercadoria em seu modo de produção. Para termos uma melhor dimensão da importância dessa passagem, é necessário realizarmos um breve histórico pormenorizando as características de produção de cada suporte.

O cilindro foi patenteado em 1886 e produzido por Thomas Edison, Charles Tainter e Alexander Graham Bell. Esse brevíssimo histórico já deixa claro que a indústria fonográfica já nasce grande, como a criatura do Dr. Frankstein e de determinados partidos políticos, além de ser estruturada a partir do momento em que foi criada pela própria figura dos inventores em função do sucesso do telefone e da lâmpada elétrica. Em 1900 (FLICHY, 1982: 19), apenas três anos após o desenvolvimento do cilindro na Filadélfia, o primeiro estúdio de gravação já oferecia um catálogo de cinco mil títulos. Existiam de duas maneiras de se fabricá-lo: cilindros virgens para serem gravados em fonógrafos e, em seguida, duplicados ou cilindros prensados já com os sulcos da gravação. No Brasil, não se fabricava cilindros, mas eles eram importados para aqui serem gravados e duplicados. Em relação aos modos de duplicação, pouca coisa documentada foi encontrada a respeito. Uma das possibilidades indicadas (FRANCESCHI, 1984: 35) era um aparelho de duplicação citado por Figner com o nome de “Desideratum”, sobre o qual não foram encontradas mais referências para além disso. Outra possibilidade técnica para a gravação era o método de dublagem ou *dubbing*,

pelo qual um cilindro tinha seus registros transferidos para outro, um por vez, ou o método pantográfico desenvolvido pela Pathé em 1896 e que permitia a confecção de cinco ou mais cópias do mesmo fonograma de cada vez, embora também se quantifique em vinte e cinco o número de cópias possíveis de serem realizadas por esse processo (FLICHY, 1982: 252).

O disco e o gramofone foram patenteados e construídos em 1888 por Emile Berliner, um alemão radicado nos Estados Unidos. Ele não obtém, de início, grande êxito comercial, pois vende a patente para que a empresa alemã Kammerer & Reinhardt fabrique brinquedos: discos para fazer bonecas falarem e uma versão infantil do gramofone que não vingam comercialmente. Em 1894, o gramofone é lançado como suporte sonoro sob suas patentes registradas pela United States Gramophone Company. As evoluções no processo de produção trouxeram como principal impacto tecnológico a introdução do modo de produção em grande escala. As dificuldades de duplicação do formato cilíndrico foram superadas com a adoção de uma matriz de cera gravada que passava por um processo de galvanoplastia e, assim, através de eletrólise era confeccionado um primeiro molde em metal. A partir desse molde era feito uma espécie de contramolde, chamado “madre”, no qual eram corrigidas as imperfeições. Na sequência, era gerado um novo molde que funcionava como estampa para a confecção do disco propriamente dito em prensas. Para Franceschi,²⁹ “A confecção da matriz foi o ponto-chave do sucesso do disco” e, dessa forma, os processos de produção passaram de um estado semi-artesanal para industrial.

A produção em larga escala de um bem simbólico, como é o caso da música gravada em disco e reproduzida dentro de um processo industrial, já foi alvo de amplos debates, reflexões e críticas por parte de muitos autores. Não pretendemos fazer uma espécie de síntese, mas levantar alguns aspectos com a finalidade de mostrar pontos de confronto com as especificidades do caso brasileiro. Na análise proposta por Marcuse (1967) em relação ao impacto da tecnologia sobre a produção cultural, a reprodução e a banalização fazem com que a arte pré-tecnológica seja como um dente na engrenagem de uma cultura que refaz seu conteúdo. A comunicação em massa mistura arte, política, música e filosofia levando essas esferas a um denominador comum que é a própria apresentação em forma de mercadoria. Para Walter Benjamin, a reprodução de uma

²⁹ Sobre pormenores do processo de produção industrial do disco e sua evolução em diferentes épocas consultar a obra *Disco em São Paulo* (1980), Jambeiro (1975), Brymson (1935), Henslow (1956), Percy Wilson (1957).

obra de arte traz o risco de gerar uma alteração qualitativa na relação das artes com as massas, que ao mesmo tempo ficam dotadas de um eficaz instrumento de renovação das estruturas.

Essa postura otimista não é compartilhada, por exemplo, por Adorno (1986: 287-295) se consideramos seu conceito de Indústria Cultural, pelo qual constitui um sistema que faz produtos adaptados para o consumo das massas, elementos secundários, acessórios da maquinaria. As técnicas da Indústria Cultural dizem mais respeito à distribuição e à reprodução mecânica dos objetos, são externas a ele que, enquanto obra de arte, tem como técnica a sua organização interna e organização imanente. É nesse sentido que se configura o suporte ideológico da Indústria Cultural: eximindo as consequências da técnica extra-artística de produção de bens em seus produtos, sem se preocupar com a determinação que a objetividade da técnica implica para a forma intra-artística. Em sua obra, Adorno se aproxima mais da questão da música e de sua produção, reprodução e consumo, entendendo que ela faz parte do mundo da mercadoria, preparada para o mercado e governada segundo seus critérios. Podemos considerar que a mercadoria tem um caráter fetichista, ligado ao valor de troca (ADORNO, 1983: 172-173), conceito que tem antecedentes nos escritos de Marx (1994: 423; 582). As chamadas perspectivas clássicas no estudo da técnica estabelecem a relação da tecnologia com as forças produtivas, também tomando como o ponto de partida a obra de Marx, que especificamente em *A Fábrica* postula que na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta, na fábrica, ele serve à máquina.

No caso específico deste período no Brasil, a obra de Roberto Schwarz (1999; 1977; 1987) aborda em vários momentos o papel da industrialização e do desenvolvimento na concepção do que viria a ser a identidade nacional do Brasil. Segundo o autor, desde a independência do país manteve-se uma discrepância entre um Brasil idealizado e o real devendo-se, em parte, às relações de trabalho e à falta de desenvolvimento e de um movimento globalizante. No nosso caso, não bastava o Marxismo nacionalista para identificar quem seria o país neste processo. Seria preciso, nesse sentido, voltar os olhos para o mundo, pois segundo o próprio Marx, a questão da igualdade não é nacional e a desigualdade funciona como base do capitalismo internacional.

O fato do Brasil possuir uma produção industrial estabelecida não implicava necessariamente em sua igual racionalização de maneira sistemática e eficiente nesse período. A indústria fonográfica brasileira já tinha instalado o modo de produção em

série, mas não tinha ainda introjetado a lógica racional desse processo. A Gravadora Popular, casa de estreia de Francisco Alves, teve uma curta duração, pequena capacidade de produção, por exemplo. Era um estúdio improvisado junto à residência do proprietário, mal havia sido concretizada a separação entre o espaço da empresa e do trabalho doméstico, um dos fatores que considerados importantes para viabilizar a moderna organização racional da empresa (WEBER, 2001: 12). A Casa Edison, por sua vez, tinha sua produção de discos bem estruturada e articulada com empresas multinacionais, mas se o novo suporte gerou um novo formato de produto, isso não chegou a afetar a canção em si, pois sequer alterou-se em muito o repertório e o elenco da gravadora. Analisando o catálogo da Casa Edison publicado em 1902, é de fácil constatação o predomínio dos mesmos gêneros (Canções, Cançonetas, Lundus, valsas e maxixes) e a presença dos mesmos intérpretes (como Cadete, Bahiano e Eduardo das Neves). Dos 112 fonogramas lançados em disco nesse período de transição entre suportes, 92 também foram lançados em cilindro e, ao menos até 1907, cilindro e disco conviveram. No impacto da produção em série, o efeito do emprego de lógica empresarial na produção fonográfica ocorreu de forma bastante particular, mas também bastante relativa no caso brasileiro, mesmo após a instalação da Fábrica Odeon, que possibilitou comprovada capacidade de produção industrial. Segundo Bessa (2005: 143), em toda a fase mecânica a indústria fonográfica registrava somente os principais sucessos do momento oriundos do Teatro Revista, festas comunitárias e das casas das tias baianas. Não tinha ainda autonomia para determinar o que seria consumido e fabricar seus astros e sucessos, o produto seria “o disco em si, veículos que permitia aos ouvintes entrar em contato, no ambiente doméstico, com artistas e criações já conhecidas”. Analisando as primeiras 7 gravações de Francisco Alves, observamos que A Casa Edison não determinava que a objetividade técnica implicasse na forma intra-artística, interferindo na produção das canções que pretendia lançar com sucesso. Freire Júnior, enquanto agente do meio fonográfico, tentou em vão compor as canções *Chamas do Carnaval* e *Miúdo* para o carnaval, mas não foi bem sucedido. Figner, por sua vez, continuava a apanhar as músicas de sucesso pelo Rio de Janeiro. *O Pé de Anjo* e *Papagaio Louro* não obtiveram êxito em disco, mas circulariam justamente no Teatro de Revista, no carnaval e nas casas das tias baianas, como veremos adiante.

O Pé de Anjo e Papagaio Louro: pelotão, polêmica e plágio

“O Pé de Anjo Marcha Militar?”

Quem tivesse passado hoje, cerca de 7 horas da manhã, pela Rua Conde de Bonfim, junto ao Largo da Segunda feira, havia de ter feito tal interrogação. É que a canção carnavalesca deste ano, ainda popularizada, agora, numa revista teatral, ia sendo entusiasticamente, cantada por um pelotão do exército, que, marcialmente, puxado por tambores e comandado por um sargento, por ali passava. A novidade correu célere, do Engenho Velho à cidade, onde a notícia chegou pelos passageiros dos bondes que na ocasião transitava por Conde de Bonfim

Este texto foi publicado como nota na coluna “Ecos e Novidades” do jornal A Noite em 08 de julho de 1920. Na edição do dia seguinte foi publicada uma repercussão a partir de uma Carta de leitor para o Editor:

”O Pé de Anjo” e o “Papagaio Louro” estão ou não oficializados?

Ao Editor dos “Ecos e Novidades” foi dirigida a seguinte carta:

Ilustre Sr. Editor dos Ecos e Novidades”. Saúdo-o.

Muito obrigado pela preciosa informação que foi divulgada ontem por sua apreciadíssima secção. Por ela fiquei sabendo que as canções do último carnaval não foram oficializadas pelo Ministério da Guerra, visto como as pessoas que ontem viram na Rua Conde de Bonfim um batalhão do exército cantar, em marcha, o Pé de Anjo, o estranharam.

Pois todos nós, moradores de S. Cristóvão, estávamos convencidos que de o Pé Anjo e o Papagaio Louro tinham sido oficialmente adotados como cantos de marcha militar. Pelo menos as tropas aquarteladas aqui por esta zona não cantam outra coisa. Há quem veja nestas canções talvez pouco limpas, muita marcialidade. As crianças e os garotos, pelo menos, apreciam-nas e fazem coro com a tropa.

Contudo, um meu amigo, de indignação fácil e pouco dado a psicologias, morador à Rua General Canabarro, por onde sempre desfilam as tropas de S. Cristóvão, esbraveja em câs quando lhe calha ver passar as forças do nosso exército, puxando as

carreiras de artilharia ou empunhando as carabinas, e a desafinar no Pé de Anjo.

Mas os nossos soldados estão treinados na cousa. E um, como nos grupos carnavalescos tira:

“A mulher e a galinha

não se deixa passear

A galinha o bicho come

A mulher dá que falar”.

E a tropa, em coro, e mais a garotada, respondem :

”Ó pé de anjo, pé de anjo... ”

O tal do meu amigo de indignação fácil é que, sem curar muito do vernáculo, acha que isso é deboche e da má prova de nós.

As mocinhas, porém, gostam tanto, acham a cousa tão engraçada!...

Em todo caso, muito obrigado pela sua informação. Fiquei sabendo que essas canções não estão oficializadas. Creio, entanto, que deviam sê-lo, por mais nacionalistas .

Eu me explico. Cantos de guerra que falam em bandeira, beleza do país, glórias e feitos militares e cousas outras deste jaez, são comuns a todos os povos. Mas o Pé Anjo e o Papagaio Louro são nossos, puramente nossos. São do nosso carnaval, a melhor, maior, a única festa brasileira por excelência, pela feição que lhe damos, que não tem par em outro qualquer país.

Não seria possível obter um aviso, decreto ou lei declarando o Pé Anjo e o Papagaio Louro canções de guerra?

A idéia vai de graça.

Leitor “Amigo e leitor constante - Amadeu Lima”.

Esses dois textos dão uma boa pista sobre as características próprias da sociedade brasileira da época e pode nos ajudar a começar a responder a pergunta de Roberto Schwarz: Que era o Brasil naquele momento? Um país que questionava a partir de notas e cartas de leitores publicadas nos jornais se duas marchas carnavalescas eram hinos militares por serem cantadas por um pelotão do exército. Nada mais esperado como efeito da disciplina e a rigidez do exército que Marchas Militares fossem parodiadas pela música popular por ocasião do carnaval e, dessa forma, circulassem fora dos quartéis. Os casos são muitos e bastante conhecidos, o mais célebre deles é justamente a paródia do Hino Oficial da Marinha Brasileira, a marcha-dobrado *Cisne*

*Branco*³⁰. Mas *O Pé de Anjo* e *Papagaio Louro* fazem o caminho oposto, do desfile dos blocos e ranchos, as canções migraram para o desfile de um pelotão do exército e isso é realmente uma coisa bem brasileira. Mesmo fora das casernas, paródias de melodias militares são muito conhecidas, muitas vezes possuem um tom jocoso, chulo ou mesmo escatológico, como no caso das letras feitas para acompanharem as melodias entoadas pelos toques de clarim: “Tenho sono não posso dormir” ou “Acorda Recruta... filho da puta...”. Isso leva a supor que fosse uma prática frequente, mas no caso das canções que destacamos não se trata de uma conduta de indisciplina ou de desobediência. Feita em tom de brincadeira, a nota descreve que a canção “ia sendo entusiasticamente, cantada por um pelotão do exército, que, marcialmente, puxado por tambores e comandado por um sargento, por ali passava”, ou seja, ela era apresentada fora do quartel com a permissão e participação do comandante de patente superior. De certa forma, além da divulgação, a canção ganhava nova regência, arranjo e também outra letra que não fazia parte da composição original. Tratava-se, ainda, de uma versão parodiada de teor humorístico, malicioso e misógino. Segundo o leitor, um dos soldados cantava “como nos grupos carnavalescos” aguardando a resposta em coro da tropa e da garotada: “A mulher e a galinha não se deixa passear/A galinha o bicho come/A mulher dá que falar”³¹. Essa é uma paródia feita dois anos depois do final da Primeira Grande Guerra configurando-se na carnavalização de um desfile militar.

Ainda a partir dos textos que destacamos inicialmente, podemos ter uma ideia da dimensão do sucesso das canções abordadas. A popularidade alcançada por elas pode ser ilustrada não só pelo espaço que ocuparam no jornal, mas pela maneira como é descrita sua circulação: a novidade correu célere; a notícia chegou pelos passageiros dos bondes; as mocinhas gostam tanto; as tropas aquarteladas não cantam outra coisa e as crianças apreciam-nas e fazem coro com a tropa. Essa movimentação das canções projetadas para fora do disco em que foram gravadas quase fizeram Francisco Alves

³⁰ *Cisne Branco* ou *Canção do Marinheiro*, de Antonio Manoel do Espírito Santo e Francisco Dias Ribeiro tem como versos iniciais: “O Cisne Branco em noite de lua / Vai deslizando num lago azul”, que foram assim parodiados: “Seu Bonifácio em noite lua / Tirou a calça e cagou na rua”.

³¹ A letra original traz os versos: “A mulher e a galinha/Um e outro e interesseiro/A galinha pelo milho/E a mulher pelo dinheiro”. O tom já era machista e misógino, mas menos maliciosa que a paródia que traz verbos de duplo sentido como comer e dar.

desistir da carreira e voltar para o comércio ajudaria a relativizar o peso da industrialização já em marcha no âmbito brasileiro e a repensar a metáfora das massas como acessório da maquinaria ou seu elemento secundário. A ideia de que a arte funcionaria como mero dente de uma engrenagem aqui também não se enquadra com perfeição e adiante veremos como essas canções continuaram circulando. Nesse episódio específico é interessante pontuar a maneira como as canções foram valorizadas pelo leitor. Ainda que em tom de ironia, ele sugere que um decreto ou lei as declarasse como canções de guerra, comuns a todos os povos, ao passo que *O Pé de Anjo* e *Papagaio Louro* eram puramente brasileiros e pertencentes à única festa brasileira por excelência, sem par em outro qualquer país.

Outro trecho da carta que ganha relevância é: “Há quem veja nestas canções talvez pouco limpas, muita marcialidade”. Quanto à questão da limpeza, já vimos que a paródia militar também não seria a ideal para conter a indignação fácil do amigo do leitor que julgava a cantoria uma manifestação de deboche e má prova. Já o termo “muita marcialidade” parece remeter ao fato de que as canções, usadas neste contexto e em função de seu ritmo, ultrapassavam os limites entre a marcha militar e a marcha carnavalesca. Edigar de Alencar (1965: 45) faz uma distinção entre ambas e a marcha de rancho, surgidas em momentos distintos, lembrando que a marchinha *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, foi adotada como hino oficial do Rio de Janeiro (ALENCAR, 1965: 47). Para o autor, o gênero foi o primeiro criado especialmente para a massa urbana e já se fazia presente esporadicamente no carnaval há mais de duas décadas com *Ó, Abre Alas*, mas foi só em 1920 que a marcha entraria definitivamente na festa com *O Pé de Anjo*, um divisor de águas: “Daí por diante não haverá mais carnaval carioca sem marchinha”.

Brigas musicais à baiana

Entre os lugares de circulação e fixação das canções na época estavam agremiações carnavalescas e as casa das tias baianas que, segundo Tatit (2004: 94), mantinham no Rio de Janeiro os costumes culturais dos negros de Salvador, entre eles a música, a religião e a culinária. A mais famosa das tias baianas foi Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata ou Assiata. Sua casa ficou conhecida como berço do samba urbano carioca e como porta de entrada para o carnaval. Sevcenko

(2004: 543)³² via nela um local onde mundos paralelos conviviam e se cruzavam, com rituais africanos (proibidos) nos fundos e versões mais diluídas dos mesmos nos cômodos da frente para o consumo mais generalizado dos abastados que “imaginavam estar penetrando no âmbito clandestino latente à base de boa ordem”. Teria sido lá, em 1916, composto *Pelo Telefone*, famoso samba de autoria coletiva registrado por Donga na Biblioteca Nacional e que acabaria por gerar a não menos famosa briga entre autores requerentes, que envolveu entre outros: Mauro de Almeida, Sinhô, a própria Tia Ciata e Hilário Jovino. Este último era um dos introdutores do rancho carnavalesco no Rio (EFEGÊ, 1978: 224-225), tendo formado, na Casa da Tia Ciata, a agremiação Bem da Conta.

O fato das casas das tias baianas funcionarem como ponto de confluência possibilitava surgirem e saírem dela outras agremiações, como o rancho O Macaco é Outro. Foi em torno delas que, no ano seguinte, as brigas entre artistas continuaram e passaram a tomar o formato de polêmicas musicais, que envolviam rivalidade entre grupos e territórios, fama e autoria e gerariam também a partir disso o nascimento de muitas canções, incluindo as primeiras músicas gravadas por Francisco Alves. Podemos considerar que a primeira música fruto das polêmicas foi uma réplica à marcha *Inveja*, do Bloco *Quem fala de nós Tem Paixão*, intitulada *Resposta à Inveja*. Segundo Alencar (1968: 29), foi a primeira composição de Sinhô “afora uma ou outra polca que não passara das salas em que tocava” para o grupo *As Sabinas da Kananga*. Não foi editada, nem gravada. A rivalidade entre agremiações, conforme nos indica Jota Efegê (1978: 131), também suscitou Sinhô a dedicar o samba (que já tinha pronto) *Quem São Eles* ao grupo homônimo recém-fundado pelo *Clube Fenianos*.

A Bahia é terra boa
Ela lá e eu aqui - Yayá
Ai, ai, ai
Não era assim que meu bem chorava

Não precisa pedir eu que eu vou dar
Dinheiro não tenho, mas vou roubar

³² Essa imagem de uma compartimentação da casa também se encontra em Wisnik (1982: 160-163) e em Sodré (1979: 20).

Carreiro olha a canga do boi
Carreiro olha a canga do boi
Toma cuidado que o luar já se foi
Ai que o luar já se foi
Ai que o luar já se foi

O castelo é coisa a toa
Entretanto isso não tira - Yayá
Ai, ai, ai
É lá que a brisa respira

Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou roubar

Quem são eles?
Quem são eles?
Diga lá e não se avexe - Yayá
Ai, ai, ai
São peixinhos de escabeche

Não precisa pedir que eu vou dar
O resto do caso pra que cantar

O melhor do luar já se foi
O melhor do luar já se foi

Entre menina que aqui estão de horror
Ai, que aqui estão de horror
Ai, que aqui estão de horror

A canção teria sido executada pela primeira vez no baile inaugural do grupo com a intenção de provocar os outros principais clubes cariocas: Democrático e Tenentes do Diabo, “visava atingir uns e outros na imprecisão do pronome” (EFEGÊ, 1978: 131). Realmente não é muito seguro precisar o real objeto dos ataques³³, mas podemos

³³ A precisão de alvo e a real intenção de gerar polêmicas (e com quem travá-las) é de difícil mensuração, um caso clássico que ilustra bem é o samba *Macumba* que utiliza o termo Gegê, de origem africana e foi

afirmar que as temáticas giravam em torno da Baía (é terra boa/Ela lá e eu aqui) e do sucesso ou o fato de ser ou não conhecido (Quem são eles? Quem são eles?). Essa é a mesma linha das respostas musicais realizadas por parte de Hilário Jovino (*Não És Tão Falado Assim*) e Donga (*Fica Calmo que Aparece*), cuja abordagem não era territorial, mas pessoal, assim como a dos irmãos Pixinguinha e China, que ganharam mais notoriedade na polêmica com *Já Te Digo*:

Um sou eu, e o outro não sei quem é
Ele sofreu pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem é ele
Mas eu lhes digo
Ele é um cabra muito feio
E fala sem receio
E sem medo ao perigo

Ele é alto, magro e feio
E desdentado

Ele fala do mundo inteiro
No Rio de Janeiro
No tempo em que tocava flauta
Que desespero
Hoje ele anda janota
Às custas dos trouxas
Do Rio de Janeiro

O samba teve grande repercussão no carnaval de 1919 e teria projetado Pixinguinha como compositor (MELO; SEVERIANO, 1997: 56). O tom das músicas continua estritamente pessoal e, depois de responder direta e textualmente, passam da suposta provocação sobre fama ou anonimato (“Quem são eles?... Um sou eu, e o outro não sei quem é”) para a ofensa direta, fazendo referências aos atributos físicos de Sinhô. Este, por sua vez, endereçou duas repostas, uma também debochando da aparência,

censurado pelo Estado Novo quase vinte anos depois de composta (e dez anos depois da morte de Sinhô) por suposta menção ao apelido de Getúlio Vargas: Ai Gegê /Meu encanto / Eu só tinha medo/ Se não tivesse um bom santo.

outra somando à isso a questão da Baía:

A Bahia não dá mais coco

Para botar na tapioca

Pra fazer o bom mingau

Para embrulhar o carioca

Papagaio louro

Do bico dourado

Tu falavas tanto

Qual a razão que vives calado

Não tenhas medo

Coco de respeito

Quem quer se fazer não pode

Quem é bom já nasce feito

A expressão “coco de respeito” seria uma menção à cabeça avantajada de Rui Barbosa, caricaturado musicalmente como o Papagaio Louro calado depois da sua segunda derrota em eleição presidencial para Epitácio Pessoa, que, em 1919, teve o dobro do número de votos. Destaca-se, assim, o atributo físico de um político baiano, marcando novamente a questão territorial. Alencar (1968: 29) credita a motivação das contendas às intenções que, além de políticas, estavam ligadas à presença baiana no círculo íntimo de sambistas no Rio, em especial nos casos das desavenças já citadas na Casa de Tia Ciata e da autoria de *Pelo Telefone*. Rinaldo C. N. Leite (2007)³⁴ foi quem melhor se debruçou sobre a questão e postulou que a popularidade obtida pela música Pelo Telefone não era consequência apenas da forma humorada com que criticava os baianos, mas também de um sentimento de aversão e de rivalidades latentes. O autor conclui que o samba vivia uma fase em que se popularizava e sedimentava como gênero

³⁴ O brilhante artigo citado de forma quase literal, por sua vez, cita outro assinado pela Srt^a. “Y.” na seção “Páginas femininas” da Revista Bahia Ilustrada nº. 4 – Março 1918 (editada no Rio de Janeiro, mas voltada para a colônia baiana): “Um bahiano não cantaria assim...” e observa que *Já Te Digo* [assim como *Quem São Eles?*] foi gravada pelo Baiano da Casa Edison, natural de Santo Amaro da Purificação.

musical urbano e, nesse ponto, havia uma disputa pela sua originalidade, marcada num duelo entre a tradição e a modernidade. Aqueles que defendiam a herança e a hegemonia dos baianos, a autoria coletiva e a experiência comunitária disputavam com outros que davam ênfase a uma recriação carioca e defendiam a autoria individual, profissional, renumerada e divulgada além dos círculos restritos das comunidades.

Uma outra resposta de Sinhô, deixava de lado política e território e rebatia, de forma mais direta, os insultos feitos a ele: magro, feio e desdentado:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim
Guardo também para cortar
Línguas que falam de mim

Ó pé de anjo, ó pé de anjo
És rezador, és rezador
Tens o pé tão grande
que és capaz de pisar
Nosso Senhor, Nosso Senhor

A mulher e a galinha
Um e outro e interesseiro
A galinha pelo milho
E a mulher pelo dinheiro

Sinhô teria rebatido a menção a seus atributos físicos, ridicularizando os grandes pés de China. Alencar (1965: 133) também fala na hipótese dessa menção ter sido dirigida a Belisário Távora, Chefe de Polícia do Distrito Federal citado em *Pelo Telefone* e pouco amigo dos frequentadores da Casa da Tia Ciata. *Pé de Anjo* também era um dos apelidos dos sapatos de bico fino em moda na época³⁵. Outro motivo para

³⁵ O termo aparece em um quadro da peça de teatro de revista *Sonho de Ópio* cantado pelo personagem Almofadinha, interpretado por Francisco Alves: “Com sapatos pé de anjo / E camisa de listinha / Com fumaças de marmanjo / Eis aqui o almofadinha”. A peça de autoria de Duque e Oscar Lopes estreou no Teatro São José em 14 de novembro de 1923. Letra da música transcrita do libreto consultado nos arquivos da Empresa Paschoal Segreto no Departamento de Música da Biblioteca Nacional.

polêmicas (TINHORÃO, 1972: 132) e mais um desdobrar de canções foi acusação de plágio, uma delas feita por Hilário Jovino (Entrega o Samba a Seus Donos) e outra por Heitor dos Prazeres (Rei dos Meus Sambas). Em relação a esta última, Sinhô teria alegado que “não sabia” que os sambas (*Oram Vejam Só* e *Gosto eu Me Enrosco*), eram de Heitor, teria também reconhecido e parcelado com ele a dívida dos direitos autorais em dinheiro. Teria dito famosa frase: “Samba é como passarinho, é de quem pegar”, que ficou para sempre a ele atribuída. Outra possibilidade de plágio recaiu justamente sobre *Pé de Anjo*, que teria sido composta a partir de variações de um tema da valsa francesa *Ces’t Pas Difficile* (Jenny), de J. Dorin. A canção tem uma versão brasileira gravada em 1916 por Eduardo das Neves (Odeon 121.179) ³⁶:

Eis uma história singela
De meigo e triste sabor
Na qual figura uma bela
Sacrificada ao amor

Vi-a uma vez numa igreja
De olhar contrito a rezar
Como quem pede e deseja
Que Deus a venha perdoar

DECLAMADO:

Na saída da igreja acompanhei-a discretamente e soube que se chamava Geni. Então cantei ao seu ouvido:

Ó Geni
Meu sincero amor
Hei de ser, ó flor
Entendido também por ti

Era um idílio amoroso

³⁶ Alencar (1968: 68) transcreve um trecho da letra com variações. Transcrevemos aqui na íntegra diretamente da gravação gentilmente cedida por Marcelo Bonavides de Castro por intermédio de Adilson Santos, ambos do Grupo virtual de colecionadores Confraria do Chiado, presente na rede social Facebook.

Que se passava fulgás
Fui nesse tempo ditoso
Como não serei jamais

Somente me torturava
Vê-la constante a rezar
E quando a interrogava
Ela se põe a chorar

DECLAMADO :

Geni tinha um segredo em sua vida que eu não pude desvendar, mas apesar de tudo eu a amava muito e repetia-lhe sempre:

REFRÃO

Propus então com ternura
Amor de todo jurar
Oh que feliz aventura
Iríamos nós desfrutar

Ela entretanto se move
E de meus braços fugiu
O nosso idílio acabou-se
Pra sempre ser e partiu

DECLAMADO:

Partiu deixando somente uma carta que dizia: Esquece-me! Mas eu não podia esquecê-la.
Procurei e a encontrei um dia num convento e então cantei:

REFRÃO

A questão de determinar se haveria ou não plágio aqui tem menor importância para este trabalho, pois o que mais nos interessa não são as semelhanças entre as melodias, mas sim as diferenças entre as duas letras. A presença de trechos falados em *Geni* é uma característica comum das canções e demonstra que a intenção de narrar uma história é mais importante do que a de compor uma canção, ao contrário do que

ocorre em *Pé de Anjo*. O ponto central do debate está na confluência de plágio e polêmica, pois consideramos que a maneira diferenciada em que se dá a interação entre letra e melodia em *Geni* e *Pé de Anjo* ilustra o que diz Tatit (2004: 122-126). Para o autor, a polêmica que gerou *Pé de Anjo* e *Papagaio Louro*, à medida que adotou o recado como razão para uma composição, acabaria por exigir o desenvolvimento de uma técnica que Sinhô acabou por consolidar. Tratava-se da nova forma da letra do então emergente gênero do samba, valorizando a adequação do conteúdo. Era o contrário do processo até então adotado nas cantigas e lundus, em que a melodia feita em cima de versos priorizando a métrica enquanto poema.

Tatit faz uso de uma metáfora interessante, em que o compositor da primeira música gravada no Brasil, Xisto Bahia, teria passado um “bastão” para as mãos do cantor Baiano, que por sua vez deixou o bastão da casa de Tia Ciata, para que futuramente viesse a forjar o “som ideal para reprodução e série e para a difusão em massa”. O bastão seria assumido por Donga no momento em que registrou *Pelo Telefone* e, então, arrebatado em seguida por Sinhô, que uniu letra e melodia com o fim de mandar recados, mas aliado ao aliado ao objetivo de alcançar sucesso popular, o que fazia dispensando parceiros e se aliando a intérpretes de prestígio.

Tinhorão (1998: 277-281) atribui aos polemistas uma tomada de consciência importante, aquela de poder aproveitar sua produção musical e destiná-la à venda, passando a tocar comercialmente. Curiosamente, Francisco Alves usou o mesmo termo de Tatit ao narrar sua chegada ao disco pelas mãos de Sinhô que “empunhava o bastão de líder nas rodas do samba carioca”, ou seja, ao gravar *Pé de Anjo* e *Papagaio Louro* podemos dizer que ele teve o bastão da reprodução e difusão do Rei do Samba perto das mãos. No entanto, não o empunhou ainda daquela vez para coroar-se Rei da Voz, pois ainda era uma época em que os compositores estavam mais articulados e tinham mais prestígio que os intérpretes e os discos ainda não tinham autonomia para lançar astros e sucessos.

Sinhô e Donga lado a lado

CAPITULO II

O TEATRO DE REVISTA ENTRE 1920 E 1926

As canções gravadas por Francisco Alves também circularam para além do período de carnaval e dos círculos restritos das Casas das tias baianas. A carta de leitor do jornal citada comentava que elas teriam sido popularizadas a partir de uma revista teatral e, de fato, o teatro de revista teve um grande papel enquanto divulgador da música popular nessa época. Segundo Tinhorão (1998: 218) o teatro musicado foi introduzido no Brasil por volta do ano de 1859, inicialmente nas formas do Alcazár e das Revistas de ano, peças que narravam os fatos principais de cada ano e que, depois de 1880, viveram uma transição para o formato dos monólogos e canções soladas em números musicais coreografados. Para o autor, a partir dessa época surge a possibilidade de apropriação da música como objeto de comércio, veiculada em discos e partituras, atendendo o consumo de produções culturais da música popular criadas com essa finalidade expressa. Viviam-se o declínio da era dos cafés e chopes, em que circulavam mais intensamente as canções. Podemos dizer que uma demanda pela apresentação de canções foi absorvida pelo teatro de revista, que viveu um casamento com a música popular em 1906 por ocasião do emblemático sucesso de Freire Jr. com *Vem cá, Mulata*. A partir da década de 1910, o teatro de revista se popularizava e passava ser o principal palco de uma “cultura intermediária entre uma cultura popular urbana e outra importada para a classe média” (TINHORÃO, 1972: 17- 21).

Se coube a Fred Figner apanhar as canções nos cafés e chopes do Rio de Janeiro e levá-las ao disco, a tarefa de levá-las ao palco do teatro revista foi realizada por outro imigrante empreendedor: Paschoal Segreto. Segreto nasceu na Itália em 1868, dois anos depois de Figner, e chegou ao Brasil com a mesma idade dele, em 1893, a bordo da terceira classe do navio Savoie. De espírito empreendedor, rapidamente se estabeleceu em atividades ligadas à venda de jornais, bilhetes de loteria, o museu de cera Pantheon Ceroplástico, restaurantes, centros de diversão e casas de jogos lícitos e ilícitos, o que teria lhe rendido problemas com justiça e a alcunha de “Ministro das Diversões”, dada por uma charge da revista *Careta*, publicada em novembro de 1910 (MARTINS, 2004: 100).

Seu nome era muito conhecido, popular e intensamente ligado ao período pioneiro do cinema no país. Em 1897, no âmbito do Salão de Novidades Paris realizado no Rio, montou a primeira sala de exibição de filme considerada permanente do país.

Além de inaugurarem outras salas, estúdios e laboratórios, a partir de 1898, ele e seu irmão Afonso Segreto, foram os responsáveis pelas primeiras filmagens no país, figurando como nossos principais produtores cinematográficos de então, contando com mais de sessenta filmes para exibição em suas próprias casas de diversão até 1901 (ARAÚJO, 1976: 121-127)³⁷. Nos anos seguintes, Paschoal e Afonso Segreto foram produzindo apenas um filme por ano até cessarem as exibições cinematográficas e, depois de perderem espaço para outros empresários, seus investimentos se voltaram mais ao teatro.

Paschoal Segreto não tinha somente um tipo de negócio comercial, como Figner. Apesar de focado no ramo do entretenimento, a diversificação de atividades foi uma de suas características mais importantes, considerando investimentos em diferentes setores como: bares, casas de chope, charutaria e cafês-concerto. Este último era o mesmo formato que havia dado origem ao High Life Club, à Maison Modern e ao Moulin Rouge, usado como inspiração para, em 1903, basear a reinauguração do teatro São José, na Praça Tiradentes. A praça era anteriormente chamada de Rossio Grande e Praça da Constituição e foi tida como berço do teatro de revista brasileiro. Tratava-se de uma área de intensa movimentação cultural, especialmente desde 1813, com a inauguração do Teatro São João, que Segreto arrendou e rebatizou como São Pedro. Comprou também, no mesmo local, o Teatro Santana, que passou a se chamar Carlos Gomes (MARTINS, 2004: 138).

O período em que Segreto intensificou seus investimentos na área teatral foi justamente considerado por vários autores, como José Veríssimo e Machado de Assis, a decadência do teatro nacional. Além do teatro de revista, outros gêneros teatrais populares eram alvo de crítica, como a opereta, o *vaudeville*, a comédia musical e o musical (MARTINS, 2004: 134). As críticas de jornais e revistas reforçavam o coro depreciativo contra tais gêneros e, ainda, rebaixavam especialmente o teatro de revista: “revista gênero falido, gasto, exausto que já não diverte... fontes de imaginação e de criatividade já estão secas... os autores deveriam por o seu talento a serviço do teatro de verdade... escrevendo comédias, tentando a opereta” (CM, 31 mar. 1921). Entre os

³⁷ Estão entre alguns dos títulos que apresentavam: *A chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis*, *O desembarque do Dr. Prudente de Moraes no Arsenal de Marinha*, *Fortalezas e navios de guerra na Baía de Guanabara*, *A inauguração da igreja da Candelária*, *O Largo do Machado*, *O préstito do Marechal Floriano para o Cemitério*, *A barca de Niterói*, *Infelicidade de um Velho na Primeira Noite de um Casamento*, *O Vigário Apanhado em Flagrante*, e *Pierrot Embriagado*.

motivos da alegada inferioridade do gênero, tinham menção a quantidade e perfil de público e a presença da música: “todos os teatros funcionam atualmente explorando vários gêneros: o drama, a comédia, a revista, a opereta. Há público para tudo e pra todos! Notadamente, notamos que onde há música a corrente é maior. A revista, gênero que cada vez mais explora ritmos de uma banalidade desanimadora, essas que monopolizam a atenção de dois terços da nossa população” (*O Rio Musical*, 03 jun. 1922)³⁸. Até mesmo a SBAT, o órgão oficial representantes dos autores, classificava as companhias em dois grupos distintos para fins de arrecadação: Companhias de arte, incluindo drama, alta comédia, ópera, ópera-cômica e opereta (*vaudeville*, *sainette*, *frase*, *grand guinol* – peças sem música) e companhias de diversões, incluindo baixa comédia, farsa, revista e burleta (comedia musicada, mágica, *revuette* – peças com música) (Idem: 95).

O teatro de revista, ao contrário do teatro em prosa, não tinha uma trama propriamente dita, mas uma estrutura fragmentada a partir de um mote. Este poderia ser a chegada de um caipira à cidade grande ou a criação de um ministério, por exemplo, apresentado por dois personagens chamados de *compères* (compadres) e *comères* (comadres) que introduziam situações e personagens passeando de cena e cena e, assim, fazendo a ligação entre os chamados quadros ou números. Normalmente, os atores do elenco faziam vários papéis nos diferentes quadros da peça. Os cenários eram trocados e durante esse ínterim aconteciam os chamados “quadros de cortina”, muitas vezes feitos por cantores ou cômicos, criados para preencher o tempo da preparação do palco. A música nas peças de revista podia ser uma produção original, obras compostas exclusivamente para a peça ou compiladas, escolhidas de outros autores. Em geral, as peças de revista eram compostas de dois atos, no início do primeiro havia um prólogo e no final de cada um havia a apoteose, uma espécie de pedido de aplauso contando com todo o elenco no palco. Essa finalização era realizada com uma música cantada conjuntamente, acompanhada pela orquestra que costumeiramente ficava no fosso, mas eventualmente também ocorria de haver músicos no palco a depender do enredo.

O teatro de revista, à medida que era escrito como uma espécie de compilação habilidosa feita em cima da escolha de canções e piadas, era um gênero mais comprometido com a performance do que com a dramaturgia em si, padrões literários

³⁸ Trecho transcrito em Gomes (2003: 143).

ou qualificação artística. A perspectiva que enxergava no teatro de revista uma fase de decadência dessa arte era, na verdade, fruto de uma cobrança de que as peças de revistas fossem escritas nos moldes do teatro clássico. Segundo o historiador Tiago de Melo Gomes (2003: 27), essa vertente da crítica esquecia que, nos anos 20, o processo de massificação cultural estava bastante adiantado e o teatro de revista enquadrava-se e funcionava dentro da lógica da cultura de massas. Entendemos que o uso desse termo pode soar como uma corrida em campo minado, mas o autor contextualiza a questão dando mais relevância à capacidade que o teatro revista tinha de colocar signos em circulação, do que propriamente a suas dimensões e gerenciamento enquanto meio de comunicação. Gomes leva em consideração que o termo “cultura de massas” recebeu mais reformulações em comparação com o conceito Frankfurtiano de Indústria Cultural, que assinala o gerenciamento industrial do mundo cultural a partir do seu monopólio por grandes empresas. Na visão do autor, o teatro musicado já havia se estabelecido sobre uma cultura de massas, não só em termos quantitativos, mas por ser compartilhado por diferentes classes sociais e também por amplos segmentos da população dentro de um mesmo universo cultural.

Outra estudiosa do teatro de revista brasileiro, Virgínia Bessa compartilha dessa opinião, que, na verdade, fundamentada no trabalho do historiador francês Jean François Sirinelli (Apud BESSA, 2005: 36). Sirinelli identifica que por décadas a fio, promover uma interpretação sobre a cultura de massas foi objeto privilegiado das ciências sociais e objeto de estudo de seus principais pensadores. A maioria deles valoravam negativamente a produção massiva, com certa carga ideológica reativada pela crítica ao capitalismo e acabavam periodizando o problema em sua contemporaneidade, sustentando que o desenvolvimento da cultura de massas estava restrito ao período entre 1920 e 1960. Aqui se situa um ponto chave para nosso trabalho, pois parte dessa temporalização pode ser atribuída ao peso dado à dinâmica da reprodutibilidade e da produção industrial. Para Sirinelli, desde o final do século XIX já existia uma cultura caracterizada pela massificação e, para exemplificar, cita justamente um gênero de teatro musicado, o *vaudeville*. Embora esse gênero específico não estivesse baseado na mesma reprodutibilidade em série dos impressos e dos produtos audiovisuais, tinha seus espetáculos produzidos com base numa lógica industrial, entre eles o preço baixo e acessível das entradas; a renovação constante das produções, em função das reações do público e da disponibilidade das vedetes; a gestão centralizada; o agrupamento das salas de espetáculos em grandes redes; o gerenciamento das carreiras dos artistas por agências

especializadas. Citamos ainda mais um aspecto, a tendência à formalização das representações, com a adoção de uma linguagem cênica e performances padronizadas a partir da recombinação de sequências variadas e agrupadas como peças de uma engrenagem (Idem: 37. tradução da autora).

O Brasil também vivenciou a instalação de um novo modo de produção que mudaria as relações internas entre diretores, atores e técnicos a partir do emprego de uma lógica empresarial à produção artística. Esse feito se deu através da pessoa de Paschoal Segreto que, em 1911, adotou o chamado Teatro por sessões, que já havia sido experimentado anteriormente, contando com três apresentações diárias (às 19h, 20h45min. e 22h30min. e eventuais matinês), além de baratear os ingressos de teatro, tornando-os acessíveis a uma camada de público que, até então, não podia frequentá-lo. Essa transformação da lógica de produção teatral foi abordada por vários autores, dos quais ressaltamos Dinho Valadares, quem mais detalhou as alterações internas das peças. Em sua pesquisa, Valadares aponta a adoção do novo sistema como consequência da fase de crise vivida pelo teatro de revista e do desgaste agravado em 1908, com a morte do dramaturgo Arthur Azevedo. “O teatro de Revista tinha apenas dois caminhos, conseguir encontrar uma nova fórmula que combinasse bilheteria com produção, ou então deixar cair sua importância para a cena brasileira” (VALADARES, 1998: 31-32). A primeira grande guerra acrescentou uma nuance de ordem econômica a esta crise, levando a classe artística a criar a Casa dos Artistas. Segreto precisou diminuir o preço das produções e, em especial, dos ingressos, reduzindo-os a quase um terço do preço original e tentando se aproximar do valor cobrado pelo cinema para atrair expectadores com menos recursos. Essa busca acabou afetando a forma das peças internamente, que passaram a ser escritas em português mais coloquial, com a utilização de gírias e frases de duplo sentido, e a apresentar personagens de uma classe social mais baixa. Houve também uma redução no tamanho e número de quadros e atos, com a eliminação do prólogo e de tramas secundárias e do número de integrantes do elenco, demandando que os mesmos atores fizessem até cinco papéis. A música, por sua vez, passou a ter mais destaque, sendo cantada pelos atores principais e acabando por alterar a linha distintiva entre atores e cantores e, ainda, progressivamente assumindo a inserção de ritmos populares. Sendo um gênero mais comprometido com a performance, o teatro organizado por sessões podia alterar o conteúdo das peças em meio às apresentações de acordo com a reação do público ou da crítica. Da mesma maneira como seria consolidada muito depois nas telenovelas, determinados personagens

poderiam “crescer” nas peças de teatro de revista e quadros inteiros poderiam ser cortados e outros adicionados de acordo com o sucesso dos mesmos ao longo das temporadas. A crítica feita pelo jornal O Paiz na estreia da peça de teatro de revista *Olha o Guedes*³⁹ faz elogios, mas também ressalvas a “um quadro positivamente infantil, que desagradou por completo, ao ponto de provocar um esboço de vaia” (OP, 13 set. 1924). Na sequência do texto, o crítico fala de outros trechos da mesma peça, mas volta ao assunto “Já escrevendo esta crônica soubemos que o malfadado quadro fora cortado na segunda sessão, com o que muito melhorou o ato, ficando a revista mais ligeira e assim se justificando que se acentuemos a nota elogiosa”. Essa prática foi chamada de “mutilação”, vista por alguns como um aspecto negativo, mas também como sinal de interatividade. Filomena Chiaradia (1997: 165-168) observa que muitas peças de teatro de revista chegavam a ter momentos de interatividade em que pessoas da plateia definiam que rumo tomaria o enredo. Para a autora, essa participação do público no andamento dos espetáculos pode nos remeter à ideia de que a configuração dessas cenas se assemelha a produções “em série”. Elas apontam para um movimento inicial da cultura de massas no país e anunciam a possibilidade de circulação entre populações de faixas culturais diferenciadas. Ainda segundo Chiaradia, como os cronistas e os jornalistas, os autores teatrais tinham sua produção voltada para o mercado, com os interesses comerciais dos empresários determinando grande parte das produções artísticas, parte de toda uma mentalidade empresarial que começava a despontar.

Na Casa Edison, consideramos que Fred Figner apanhava o material sonoro sem grande interferência nos processos de produção que implicasse um formato de produto para a música, apesar do disco passar um processo de reprodutibilidade industrial. Nesse sentido, é o contrário do que ocorria no teatro revista, em que foi incorporada uma padronização nas peças a partir da iniciativa do teatro por sessões de Paschoal Segreto. Ele representou um novo modelo de empresário que comandava companhias teatrais, mas sem exercer nenhuma função artística, direção ou atuação (CHIARADIA, 1997: 28). Renato Ortiz (1988: 38-57)⁴⁰ usa o termo “capitães de Indústria” para nomear esse perfil de agente da produção artística que, baseado no empirismo, desenvolve práticas para manobra de mercado através de procedimentos aventureiros ao invés de

³⁹ Peça de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Estreou no Teatro São José em 12 de setembro de 1924.

⁴⁰ Usando o conceito de Fernando Henrique Cardoso.

uma exploração metódica e racional da força de trabalho. Segreto se diferencia dos empresários do teatro musicado que o antecederam justamente por não entender propriamente de teatro, mas sim por nele investir o mesmo espírito empreendedor que lançava a outras áreas do entretenimento com suas empresas do ramo das diversões.

Segreto e seus métodos não eram uma unanimidade entre a crítica teatral, o crítico Mário Nunes o acusa de “consciente ou não, de que a mentalidade da massa era de circo, tratou de canalizá-la para o espetáculo ligeiro musicado, substituindo o palhaço pelo compadre de revista, ou pelo ator cômico” (NUNES, 1956: 111). No entanto, considerava que a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José criada por ele tinha sido o ponto de partida do movimento que criou o teatro musicado na forma em que este se consagrou no Brasil. A companhia tornou-se um marco por ter sido pioneira em apresentar as mudanças do teatro por sessões, um novo sistema que então passou a ser adotado como padrão por todos os empresários teatrais.

Por companhia teatral entende-se a equipe de artistas e técnicos que produziam e encenavam as peças de teatro de revista em todas as suas fases: escrever, ensaiar, representar, musicar, arranjar, tocar, cantar, dançar, cenografar e vestir. Nem sempre os teatros físicos tinham uma companhia própria, da mesma forma que nem todas as companhias de teatro tinham um teatro sede, sendo que muitas vezes os próprios artistas gerenciavam e arrendavam espaço nos teatros que estivessem disponíveis. A Companhia do Teatro São José foi fundada em 1911 e sua criação teria sido fruto de uma demanda dos atores por mais trabalho e maior remuneração, embora também pesem contra Segreto acusações de exploração da força de trabalho destes⁴¹. Em 1920, ele tinha 81 funcionários, incluindo 29 atores, 26 coristas, 16 costureiras e 10 pessoas empregadas em outros serviços (MARTINS, 2004: 152). Nomeada por “Mário Nunes como a menina dos olhos de Paschoal Segreto”, a companhia teatral foi corpo estável e estrela principal do teatro mais rentável do empresário⁴², que também era proprietário do Teatro Carlos Gomes (atual Teatro João Caetano) e arrendava da Prefeitura do Rio de Janeiro o Teatro São Pedro, que, por sua vez, também tinha companhia própria especializada em operetas e melodramas. Dentro do cenário carioca em que o Teatro Municipal e o Teatro Lírico apresentavam teatro em prosa e óperas, o Teatro São José

⁴¹ A questão da exploração é levantada por Chiaradia (1997: 165) e detalhada por Martins (2004: 143-147).

⁴² Segundo análise minuciosa feita com base da documentação da Empresa de Paschoal Segreto por Gomes (2003: 80-89).

competia com o Teatro Apolo e o Teatro Recreio. Tinha um público bastante diversificado, mas era imbatível em popularidade. Para Chiaradia (2003: 154), o Teatro São José foi quem “pode proporcionar ao teatro carioca da época o suporte indispensável para o desenvolvimento e a manutenção de uma cena teatral dedicada especialmente aos gêneros revista e burleta”.

Para Tinhorão (1998: 226-227) nessa passagem para o sistema por sessões, o teatro musicado foi deixando de ser exclusivo para o público masculino e a música passou a artigo criado com a finalidade de atender às expectativas do público consumidor de produções culturais em geral, sendo destinada ao lazer urbano e, com isso, passível de transformar-se em objeto de comércio. Para o autor, as peças de teatro de revista eram o único tipo de diversão pública de palco capaz de atrair as famílias das heterogêneas camadas de classe média, que tinham gosto ainda muito próximo da baixa origem de onde provinham. Foi nesse cenário e nessa Companhia do Teatro São José que, em diferentes momentos, Francisco Alves e as canções que gravou subiram ao palco do teatro de revista.

O Teatro São José e o empresário Pascoal Segreto

Da casa da baiana ao palco

Assim como as revistas passavam por uma padronização para atender às necessidades da performance e de ter um bom retorno de público, as músicas também poderiam ser alteradas de acordo com uma exigência cênica. O revistógrafo Luiz Pacheco assim detalhava o seu ofício: “Fazer uma revista e colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre... é plagiar e dizer ao maestro que componha musica para letra já feita; é empurrar letra numa música que todo mundo conhece e sai assobiando na noite da premiére” (NUNES, 1956: 87). E foi assim que a canção *Alivia Estes Olhos*, gravada por Francisco Alves, recebeu uma nova letra em cima da mesma melodia e, assim, passou a se chamar *Rede e Pescador* para entrar na revista *Quem é Bom Já Nasce Feito*, encenada no Teatro São José. A adaptação foi feita pelo próprio autor da letra inicial, Sinhô, que pela primeira vez era responsável pela partitura completa de uma peça teatral. O artista declarou o feito em entrevista dada no momento em que ensaiava a canção com o maestro Bento Mossurunga e os atores Pedro Dias e Otília Amorim. Falou sobre a parceria com os autores da peça, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes em que tocava piano com eles e recebia a letra, (CM, 18 out. 1920). O próprio nome da peça é herdado de um trecho de outra canção de Sinhô grava por Alves: *Papagaio Louro*, mas ela não tematizou os possíveis personagens da polêmica que estavam na composição original, como Rui Barbosa. De forma diferente, trata de outro episódio protagonizado por Sinhô, a visita dos Reis da Bélgica, Alberto e Elisabeth, ao Brasil. Durante a viagem, tendo conhecido as músicas de Sinhô através do pianista do navio, Augusto Vasseur, teriam pedido para serem apresentados ao Rei do Samba (ALENCAR, 1968: 48).

A peça teatral satiriza as medidas higienistas adotadas na cidade de São Paulo para adaptá-la à visita dos soberanos. A canção não aparece no libreto do espetáculo como cantada na íntegra, mas o trecho “Quem quer fazer não se pode, quem é bom já nasce feito” é o mote do enredo e aparece em várias músicas cantadas pelos personagens centrais. Estes se tornam novos ricos porque receberam vinte contos para todos se vestirem “... o que lhes peço é que não prejudiquem as festas da cidade” diz a eles uma personagem chamada Cidade, atendendo ao pedido de outra chamada Guanabara: “vamos arranjar roupas pra que essa gente possa tomar parte nos festejos?”. Depois de vestidos, dentro do enredo da peça os *compères* vão a um espetáculo no

Teatro Municipal “ouvimos um drama, metade em italiano, metade em franciú...!”.

A apoteose guardada e foi uma festa estilo veneziano, uma referência ao que realmente aconteceu durante a visita dos mencionados reis. Sob o efeito de duras críticas, a festa de despedida foi feita nos moldes do carnaval europeu e não brasileiro, , como havia sido previsto originalmente esperando contar inclusive com a participação de Sinhô e a presença do casal real no São José a revista para assistir *O Pé de Anjo*. (FAGUNDES, 2007: 90)

Podemos dizer que a música e a peça de teatro de revista se interpenetravam enquanto processo criativo: a letra de uma das canções foi modificada pelas mãos do próprio compositor para entrar na peça e outra canção foi fracionada, considerando que apenas o seu refrão serviu de mote e título para uma peça teatral em que não foi executada na íntegra, como se tal refrão tivesse sido amputado e implantado em outras canções. Um fenômeno semelhante ocorreu com a canção *A Bahia é Terra Boa*, que deu nome à peça teatral que representou o *debut* de Sinhô no teatro musicado, no ano de 1919. Também a frase inicial da canção *Quem São Eles* foi cantada na mesma peça e foi criada dentro da mesma polêmica entre artistas. Nos dois casos, as músicas chegaram aos palcos afastadas da intenção da composição musical original, que era a de responder a provocações. O objetivo de dar um recado a terceiros deixa ser o único sentido possível na produção artística e a letra ganha outras significações, funcionando enquanto letra e enquanto canção e não só como recado, fazendo com que forma e conteúdo ganhem a mesma importância nesse caso. *Bahia Boa Terra* também consta como subtítulo no selo dos dois discos que marcam a entrada de Sinhô no mundo do disco, no ano de 1918, gravados pela Casa Edison⁴³, onde os polemistas rivais Donga e Pixinguinha também acabavam de chegar. No ano seguinte, outra composição sua foi gravada três vezes⁴⁴: *Confessa, Meu Bem*, cantada na revista *É de Ban - Ban - Ban*. Antes de se iniciarem as gravações de Francisco Alves pelo selo Popular, houve ainda

⁴³ *Quem São Eles (Bahia Boa Terra)*, gravada pelo Baiano no disco Odeon 121.445 e pelo Bloco dos Parafusos no disco Odeon 121.446, em versão instrumental.

⁴⁴ *Confessa, Meu Bem*, gravada por Eduardo das Neves no disco Odeon 121.528, pela Banda do Batalhão Naval, no disco Odeon 121.562, pela Orquestra Andreozzi, no disco Odeon 121.571, em versões instrumentais.

mais duas gravações de músicas de Sinhô⁴⁵ na mesma gravadora.

Gravados nos ouvidos e impressos nos jornais, os trechos das canções e peças de teatro de revista alinhavavam-se com os fatos cotidianos, servindo de retrato e moldura para a cena social e política nacional de maneira rápida e explosiva. A máxima atribuída a Sinhô, “Samba é como passarinho, é de quem pegar”, não faz sentido apenas quando tratamos a questão de apropriação de autoria, mas também quando pensamos nos processos de recepção cultural, pensando em nos termos de “servir a carapuça”. A frase “Quem quer fazer não se pode, quem é bom já nasce feito”, inicialmente dirigida a Rui Barbosa, acabou servindo de legenda em uma charge de capa do Jornal do Brasil que atingia justamente o candidato adversário que o derrotou nas eleições: Epitácio Pessoa, caricaturado dançando de mão dadas com seu então candidato a sucessor, Arthur Bernardes, citado na mesma edição do jornal dentro da coluna *Cousas da Política* (JB, 17 out. 1920). A coluna falava da crise política e da instabilidade da situação de Arthur Bernardes como candidato e das incertezas na disputa eleitoral de então, incluindo embates entre virtuais articuladores e candidatos a presidência (e vice-presidência) e aos governos de São Paulo e Minas Gerais. A questão é ilustrada com outra frase ainda: “Quem nada bem não se afoga. Quem cai, não passa do chão”, trecho de uma peça de teatro de revista em referência aos acontecimentos de 1898, em que Arthur Azevedo apresentava um *Lundu do Malandrismo* (BENATTE, 2015).

A música popular ecoava e fornecia significados para outros fatos e charges, como a exemplo das que foram publicadas (IBIDEM) numa sequência em forma de quadros, assinadas por Raul Pederneiras, que também foi escritor revistas⁴⁶. A sequência tinha o título de *Cantigas* e os desenhos eram legendados com trechos de canções e poemas. Duas charges faziam menção à partida dos Reis da Bélgica e, em ambas, o Brasil era representado por um índio, sendo que, em uma delas, o índio se despedia de um navio “moderno”, não uma caravela: “Ai adeus acabaram-se os dias. Que, ditoso, vivi a teu lado” (trecho de poema de Soares de Passos de 1858). Na outra charge, o bugre seguia o rei carregando suas malas, com os dizeres “Meu coração te acompanha. Enquanto houver palpitar”. Através da pena de um caricaturista do mundo do teatro de revista, a música criada com base em questões internas da Casa da Tia

⁴⁵ *Deixe Deste Costume* (Odeon 121.529) e *Só Por Amizade* (Odeon 121.530), ambas por Eduardo das Neves.

⁴⁶ Raul Pederneiras escreveu, inclusive, uma revista em que Francisco Alves atuou: *Vamos Pintar o Sete*, com Música de Assis Pacheco. Estreou em 09 de novembro de 1922 no Teatro São José.

Ciata acabava “virando a casaca” politicamente. Isso ocorreu depois de triunfar no palco, adaptada para retratar a visita dos reis, episódio que, na vida real, teve o próprio autor da peça como protagonista. A visita acabou e foi, aos poucos, sendo esquecida. A revista que retratava o fato, por sua vez, saiu de cartaz, mas a música continuou na boca e nos ouvidos, assim como o *Lundu do Malandrismo* continuou legendando a charge, mais de vinte anos depois que a peça do falecido Arthur Azevedo foi encenada. A proposição de Luiz Tatit de que a importância da polêmica foi criar uma nova estrutura de produção artística a partir do objetivo de dar um recado pode ser empiricamente comprovada nesse caso, em que as instâncias de circulação da canção acabaram por assumir um papel relevante e decisivo à medida que direcionaram novos usos e significados nos jornais e nos palcos.

O Pé de Anjo no palco

Em 1920, canções gravadas sem nenhum êxito por Francisco Alves migraram para o teatro revista fazendo estrondoso sucesso nas peças da Companhia do Teatro São José, empresa Paschoal Segreto. A primeira das peças bem-sucedidas foi *O Pé de Anjo*, cuja trajetória teve particularidades: foi provavelmente a peça de maior sucesso nos anos 1920, com um número de apresentações imbatível. Ela trazia o mesmo título da canção de Francisco Alves e acabou sendo inspiração para nomear personagens, quadros e mesmo atores dessa mesma peça e de outras. Alguns personagens de *O Pé de Anjo* foram criados ao longo da temporada já em cartaz e quanto à canção homônima, não teve a letra adaptada como foi o caso de *Alivia Estes Olhos*, mas, da mesma forma, foi à cena desvinculada do sentido da polêmica que a criou.

Estreada em 28 de fevereiro de 1920, *O Pé de Anjo* não tinha, no enredo, menção alguma a quem teria sido alvo da discórdia geradora de sua narrativa, ou seja: Donga ou Belisário Távora. O tema central da peça eram as confusões ocorridas a partir da viagem de um grupo de caipiras à cidade do Rio de Janeiro na época do “Micareme”, uma festa pré-carnavalesca de rua realizada na quaresma. A estreia da peça foi anunciada na seção *Primeiras de Hoje*, da coluna *Palcos e Salões* do Jornal do Brasil, nos seguintes termos: “Uma das razões, ainda, de seguro sucesso desta revista é a música, feliz compilação dos números populares ouvidos durante a época carnavalesca” (*JB*, 28 fev. 1920).

O anúncio de estreia da peça incluía a ficha técnica completa e o horário de três sessões (19h, 21h e 22h20min), além da maior novidade: era uma revista de tipos e

costumes de atualidade, montada com capricho incluindo os melhores trechos da música popular, luxuosa mise-en-scène de Isidro Nunes, magnífico guarda-roupa confeccionado nos ateliers da empresa. Dizia que tinha graça sem licenciosidades e marcava a estreia da atriz Antonieta Olga. Além da menção aos sucessos musicais carnavalescos, a mesma da coluna dizia:

Dois revistógrafos dos mais populares juntaram-se para escrever a revista “Pé de Anjo”, que sobe a cena em primeiras apresentações no S. José: Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Muita se espera consequentemente dessa produção teatral, que no gênero deveria ser das melhores cousas aqui representadas, se contra ela não se insurgisse a obrigação de caber dentro de hora e meia, tempo de cada sessão do Teatro S. José!

A junção dos dois revistógrafos marcou o início da mais significativa parceria do teatro musicado brasileiro da época: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que antes disso já escreviam individualmente ou com outros parceiros. Bernardino Vivas e Bento Mossurunga cuidaram da música original e compilada, ou seja, arranjada/adaptada de canções de outros autores. Seleccionaram música de Sinhô que, além de autor da marcha que deu o título e inspirou primeira autoria da dupla, emplacou no repertório da peça também a *Canção Roceira*. A peça *O Pé de Anjo* vinha sendo anunciada no mesmo jornal, na mesma coluna com menção à montagem luxuosa “como há muito tempo não se vê no São José” e quadros que fariam ‘sucesso ruidoso’”.

Um encontrão casual com o Sr. Izidro Nunes, ensaiador⁴⁷ do S. José, facilitou uma pergunta nossa acerca do que pensava, com sinceridade, da revista que o S. José porá em cena, no dia 28 de que são autores Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes: “Penso que festejaremos a sua ducentésima representação, foi a resposta do interpelado. (JB, 26 fev. 1920).

No dia seguinte da estreia, o conceituado crítico de arte Mário Nunes fez longa

⁴⁷ Ensaiador era o termo utilizado para função análoga à que mais tarde seria chamada de diretor, muitas vezes exercida pelos próprios autores de teatro. Para uma análise mais detalhada ver Chiaradia (2003:154).

crítica positiva à revista (assinando M.N.), dizendo que ela causara excelente impressão conseguindo palmas e risos do público e sinceras palavras de elogio. Considerou-a escrita com graça, alusões espirituosas, críticas oportunas dirigidas à higiene, epidemias, Leopoldina, aos ingleses, ao funcionalismo público e à “Mi-careme”, festa pré-carnavalesca de rua realizada pelo próprio Jornal do Brasil. O crítico narrou, ainda, confrontos existentes entre as cantigas de carnaval e as do sertão e via valor maior na peça pelo “excelente conjunto de seus quadros e das suas cenas”. Em relação ao elenco, destacou Alfredo Silva, João de Deus, J. Figueiredo, Pedro Dias, Ottilia Amorim, Cândida Leal, Antonieta Olga. Termina o texto fazendo menção ao diretor artístico, à montagem, ao guarda-roupa, à música e faz a aposta que, com certeza, a peça chegará ao centenário de apresentações.

O crítico acreditava que a revista chegaria a cem apresentações e o ensaiador da companhia, por sua vez, a duzentas. A quantidade de apresentações de uma peça era um parâmetro de sucesso, quando uma revista chegava a um número significativo de apresentações, chamados de centenário, meio centenário, segundo centenário, etc... nessas ocasiões geralmente aconteciam as chamadas récitas ou festivais comemorativos. Eram noites com cerimônias realizadas entre as sessões, normalmente dedicadas a um ator do elenco ou a outras personalidades de destaque socialmente, como políticos, esportistas, gente da imprensa, da crítica, aviadores, pessoas de associações de classe, da indústria, do comércio ou blocos de carnaval. Outros artistas de fora das companhias e personalidades de diversos meios também participavam da homenagem aos donos da festa, cantando, declamando poemas ou monólogos, representando quadros ou fazendo discursos. Essas participações e a notoriedade dos participantes também eram um indicador de prestígio.

Com cinco dias de apresentação os anúncios de *O Pé de Anjo* divulgavam que a peça já havia sido assistida por 18.147 pessoas (*JB*, 02 mai. 1920), com oito dias em cartaz esse número passou para 31.526 (*JB*, 05 mai. 1920) e as notas comentavam: “(...) Não há dúvida que a engraçada revista dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes irá muito além do centenário” (*JB*, 04 mai. 1920). Na semana seguinte a crítica dizia: “Para se ter uma ideia da enorme procura de bilhetes, basta saber que “O Pé de Anjo” provocou o aparecimento de uma nova classe comercial - as cambistas senhoras, que, numerosas, se encontram todas as noites oferecendo bons lugares nas imediações do popular teatro” (*JB*, 11 mai. 1920).

O meio centenário *50 representações – 50 casas esgotadas* foi anunciado com

data de 12 de maio e récita com os autores em homenagem dedicada aos ilustres consolidadores do intercâmbio literário luso-brasileiro: João de Barros e Paulo Barreto (João do Rio). A repercussão informava que os homenageados compareceram e que, além dos autores, o Dr. Pinto da Rocha, presidente da Associação dos Autores Teatrais foi chamado à cena ao fim da primeira sessão para assistir à segunda em camarote reservado. No dia 28 do mesmo mês houve festa artística do protagonista J. Figueiredo e de Ernesto Begonha, tomaram parte o cançonetista Internacional Edmundo André, o tenor Vicente Celestino (do elenco do Teatro São Pedro) e uma banda de música militar. Conforme previsto em primeiro de junho daquele ano, o Jornal do Brasil anunciou a chegada da peça ao segundo centenário e, aos vinte e cinco do mês seguinte, ao terceiro centenário: “(...) Parece incrível! Pois bem, a famosa revista termina amanhã com a 300ª apresentação sua gloriosa carreira. O S. José vai ser tomado de assalto nas quatro sessões de hoje” (*JB*, 25 jul. 1920). O Pé de Anjo por duas vezes voltou ao cartaz e ao noticiário, em 12 de agosto e 24 de setembro (*JB*, 25 set. 1920): “Recomeçou a bilheteria do S. José a afixar o cartaz ‘Não há bilhetes’. Está em cena ‘*O Pé de Anjo*’”. Em dois de outubro: “‘Pé de Anjo’ brilhante... todas as noites o riso se entremeia com os aplausos... ninguém sabe ainda quando sairá de cena.. ‘*O Pé de Anjo*’ Quatro sessões, quatro enchentes, é o programa de hoje no São José. Como se sabe, música do popular compositor J. B. Silva (Sinhô)”. Enfim, em 12 de outubro é anunciada última noite de *O Pé de Anjo* com comemoração festiva de mais cinquenta representações na nova temporada (somavam 350) que era chamada de reprise “apreciada por 400.000 pessoas”. Em São Paulo, ela foi a primeira peça a atingir o centenário, mas representada por outra Companhia, chamada Gonçalves, e teve 102 apresentações numa única temporada, realizada no ano de 1920, totalizando 215 nos anos seguintes. A segunda mais representada em São Paulo foi a revista portuguesa *031*, contando com 36 sessões (BESSA, 2012: 96).

A nota publicada no dia da estreia de *O Pé de Anjo* em São Paulo fazia um único senão em relação à obrigação de fazer o espetáculo caber dentro do tempo de cada sessão de hora e meia. Na mesma semana outras notas na imprensa anunciavam que alguns números seriam cortados por estar a revista muito longa para três sessões, mas também seriam incluídos outros novos. Não encontramos menção nos jornais à supressão de quadros, mas em 12 de agosto de 1920, junto com a festa artística dos autores e do autor Alfredo Silva e récita dos autores, foram anunciados números de variedades que incluíam “1ª e 2ª representações do quadro cômico ‘O casamento do Pé

de Anjo’, adaptada à revista de maior sucesso até hoje observado no Brasil: ‘Pé de Anjo’. A revista das famílias, a peça do público elegante”. Na crítica do dia seguinte comentava-se:

É forçoso dizer que um quadro novo é sempre difícil de agradar numa peça como essa, portanto o sucesso da 1ª representação mostra que os autores são “hábeis conhecedores do gênero”.

O quadro agradou francamente dando o público boas gargalhadas e aplaudindo com entusiasmo. Com ele a revista em reprise fará mais um centenário “faltando ainda dizer que as músicas populares que foram escolhidas são interessantíssimas” (*JB*, 13 ago. 1920).

Em 24 de setembro, quando entrou novamente em cartaz, constava no anúncio: “O Pé de Anjo início das noites de gargalhadas com o impagável quadro novo O casamento do Pé de Anjo e O aniversário do Pé de Anjo”. Não conseguimos determinar se, desta vez, o nome do quadro se alterava, se o quadro como um todo era aumentado e se incluía casamento e aniversário ou se, na verdade, tratava-se de dois quadros distintos. O que chama a atenção é que *O Pé de Anjo* parecia dar nome a um personagem que aniversariava e se casava, quando no elenco original não constava personagem com este nome. O título da peça, de todo modo, acabou por virar apelido perpétuo de um dos atores da revista, o português J. Figueiredo, que representou o personagem José Chamoux, negociante de modas e confecções, cuja canção seria originalmente o mote da peça. Segundo Efegê (1978: 229), até mesmo os necrológios de 1937, ano em que faleceu na Ilha da Madeira, referiam-se a Figueiredo com o apelido homônimo da Revista. Também nomes parecidos passaram a batizar outras peças de 1920, as revistas *Pé de Dança* e *Pé de Meia*, ambas no Teatro Recreio. Em 1923, entra em cartaz no Cine Paris o filme de Harold Lloyd, que foi traduzido como *Pé de Anjo*. O modo de produção em série também marcava novos processos, agora com o lançamento de produtos concorrentes e “genéricos”.

THEATRO RECREIO
EMPRESA RANGEL & COMP.
COMPANHIA PORTUGUEZA DE REVISTAS CARLOS LEAL
—:— ESPECTACULOS POR SESSOES —:—
ULTIMOS ESPECTACULOS!
HOJE — A's 7 3/4 e 9 3/4
Ultimas representações da revista em dois actos, de Avelino de Souza e Carlos Leal
Pe' de dança
A mais interessante peça do repertorio!
Musica lindissima!
Desempenho magnifico!
A companhia parte para S. Paulo na proxima segunda-feira, 27.
Brevemente — Estréia da companhia de operetas e revistas, dirigida por ALFREDO MIRANDA — **O CANTO DO ROUXINOL**.
Em março de 1921 — Estréia da companhia do theatro Apollo, de Lisboa, da qual faz parte o actor comico SASCIMENTO FERNANDES.
(H 25875)

THEATRO RECREIO
Empresa RANGEL & C.
COMPANHIA PORTUGUEZA DE REVISTAS CARLOS LEAL
Espectaculos por sessões
HOJE A's 7 3/4 e 9 3/4 HOJE
A grandiosa revista em 2 actos e 11 quadros, de EDUARDO SCHWALBACH
REVISTA
COMO
POUCAS
REVISTAS
O
SAO
PE' DE MEIA
REVISTA
COMO
DEVERIAM SER
TODAS
AS
REVISTAS
(O MAIS BRILHANTE DESEMPENHO—EXITO ABSOLUTO!)
Bilhetes á venda (sem locação) na bilheteria do theatro e no Central Café, a Av. Rio Branco n. 113.
Amanhã — PE' DE MEIA. Terça-feira, 31 — Festa em homenagem a CARLOS LEAL, com a 1ª representacão da revista O 31.
(H 17879)

CINEMA PARIS
ULTIMO DIA ULTIMO DIA
HOJE — O MAIS LEGITIMO EXITO ARTISTICO DA SEMANA — PRISCILLA DEAN — CIGARILHA
A PAIXONADA E INSOLENTE, AUDACIOSA E PASCINANTE — A FILHA DO REGIMENTO
SOB DUAS BANDEIRAS
UM DRAMA DE AMOR E HEROISMO! — 6 ACTOS DESLUMBRANTES
UNIVERSAL SUPER JEWEL
COMO COMPLEMENTO: HAROLD LLOYD O COMICO POR EXCELLENCIA EM
Pé de anjo
6 ACTOS DE ESTREMITOSAS GARGALHADAS
NA MATINEE — SABRÁ QUEM — MAGNIFICO ENTRECHO DRAMATICO EM 6 ACTOS
PELA FORMOSA — HELENA S. ANGIO.
AMANHÃ — GRANDIOSO E SENSACIONAL PROGRAMMA!
RALPH LUVIS E ELLA HALL
Em nome da lei!
O maior drama da coracão que jamais viestes — 6 actos embellezados.
PISA MENICHELLI — EM
Edade perigosa
Magnifico entrecho dramatico em 5 primorosas ACTOS.

Pé de Dança, Pé de Meia Portuguesa e Filme Americano: genéricos do sucesso

Também não há menção à alteração na letra, como foi feito pelo pelotão do exército relatado pelo leitor de A Noite (08 jul. 1920) e, curiosamente, a canção só foi alterada na ocasião da regravação da música que só foi feita três anos depois, apesar de todo o sucesso alcançado. Na versão gravada por Baiano, em 1923⁴⁸, o trecho “Tens o pé tão grande que és capaz de pisar nosso Senhor” foi substituído por “(...) és capaz de pisar o nosso amor”. Também foi gravado mais um trecho:

*Eu sou de fato batuta
Inveja matou Caim
E faço sombras por isso
Malvado, falas de mim”⁴⁹*

Curiosamente foi suprimido “Nosso Senhor” e inserido Caim, personagem bíblico de um trecho bastante contundente das escrituras. Se no caminho de volta do palco ao disco parece ter ocorrido uma intenção de atenuar o teor herético, o mesmo não

⁴⁸ Odeon 122.453

⁴⁹ Alteração da letra para a gravação transcritos em Cardoso Júnior (1998: 36).

ocorreu quando “Alivia estes Olhos” ganhou nova letra para migrara pra a peça de revista. A letra original:

Eu queria saber por que é
Que este homem bateu na mulher
Que mulher engraçada e adorada
Que se acostumou com a pancada!

Ai, como é bão querer!
Sofrer calado
Sem ninguém saber

Alivia estes olhos pra lá
Que ainda ontem eu fui me rezar
Tenho medo desse olhar
Que procura-me a vida atrasar

A letra adaptada para os palcos:

Pescador:

Eu queria saber a razão
Por que o peixe em ti cai! Coração?

Rede:

É por causa da rede que tem
Malhazinha apertada, meu bem

Estribilho:

Ai! Como é bom pescar À beira-mar
Quando faz luar

Rede:

Pescador, pescador, me responda
Por que é que você vai na onda?

Pescador:

Qual o peixe no mar que se arrisca
Eu, às vezes, também mordo a isca

Estribilho

Pescador:

Sendo rede tu és um peixão

Mas, morena, não vou no arrastão

Rede:

Só se eu não quiser, pescador

Sempre vence a mulher com amor!

Estribilho

Rede:

Eu queria saber por que é

Que no mar não se vê jacaré

Pescador:

Eu queria ver ele na rede

Com a cabeça de fora e com sede

A nova versão da letra, além de formatada como um diálogo para servir a um dueto em cena entre dois personagens, parece ter aliviado um teor homofóbico e de apologia à violência, apesar de sugerir uma circunstância de sedução com expressões de duplo sentido como: “cair na rede, arrastão, Malhazinha apertada, vai na onda, mordo a isca e gírias de época como peixão”. No entanto, a versão original foi regravada⁵⁰, em 1923, também por Baiano e Carlos Lima, enquanto “Rede e Pescador” não consta em nenhum disco⁵¹.

O Papagaio Louro

“Perdão, eu não ia entrar agora, queria passar de um lado para outro, distai-me a cantar o “Papagaio Louro” e fui entrando. Agora já não remédio. E já que vim parar aqui, é necessário que justifique a minha distração. Esta cantiga desde o carnaval que

⁵⁰ Odeon 122.453

⁵¹ Segundo Caretta (2011: 1203), a melodia dessa canção teria recebido muitas outras letras populares que aludiam a ela por meio de paródias como: “Eu queria saber por que é/ Que no mar não se vê jacaré Eu queria saber por que foi / Que no mar não se viu peixe-boi”.

se não sai mais da cabeça. Mal ouvi cantar o “Papagaio Louro”, aprendi logo. Ah! Foi um sucesso lá na pensão onde eu moro. Todos queriam cantar. Ensinei às meninas e aos rapazes e eles aprenderam logo. “Unzinho” porém, não deu em bola. Por mais que quisesse aprender, não havia meio. (sorri com brejeirice). Sabe quem ele era? Um velhote que oxigenava os bigodes e os cabelos para se fingir de moço e se ajeitar pro meu lado. Que suplício ensinar o velho a cantar! Por mais que eu pudesse, coitadinho, não havia hipótese do danado afinar comigo. Perdia o fôlego, a paciência e até o entusiasmo. Eu então quando via o bicho num canto calado, chego-me para perto dele, e pra movê-lo ainda mais, dizia-lhe ao ouvido (canta):

Papagaio louro
Do bico dourado

Tu falavas tanto
Qual a razão
Porque que estás calado

(Ri com brejeirice). O velhote pulava de raiva. Chagava-se de novo e para recomençar a lição. Era um tempo perdido. Mas com paciência de Jó. Pra se desculpar, ele endireitava-se todo, e me dizia que não cantava porque tinha medo. E olhava pra mim com olhos de fazer pena. Nesta altura, eu não me continha mais; e desatava a rir e dizia-lhe:

Não tenhas medo
Coco de respeito

Mas, o velhote desanimado (imitando o velho), abanando a cabeça respondia:
“Qual, minha filha. É escusado, na minha idade

Quem quer se fazer não, pode,
Quem é bom já nasce feito”.

E do “Papagaio Louro”, foi só o que ele conseguiu aprender, apesar de o cantar esta cidade inteira. A mania pelo “Papagaio Louro” generalizou-se, e como as epidemias atacam toda gente, o carnaval foi-se, o meu velhote desapareceu, a greve acabou, o maximalismo cessou, o pão minguou e só o “Papagaio Louro” ficou, gerando ainda essa revista, cujos autores, parece, foram também contaminados pelo mal carnavalesco.

Explicado pois este ligeiro descuido, os Srs. vão agora permitir que eu me retire, o pano vai subir e eu vou me preparar para a cena. Maestro, mostra a essa gente que você também ficou com o micróbio! (a orquestra ataca a introdução do “Papagaio Louro” e sai dançando).

Essa é a introdução de *Papagaio Louro*, peça de teatro de revista de autoria dos irmãos Quintiliano, com música de Bento Mossurunga, que entrou em cartaz encenada pela Companhia do São José em 17 de julho de 1920, substituindo *O Pé de Anjo* no mesmo Teatro. O trecho reproduzido dá uma ideia do momento e do contexto em que chegaram aos palcos as primeiras canções gravadas por Francisco Alves. A transcrição foi feita diretamente do libreto constante nos arquivos da Empresa Paschoal Segreto, disponível na Biblioteca Nacional do Brasil. Apesar do texto ser longo, vale a pena ser citado por ter alguns pontos de relevância para nossa discussão. O primeiro aspecto que gostaríamos de destacar é que o excerto não deixa dúvidas do quanto a canção representava em termos de popularidade nesse período pós-carnavalesco e do papel do teatro de revista como grande divulgador da música popular, citado em termos como “sucesso... cantiga desde o carnaval que se não sai mais da cabeça... todos queriam cantar... mania ... cantar esta cidade inteira... generalizou-se, e como as epidemias atacam toda gente... autores também contaminados pelo mal carnavalesco... Maestro também ficou com o micróbio”.

A importância da canção fora dos palcos tem como contraponto o fato de que, nas peças de teatro, ela não era cantada por uma personagem central representada por um ator ou atriz de maior prestígio. A fala é da personagem Philomena, descrita no libreto como “moça de bloco, entrando despreocupada a cantar e a dançar”. Ela diz que não iria entrar naquele momento, só queria passar de um lado para outro e ia justificar a sua distração. No final da fala, comunicava que ia se retirar e se preparar para a cena. No entanto, a personagem não volta ao palco para fazer parte da trama e sequer consta na ficha técnica com indicação da atriz que a interpretava. Daí podemos depreender que possivelmente não se vislumbrou a oportunidade da canção fazer sucesso em disco de maneira articulada com a revista, com o sucesso das ruas subindo aos palcos e ao mesmo tempo voltando aos ouvidos do público comprador de discos. O teatro, como no modelo instituído por Paschoal Segreto no São José, fracionado por sessões, era um produto extremamente vendável e lucrativo, mas a fabricação do sucesso não era acompanhada necessariamente enquanto oportunidade imediata de lucro também pela

Casa Edison, de Fred Figner. Este só regravou a canção título da peça em 1923, novamente contando com a performance de Baiano⁵². Ao menos três artistas do elenco poderiam ter interpretado a canção e gravado a mesma em disco, pensando em termos empíricos pelo fato de, em outros momentos, terem registrado fonogramas: o veterano Alfredo Silva, em 1904, pela Casa Edison; o ator cômico Pinto Filho, que estreava na companhia do Teatro São José e a já famosa e popular atriz Otilia Amorim. No entanto, os dois últimos artistas só entrariam no mercado fonográfico anos mais tarde: ela entre 1931 e 1932, gravando pela Victor e pela Columbia (11 fonogramas gravados) e ele, entre 1929 e 1932, nas mesmas gravadoras e na Casa Edison (56 fonogramas). Dentro da peça teatral a música era executada inicialmente pela orquestra e só voltaria a ser cantada em trechos, uma delas num sequência executada por um grupo de choro instrumental e outra, ainda, assobiada por um papagaio.

Assim como o personagem de Philomena, também não voltou à cena o único morador da pensão que não conseguiu aprender a letra do samba. Talvez nesse momento tenha havido uma menção, ainda que instantânea, à pessoa que originalmente teria inspirado a canção, ou seja, Rui Barbosa. As semelhanças entre ele e o personagem são várias: a idade avançada, os bigodes, o medo e o mutismo (“falavas tanto, estás tão calado”). O fato de um dos personagens da peça não aprender a letra pode ser interpretado como uma relação com não aprender a lição e insistir na candidatura a presidência. Além disso, podemos entender que o sumiço no cenário político se repete também na peça: “o meu velhote desapareceu”. A questão da polêmica sai de cena como tema da revista para dar lugar ao fio condutor da revista: a proibição dos fogos de artifício durante a festa de réveillon da cidade do Rio de Janeiro. No enredo da peça, há a apreensão de um lote de fogos de artifício pelo fiscal da barca Rio-Niterói e, então, desenrolam-se tentativas de liberá-lo. O dono do material é um malandro chamado Pedro Potoca, pai de Tuniquinho, que canta “Papagaio Louro” com voz e pronúncia errada de criança. O tema da peça é também assoviado por um papagaio do fiscal da barca, que faz uma fala emblemática: “Não debocha. Por eu ter assim o cabelo “oxygéné”, gostar da catinga e ter um papagaio, não admito que queiram me chamar de papagaio louro”. Uma cena interessante é aquela de uma briga entre um casal que foi assistir a peça *O Pé de Anjo* no Teatro São José e ocorre dentro de um bonde. Depois de assistirem à peça, ela ficou com mania de bailarina, mas ele não sabe dançar.

⁵² Odeon 122.446 com o mesmo título original gravado por Francisco Alves, *Fala Meu Louro*.

Nas críticas e anúncios publicados nos jornais sobre a peça, ela foi muitas vezes comparada ao sucesso de *O Pé de Anjo*, tanto na expectativa quanto na intenção. A estreia foi assim anunciada:

Depois do estupendo sucesso de “O Pé de Anjo” que atingiu a 300 representações a Empresa Paschoal Segreto oferece hoje aos frequentadores do S. José um nova revista que embora de outros autores – Os irmãos Quintiliano – pelos assumptos e pela forma deve ser a continuação da sua famosa antecessora... (JB, 27 jul. 1920).

Se o assunto, a forma e uma relação de continuidade na peça geravam a expectativa de sucesso relatada na nota de estreia, a crítica não teve a mesma reação após o início da temporada e fez juízo negativo da intenção de sucesso, chegando próxima a uma acusação de imitação, que nomeava como paralelismo:

“Papagaio Louro” revela da primeira cena á ultima preocupação de continuar o sucesso de “O Pé de Anjo”. Um dos “compères” o fiscal (Sr. Alfredo Silva) enfurece-se e cantam a popular cantiga carnavalesca, que dá o título á revista, em sua presença... O vagão-leito foi substituído pela barca da Cantareira... E assim outros paralelismos claros. (JB, 28 jul. 1920).

Uma das qualidades explorada pelos anúncios relacionados com *O Pé de Anjo* era a utilização, na peça, de um humor não apelativo, com expressões de duplo sentido. A revista foi anunciada, assim, como: “Graça sem licenciosidades...” (JB, 28 abr. 1920). “A revista que faz com que o teatro regurgite de distintas famílias...graça fina para famílias” (JB, 28 mai. 1920). As piadas maliciosas eram bastante comuns e criticadas na época, sendo motivo de acusações ao gênero do teatro de revista⁵³, como “teatro chamado popular a caminho da completa falência. Autores forçando o sucesso explorando a baixa pornografia ‘que desgraçadamente sempre encontra quem goste’” (AN, 31 mar. 1921)⁵⁴. Os irmãos Quintiliano, autores de *Papagaio Louro*, foram alvo de crítica semelhante em outras revistas como *Esta Nega Qué Me Dá*: “uma dessas peças ligeiras muito pouco resistentes, não muito esforço dos autores que conhecem bem o

⁵³ Uma análise sobre a crítica à pornografia e imoralidades no teatro de revista foi feita por Gomes (2003: 27).

⁵⁴ Crítica dirigida à peça de teatro de revista *Vamos Deixar Disso*.

público para quem escrevem... não fazem da moralidade elemento de sucesso, sem que lhe falte frases de espírito” (*JB*, 27 abr. 1920). A peça escrita pela dupla de *Papagaio Louro* teve, no início da temporada, anúncios no mesmo tom da antecessora, que versavam entre “O record do luxo – o apogeu da arte!!; Esplendor!” e “o Rio de Janeiro nunca assistiu a um espetáculo de tamanha magnificência e moralidade! Peça escrita exclusivamente para as famílias!” (*JB*, 28 jul. 1920).

Já na semana seguinte começaram a ser veiculados anúncios com novo teor:

Peça escrita exclusivamente para as famílias!

Para a sogra, que está em turras com o genro;

Para a esposa, que está zangada com o marido,

Para os noivos amuados, e para quem estiver, enfim, aborrecido

O melhor remédio será ver o “Papagaio Louro”

Até ontem assistiram 36.192 pessoas (*Jornal do Brasil*, 04 ago. 1920).

E três dias depois:

Quem tem tristezas na vida

Quem ama e não é amado

Quem está mal satisfeito com a gordura ou com a magreza e se quer suicidar

O melhor remédio será ver o “Papagaio Louro”

Até ontem assistiram ao “Papagaio Louro” 43.225 pessoas (*Jornal do Brasil*, 07 ago. 1920).

Nesse percurso pelos anúncios, vemos que a expressão “escrita exclusivamente para as famílias” muda totalmente de sentido e parece, até mesmo, estar sendo usada com ironia em relação à maneira foi usada pela primeira vez. Essa implicação de sentido pode ser interpretada como uma espécie de aviso direcionado ao público de que a orientação ou teor estavam sendo alterados. Nesse caso, podemos pensar que a remodelação da peça teatral no decorrer da temporada pode não ter sido somente pontual, com a inclusão de um quadro ou personagem, mas um descumprimento do que vinha sido anunciado inclusive em equiparação à bem-sucedida peça anterior. Não houve nenhuma espécie de comentário positivo ou negativo em relação a esse ponto específico e as referências nos noticiários continuaram sendo ao sucesso “Seja por isto,

ou por aquilo, a verdade é que a revista-fantasia dos irmãos Quintiliano está fazendo a mesma carreira que a sua famosa antecessora. O São José vive cheio e os aplausos entusiásticos” (JB, 06 ago. 1920). Na festa artística de Ottilia Amorim (dedicada à imprensa, à indústria e ao comércio cinematográficos), a atriz dançou um tango argentino, tomaram parte cantando Os Garridos, o ator Manuel Durães e Wanda Rooms. O veterano ator Luiz Machado “O Careca”, interpretou a *Missa Campal* e houve, ainda, banda de música no saguão “sendo de esperar que nem um só lugar fique vago” (JB, 10 ago. 1920). Em 29 de agosto de 1920 é anunciada festa do primeiro centenário da peça, que seria realizada no dia seguinte, sendo que a despedida de “Papagaio Louro... elogiado .. deslumbrante ...“vive cheio!”, estava marcada para o domingo.

Assim circularam algumas canções entre 1920 e 1926, alcançando nos palcos um sucesso que nem de longe foram atingidos pelos discos, nem pelo intérprete Francisco Alves sozinho que, por sinal, por onde teria andado nesse período?

Francisco Alves sobe ao palco do teatro revista

- Quem é você?
- Francisco Moraes Alves
- Come fogo, vidro moído ou prego?
- Não, senhor.
- É trapezista, jejuador ou o que é você, afinal?
- Eu canto:

Ele sorriu com ironia:

- Tenor de banheira? Muito bem. Cante uma ária qualquer...
- Bom material. Quanto quer ganhar?
- O necessário para viver
- Viver de cantar?

Riu e se levantou, colocando a mão sobre os meus ombros:

- Meu filho, quem vive de cantar, neste país, é o Vicente Celestino. Você poderá ganhar para a janta. Provavelmente terá serviços suplementares. Isto é, faxina e portaria. Aí poderá melhorar o salário.
- Quero cantar, apenas.
- Pensa então, que um dia viverá da voz? Está ainda no mundo das ilusões.

Assim Francisco Alves narrou a entrevista (NASSER, 1966: 41) que marcava

sua entrada no mundo do teatro musicado. Apesar de obviamente um tanto romanceada, retrata perspectivas não muito animadoras, apontando para os baixos salários e um mundo de entretenimento multifacetado, em que a figura e o papel do cantor popular não estavam muito bem definidos. Além disso, os artistas dividiam espaço com atrações diversas, ou mesmo “excêntricas”, como um homem que passava oito dias sem comer e, outro, que entrava na água sem se molhar e pisava em brasas sem se queimar e uma mulher enterrada viva (GOMES, 2003: 77-78)⁵⁵. O diálogo transcrito teria sido travado com o Diretor do Pavilhão do Meyer, teatro popular com formato próximo ao circo que não figurava nos anúncios nem nas notas dos jornais. Restam como referências sobre ele as memórias de Alves, que menciona também que teria trabalhado em uma temporada na Companhia João Martins e João de Deus, encerrada pelo risco da gripe espanhola, e um trabalho “numa Companhia dirigida pelo Sr. Baptista, pai da atriz Amélia de Oliveira, esposa, agora, do ator Arthur de Oliveira” no Teatro Polytheama de Niterói por três meses. Por volta do ano de 1920, ao contrário das canções que gravou, Alves não circulava pelos noticiários e estava fora do circuito principal do teatro na Praça Tiradentes, conforme declarou:

Fiquei á espera de dias melhores, acompanhado do meu violão. Algum tempo depois, apareceu-me um convite do Sr. José Segreto para o elenco do “Teatro São José”. Quase endoideço, de alegria! Apalpei-me todo para ver se era realidade ou se estava sonhando. Sem pensar em outra cousa, fiquei ansioso aguardando o dia da estreia ao lado de Ottilia Amorim, Alfredo Silva e demais artistas daquela casa de espetáculos (ALVES, 1936: 94-95).

José Segreto era sobrinho de Paschoal Segreto, falecido em 1920 quando sua empresa estava ainda em pleno vigor e, assim, continuaria por muitos anos, seguindo administrada por seus familiares. Segundo Francisco Alves, o empresário ouviu-o cantar uma serenata e, então, perguntou seu nome, de maneira que não deveria saber que se tratava do cantor de *O Pé de Anjo* e *Papagaio Louro*. Assim Alves chegou à Companhia do Teatro São José, um ano depois de suas canções. Sua recepção foi feita pelo ensaiador Isidro Nunes, que disse, depois de ouvi-lo, cantar:

⁵⁵ Gomes menciona os pedidos de licença e a veiculação dos anúncios dessas apresentações nos Teatros São Pedro e no Teatro Central em 1918 e em 1921.

- O Brasil ouvirá falar de você, Chico... Calma, rapaz! Roma não se fez num dia... O Chico não se fará numa semana.
- “Seu” Isidro, quanto tempo imagina que levarei para subir?
- Pra ser um cantor de classe?
- Sim.
- Como o Vicente Celestino?
- Ah, isso não espero tanto.
- Levará no mínimo dez anos... (NASSER, 1966: 44):

Nunes teria aconselhado a Francisco Alves, em outras ocasiões, que não imitasse Vicente Celestino e que cantasse à sua maneira para não restringir-se a ser uma cópia servil de alguém inimitável. No entanto, foi assim que Alves foi retratado numa nota publicada quando estreou na companhia teatral:

Representa-se hoje no S. José, em “première”, a revista carnavalesca do ano Reco-Reco que, como todas quantas saem da pena da parceria Bittencourt e Cardoso de Menezes, se destina a largo sucesso.

Reco-Reco, além das situações cômicas que explora, tem ainda a atração de duas estréias - a da aplaudida atriz Pepa Ruiz e a do tenor Francisco Alves, cuja voz muito se assemelha a do ator Vicente Celestino (*CM*, 12 fev. 1921).

Como já foi explicado na introdução deste trabalho, pouco foi escrito sobre sua atuação no teatro revista, o que gerou a necessidade de procurar seu nome nas e críticas nos jornais. A partir daí construímos a tabela que segue com os campos: Nome da peça, Autores, Texto/Música, Papéis que representou, Datas de estreia, companhia, Teatro/Cidade.

Gênero anunciado	Título	Autores Texto/Música	Papéis ou quadros	Data de Estreia	Companhia	Teatro – Cidade
Revista Carnavalesca	<i>Reco - Reco</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música Bento Mossurunga	Cordão	12.01.19 21	São José	São José - RJ
Burleta	<i>Flor da Bahia</i>	J. Miranda. Música Bento Mossurunga	Sabiá (cantador)	02.03.19 21	São José	São José - RJ
Revista - Fantasia	<i>Esta nega qué me dá</i>	Irmãos Quintiliano. Música Adalberto Carvalho	Trovador e 2ª máscara.	30.03.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Vamos deixar disso</i>	J. Serra Pinto e Luiz Drummond. Música Bento Mossurunga	Deputado, Confete e Peixe Espada	26.04.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>À procura do dinheiro</i>	Manoel Rocha e Ferreira da Silva. Música Domingos Roque	Um Reclamante	27.05.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Segura o boi...</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música Bento Mossurunga	Quadro cantado a canção do Pinhal	17.06.19 21	São José	São José - RJ
Burleta - Revista	<i>Vou me benzê</i>	J. Miranda, Música de J.B. Silva (Sinhô), adaptada por Pedro Sá	Bebeto	06.08.19 21	São José	São José - RJ
		Isidro Nunes, Bento Mossurunga e Pereira.			São José	
Revista Fantasia	<i>A Dor é a mesma</i>	Eduardo Faria e Manuel White Música Bento Mossurunga	Brasil e Amor antigo	26.08.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Queijo de minas</i>	Luiz Palmeirim e Ruy Chianca. Música Assis Pacheco	São Paulo, Lulu, Racinhas e José Bonifácio	28.10.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Fogo na Cangica</i>	David Carlos. Música Assis Pacheco	Autor e Lhe-Ga-Lhé	23.11.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Respeita as Caras</i>	Eduardo Faria e Manuel White. Música Bento Mossurunga	Chiquinho e Pierrot	16.12.19 21	São José	São José - RJ
Revista	<i>Custe o que custar</i>	Octavio Rangel e Miguel Santos. Música Bento Mossurunga	Progresso e Landoulet	17.03.19 22		São José - RJ
					São José	

Revista	<i>Canalha das Ruas</i>	J. Marques Porto e Ary Pavão. Música Paulino Sacramento e Bernardo Vivas	Charada e Zuzu	07.04.19 22		São José - RJ
					São José	
Revista	<i>Pau da Goiaba</i>	José do Patrocínio Filho e Domingos Magarino. Música Domingos Roque e Sá Pereira.	Queijo de Minas, 1º Mirone e 1º Popular	27.04.19 22	São José	São José - RJ
Revista	<i>Pé de Pilão</i>	Antonio Quintiliano. Música Sá Pereira	Pau e Cafageste	12.05.19 22	São José	São José - RJ
Revista	<i>À Todo Pano</i>	Manuel White e Álvaro de Souza. Música Bento Mossurunga.	Bom Senso	25.06.19 22		São José - RJ
					São José	
Burleta	<i>Morro da Favela</i>	Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto. Música José Nunes	Não identificado	21.08.19 22	São José	Apollo - SP
Revista	<i>Aguenta, Felipe!</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música Assis Pacheco	Não identificado	24.08.19 22	São José	Apollo - SP
Revista	<i>Aguenta, Felipe!</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música Assis Pacheco	Não identificado	05.09.19 22	São José	Casino Antarctica - SP
Revista	<i>Vamos Pintar o Sete</i>	Raul Pederneiras. Música Assis Pacheco	Bicho, Segundo Premiado, André e Pancada de Amor	09.11.19 22	São José	São José - RJ
Revista	<i>Lá vai bala!</i>	Rego Barros, versos de J. Praxedes. Música Luz Júnior	Padeiro e Jean	07.12.19 22	São José	São José - RJ
Revista	<i>Etc... e tal...</i>	J. Praxedes. Música Soriano Robert	2º Noceur, 2º Conspirador, 3º jurista e Menegildo	04.01.19 23	São José	São José - RJ
Revista Carnavalesca	<i>Tatu subiu no</i>	Irmãos Quintiliano. Música Assis	Povo, Dr. Faustino, Guarda Noturno	26.01.19		São José - RJ

	<i>pau</i>	Pacheco sambas de Paulino Sacramento, Eduardo Souto, Sá Pereira, Freire Júnior, Luiz Sampaio (Careca), etc...	e Bloco Fenianos (com Célia Zenatti)	23	São José	
Revista	<i>Você Vai</i>	José Paulista e Renato Alvim. Música Roberto Soriano	Alfaiate, Trovador e Mulato	22.03.1923	São José	São José - RJ
Revista - Fantasia	<i>Meia noite e trinta</i>	Luiz Peixoto. Música Assis Pacheco	Guarda Civil, Senhor da meia idade e Maxixe Futurista (dança com Nair Alves)	20.04.1923	São José	São José - RJ
Revista	<i>Que pedaço!</i>	J. Serra Pinto. Música Paulino Sacramento	Marco (moeda italiana), 2º Ladrão e Telégrafo	20.06.23	São José	São José - RJ
Revista	<i>Sonho de ópio</i>	Professor Duque e Oscar Lopes. Música original e compilada Assis Pacheco	Almofadinha, Mosquito e Palhaço.	14.11.2023	São José	São José - RJ
Revista - Fantasia	<i>Off Side</i>	J. Brito. Músicas originais e compiladas por Assis Pacheco e Eduardo Souto. Paulino Sacramento - Maestro ensaiador.	1º Diabo, Giuseppe, Bloco Fenianos (com Célia Zenatti)	11.01.1924	São José	São José - RJ
Revista	<i>Alô!.. Quem fala?</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música original e compilada Assis Pacheco	Cabaretier, Maxixe, 2º Freguês	04.04.1924	São José	São José - RJ
Revista feérie	<i>Não te esqueças de mim...</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música original e compilada Assis Pacheco	Fumo Cubano, Campeão, Ermita Novello, Modinha	06.06.1924	São José	São José - RJ
Revista - Fantasia	<i>A Carioca</i>	Oscar Lopes. Música Assis Pacheco	Não faz mal, Outro homem, Ajudante,	12.08.1924	São José	São José - RJ
Burleta	<i>Forrobodó</i>	Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt. Música Chiquinha Francisca Gonzaga	Lulu Gostoso	05.09.1924	São José	São José - RJ
Revista	<i>Olha o Guedes!</i>	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música do Maestro vienense Hans Dinhermann, e alguns números dos aplaudidos compositores brasileiros J. Francisco Freitas,	Chofer, Músico Futurista, Príncipe, Chapéu de Malandro e 3º par	12.09.1924	São José	São José - RJ

		Armando Percival, Ernesto Nazareth, O. Cardoso de Menezes e J. Rezende				
Revista	<i>Secos e Molhados</i>	Luiz Peixoto e Marques Porto. Música Assis Pacheco	Dança moderna (com Antonia Denegri) e Conselheiro	13.11.19 24	São José	São José - RJ
Revista	Eu passo!	José Praxedes, música de Roberto Soriano	Mercúrio e Cow-boy	18/07/1 925	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	Aguenta, Felippe!	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes Música de Assis Pacheco	Sertanejo, Faraó e Flirt	23/07/1 925	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	Meu bem, não chora!	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Música de Bento Mossurunga		01/ago	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista Portuguesa	De capote e lenço	Ernesto Rodrigues; Felix Bermudes; João Bastos. Música Felipe Duarte; Carlos Calderon	Rei Carnaval, enfermeiro, Fogo da bengala e Chico	09.08.25	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	Está tudo Errado	José Praxedes	Gato, Barbadinho e Alvorada	14.08.25	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	O Rio nu	Moreira Sampaio. Música Abdon Milanez (original e compilada)	banhista e cego	02/09/2 025	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista carioca	É o succo	José Praxedes. Música Verdi de Carvalho (compilação)	baralho, espectador, roceiro e amanuense	05/09/2 025	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP

Revista carioca	Verde e amarelo	José do Patrocínio Filho; Ary Pavão. Música Julio Cristobal	Um Índio	12/09/1925	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	Comidas, meu santo	Marques Porto; Ary Pavão. Música Julio Cristobal; Pedro de Sá Pereira	Prólogo, seresteiro e pierrot - <u>primeiro a entrar em cena</u>	17/12/1925	Antonio de Souza	Brás Politeama
Revista	Corsarias, As	Luiz Palmerim (adapt.); Rui Chianca (adapt.). Música Raul Martins	Estadão p. 14 anuncio F.A. no ato variado Festoal ator Carlos hailliot de As Corsárias (não cita papel) n Ficha completa SEM F.A. 21.08 no Cassino Antártica	19/jan	Antonio de Souza	Cassino Antártica - SP
Revista	Fogo de Bengala	De Celestino Silveira e Annibal Pacheco Música de Sá Pereira e J. Cristobal		16 02 1927	Chantecler de Skecthes e Bailados	Palacio Teatro - RJ
Revista	Dondoca	Joracy Rago e Léo D'Ávilla Música de Hekel Tavares - Direção artística de Zeca Patrocínio	Moleque Namoradô	07 04 1927	Mil e uma noites	Phoenix - RJ
Burleta-Revista	A Malandrinha	Freire Jr.	Estréia Francisco Alves (o AUTOR da Malandragem...)	19 03 1928	Zig Zag	São José - RJ

Revista	"Voce quer é carinho"	Geysa Bôscoli, Nelson Abreu e Luiz Iglesias Música de Martinez Grau e G. Ribeiro		18/05/1 928	Tró-lólo	
Revista sainete (A primeira que se escreve no Brasil)	"Onde é o fogo, mulata?!"	Gastão Trojeiro, musicada por A. Paraguassu		14/06/1 928	Tró-lólo	
Revista	"Eu quero é nota"	Nelson Abreu, Luiz Iglesias e Geysa Boscoli Música de A. Paraguassu e Sinhô.	Pomeranta, Servente, "Caixa com versão", "Rato! rato!" "Não é isso que eu procuro", "Visão do cabaret", Agência de noivos", "quando se ama"	06/07/1 928	Tró-lólo	Carlos Gomes - RJ
Revista	"Não é isso que eu procuro"	Pacheco Filho e Horácio campo. Música de A. Paraguassu	"Pecado velho", "samba de verdade" "galinholândia", "Nu'l", "Este é o meu" "idílio mascavo" "A Voz do Violão" . "Bodoroff versus Voronoff"	20/07/1 928	Tró-lólo	Carlos Gomes - RJ
Revista Burleta	Seu Julinho Vem	Freire Júnior	Vagabundo, Cantador e Mister Rio Comprido	abr/29	Alda Garrido	Carlos Gomes - RJ
Revue	Rio Montmartre	autoria "Original de Nós Todos"		03/01/1 930	Cock Tails Nights	Cassino - RJ
Revue	Rio Plasiris	autoria "Original de Nós Todos"		11/01/1 930	Cock Tails Nights	Cassino - RJ
Revue	Rio Folies	autoria "Original de Nós Todos"		18/01/1 930	Cock Tails Nights	Cassino - RJ
Revista	Femina	Raul Pederneiras		19/04/1 930	Margarida Max	Cassino - RJ
Revista	Miss Universo	Paulo Magalhães		29/04/1 930	Margarida Max	Cassino - RJ
Revista	Os Sete Pecados	Abadie Faria Rosa		16/05/1 930	Margarida Max	Cassino - RJ

Revista	Dona Boa	Jeronymo Castilho, Alfredo Breda e Lamartine Babo		21/05/1930	Margarida Max	Cassino - RJ
Revista	<i>A Casa Branca da Serra</i>	Luiz Iglezias		14/01/1931	Regional Brasileira	Cassino - RJ
Revista	A Voz do Violão	Freire Júnior		07/01/1931	Regional Brasileira	Cassino - RJ
Revista	O que é Nosso			20/01/1931	Regional Brasileira	Cassino - RJ
Revue	Eva Stachino	autoria coletiva. Direção de Avellar Pereira.	A dor de uma saudade, , Film Fox , Morocho, Pensamento	03/08/1931	Eva Stachino	Cine teatro Glória - RJ
Revue	Corbeille	autoria coletiva		14/08/1931	Eva Stachino	Cine teatro Glória - RJ
Revue	Flirt	Paulo Magalhães		25/08/1931	Eva Stachino	Cine teatro Glória - RJ
Burleta-Revista Fantasia	Da favela ao catete	De Freire Júnior. Música de Joubert de Carvalho, Ary Barroso e Orestes Barbosa		24/05/1935	Nacional de Revistas	Recreio - RJ

Para descobrir os papéis que Francisco Alves frequentemente desempenhava em cada peça e as canções que eventualmente nelas cantava a solução foi consultar pessoalmente os arquivos da Empresa Paschoal Segreto, sob a guarda da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro e, a partir disso, alguns problemas se apresentaram. Alguns libretos não constam do arquivo e, outros, encontram-se danificados ou ilegíveis.

Em alguns libretos existia a indicação dos atores que fariam cada papel e a informação não coincide com a publicada nos jornais. Cabe lembrar que, como foi dito, quadros inteiros eram cortados e outros adicionados de acordo com o sucesso ao longo das sessões e, por consequência, é de se esperar que papéis também fossem suprimidos. Dessa forma a recuperação dos papéis e das falas desempenhados por Francisco Alves são feitos a partir de uma estimativa, que contém, assim, certo grau de imprecisão em função dessa dinâmica.

Na Companhia do Teatro São José, Francisco Alves figurou por praticamente quatro anos, período em que foram encenadas 43 peças, algumas delas reprisadas em São Paulo no Teatro Apolo, enquanto o São José ficou fechado para reforma durante o ano de 1922. Duas peças dessa temporada não foram encenadas no Rio. Em nove peças, Alves teria possivelmente ficado de fora do elenco, pois seu nome não constava nos anúncios de estreia incluindo a listagem total do elenco. Dessa forma, teria atuado em 34 peças.

Antes de falar dos papéis representados, é interessante entender que tipos de personagens eram comuns nas peças de revista. Segundo Neyde Veneziano, além dos compères, havia também os personagens tipificados ou tipos, constantes e de imagens projetadas como: o malandro, a mulata, o caipira, o português, etc... Também havia a caricatura viva de personagens reais, políticos, artistas etc., e os chamados personagens alegóricos, que expressavam numa linguagem figurada abstrações ou coisas inanimadas como: serpentina, democracia, times de futebol, o jazz, países ou estados, o carnaval, o cinema e uma infinidade de outras referências (VENEZIANO, 1991: 115-160).

Em nenhuma das peças de teatro de revista Francisco Alves atuou como *compère*. Em 31 delas, fez mais de um papel, somando 84 os personagens que representou. Apesar das comparações com Vicente Celestino, nem todos seus papéis deram participações em quadros cantados, estes foram em número de 40, sendo 8 deles cantados em grupo, como na peça *Vamos Deixar Disso*. Nela, participando de uma

turma de peixes, ele representava o Espada e também o Confete que, em outro quadro, cantava em coro com Serpentina, Lança perfume, Banda de música e Coreto. Em outros casos, os personagens compunham uma espécie de bloco onde Alves representava 1º diabo, 1º mirone, 1º popular, 2º ladrão, 2º premiado, 2º *noceur*, 2º conspirador, 3º par, 3º jurista, etc... e nem sempre o anúncio ou libreto especificava exatamente qual seria o seu papel dentro do grupo. Podemos dizer que Alves representou 20 personagens alegóricos como: Chapéu de malandro, Bloco Fenianos, Telégrafo, Marco alemão, Povo, Pancada de amor, Graxa, Jogo do bicho, Bom senso, Fumo cubano, Telégrafo, Queijo de minas, Progresso e São Paulo.

No caso da peça *Segura o Boi*, por exemplo, o nome de Francisco Alves não constava no elenco original, anunciado em 27 de junho de 1921. No entanto, em 21 de julho era incluído novo quadro chamado Feira Livre. "O tenor Francisco Alves cantará neste quadro, em homenagem á Alfredo Silva, a canção do Pinhal, grande sucesso de gargalhada"(JB, 21 jul. 1921). Esse é um dos casos em que não se sabe qual foi seu papel, mas houve sim um número cantado por ele. Em alguns espetáculos, Alves fez personagens de rápida passagem e bem poucas falas, como é o caso de *A procura do Dinheiro*, em que fazia um reclamante com apenas quatro falas localizadas no segundo quadro do primeiro ato e sem cantar nenhuma canção. Em outras peças, fez mais de um papel, mas alguns deles também de breve passagem em cena, como no caso de *A Dor é a Mesma*, na qual um de seus personagens é o alegórico Brasil, um caboclo que somente aparece na cena final e não faz nenhuma fala. É o caso similar do guarda noturno de *Tatu Subiu no Pau*. Outros papéis de Francisco Alves tinham ainda menor expressão ou mesmo beiravam a figuração como nos casos em que foi ajudante, guarda civil e chofer e. Havia, ainda, outros números com a participação de Alves que eram coreografados e sem falas.

Com relação a duas peças da temporada paulistana da companhia do Teatro São José, *Morro da Favela* e *Aguenta, Felipe!*, os anúncios publicados em O Estado São Paulo traziam a relação de personagens sem especificar os atores . Em outros casos, os personagens referidos em nota não foram encontrados nos libretos, como o Graxa, da peça *Vamos Pintar o Sete*. Não constam nos arquivos os libretos de *Fogo na Cangica*, *Pau da Goiaba*, *A Todo Pano*, *Lá vai bala!* e *Secos e Molhados* e se encontram danificados ou ilegíveis os exemplares de *Custe o Que Custar* e *Off Side*.

Em compensação, encontramos um personagem que não constava nos anúncios de estreia da peça *A Carioca*, mas que no libreto da mesma aparece em uma rubrica

manuscrita, que foi enxertada no verso do começo do segundo ato indicando “Pois tens aí a tua cantiga popular (marchinha F. Alves)”. Ao longo da temporada, Francisco Alves foi contemplado com um papel de um personagem alegórico que representava um gênero musical, fenômeno que se repetiria outras vezes, também encarnando diversas modalidades de cantadores. No quadro Alves entrava em cena cantando em meio ao diálogo dos *compères*:

DR. RESSACA:

- Nestas noites de lua aparece que tudo amo: a pedras, a água do mar, a areia da avenida. O que faltou foi um daqueles seresteiros da pinta.

CARIOCA:

- Pois tens aí a tua cantiga popular (marchinha F. Alves), vais ver a dança dos Urubus malandros:

Cá estão
Nós vamos ter a nossa função
Eis a canção sedição
Do urubu e a carniça
Oculta ele está
Mas dedicá-la é pra já

Eis a canção sedição
Do urubu e a carniça

Que bom pitéo
Posto pelo céu
Ao léu
Vocês malandros vão agora
Porque eu já tenho o meu quinhão
A ver quem mais devora
A ver o lindo mocetão

Além da personificação da marchinha, que quatro anos antes havia entrado definitivamente no carnaval carioca com o sucesso de *O Pé de Anjo*, merece destaque a menção da falta de um seresteiro, modalidade de cantador que volta à cena representado por Francisco Alves em *Respeita as Caras*, no personagem *Chiquinho*. Seu personagem permanecia bastante em cena, ambientado dentro de uma cadeia junto com outros presos: um mágico, um operário, uma estrela, um diplomata, um jornalista “embaixador da moda”. No quadro *Na Delegacia* (terceiro quadro do primeiro ato) contracenava com a Delegada Promptidão e o Comissário, que tocava violão, dormia em serviço e reclamava ao ser acordado:

COMISSÁRIO:

Qual é o preso que está gritando?

DELEGADA “PROMPTIDÃO”

É aquele chelpa que estava fazendo uma serenata na Rua Silva Manoel, Sai pra fora, Chiquinho que o comissário quer falar com você.

CHIQUINHO

Agora que eu estava tirando uma pestana?

COMISSÁRIO

Que estava você fazendo na Rua Silva Manoel?

CHIQUINHO

Uma pequenina farra

MIMOSO:

Ah! Já sei. Uma farra de flauta, cavaquinho, violão, peixe frito e cachaça.

CHIQUINHO

É isso mesmo!

COMISSÁRIO

Mas o que é que você cantava?

CHIQUINHO

Vai ver, Seu Comissário (canta)

Que saudades dos tempos que passamos
Entre risos, entre flores
Sempre alegres e contentes
E indiferentes
A gozar nossos amores

Sempre alegres, juntinhos, satisfeitos
Éramos quais dois pombinhos
Arrulando com alegria
Noite e dia
E a trocar doces carinhos

Quando vinhas sorrindo ao meu encontro
De saudades ia-se a flor
E tão contente ficava
Que pensava
Não ter fim o nosso amor

Hoje só, desgraçado, sem carinho
Minha dor não se consola
Canto esta infelicidade
Com saudade
Nas cordas desta viola

Este amor que tanto bem me fazia
Hoje é minha maldição
Tirou-me o prazer da vida
Oh! Querida
E lesou-me o coração

(os presos no xadrez acompanham o Comissário, dançam, todos enfim sambam).

MIMOSO:

Oh! Meus tempos de 89!

CHIQUINHO,

Bem, Comissário, agora vou dar o fora.

ESTRELA:

E eu vou contigo. Vamos organizar um grupinho pra explorar os trouxas lá fora.

CHIQUINHO

Que grupo é este pra cima de mim? O que queres sei eu.

MIMOSO:

Um mambembe. Um mambembe dá dinheiro .

CHIQUINHO

Então vamos, porque eu nunca rejeitei parada.

(fim da cena)

Seresta, semi-penúria financeira e ocorrência policial são elementos presentes no quadro da peça que remetia ao panorama musical daquele momento e à biografia de Francisco Alves, que, além do apelido de Chico, declarava ter sido descoberto pelo empresário José Segreto em uma serenata e convidado a integrar Companhia do São José em 1922 quando, após acalorada discussão, Segreto acabou lhe dando três tiros. “Felizmente tudo acabou bem. O rapaz era um ótimo empresário, mas um péssimo atirador” (ALVES, 1936: 96). O motivo da desavença entre ambos teria sido uma forte intriga ocorrida durante uma temporada em São Paulo, em função da qual Alves exigira um aumento de salário de 250 para 300 mil réis. Alves relata: “consegui, nesse particular, o aumento para 450. Todos lamentavam que eu ganhasse tão pouco, fazendo como eu fazia diversos papeis, e, modéstia à parte, agradando ao publico”.(IBIDEM) A mencionada cena da delegacia foi ao palco em dezembro de 1921, enquanto que o

incidente ocorreu entre agosto e setembro do ano seguinte, não cabendo nenhuma hipótese de menção ou premonição. No entanto, os Arquivos da Empresa Paschoal Segreto confirmam os valores dos salários que causavam a insatisfação: de fato, em dezembro de 1921, Alves recebia 250 mil réis, menos que outros atores como: J. Figueiredo, 600 mil réis; Asdrúbal Miranda, 700 mil réis; Alfredo Silva, um conto de réis. Vicente Celestino, na Companhia do Teatro São Pedro, pertencente à mesma empresa, ganhava 1,1 conto de réis e os então jovens promissores Procópio Ferreira e Jaime Costa, por sua vez, ganhavam respectivamente 400 e 450 mil réis. Os eletricitistas da companhia ganhavam 350 e 300 mil réis. Francisco Alves ganhava um pouco mais que os 200 mil réis dos cantores do coro, mas menos que o bilheteiro do teatro (GOMES, 2003: 89 e 96).

Além da marchinha, um gênero que estava em ascensão, Francisco Alves representou na peça *Não Te Esqueças de Mim* (1924) outro personagem alegórico de um gênero musical em decadência, a Modinha. Tratava-se de um quadro de cortina, que acontecia finalizando o quadro chamado *Music-Hall*, uma modalidade de teatro musical bastante popular na Europa e que não se fixou no Brasil com este nome. O cenário era ambientado em dois camarotes (superior e inferior) e a personagem *cabaretier* iniciava o espetáculo apresentando “as figuras obrigatórias dum music hall: a cançonetista, a bailarina e o pato”. Depois de correr a cortina, entrava o dueto produzido entre o Fado e a Modinha:

FADO:

Não quero só desprezo
Eu quero que me odeies
Tenho sempre mais preso
Sabendo quanto sofreis ...

A gente não esquece
De quem faz odiar
Quando bem se padece
Sem descansar,
Sem poder amar!

MODINHA:

Eu quero ser odiada
Não quero ser esquecida
Só se perdoada
Sem ser querida
Estremecida,
De coração
Prefiro ser condenada
De que causar paixão
Magdalena arrependida
Não teve na redenção
sequer um pouco de amor!

FADO:

Sim, é sim o teu olhar
É tão falso, traidor
Fez-me na alma atear
Porque eu fui um sonhador
Hoje e sempre o teu falar
Já o meu peito não tai
Trago no peito uma chave
Ai!
Pra o fechar...

MODINHA:

Quando da saudade, a dor
Me vem do teu fingido olhar,
Do teu ardor,
Querer lembrar
Sinto amargurar o fel
Que me deixou o teu amor

Sinto-me crucificar...
Ao teu carinho sou revel
Serei meu próprio redentor
Assim, pecador

Tratava-se de um diálogo entre a modinha que não queria ser esquecida e o fado que queria ser odiado, um gênero que se transformou em brasileiro e outro, autêntico português. Consideramos oportuno o nome da peça *Não Te Esqueças de Mim* e o fato dos dois gêneros serem conhecidos fora do ambiente do *music hall* da cançonetista e da bailarina, um confronto entre arte e entretenimento, Brasil e Europa, que se faz presente em outro quadro absolutamente genial da mesma revista chamado *Pall Mall Favela*. Nele, Francisco Alves entrava em cena interpretando o cantor italiano Ermita Novello “sapateiro, cabeleira desgrenhada, avental, de martelo” e dialogava com Rosa Rodrigues, cartomante e cantora e Rodolpho Valentia, crioulo robusto:

ROSA RODRIGUES:

- Seu Rodolpho Valentia, eu só adoto Calderon

RODOLPHO VALENTIA:

- Não faças caldeirada dos “crássicos”

ERMITA NOVELLO:

- Paisano, dá uno basta no rigalejo. Respéta uno primo artista!..

ROSA:

- Seu Ermita Novello que artista o Sr. é primo?

ERMITA NOVELLO:

- L’anima in rabiata da negrinha. Fato il artista d’il primo mondo.

RODOLPHO VALENTIA:

- Tu é primo do mundo?

ERMITA NOVELLO:

- Eh! Il sono uno artista de primo cartello!..

ROSA:

- Tu é primo do martelo, mas rem que respeitá o Rodolpho Valentia! (a Rodolfo)

- Ai l nino de mi'alma achata o italiano amostra que nós “semo” gente “instilisada”.

ERMITA NOVELLO (levanta o martelo em defesa):

- Achata, uma speranza ó voi chi entrate!.. (declamando) Io tremo, trema tutti... Ophelia

ROSA:

- A voz desse remendão é de contra-forte, não vai além das botas!.. Não é como el mio saléro caracoles!.. (requebros)...Eu sou Rosa Rodrigues – cantora de soprano – trinado.

RODOLPHO VALENTIA:

- A goela da Rosa parece o trino do grilo ou o gorjeio “mellifulo” dum canário belga de Maxambomba, ao raiar despontante da aurora do nascer do dia! Puro Bismarck!..

Segue diálogo e entram dois novos personagens: Berimbau e Mastinguenta

ERMITA NOVELLO

- Io é qui sono il cantor lyrico e dramático. Aspetta!..

BERIMBAU:

- Você vai cantar?

MASTINGUENTA:

- Então nós vamos dançar (na introdução, saem do clube quatro pares que dançam fox-trot, enquanto canta, Berimbau dança com Mastinguenta)

ERMITA NOVELLO:

Salve! Senhores

O cumprimento

Que vos faço

Fantasiado

Eu já estou

Mas não me passo
Eu sou palhaço
Que todos
Apreciam
Pobre colosso
Os fox - trot
Desviam

Meus senhores, desculpem
Meu arranjo
De cantar pra dançar
Sem gargalhar
Ri, ri palhaço
Nem que chores a seguir
Rindo disfarce
O um martírio a rir

Entram os *compères* Fulgencio, Coronel, e Rascunhasco, supersticioso, para procurar Rosa, que também é cartomante, para que ela curasse com rezas a mulher do amigo.

ROSA:

- Sou eu. À noite não dou consultas; sou cantora crassa, percebeu?

A cena segue com uma confusão entre idiomas:

- Isto é torre de babel ou Morro da favela?)

RASCUNHASCO:

- Que venham, Num samba esqueço o peso que me persegue... (às galerias)
Pessoal, dá uma mão no coro... entram as baianas e bambas, (pode cair o telão do princípio do ato, a fim de preparar-se a cena seguinte)

Três pretinhos sentam-se na passarela e tocam durante o samba.

O personagem cantor lírico também encontra paralelo na trajetória de vários

atores de revista, incluindo o próprio Francisco Alves, que declarou ter tomado aulas de canto com o barítono Sante Athos e ter sido aprovado em teste com o Maestro Antonio Lago, pai de Mário Lago. Teria desistido da carreira, embora fosse anunciado como tenor, ironizado como “tenor de banheira” e muitas vezes criticado pelo tom de voz potente, com estética puxada para o lírico. A nacionalidade italiana e a profissão de sapateiro também fazem parte da figura recorrente do imigrante culto, mito semelhante ao Rei negro africano escravizado. E a frase recitada pelo personagem “Achata, uma speranza ó voi chi entrate!..” é uma citação parodiada de “Lasciate ogni speranza voi che entrate”, inscrição encontrada na porta de entrada para o Inferno, no nono verso do Canto III da primeira parte de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, traduzida como “*Deixai, ó vós que entraís, toda esperança!*”⁵⁶.

Esse trecho da obra narra a descida dos personagens Dante e Virgílio no primeiro círculo do inferno, uma trajetória penosa que daria origem à obra-prima da literatura italiana e da cultura da Idade Média. Citada dentro de uma peça de revista faria uma espécie de caminho contrário, subindo o morro como fez no purgatório⁵⁷ para acabar em uma batucada apoteótica na favela com baianas e bambas. A alegoria é, por si só, fascinante, e, ainda, encontra precedentes na história real de desenvolvimento do carnaval carioca. Em 1921, a mesma frase “Lasciate ogni speranza voi che entrate”, estava escrita em um estandarte que anunciava o cortejo do Rancho Recreio das Flores com o tema Inferno de Dante, sugerido e executado por Antonio Infante “Antoniquinho”, estivador do cais do porto e dirigente técnico da agremiação. Era o ano do sexto centenário da morte de Dante e o sucesso foi tanto que, no ano seguinte, o rancho teve como tema O Paraíso, terceiro canto da mesma obra.

Talvez o desfile estivesse presente ainda na memória do público e do autor que, no quadro, faz ainda outras possíveis referências à cultura medieval⁵⁸ e constrói a

⁵⁶ Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (1822 – 1882) (ALIGHIERI, 2003: 31).

⁵⁷ “O verticalismo, sentido espacial próprio da estética medieval (vejam-se as catedrais góticas, por exemplo), aqui adquire a direção para o alto: Dante sobe a montanha do Purgatório, em sua caminhada rumo ao céu. A escalada do monte, evidentemente, é o símbolo da ascese espiritual. Esta é expressa plasticamente pelo apagamento, a cada patamar, de um dos sete *p* (pecados), impressos na fronte do poeta” (D’ Onofri, 2009: 76).

⁵⁸ A Fala De Rosa Rodrigues: “... eu só adoto Calderon” pode ser uma referência ao dramaturgo e poeta espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681). Ermita Novello pode ser uma paródia à Ermita Novello, nome encontrado em várias obras medievais, como: um poema anônimo de 1595 (Becheri, 2008: 18); a *Orazioni Sagre del Padre Gian Stefano* (LOVISA, 1498, p. 89) e a *Nuova*

narrativa apoiada no confronto e na integração do cantor lírico com personagens que faziam clara referência à cultura popular e urbana brasileira, ao teatro de revista e ao cinema americano. Mastinguenta é uma menção à famosa vedete francesa Mistinguett, que tinha vindo ao Brasil nas temporadas da Companhia Ba-Ta-Clan, em 1922 e em 1923. Rodolpho Valentia era um trocadilho feliz que encarnava em um malandro do morro, o ator ítalo-americano Rodolfo Valentino, um dos nomes mais famosos do cinema mudo, tendo participado em filmes como *Dama das Camélias* e *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Essas escolhas concretizam a ideia defendida por Gomes (2003: 90) de que nem todas as formas de entretenimento tinham estrutura para fabricar estrelas, como é o caso do teatro de revista no Brasil, daí a escolha por caricaturar uma artista francesa e não uma brasileira. Uma exceção a esse preceito era o caso do cinema, que divulgava seus astros para todo mundo porque tinha um fluxo internacional diferente do disco, por exemplo. O autor reforça também o argumento de que o teatro de revista era um espaço polissêmico, abrigando significados diferentes para públicos diferentes. Neste caso específico, obviamente a plateia do Teatro São José não perceberia em sua totalidade a citação de Dante, mas mesmo assim poderia se divertir com o quadro. De um lado, cobrava-se que o gênero seguisse os cânones do teatro clássico e, de outro, em seus diálogos a revista debochava da questão: “Não façás caldeirada dos crássicos...Respéta uno primo artista!..que artista o Sr. é primo?...artista d’il primo mondo... Tu é primo do mundo?.. primo cartello!.. Tu é primo do martelo... amostra que nós “semo” gente “instilisada”...cantora de soprano – trinado... sou cantora crassa”.

A crítica e a plateia culta não deveriam alimentar nenhuma expectativa de ver algo mais refinado ao entrar no Teatro São José: “*Deixai, ó vós que entraís, toda esperança!*”. Essa tendência de satirizar presente nas peças de teatro de revista não atingia somente a arte erudita, mas também as vanguardas artísticas em voga na época eram alvo, como o futurismo. Na revista *Queijo de Minas* (1921), o personagem vivido por Francisco Alves tem presença breve em palco e com poucas falas. Uma caricatura é construída exatamente em cima disso, na forma de um personagem que é a encarnação do dramaturgo francês Jean-Baptiste Racine (1639-1699) e simula uma peça em três

raccolta de operette italiane in prosa Ed in verso - Inedite o raro (1701: 16) (Obras raras consultadas online).

atos. O nome do personagem era Racinhas e aparece no sexto quadro da peça, intitulado *Futurista Club*, sediado na sala de um hospício: “Vários doidos ali se acham reclusos, loucos pelo futurismo e pelo cubismo, teorias novas”.

RACINHAS:

- Racinhas! Super encarnação de Racine! Atenta, ó Manes... (vai buscar uma cadeira e dá com ela no chão ao pé de Queijo[personagem])

QUEIJO:

- Ó da Guarda!

GUARDA:

- O que é?

QUEIJO:

- Isto é uma casa de doidos?

GUARDA:

- Estão a estudar pra malucos, sim Sr. Olhe, este aqui, o Racinhas é futurista. É autor dramático. Ó Racinhas, representa a tua peça “O lindo conquistador” ou “Vocês acabam casando”.

RACINHAS (senta-se de costas na cadeira)

1º ato: (põe os olhos olhando fixamente para a plateia. Queijo segue-lhe o olhar, Desce da cadeira e senta-se)

2º ato: (sorri muito contente para o Queijo que fica besta)

3º ato: (levanta-se e põe os olhos em alvo)

- Trrr! Cai o pano!

QUEIJO

- E no 4º?

GUARDA

- Não tem 4º. São só três atos.

A arte futurista era um tema recorrente e aparece em outros personagens representados por Alves, como o Músico Futurista, de *Olha o Guedes* (1924), um dos números cantados que ele faz em coro com outros dois atores, que representavam o pintor e a mulher futuristas. Os três tocam flautins e cantarolam desafinados:

JUNTOS:

Viva o futurismo!

Viva o futurismo!

Que no mundo faz sensação!

Fora o carrancismo!

Fora o carrancismo!

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Ai, que ilusão!

Ai, que pagodeira!

Ai, que pagodeira!

Tudo vai de pernas ao ar!

E, assim

Num flautim

Vamos dar

Que fazer

E mostrar

O que é vencer!

II

O futurismo

Eu não sofismo,

No ostracismo

Nunca mais há de cair!

O futurismo

Teve o batismo

Do idealismo...

A rir... a rir...

Trata-se de uma brincadeira com um movimento artístico que acaba por se esvaziar seu conteúdo com a utilização de rimas primitivas, como: “teve o batismo do idealismo... eu não sofismo no ostracismo... Viva o futurismo... Fora o carrancismo”. Uma crítica caricata, superficial e quase inocente.

Francisco Alves participou, por várias vezes, de cenas musicais nas quais entrava e cantava uma música sozinho ou em duo, fazendo na maioria delas o papel de cantores anônimos. Por três vezes, seu nome constava nos libretos como Trovador, como nas seguintes peças: *Esta Nega Qué Me Dá* (1921), *A Dor é a Mesma*, e seu personagem, no caso, também se chamava Amor Antigo e *Você Vai* (1923). Alves representou o Cantador (ou Sabiá), em *Flor da Bahia* (1921). Fez também o Sertanejo em ao menos uma das representações de *Agüenta Felipe!*.. em São Paulo (*O Estado de S. Paulo*, 25 ago. 1922) e o Matuto em *Esta Nega Qué Me Dá*, peça em que cantava em dueto com o Caipira e coro. “Vamos ouvir outra canção também brasileira. É a canção alegre dos sertões, é a alma do caipira a cantar”. A presença constante do personagem cantor anônimo justifica-se, em parte, pelo fato da figura do cantor não ser ainda bem definida, como detalharemos adiante e ilustra o estágio em que se encontrava a carreira de Francisco Alves.

Nas notas e críticas publicadas nas colunas de teatro destes sete anos, encontramos menos de dez menções ao nome de Francisco Alves, todas elas ocupando menos de três linhas de texto. Uma das mais elogiosas e pontuais foi publicada na revista *Segura o Boi*, por ocasião da inclusão de um novo quadro em uma festa comemorativa. “O tenor Francisco Alves cantará neste quadro em homenagem à Alfredo Silva a canção do Pinhal, grande sucesso de gargalhada” (*JB*, 21 jul. 1921). Outra peça que recebeu comentário foi *Agüenta Felipe*: “ (...) a esses artistas o público dispensou fartos aplausos, obrigando a repetição de vários números de música, entre os quais a canção do norte por Francisco Alves” (*OESP*, 25 ago. 1922). O terceiro destaque foi feito pelo crítico Mário Nunes nos seguintes termos: “Sonho de Ópio: ... cujos melhores produtos são o almofadinha, Sr. Francisco Alves e a melindrosa Sra. Nair Alves...” (*JB*, 11 nov. 1923).

Nas outras vezes em que foi citado, a referência a Francisco Alves era na forma

de uma extensão dos elogios feitos a outros artistas do elenco, como no caso da peça *Respeita as Caras*. Sobre ela, o crítico Mário Nunes novamente citava artistas que representaram números por ele considerados graciosos: “ (...) o mesmo acontece aos Srs. Francisco Alves, Eduardo Vanna e Sra. Cândida Leal: Pierrot, Arlequim e Colombina” (*JB*, 17 dez. 1922). A crítica sobre a peça *Tatu Subiu no Pau* fazia menção a um bloco de vinte atores, o último deles “Francisco Alves, que captou bem o número do povo, além de outros” (*JB*, 27 jan. 1923). Em mais uma última ocasião Alves figurou uma lista contemplada com um elogio quase protocolar: “colaboraram eficientemente no bom êxito de ‘Olha o Guedes!’” (*JB*, 13 set. 1923).

Para essa mesma peça de teatro de revista foram feitas duas de outras três citações, que equivalem a um terço do total, ambas elogiando o mesmo quadro em que um casal dançava suspenso por cordas:

... uma das mais interessantes revistas levada à cena no S. José... Há bonitos números de dança, que valeram ruidosos aplausos às Sras. Célia Zenatti, Aracy Côrtes e Antonia Denegri e Sr. Francisco Alves, sendo que os dois últimos em um maxixe acrobático fizeram a plateia delirar... (*JB*, 13 set. 1923).

Outro jornal elogiava a peça teatral no mesmo dia, mas fazia ressalvas a um de seus quadros, comentando em seguida que “Logo depois, todavia, o agrado foi reconquistado e passou mesmo a verdadeiro êxito com o acrobaticamente estouvado, dançado por Antonia Denegri e Francisco Alves que tiveram de o repetir três vezes” (*OP*, 13 set. 1923). Dessa vez, Alves era elogiado por suas qualidades enquanto dançarino com base num dos números em que não tinha nenhuma fala. Já na peça *Meia Noite e Trinta*, seu personagem cantava, mas a maior parte do tempo dançava mesmo “ (...) o maxixe futurista, que fecha o primeiro ato, ideia muito feliz e que encontrou bons intérpretes na Sra. Nair Alves e no Sr. Francisco Alves, o Rio no ano 2.000...” ((*JB*, 21 abr. 1923). A peça *Secos e Molhados*, tendo estreado em 13 de novembro, tentou repetir o sucesso do exemplo anterior com o casal Antonia Denegri e Francisco Alves fazendo a Dança Moderna, mas não obteve repercussão na imprensa. O mesmo ocorreu com o maxixe dançado por Alves em parceria com Célia Zenatti na peça *Alô!.. Quem fala?*, em cartaz a partir de abril de 1924. Anteriormente houve outras peça de teatro de revista sem críticas específicas em relação aos números dançados, como o quadro *Bailado dos Mosquitos*, com Pepita de Abreu em *Sonho de Ópio* e o quadro *Chá das Cinco* de Não

Te Esqueças de Mim: “Entra um campeão de dança, *smocking*, seguido de um donzela, casada, viúva, cocote e caricata. Dançando com uma e outras durante o número”.

Duas das parceiras de dança de Francisco Alves, Célia Zenatti e Nair Alves, eram sua esposa e sua irmã e ambas foram atrizes de maior expressão que ele no período. Célia entrou na companhia justamente para substituir Nair, que esteve afastada na turnê paulistana do ano de 1922, quando estreou no Teatro Colombo sua própria companhia, chamada Companhia Nacional de Revistas e Operetas Nair Alves “formada nesta capital com a revista ‘Espia só, meu nego’” (*OESP*, 16 set. 1922). Ao longo de sua permanência na Companhia do Teatro São José, recebeu muito mais destaque do que o irmão, inclusive ignorado num comentário elogioso a um quadro que fizeram juntos: “Nair Alves muito interessante no maxixe futurista” (*JB*, 21 abr. 1923). Em uma única crítica relacionada a *Sonho de Ópio*, Nair foi citada quatro vezes e teve destaque especial por sua participação em “Olelê, Olalá (...) promete ser um elemento relevante no conjunto” (*CM*, 04 fev. 1921). Atuou como comêre em ao mesmo duas peças em que o irmão atuou: *Dito e feito* e *Off Side* e seu nome foi o primeiro elencado nos anúncios depois da menção aos *compères* em duas outras: *Pau da Goiaba* e *A Carioca*. Francisco Alves representou papéis em que cantava em coro ou dueto, protagonizou poucos diálogos e participou de quadros meramente coreográficos, ficando, dessa maneira, longe de ser uma figura de destaque na companhia teatral, não sendo o artista principal nem mesmo dentro de sua família.

Além das poucas menções em críticas publicadas na imprensa, dão uma pista da sua importância nessa fase as vezes em que participou de festas artísticas. Nenhuma das revistas em que Francisco Alves atuou logrou o mesmo êxito que *Pé de Anjo*, *Papagaio Louro* e *Quem é Bom Já Nasce Feito*. Apenas duas de suas peças chegaram ao centenário, uma delas foi *Meia Noite e Trinta*, que realizou sua festa comemorativa, mas sem nenhuma menção dos jornais especificamente à participação de Francisco Alves. A festa comemorativa do centenário de *A Carioca* foi uma récita realizada pelo autor Oscar Lopes e pelo ator Alfredo Silva. Francisco Alves participou dançando num novo quadro adicional intitulado *Quizera Marte* (*JB*, 28 ago. 1924). No festival do bailarino Bueno Machado, Alves cantou modinhas ao violão, acompanhado por Sebastião Neves (*JB*, 28 go. 1924). Em outubro de 1924 foi anunciada a festa artística de Nair Alves (*JB*, 29 out. 1924) e, pela primeira vez, o nome Francisco Alves aparece em um anúncio relacionado e não só nas notas. No mês seguinte, é divulgada finalmente a notícia do grandioso festival do ator Francisco Alves (*OP*, 05 nov. 1924), durante a

temporada de *Secos e Molhados*, sua última peça com a Companhia do Teatro São José. Depois disso teria se desligado por não conseguir um aumento de salário junto ao autor Luiz Peixoto (ALVES, 1936: 100-101).

Das canções cantadas por Francisco Alves nas peças de teatro de revista em que atuou, encontramos registro de que somente três delas foram gravadas em disco. Uma delas era cantada pelo personagem Trovador em *Você Vai*:

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado
Co'um lenço e cores nos seios cruzado
Nos lobos a orelha pingentes de prata,
Que viva a mulata!
Por ela o feitor (Coro): diziam que andava perdido de amor

De em torno dez léguas de vasta fazenda
Ao vê-la corriam gentis amadores,
A aos ditos galantes de finos amores
Abrindo seus lábios de vivo escarlate
Sorria a mulata,
Por quem o feitor (Coro): nutria quimeras e sonhos de amor

Um pobre mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus magoados,
Amando a faceira de olhos rasgados, ousou confessar-lhe com a voz timorata...
Amaste-o mulata
E o triste feitor (Coro): chorava na sombra, perdido de amor

Um dia encontraram na escura senzala,
O catre da bela macamã vazio
Embalde recortam pirogas o rio
Embalde procuram no escuro da mata
Fugira a mulata
Pro quem o feitor (Coro): se foi definhando perdido de amor

A letra da música é derivada de um poema escrito em 1870 por Gonçalves Crespo (1846-1863), originalmente intitulado *Canção* e que depois receberia variações

em seus versos e, assim, vários outros nomes como: *Na Roça*, *A Mestiça*, *A Mucama* e *A Mulata*⁵⁹(TINHORÃO, 2000: 38). Esses mesmo versos associados à uma melodia tinham sido gravados três vezes: em 1903, por Baiano⁶⁰; em 1906, por Geraldo Magalhães, em que consta Gonçalves Crespo como parceiro de Nicolino Milano⁶¹; em 1912, por Isabel Costa, consta parceria de Calderon⁶², e, depois da encenação da peça, em 1923, só viria ser novamente gravada em 1927, por Patrício Teixeira⁶³.

A segunda música de Francisco Alves que passou da peça teatral para os discos aparece no quarto quadro do segundo ato de *Vou Me Benzê* (1921), cantada por um personagem relâmpago chamado *Bebeto* “(...) é nosso hóspede. Não desfazendo em ninguém e muito boa pessoa. E depois divertido, canta os seus sambinhas (...)” a pedido do Coroné Chico “pra matá sodade da fazenda” canta:

Juvená marvado
Não capina capim aí
Capinzá é de meu bem
Onde canta o jurity

Juvená, Juvená
Arrebata esta faca Juvená
Torna a rebatê Juvená
Que isto não é bão, Juvená

Juvená marvado
Não derruba este pau daí
Esta mata é de meu bem

Trata-se de um samba de Sinhô, autor de toda a música original da peça, então adaptada pelo Maestro Pedro Sá. A canção nunca tinha sido gravada até a inserção na peça teatral e viria a sê-lo somente em 1929 por Pedro Celestino com o nome de

⁵⁹ Segundo o autor também foi cantada como “Na Roça” por um personagem do romance “Clara dos Anjos” de Lima Barreto, publicado postumamente em 1948.

⁶⁰ Zonophone X-517

⁶¹ Odeon 40.568

⁶² Odeon 136.091

⁶³ Odeon 10.083

*Capinheiro*⁶⁴. Na gravação em disco, a estrofe inicial *Juvená Marvado* foi substituída por *Capinheiro Marvado* e “*Torna a rebatê Juvená /Que isto não é bão, Juvená*” por “*Torna a rebatê / Que isso não é má*”. Também foram acrescentadas duas quadras no final da música:

Há duas coisa no mundo
Que me faiz admirá:
É a abeia fazê mé
E maré enchê vagá

Há duas coisa no mundo
Que me faiz admirá:
Trem de ferro andá em terra
Telegrama andá no á

Nos dois casos, existia um afastamento temporal entre a encenação da revista e as gravações. Uma ocasião mais sincrônica aconteceu com *Nosso Ranchinho*, canção de Donga e De Chocolat, que chegou ao disco e ao palco no mesmo ano de 1925. A revista era *Verde e Amarelo*, encenada originalmente em fevereiro pela Companhia do Teatro São José sem ser anunciada a presença do nome de Francisco Alves. No entanto, quando a peça foi encenada no mês de setembro daquele ano pela Companhia Antonio de Souza, no Cassino Antártica de São Paulo⁶⁵, Alves interpretou o papel de Um Índio que, durante o décimo quadro, estando em uma praia, grita ao avistar uma caravela:

Alerta pessoal! Alerta! O Brasil está descoberto!
UM ÍNDIO:
Nosso ranchinho assim tava bão...
CORO
Oi!...
UM ÍNDIO
Gente de fora entrou, Trapaçou...
CORO
Oi!... Nosso ranchinho assim, Tavabão...
UM ÍNDIO

⁶⁴ Parlophon 12.978

⁶⁵ Segundo anunciado em O Estado de S. Paulo, edição de 12 de setembro de 1925.

Oi!...

CORO

Gente de fora entrou, Trapaçou...

UM ÍNDIO

Oi!... Se acabou o nosso samba

Tudo agora vai mudar!...

Vai ser feio o turum bamba!

Vai ser um pão pra virar!...

CORO Nosso ranchinho assim , Nosso ranchinho assim, Tavabão

UM ÍNDIO

Que alguém um sino repique

E avise a população

Previnam já o cacique

Desta atroz situação.

A posterior gravação da música foi feita pelo cantor Fernando⁶⁶ com letra bem diferente da apresentada na peça teatral, mantendo desta somente o refrão e mais duas outras quadras:

Nós vivia lá no rancho

Com um amô que deus louvô

Quando chegou minha sogra

A vida se atrapaiô

Bem faz o gato sabido

Que vive pelos teiado

Faz os rancho nas artura

Pra não sê atrapaiado

A historiadora Mariana Aguiar (2013: 33) considera que a letra usada na revista projetava uma imagem do genuinamente nacional sobre a figura dos índios, sob o risco de terem atrapalhadas sua vida e suas manifestações culturais. No entanto, a canção gravada, que tem na letra o tema centralizado em questões domésticas e familiares, acabou fazendo, em 1925 (MELO; SEVERIANO, 1997: 77) e 1926 (ALENCAR, 1980:

⁶⁶ Odeon 122.832

172), grande sucesso no carnaval, nossa maior festa popular e signo de intensa brasilidade.

As três músicas que descrevemos aqui sintetizam um panorama do momento artístico em que eram encenadas: temos uma modinha feita em cima versos antigos e possivelmente incorporados pela tradição oral; um samba de Sinhô, que também assinava a música original da respectiva peça; e outro de Donga, em parceria com De Chocolat, compositor de forte atuação em teatro e que viria a ser o empreendedor da Companhia Negra de Revistas.⁶⁷ Os intérpretes dessas mesmas canções também davam uma boa amostra da composição que vinha da indústria fonográfica até então: Isabel Costa foi uma cantora absolutamente desconhecida, que gravou este único fonograma na fase mecânica; Baiano e Geraldo Magalhães eram dois dos últimos cançonetistas em atividade no país; Pedro Celestino, por sua vez, era um ator de teatro de revista; Patrício Teixeira foi um dos primeiros cantores sem ligação com o teatro, mas com experiência de palco, ligado à uma vertente de música mais regional e tradicional; e, por fim, Fernando um pioneiro em ter uma trajetória, ainda que meteórica, traçada predominantemente no disco.

FONOGRAMAS GRAVADOS ENTRE 1920 E 1926	
BAIANO	139
ARTUR CASTRO	75
FERNANDO	74
JAZZ BAND SUL AMERICANO ROMEU SILVA	56
GRUPO DO PIMENTEL	41
ORQUESTRA EDUARDO SOUTO	35
VICENTE CELESTINO	33

Fernando

Podemos observar, pela tabela, que Fernando foi o terceiro intérprete que mais gravou entre os anos de 1920 e 1926, somando um total de 74 fonogramas. Todos eles,

⁶⁷ De Chocolat, depois de 20 anos de experiência, inclusive em Paris, fundaria a Companhia junto com Jaime Silva com peça de sua autoria chamada *Tudo Preto* (GOMES, 2003:279-298). Também compôs *Mulata*, samba gravado em 1929 por Francisco Alves no disco Odeon 10.472.

na verdade, foram gravados nos anos de 1925 e 1926, quando, segundo Giron (2001: 19), “parou de gravar sem deixar vestígios”. Sua carreira foi curta e pouco conhecida, podendo ser considerado um artista intermediário entre Isabel Costa e Mário Reis, em termos de potência vocal e trajetória. Nos discos constava somente o prenome mas seu nome completo seria Fernando de Albuquerque, vindo de uma família tradicional, o que forçaria a omissão do nome artístico e sua saída de cena. Outra hipótese para explicar sua curta carreira seria a realização de uma excursão à Europa durante a qual integrou a Jazz Band Sul Americana liderada por Romeu Silva. Há notícia dessa banda (*A Noite*, 04 nov. 1925) datada do final de 1925, fazendo menção a um bom cantor e a um par de dançarinos sem, no entanto, nomeá-los. Giron (2001: 22) e o Dicionário Cravo Albin confirmam que Fernando teria feito a viagem como *crooner* e instrumentista, mas não citam a fonte dessa informação. A orquestra consta na tabela que organizamos com 56 gravações e talvez o número de participações de Fernando pudesse ser aumentado, caso se comprovasse a realização de algum vocal e estribilho em algumas delas. Além de *Nosso Ranchinho*, emplacou outros sucessos, como *Dor de cabeça*, de Sinhô e *Pinta Pinta Melindrosa*, de Freire Jr. Mas apesar de gravar compositores ligados ao mundo do teatro de revista, como os mencionados e Eduardo Souto, não atuou como ator em nenhum gênero teatral ou companhia de teatro.

Pedro Celestino, artista que gravou *Capinheiro*, teve outros 12 fonogramas lançados no mesmo período, mas não ficou consagrado como um dos nomes que mais transitou entre os palcos e o disco. Este não era um percurso muito percorrido mesmo entre os nomes mais famosos, como se poderia supor. Araci Cortes, por exemplo, gravou apenas três fonogramas até o ano de 1926; Lais Areda, dois fonogramas; e Alda Garrido, somente um e outros três na dupla Os Garridos, formada em conjunto com seu marido, Américo. Apesar disso, os cantores-atores Arthur Castro, Mário Pinheiro e Vicente Celestino, que atuavam nas peças do teatro de revista ou em outras modalidades de teatro figuravam entre os que mais gravaram durante a fase mecânica. Conhecer um pouco da trajetória deles é fundamental para entendermos a atividade de cantor na fase de consagração de Francisco Alves.

Mário Pinheiro

Mário Pinheiro gravou 13 fonogramas no período, uma quantidade que não o colocava entre os primeiros artistas em número de gravação, no entanto, sua trajetória ajuda a entender aquela dos cantores na fase mecânica, seja em termos quantitativos,

pelas cerca de 380 gravações que fez em disco entre 1904 e 1923, seja pela disparidade entre a carreira discográfica e a que seguiu no teatro. Foram encontradas poucas e contraditórias referências ao cantor nos verbetes dos dicionários e nos noticiários, a maior parte delas anunciando sobre sua morte, ocorrida em 10 de janeiro em 1923, aos 38 anos (nasceu em Campos, estado do Rio de Janeiro, em 02 de outubro de 1883). Na coluna Artes, do Jornal O Imparcial, o articulista João de Talma assinava um texto na fronteira entre o passional e o poético, que define sua trajetória: “É assim que o cançonetista do palco popular do Passeio Público acabou no Municipal, interpretando as mais famosas partituras” (OI, 11 jan. 1923).

Outras notas funerárias que resumiam sua biografia mencionavam que, ainda na Itália, teria estudado canto e atuado em companhias teatrais de primeira ordem, como Galli-Cursi, Rotori Billoro, participando de temporadas oficiais que inclusive incluíram o Rio de Janeiro, no ano de 1917. Ingressou na Companhia dos Corpos Estáveis do Teatro Municipal, dirigida por Walter Mocchi (marido da cantora Bidu Sayão) onde estreou a ópera *Il Rigoletto* de Verdi, na noite de 17 de junho de 1921. A crítica sobre a ópera no Jornal do Brasil citava:

O Sr. Mario Pinheiro representou o “Sparafucile”, onde mais uma vez fez vibrar aquele “fã grave” sonoro, prolongado e sempre equilibrado, que lhe angariou, com justiça, espontâneas palmas. Na forma do costume, soube desempenhar-se do seu papel. Com o apuro dos que tem consciência do que Valem (*Jornal do Brasil*, 18 jun. 1921).

No mês seguinte, entrou em cartaz no Municipal a ópera-bailado *Gioconda*, de Ponchielli, contando com o famosíssimo tenor italiano Beniamino Gigli e com Mário Pinheiro. O espetáculo foi novamente mencionado em crítica:

Digno de menção também se tornou o baixo Mário Pinheiro, artista que, pelo seu talento, pela beleza de sua voz afinada, pela inteligência com que interpreta os papéis que lhe são confiados, já se tornou esteio seguro das Companhias em que se incorporar. Mário Pinheiro corporizou o “Alvese” em cujo desempenho confirmou suas qualidades de cantor e ator (*Jornal do Brasil*, 22 jul. 1921).

Talvez Pinheiro tenha de fato morado na Europa. O Dicionário Cravo Albin menciona inclusive que teria lá se casado com uma harpista do Teatro Scala de Milão

chamada Aída, falecida em São Paulo por volta de 1962. Existe uma lacuna em sua discografia entre os anos de 1911 e 1920, somente preenchida em 1917, quando gravou 14 fonogramas pela Casa Edison, todos fixados em gêneros populares brasileiros, como a canção e a modinha. Podemos dizer que esses gêneros prevaleceram, junto com a cançoneta e o lundu, em toda a sua produção com a Casa Edison. Nessa gravadora, realizou o primeiro fonograma de música vocal, que foi lançado pelo selo Odeon em 1904, incluindo a modinha *Ter Amor Não é Defeito*. Os três discos de numeração anterior eram partes da quadrilha instrumental *Sinos de Corneville*, com a Banda da Casa Edison. Também é de Pinheiro a primeira gravação de *Casinha Pequenina*, datada de 1906⁶⁸. Ele ainda gravou o primeiro disco da série simultânea 10.000, a cançoneta *Laura*, e mais outros duzentos fonogramas até 1910 em outras séries da Odeon. As últimas treze modinhas e canções (uma valsa) foram gravadas no ano de 1920.

Talvez não tenha havido um momento exato de passagem do Passeio Público para o Teatro Municipal, como supunha floreando o jornalista, mas apenas o fato de registrar em disco um repertório diferente do que se exibia no palco. Uma evidência disso é que o nome de Mário Pinheiro constava no elenco da inauguração do Municipal em 14 de julho de 1909 com a Ópera *Moema* de Delgado de Carvalho (*OP*, 14 jul. 1909), conforme anúncios publicados nos jornais da época. Também são imprecisas as informações sobre outra viagem internacional de Pinheiro aos Estados Unidos. Nos catálogos do ano de 1910 da Victor constam 100 fonogramas por ele gravados e, no catálogo da Columbia, outros 26, dado que levou muitos autores a afirmarem que tenha sido o primeiro brasileiro a gravar em solo americano. No entanto, devemos considerar que há um certo desencontro de datas quando se compara os documentos da Casa Edison, como um contrato datado de 1907 e assinado com a Columbia nos seguintes termos: “(...) gravar o repertório brasileiro de sua lavra, bem como ajudar em Nova Iorque a execução das mesmas pelas bandas e músicos avulsos. Em tudo quanto estiver a seu alcance”. Por esse contrato, Pinheiro receberia a quantia de um conto e oitocentos mil réis, dos quais duzentos no ato da assinatura, quatrocentos ao embarcar para Nova Iorque “no vapor indicado pelo outorgante Charles J. Hopkins”, duzentos ao embarcar

⁶⁸ Odeon 40.472. *Casinha Pequenina* foi gravada 36 vezes somente em discos de 78 RPM. A gravação de Mário Pinheiro, além de ser a primeira, tinha uma variação em relação à letra hoje conhecida: “Tu não te lembras da casinha pequenina / Onde nasceu o nosso amor...Tinha um coqueiro de lado que o coitado/De saudades já murchou”.

em Nova Iorque de volta “caso ele tenha cumprido todas as condições deste contrato” e um conto de réis no dia da chegada “em qualquer porto da Europa ou América do Sul, à escolha do mesmo outorgado, desde que se verifique que ele está no cumprimento restrito deste contrato”. A preocupação com o cumprimento acabou não se mostrando excessiva, conforme carta datada de 11 de julho de 1907:

Na qualidade de advogado do Sr. Charles J. Hopkins, participo ao Sr. Mário Pinheiro que vai proceder judicialmente contra ele pelo fato do não cumprimento do contrato de 29 de maio do corrente ano e recebimento de somas ao mesmo relativas.

O advogado Leitão da Cunha.

Sua última aparição nos palcos teria sido no Teatro Trianon, cantando dois números em uma conferência do ator Lepoldo Fróes. Há divergências sobre as circunstâncias de sua morte. Ela teria se dado depois de uma síncope em sua casa, no camarim do teatro, ou no hospital depois de várias intervenções médicas desde setembro de 1922. Algumas das muitas versões de diagnósticos publicadas nos jornais da época foram: ameaça de congestão, envenenamento alimentar, fístula no estômago “de caráter sífilítico”, mas em todas foi mencionado que as despesas dos funerais foram custeadas pelo estado, conforme divulgado pelo Ministro da Justiça ou pelo o próprio Presidente da República. Segundo o *Correio da Manhã*, “espирou em extrema pobreza, depois de prolongada e doloríssima agonia” (*CM*, 11 jan. 1923).

Arthur Castro

O primeiro cantor brasileiro a gravar na Europa foi Arthur Castro, filho de um dentista inglês, também usava os nomes Arthur Castro Budd ou Arthur Budd. Já tinha uma considerável produção em disco no Brasil, contando com cerca de 120 fonogramas gravados entre 1910 e 1913 nos selos: Columbia, Favorite, Gaúcho e Phoenix. Depois desse período, houve uma lacuna em sua produção até 1918, provavelmente abrangendo o período de sua estadia na Europa junto com o violonista Josué de Barros, que a narrou ao jornalista Queiroz Júnior, publicada em 1956 (QUEIROZ JÚNIOR, 1956).

Os dois artistas, “antes da guerra de 14”, teriam sido convidados pelo dançarino brasileiro Duque para tocar em Paris, no Cabaret Brasil a ser inaugurado. Nas vésperas do embarque souberam que não haveria mais Cabaré, mas o convite estava mantido. Josué embarcou com dois mil réis “que foram transformados em chope logo

que entrei no navio” e desembarcou com 350 francos conseguidos por terem tocado a bordo, o que possibilitou a transferência da terceira classe para a primeira ao custo de quarenta e dois mil réis.

O fato de Arthur Castro cantar apenas em português teria sido o motivo para que várias boates parisienses contratassem a dupla por apenas uma noite, com cachê de 100 francos. A conselho de Duque, pediram auxílio na embaixada e conseguiram passagem de volta e 100 francos “cuja metade foi logo dissipada ruidosamente, em chopes e cigarros”. Resolveram desembarcar em Portugal, onde as facilidades do idioma poderiam proporcionar uma temporada de sucesso, o que de fato ocorreu com divulgação na imprensa. A partir disso, um alemão tomou conhecimento e propôs a eles um contrato com a gravadora Decca Record de Berlim, para onde foram e gravaram 140 discos a 70 marcos cada face. A dupla acabou por se separar e novamente Josué conseguiu, na embaixada, com a ajuda da Beneficência Brasileira, passagem de volta ao Brasil, desembarcando em território nacional com cinco mil réis portugueses e uma cadeira de vime, tendo deixado penhorados em Lisboa violão e bandolim.

Se a carreira fonográfica de Arthur Castro era muito mais expressiva que a de Francisco Alves naquele momento, a sua carreira de ator não se diferenciava muito. Ao contrário do cantor lírico Mário Pinheiro, Castro atuou no teatro musicado no gênero teatro de revista, inclusive na Companhia do Teatro São José, a mesma em que Alves também trabalhou e no mesmo período. Entre as peças em que fazia um ou mais papéis encontramos: *A Beleza do Bar Bam-Bam-Bam*, *Capitão Suzana*, *O Pé de Anjo* (remontagem), *O Mundo Às Avessas*, *P’ra Burro*, *O Chamariz* (burla), *O Rei das Batatas*, *250 Contos e Cruzeiro do Sul*. Em todas elas, representou papéis breves e secundários, em *Cruzeiro do Sul*, foram cinco: Nariz, Pica-Pau, Seresteiro, Dutra e Noivo. O Teatro Carlos Gomes, no qual todas foram montadas, era uma espécie de segunda linha em relação ao Teatro São José no gênero teatro de revista, apresentando muitas peças reprisadas com outra equipe. Pouquíssimas vezes o nome de Arthur Castro foi citado em críticas ou notas, à exceção de em uma, mencionado junto com José D’Almeida “tendo ambos dado bem conta das figuras” (*CM*, 29 set. e 07 ago. 1921). Dois anos depois, Castro foi citado pela participação num ato variado de espetáculo em memória do cronista Paulo Barreto (João do Rio), realizado no Teatro São Pedro (*JB*, 14 nov. 1923).

Em 1926, Arthur Castro lançou cerca de 30 fonogramas pelo selo Imperador, o que faz sua discografia configurar como um verdadeiro panorama de quase todas as

gravadoras da fase mecânica no país. O artista somou, ainda, a mesma quantidade de fonogramas lançados no mesmo ano pela Odeon. Na Casa Edison, chegou a gravar nos selos Parlophon e Ouvidor pelo sistema elétrico. Também foi citado por Francisco Alves em sua autobiografia:

Mais tarde fui chamado para trabalhar na Companhia “Antonio de Souza”.

Imediatamente aceitei as condições que o diretor me estabeleceu. Tratava-se do desempenho de pequenos papeis e substituir o aplaudido colega Arthur Castro, possuidor, aliás de uma voz lindíssima...

E as indiretas que eu ouvia?

–Oh! como o Castro ninguém faz esses números! Ele tem uma voz admirável. A todo o instante ouvia isto. Como precisava cavar a vida, sujeitava-me a tudo (ALVES, 1936: 102-104).

A Companhia Antonio de Souza foi uma das companhias teatrais em que Francisco Alves passou a atuar depois de sair da Companhia do Teatro São José. As suas primeiras aparições na imprensa associado à nova companhia são de julho de 1925, início da temporada em São Paulo no Cassino Antártica e no Cine-Teatro Brás Politeama. Neste último foram representadas revistas já montadas anteriormente no Rio de Janeiro, sem nenhum registro de lançamento de peças inéditas. Nos jornais paulistanos, o teatro de revista tinha menos visibilidade do que nos cariocas, tanto se considerarmos o espaço que ocupava nas colunas, quanto na quantidade de anúncios pagos, que nem sempre citava o elenco ou os personagens que cada artista representava. Dessa maneira, na pesquisa que realizamos no Correio Paulistano e em O Estado de S. Paulo encontramos o nome de Alves constando em dez revistas até janeiro de 1926, mas é possível que ele tenha atuado também em outras. Segundo seu relato pessoal (NASSER, 1966: 80-83), a turnê teria se estendido para Curitiba, onde teria se desligado da companhia e seguido para Pelotas e Porto Alegre. Depois de decidir regressar e perder o dinheiro da passagem no jogo, teria conseguido uma quantia emprestada para embarcar para o Rio de Janeiro na terceira classe do Navio Itassucê, mas passando à primeira classe para cantar, a convite do Comissário. As circunstâncias semi-mambembes da viagem de um artista que já havia atuado em uma grande companhia da Empresa Paschoal Segreto foram as mesmas de Arthur Castro e a maneira com que Alves foi comparado a ele foi semelhante à comparações com Vicente

Celestino no começo de sua carreira.

Vicente Celestino

Vicente Celestino foi o quarto cantor que mais gravou no período que estamos considerando, não obstante ter uma carreira longa e famosa, tanto quanto a de Francisco Alves. Nasceu quatro anos antes dele, em 1894, ganhava quatro vezes mais e gravou, entre 1925 e 1926, quase dez vezes mais fonogramas, cerca de 60 na Casa Edison, pelo selo Odeon. Como também ocorreu com Mário Pinheiro, a grande maioria de suas gravações foi em gêneros de música popular, em especial canções e modinhas, enquanto nos palcos, teve momentos alternados ou fronteiros entre a música popular e a erudita.

As principais referências biográficas sobre Celestino foram publicadas em livro por sua esposa Gilda de Abreu (1946) e Guido Guerra (1994), ambos escritos em um tom um tanto passional. Segundo Guerra (1994: 11-12), Celestino teria participado do coro infantil da Ópera “Carmen” de Biset no Teatro Lírico em 1903 e, a partir dessa situação, o tenor italiano Enrico Caruso resolvera custear os estudos de canto na Itália e tomar iniciativa de propor ao pai do garoto, que recusaria a oferta. Teria, naquele mesmo ano de 1913, passado a cantar num chope cantante por 10 mil réis por noite, antes de recusar, agora por si mesmo, outra proposta de estudar em Milão ganhando 400 mil réis por mês, feita pelo empresário Walter Mocchi, o mesmo que contratara Mário Pinheiro em 1916. Em 1925 havia estreado no Teatro Musicado como corista do Teatro São José e, em 1917, já fazia seus primeiros papéis como ator na burleta *Ordem e Progresso. Avozinha* foi a primeira opereta em que participou, um gênero intermediário entre o teatro de revista e a ópera, que dentro da Empresa Paschoal Segreto era encenado pela Companhia do Teatro São Pedro, teatro, por sua vez, intermediário entre os populares Carlos Gomes e São José, de Francisco Alves e Artur Castro, e o erudito Teatro Municipal, de Mário Pinheiro.

No Teatro São Pedro, a primeira opereta encenada por Vicente Celestino foi *O Fado* (1920), que rendeu boa crítica: “A parte de Eduardo é desempenhada pelo tenor Vicente Celestino, cujo sucesso tem provocado os mais entusiásticos aplausos” (*JB*, 06 mar. 1920). Encenou muitas outras peças, como *Conspiração do Amor*, *Flor Tapuya*, *Flor do Hindostão* e *Flor da Noite*. Teve novamente menções em críticas com as peças *Viola de Caboclo*, “Vicente Celestino foi magnífico cantor...” e “Pum!... O Sr. Vicente Celestino estava incerto, desforrando-se na parte vocal, aliás, muito pouco trabalhosa (Mário Nunes)” (*JB*, 17 abr. 1921). Em outras duas peças se aproximou do gênero

erudito: em *A Primavera*, de autoria de Joseph Strauss, e *Nossa Terra, Nossa Gente*, em cujo programa do intermédio cantou *Vesti la Giuuba* de *Il Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo.

Além das peças em que Vicente Celestino atuava, a aproximação com o canto lírico se fazia presente em sua imagem como cantor nas colunas dos jornais, nos quais eram noticiados espetáculos próprios, com repertório e elenco que circulavam no meio erudito, como o espetáculo que em março de 1922 faria no Lírico “um concerto que vale por uma verdadeira peça de arte. Vários cantores e trechos de ópera” (*JB*, 18 mar. 1922). Participaram do “grande concerto”, a soprano dramática Lydia Salgado, a soprano ligeira Dolores Belchior, o barítono Asdrúbal Lima e o Baixo Santos Mattos, “Da Escola do Teatro Municipal e dirigidos pelo maestro Silvio Piergilli” (*JB*, 26 mar. 1922).

Desde a época de sua estreia no Teatro São Pedro, essas festas eram anunciadas “(...) grande procura de bilhetes para a festa do tenor da Companhia do São Pedro... Está quase inteiramente vendida a lotação... o esplêndido programa... e a amizade em que o festejado é tido, são as causas disso” (*JB*, 23 abr. 1920). Quatro dias depois, anunciou-se que a festa seria adiada por conta de Celestino estar vitimado de “...uma laringite crônica que o inutilizará para a arte se não de submeter imediatamente o correspondente repouso... examinado pelo Dr. J. Marinho, catedrático da Escola de Medicina (*JB*, 27 abr. 1920).

O evento seria realizado somente em 31 de maio de 1920, contando com o seguinte programa:

1ª parte

Opereta “Amor de bandido” Oduvaldo Vianna e Adalberto de Carvalho
(música)

2ª parte

Ato Variado, Tomarão parte:

Sra. Elvira Galeazzi (La Wally, de Catalani)

Tenor Sr. Rogério Baldrich (Uma Furtiva Lagrima)

Sr. Mario Pinheiro (“uma romanza”)

3ª parte

“Protofonia do Guarany”, pela Orquestra, Regência do Maestro Luiz Moreira
Prelúdio Sinfônico, do Sr. Villa-Lobos, pela Orquestra, regência do autor.

Terceiro ato da “Tosca” Flóvia Tosca, Sra. Elvira Galeazzi e Mario

Cavaradozzi, Sr. Vicente Celestino. Regência do Maestro Cap. De. Ville.

No dia seguinte ao espetáculo, foi noticiada a morte do Maestro Luiz Moreira, que no período ensaiava a Protofonia do Guarany no palco do Teatro São Pedro (*Jornal do Brasil*, 01 jun. 1920). Não fica claro se, desta vez, finalmente houve a festa, mas dois outros fatores eram claríssimos: a coincidência de fatalidades em torno do evento e o prestígio que de fato Vicente Celestino gozava e, na mesma ocasião, sua garganta literalmente mobilizar um catedrático da Escola de Medicina e um rol de artistas eruditos, que incluía ninguém menos que Heitor Villa-Lobos.

Seu prestígio também pode ser mensurado pela quantidade de participações registradas em récitas, festas artísticas, festivais e pela maneira como estas eram anunciadas. No Teatro São Pedro participou de várias vesperais e matinês “abre e fecha 2º ato cantando duas modinhas brasileiras de Catulo” (*JB*, 18 ago. 1921). Em outras ocasiões, interpretou novas canções nacionais em parceria com Jayme Costa, Vera Adonay (*JB*, 26 ago. 1921) e Lais Areda, atriz com quem gravou dois fonogramas e montou uma companhia de revistas e burletas⁶⁹. A companhia teatral durou alguns meses, depois dos quais Celestino voltou à opereta e ao Teatro São Pedro⁷⁰.

Também participou de eventos de outros teatros da Empresa Paschoal Segreto, como a festa artística de *O Pé de Anjo*, realizada no Teatro São José (*Jornal do Brasil*, 28 mai. 1920), tomou parte na terceira sessão “deleitando o auditório com romanzas maravilhosas” e cantou uma ária de seu repertório na 2ª sessão das récitas extraordinárias de *Forrobodó* (*Jornal do Brasil*, 05 set. 1924). Em casas de outras empresas, marcou presença na Vespéral do Teatro Trianon, realizada em benefício da Casa dos Artistas, junto com o tenor Almeida Cruz (*Jornal do Brasil*, 24 ago. 1921) e em festa no Teatro República, organizada em benefício do ator Domingos Braga cantando *Luar do Sertão* com acompanhamento da massa coral do Teatro São José (*Jornal do Brasil*, 03 fev. 1922).

⁶⁹ O *Jornal do Brasil* anunciou a *première* da burleta *A Pequena da Marmita* no Cine-Theatro América, com a Companhia Vicente Celestino-Lais Areda (*JB*, 27 fev. 1923).

⁷⁰ Com *A Patativa* em agosto de 1924.

Nas colunas dos jornais da época, as figuras do cantor lírico e do ator eram melhores construídas que a do cantor popular, como vemos pelos casos de Vicente Celestino e Mário Pinheiro, que gravaram um quantidade considerável de discos, em quase toda a totalidade de música popular, mas eram citados praticamente como cantores líricos nas menções aos espetáculos em que participavam. Juntos com Arhur Castro, eram três cantores-atores entre os mais gravados do país em disco. Dois deles estavam encerrando suas carreiras discográficas, tanto a longa e volumosa de Baiano, quanto a significativa e meteórica de Fernando. As trajetórias internacionais de Pinheiro, Fernando e Arthur Castro, apesar das circunstâncias de aventura e desacertos contratuais, mostra que a música popular do Brasil tinha um potencial enquanto produto de exportação, mas dentro do país o disco era um produto menos explorado e definido do que o teatro. Isso se evidenciava no hábito de alterar as letras feitas com o objetivo de servir às exigências das performances e do público do teatro de revista e também na baixa frequência com que o disco era noticiado e anunciado. No Jornal do Brasil, veículo de maior tradição e maior volume anúncios classificados e de publicidade, encontramos um único anúncio da Casa Edison, veiculado na edição de 01 maio de 1920, divulgando exclusivamente vitrolas e discos, junto com as últimas novidades em discos para gramofone. Citava os maiores sucessos do carnaval do ano, *B.A Bá - B.E Bé* e *Ninguém escapa do feitiço*. Em todos os outros anúncios da empresa encontrados no período não constava a menção a discos, mas a outros produtos como cofres, máquinas de escrever, geladeiras, canetas, artigos para escritório e navalhas *Gillete*. Nesse período de poucos discos, muitas peças e praticamente nenhum sucesso Francisco Alves teve um início de carreira em que permaneceu pouco conhecido e foi um agente quase que inteiramente passivo, um item fora de catálogo na Casa Edison e um ator de cenas com poucas falas, dançarino em cenas sem fala nenhuma, cantor de cenas de cortina na famosa Companhia do São José.

SEGUNDA PARTE

1927-1932

VOZ DO VIOLÃO E A CONSAGRAÇÃO

CAPÍTULO III

Francisco Alves e o teatro de revista entre 1927 e 1932

Entre 1927 e 1932, Francisco Alves teve uma trajetória bastante diferente nas áreas da produção fonográfica e no teatro de revista em comparação ao período anterior, que estamos considerando de 1920 a 1926. Até 1927, ele colecionava sete músicas gravadas, das quais cinco pouco circularam (duas gravações inclusive estão desaparecidas até hoje) e as outras duas, *O Pé de Anjo* e *Papagaio Louro*, alcançaram larga fama não pela circulação em disco, mas pela presença em peças de teatro de revista homônimas de enorme sucesso. Como ator, não alcançou nem de longe o mesmo sucesso que as canções que gravou, já que os discos não tiveram êxito em consagrá-lo como cantor. Não atou nas duas peças mencionadas que levaram suas canções, somente depois que elas saíram de cartaz, no ano seguinte, é que ele entra para a companhia teatral Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, participando a partir daí, durante cinco anos, de mais de trinta peças como ator secundário.

Tratava-se de importantíssima Companhia que, em seus dezesseis anos de existência, foi o ponto de partida do movimento que criou o teatro musicado brasileiro em sua forma consagrada. Ela era um dos muitos negócios de entretenimento da Empresa Paschoal Segreto, relevante por ter, segundo o historiador Tiago de Melo Gomes (2003), contribuído com o estabelecimento de uma cultura de massas no teatro de revista não só em termos quantitativos, pelo público que alcançava, mas também por congregar diferentes classes e amplos segmentos da população num mesmo universo cultural, disponibilizado em um grande arsenal de peças. A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José foi, então, responsável por fixar o regime de realização de três sessões diárias somada ao barateamento de ingressos de teatro, que passou, assim, a ser assistido por uma camada de público que, até então, não podia frequentá-lo.

Neste terceiro capítulo, abordamos, então, a segunda fase da trajetória de Francisco Alves, entre 1927 e 1932, que foi bastante diferente da anterior. Ele gravou mais de quinhentas canções em disco, muitas delas interpretadas em peças de teatro de revista, contribuindo para que a canção passasse a ter outra dimensão no palco. No referido período, encenou dezoito peças passando por oito companhias teatrais, a maioria de menor porte, com pouca estrutura empresarial e de curta duração. O fenômeno das companhias teatrais efêmeras foi característico dos anos que analisamos e se iniciou em 1926. A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, por exemplo, em que o mês de novembro do mesmo ano marcou o encerramento de suas

atividades, como trataremos em seguida.

O fim da Companhia do Teatro São José

Para Gomes (2003), o término da Companhia do Teatro São José representou o fim de uma época emblemática em que o mundo do entretenimento apresentava maior segmentação no campo da cultura de massas, oferecendo mais possibilidade de explicitação da diferença social nos palcos, canções e filmes. Um dos estopins para o fim teria sido o mal sucedido movimento de tentar atrair ao popularíssimo teatro da Praça Tiradentes um público diferente do habitual, mais seletivo e elegante, chamado de “público de avenida”, em referência às novas avenidas do Rio de Janeiro, em especial a Rio Branco onde ficavam teatros e cinemas mais elegantes como o Cassino e o Glória⁷¹.

O movimento de elitização do público teatral do Teatro São José teria se iniciado em 1922 com uma reforma que, segundo a imprensa, foi radical e aproveitou somente o esqueleto⁷² do prédio (*CM*, 1922: 5). A reinauguração ocorreu em uma noite em que não houve venda de convites, estes tendo sido distribuídos somente a jornalistas, artistas e “pessoas gradadas”, contando ainda com cambistas cobrando ágio e grande massa popular ficando de fora (*CM*, 1922: 5). O teatro seria “agora um dos melhores do Rio” (*JB* 10 nov. 22: 11), com mais espaço na plateia e camarotes novos, novas cadeiras e “dezenas de conto de réis postos em toiles de um luxo asiático como nunca se viu, nem na Velasco, nem na Ba-Ta-Clan” (*Jornal do Brasil*, 04 abr. 1926). Uma nova reforma foi feita no ano de 1926, com investimento em nova iluminação de palco, inclusão de uma passarela que avançava na área da plateia, aumento no número de integrantes do coro e contratação de novos artistas, inclusive treze deles vindos de Portugal. Seria a derradeira e também mal sucedida tentativa de remodelar o teatro e alavancar a companhia que já vinha perdendo dinheiro há um ano (NUNES, 1956: 17-18).

Uma noite antes do encerramento das atividades do Teatro São José, a gerência da Empresa Paschoal Segreto afixou um aviso no teatro comunicando que, por motivos de ordem insuperável, via-se constrangida a suspender os compromissos que vinha mantendo com os maiores sacrifícios (*OP*, 26 set. 1926: 12). O fato de já vir operando com prejuízo pressupunha que as questões financeiras poderiam ser superadas dentro da

⁷¹ O autor ressalta que outras companhias, como a Companhia do Teatro Recreio, continuaram a buscar um público de classes sociais diversas (GOMES, 2003: 168-181).

estrutura de uma grande empresa compensando prejuízos do teatro com receitas vindas de outros negócios. Isso é o que faz uma rede de grandes lojas para manter determinada unidade ou departamento na base da compensação entre lucros e prejuízos. O leque de opções de entretenimento nos diferentes estabelecimentos da Paschoal Segreto era bastante amplo. Depois de encerrada a Companhia, a empresa passou a exibir no espaço do teatro sessões de cinema alternadas com atrações variadas como Circo de anões e orquestra de Macacos, além de bailados cômicos, cães acrobatas, equilibristas e shows de ventriloquismo⁷³.

Moldes europeus e novas companhias

Além dos fatores de ordem econômica, foi responsável pelos insucessos da Companhia São José a tentativa de adaptar-se aos moldes europeus, o que podia ser verificado não só na remodelação da sala de espetáculos do teatro, mas também pela intenção de remodelar o gênero revista. Essa tentativa pode ser atribuída à influência de companhias que passaram em turnê pelo Brasil no ano de 1922, em especial a Velasco (espanhola) e a Ba-Ta-Clan (francesa). Essa última, por exemplo, voltaria no ano seguinte com a famosa vedete Mistinguett, lançando na revista brasileira a moda da “*féerie*”, onde o luxo e a fantasia se tornavam primordiais (VENEZIANO, 1991: 68-69).

A relação do fracasso da companhia teatral com a tentativa de adotar um novo modelo de negócios aparece em uma matéria bem humorada da revista de variedades *O Malho* (*O Malho*, 2 out. 1926: 19), que em sua coluna *Teatros* noticiava como necrológio o encerramento da Companhia Tro-lo-ló, usando a metáfora de um velório: “A pobrezinha, designada há muito, estava com hora marcada para morrer”. Dizia, ainda, que o criminoso ronda sempre o local do crime e não raro visita o corpo da vítima no necrotério. Elencava, então, os responsáveis envolvidos pela morte da companhia, entre eles “o trefego Luiz Peixoto, cujas panacéas trazidas de Paris e rotuladas aqui de novo, só serviram para alargar o buraco, isto é, a cova”.

É feita referência ao revistógrafo Luiz Peixoto, a quem teria cabido parte da missão de reforma do teatro popular brasileiro depois de, em 1923, ter retornado de uma viagem à Paris, encarada pela crítica como tempo de aprendizado do processo parisiense de escrita de revistas para uma verdadeira revolução no gênero. A primeira peça de

⁷³ Mais tarde, o teatro São José voltou a exibir peças de teatro de revista e chegou a receber outras companhias, mas não com a mesma duração e projeção da Companhia de Revistas e Burletas (*O Paiz*, 03 out. 1926: 12).

teatro de revista escrita por Peixoto na volta da França foi “Meia noite e trinta”, em que Francisco Alves atuou. Ela foi elogiada pela crítica como sendo das peças mais originais, interessantes e divertidas escritas no Brasil: “convindo dizer que como luxo, riqueza e esplendor de mise-en-scène nenhuma se lhe equipara” (NUNES, *JB*, 21 abr. 23: 13). Foi considerada um passo à frente como concepção e como execução, embora “muita sutileza passasse despercebida do público, infelizmente acostumado à chalaça sem peles e sem máscara...”. O processo parisiense parece ter sido relevante para a imprensa especializada, que sempre fazia menção a ele, seja nas críticas positivas como nas negativas. Ora a crítica tecia elogios à peça, dizendo ter sido feita “no melhor molde francês” (Sonho de ópio, *JB*, 14 nov. 1923: 18), ou “cuidada à maneira francesa” (ETC... e tal..., *JB*, 04 jan. 1923: 11), ora vinha com críticas como “O autor fugiu ao gênero Ba-ta-clan” (Que pedaço!..., *JB*, 21 jun. 1923: 24) ou ponderava com menções à boa *misè-en-scène* (Você vai, *CM*, 23 mar. 23: 4) ou a um determinado quadro “sensível às reformas operadas no nosso meio pela Velasco e pelo Ba-Ta-Clan...”⁷⁴ (Não te esqueças de mim..., *JB*, 7 mai. 1924: 14).

A relação do fim da Companhia do Teatro São José com essa iniciativa de remodelar-se não é apenas uma referência pontual feita pelo cronista de O Malho. Gomes, na verdade, reforça essa tese e aponta para a tentativa da São José em competir com novas companhias como a Tró-lo-ló. Esta última havia sido criada em 1925 por Jardel Jércolis⁷⁵ vislumbrando a possibilidade de diversão através de um teatro ligeiro, que não demanda do público abdicar de seus critérios de diferenciação social, buscando nos moldes parisienses a tentativa de enfatizar tais diferenças e desenvolver linguagens para fugir do repertório reforçado através da cultura de massas (GOMES, 2003: 169). Ela estreou no luxuoso e recém-inaugurado Cine Glória, localizado na Avenida Rio Branco, apresentando no palco cenários do cineasta Luís de Barros e cenografias do francês Georges Botgen. A peça de teatro de revista inaugural era “Fora do Sério”, escrita com elegância e sofisticação por literatos que apresentavam conferências humorísticas depois das apresentações: o Conselheiro XX e o Barão de Oele, pseudônimos respectivamente de Humberto De Campos e Oscar Lopes. A crítica disse que, com ela, os senhores doutores brindaram a literatura teatral do país e levavam o Glória à imortalidade.

⁷⁴ Crítica realizada sobre o quadro *Pall Mall Favela*.

⁷⁵ Segundo Veneziano (1991: 75-76), Jardel Jércolis também era recém-chegado da Europa.

A Tró-lo-ló durou vários anos, mas nem sempre manteve a proposta de encenar peças mas elaboradas de autores ligados à literatura para atingir um público “de avenida”. Encenou revistas de temática popular como Fla-Flu, escrita por uma dupla mais identificada com o gosto das massas: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, (mesmos autores de *O Pé de Anjo*). Também ocupou teatros mais populares como o Carlos Gomes, localizado na Praça Tiradentes, onde em 1928 Francisco Alves encenou nessa companhia, com relativo sucesso, quatro peças seguidas⁷⁶.

Francesinhas para todos os preços

A política de flexibilizar a linha de divisa entre o sofisticado e o popular não foi seguida somente pela Tró-lo-ló. Companhias menores tentaram adaptar os moldes parisienses a um público mais popular diante do momento de crise que vivia o teatro. O período era paupérrimo, segundo o crítico Mário Nunes (1956: 97), com escassez de público gerando uma vida desalentadora para as companhias teatrais, Nunes foi justamente o mentor e empreendedor da companhia em que Francisco Alves estrearia em seguida, no Teatro Cassino, em janeiro de 1930: a Companhia Cock Tails Nights.

A proposta da companhia era a de realizar um teatro ligeiro, picante em moldes novos, com “girls” (dançarinas) e belezas plásticas como a dos bailarinos Lu e Janot (Idem, p.176). Os Anúncios de divulgação traziam desenhos de uma mulher seminua dentro de uma taça “Exibições de nu artístico à maneira dos teatros de Paris. Proibido para menores. Impróprio para senhoritas”.⁷⁷ Seria uma espécie de Ba-Ta-Clan remoldada ao nosso clima tropical, o que se nota nos nomes das únicas três *revuettes* (de autoria Original de Nós Todos) encenadas pela Companhia: Rio Plasiris, Rio Follies e Rio Montmartre, esta última em referência ao bairro boêmio parisiense, onde na época

⁷⁶ Foram elas: *Você Quer é Carinho* - Autoria da “trinca” Geysa Bôscoli, Nelson Abreu e Luiz Iglesias. Música de Martinez Grau e G. Ribeiro

Onde é o Fogo, Mulata?! - Original de Gastão Trojeiro, música de A. Paraguassu

Eu Quero é Nota, de Nelson Abreu, Luiz Iglesias e Geysa Boscoli. Música de A. Paraguassu e Sinhô.

Não é Isso Que eu Procuro, de Horácio Campos. Música de A. Paraguassu

⁷⁷ O texto de pré-estreia do diretor no Jornal do Brasil, de 03 de janeiro de 1930 dizia: “(...) como a malícia e o nu artístico são de rigor pretendo que o Teatro Cassino seja frequentado por um público que saiba apreciar diversões brejeiras, excluídos, é claro os menores e senhoritas. As senhoras porém, não terão do que se constranger, uma vez que houve o cuidado de tudo apresentar com arte e espirituosamente”.

ficava a maioria dos teatros em que se encenavam as principais companhias de Revista francesas.

Anúncios de peças de Teatro Revista com Francisco Alves em destaque

THEATRO CASINO
:: Cocktail Nights ::
(Empresa SILVA JUNIOR)

HOJE A's 20 1/2, 21 1/2, 22 1/2 horas **HOJE**

Estreia! Estreia! Estreia!

Rio - Montmartre

Revueto em 1 acto e 20 quadros no estilo das revuettes de Paris, original de NÔS TODOS, musica de Martinez Grau

5 Sketches maliciosos por ARTHUR DE OLIVEIRA, AMELIA DE OLIVEIRA, Olga Louro, Yvonne Brand, Paschoal Americo, Pedro Dias e Arthur Castro.

4 Maravilhosos quadros de Fantasia e Ballo com LÔU e JANOT, FRANCISCO ALVES, Orquestra Pan American Girls e Belissas Plasticas.

3 Canções ao violão, por Francisco Alves.

7 Cortinas, dancas e humor pelos artistas da Companhia e o corpo de Ballo de Janet-Lou-Girls.

4 Exibições de N° ARTISTICO á maneira dos theatros de Paris.

Direcção artistica de MR. JANOT. — Scenários de Angelo Lazary — Cortinas de Hippolyto Colomb

Proibido para menores — Improprio para senhoritas. — POLTRONA — \$5000.

Canções ao violão em Rio-Montmartre

THEATRO CARLOS GOMES
(Empresa PASCHOAL SEGRETO)

HOJE A's 7 3/4 e 10 horas **HOJE**

Pela Companhia Tró-ló-ló

Empresa e direcção de JARDEL JERCOLIS

A revista da gargalhada!

Primeira representação da estupenda revista do riso, original da trupe GEYSA BOSCOLI — NELSON ABREU — LUIZ ILLIAS, com musica de MARTINEZ GRAU e G. RIBEIRO, baladas de ZEMANOFF, scenários de JAYNE SILVA, AVELINO PEREIRA, LOMBARDI, compenagem comica de ARTHUR DE OLIVEIRA, DANILLO OLIVEIRA, ALFREDO SILVA, PASCHOAL AMERICO, macenagem de JARDEL JERCOLIS

Você quer e Carinho!...

O resurralmento da revista genuinamente nacional

TITULOS DOS QUADROS: 1º ACTO: — 1) — "PRIMEIRA CONSULTA..." — (Charge); 2) — "COM LICENÇA!" — (Curtia de vista); 3) — "PODEI ENTÃO?" — (Charge); 4) — "CRUELA A IMPRESSA!" — (Curtia); 5) — "A RE... VISTA EM JUÍZO..." — (Curtia); 6) — "ANGELINA!" — (Curtia); 7) — "O TRUC DO CORTELO!" — (Charge comica); 8) — "INCHENÇAS DO CORALCAO!" — (Curtia); 9) — "RECORDAÇÕES..." — (Charge); 10) — "A FRANCESCA DO JONIOCA!" — (Curtia comica); 11) — "PROFESSOR DE VIOLINO SOLIDÃO, MEU BEM SOLIDÃO!" — (Charge); 12) — "INCURADEIRA HUMANA!" — (Charge comica); 13) — "SALVOFOS DIABOLICOS!" — (Apontes modernos); 14) — "POUT-POUT-POUT!" — (Curtia comica); 15) — "SE EU SONHO COMIGO!" — (Curtia comica); 16) — "O C. PICO!" — (Curtia); 17) — "JAZZ-MAIOL!" — (Curtia); 18) — "A MATHEMATICA NÃO FAZ MAL!" — (Curtia comica); 19) — "VALSANDO..." — (Charge); 20) — "VOZES QUER E CARINHO..." — (Curtia comica); 21) — "DESCOBERTA..." — (Charge comica); 22) — "PRA FALAR COM O UCHINGTON!" — (Charge); 23) — "CAVACOS MODERNOS..." — (Charge); 24) — "AS MANTEIGAS..." — (Curtia); 25) — "UM POUQUINHO DE HISTORIA!" — (Charge); 26) — "EU QUERO E NOTAR!" — (Curtia comica); 27) — "ESPEREM UM POUQUINHO!" — (Charge-final); 28) — "ALLEGUA!" — (APOTHEOSE).

AVISO IMPORTANTE: — Esta revista não é arranjo de peças collididamente servidas "por teatro la bourgeois!" é inteiramente nova apresentada com luzes modernas.

Os instrumentos de banda para os "chôros", que o tenor FRANCISCO ALVES canta, são da casa "GUITARRA DE PRATA."

(D. 4711)

"Endorse" da Casa Guitarra de Prata em Você Quer é Carinho

No entanto, a tentativa não era a de abocanhar um público de gosto mais requintado ou de maior poder aquisitivo, pois entre as novidades da companhia estava a realização de três sessões diárias com duração máxima de uma hora a preço de cinema (5 mil réis), justamente a mesma inovação feita anos antes pela Companhia São José. O fim dessa companhia, que havia iniciado a aplicação de uma lógica empresarial empregada na produção teatral semelhante à produção em ritmo industrial, não implicou no fim de um processo de racionalização da produção teatral. Isso se confirma na administração das companhias em que Francisco Alves passou a atuar. Elas não tinham a mesma estrutura e nem a mesma capacidade de produção, mas continuavam a procurar adaptar suas revistas de acordo com a necessidade de mercado. No Brasil, a racionalização dos processos produtivos foi um fato inegável no teatro musicado, mas nem sempre foi algo imposto exclusivamente por grandes empresas e não alcançou necessariamente sucesso imediato como muitas vezes somos levados a crer. Apesar da crítica em geral ter sido simpática à Companhia Cock Tails Nights, sua trajetória não foi longa e nem bem sucedida e o próprio empreendedor, Mário Nunes, assim definiu

sua dissolução: “Deu o último espetáculo a 26 [de janeiro] forçado pelo desastre financeiro” (NUNES, 1956: 176).

Grandes atrizes, pequenas companhias

Se a companhia fracassou nas finanças e durou pouco, seu formato inovador, apresentando um único ato com três sessões a preço de cinema permaneceu e foi adotado pela companhia sucessora, Companhia Margarida Max, que veio a ocupar o mesmo Cassino em abril de 1930, tendo duração meteórica e sendo encabeçada pela famosa atriz que lhe deu nome. Ela também contou com a presença da dupla Lu & Janot e de Francisco Alves, que estreou na revista *Femina*⁷⁸ e atuou também em *Miss Universo*⁷⁹, *Os Sete Pecados*⁸⁰ e *Dona Boa*⁸¹. A companhia despediu-se do público no dia 1º de junho e migrou para São Paulo, onde estreou no Cassino Antarctica no dia 6 do mesmo mês. Margarida emprestou seu nome a várias companhias, apresentando-se em vários teatros, sendo algumas vezes dirigida pelo empresário Manoel Pinto, pai do também empresário Walter Pinto. Ela foi apenas uma entre inúmeras atrizes a darem nome a companhias entre o final dos anos 1910 e fim dos 1930, muitas vezes exercendo função de atrizes e empresárias, contando quase sempre com estruturas bem modestas. Muitas dessas companhias não logravam grande êxito, encerravam suas atividades em pouco tempo e algumas até reiniciavam no ramo com o mesmo nome.

Francisco Alves participou do elenco de duas companhias emergentes no período, uma delas foi a Companhia Alda Garrido onde atuou em apenas uma peça, a *Revista Burleta Seu Julinho Vem*⁸². Tanto a temporada da peça quanto a companhia promotora duraram pouco. Alda encerrou as atividades no mês seguinte e foi trabalhar no Cine Teatro Imperial de Petrópolis. A segunda companhia integrada por Francisco Alves foi a da atriz luso-mexicana Eva Stachino, apresentando uma *Revue* de mesmo nome em um ato de autoria coletiva no Cine Teatro Glória⁸³. Apresentou-se uma

⁷⁸ De Raul Pederneiras, estreou em 19 abr. 1930.

⁷⁹ De Paulo Magalhães, estreou em 29 abr. 1930.

⁸⁰ De Abadie Faria Rosa, estreou em 16 mai. 1930.

⁸¹ De Jeronymo Castilho, Alfredo Breda e Lamartine Babo, estreou em 21 mai. 1930.

⁸² De Freire Júnior, estreou em abril de 1928 no Teatro Carlos Gomes com Francisco Alves nos seguintes papéis: Vagabundo, Cantador (cantor na coluna) e Mister Rio Comprido.

⁸³ Peça e companhia teatral homônimas. Direção de Avellar Pereira. Estreou em 03 ago. 1931. Quadros em que Francisco Alves atuou:

A Dor de Uma Saudade - letra e música de Francisco Alves – gravado em disco Odeon (10.668)

Film Fox com Izabelita Ruiz – letra de Oswaldo Santiago

modalidade de espetáculo chamada Palco e Tela, alternando apresentações teatrais com a exibição de um filme em cartaz, esquema em que também vigorou nas revistas afrancesadas Corbeille⁸⁴ e Flirt⁸⁵.

O estilo de espetáculo “palco e tela” emergia como consequência da popularização do cinema, agora em sua versão sonora, retirando, assim, o teatro musicado da condição de concorrente e elevando-o à parceiro. As exibições cinematográficas eram complementadas com espetáculos rápidos que passaram a ser moda e foram adotados por companhias como a Zig Zag com sua Burleta Revista de Freire Jr. A Malandrinha no Cine - Teatro São José, na qual Francisco Alves estreou em março de 1928.

Duas outras companhias teatrais em que Francisco Alves atuou também findaram após a peça de estreia, com apenas uma revista montada cada uma: a Cia Chantecler de Sketches e Bailados, que reabriu o Palácio Teatro com a revista Fogo de Bengala⁸⁶; e a Companhia Mil e Uma Noites, com a revista Dondoca⁸⁷ que, ao fim da temporada de duas semanas, “suspendeu seus espetáculos. Desinteligências” (NUNES, 1956: 92).

As últimas referências encontradas sobre as peças em que Francisco Alves atuou no período são de janeiro de 1931, quando integrou a Companhia Regional Brasileira do Centro Artístico Regional, formada por cantores típicos, como Benício Barbosa e Januário de Oliveira com a intenção de apresentar um espetáculo de sabor regional. Segundo Nunes, (Idem: 35), essa já era uma segunda tentativa, tendo a primeira sido no Teatro Recreio e, posteriormente, a terceira no Rival. Foram encenadas no Teatro Cassino três peças em apenas um mês: *A Casa Branca da Serra*⁸⁸, *A Voz do Violão*⁸⁹ e

Morocho com Isabelita Ruiz – letra de Paulo Magalhães

Pensamento – canção

⁸⁴ Autoria coletiva, estreou em 14 ago. 1931.

⁸⁵ De Paulo Magalhães, estreou em 25 ago. 1931. Quadros em que Francisco Alves atuou:

Flirt Jazz

Reminiscências com Zaira Cavalcanti

O Trem da Canção - solo

⁸⁶ De Celestino Silveira e Annibal Pacheco – Música de Sá Pereira e J. Cristobal, estreou em 16 fev. 1927.

⁸⁷ De Joracy Rago e Léo D’Ávilla – Música de Heckel Tavares – Direção artística de Zeca Patrocínio, estreou em 07 abr. 1927.

⁸⁸ De Luiz Iglezias, estreou em 14 jan. 1931.

O que é Nosso.

As canções de Francisco Alves nas peças de revista

Nenhuma das revistas em que Francisco Alves havia atuado chegou perto de ser considerada um sucesso de público. A maioria delas teve, inclusive, um desempenho próximo do fracasso, ficando pouquíssimo tempo em cartaz e resultando no encerramento das atividades da companhia teatral em alguns dos casos. Ao mesmo tempo em que no período diminuem em tamanho as companhias, temporadas e números de revistas encenadas por Alves, as canções que ele interpretava ganhavam outra dimensão dentro das peças, o que consideramos uma mudança radical em relação ao período anterior.

Para entender melhor essa mudança, começamos esboçando uma análise comparativa entre os dois períodos indicados neste trabalho a partir de uma peça de 1923, “Meia noite e trinta”. Como já mencionado anteriormente, ela foi a primeira peça escrita por Luiz Peixoto em moldes parisienses e que ganhou destaque na imprensa: “...o maxixe futurista, que fecha o primeiro ato, ideia muito feliz e que encontrou bons intérpretes na Sra. Nair Alves e no Sr. Francisco Alves, o Rio no ano 2.000...”. No dueto ambientado cantavam:

ELE:

“O maxixismo nacional

Arte sem par (2)

É o futurismo colossal

E, articular, articular ,

Que uma arrancada já não se vê

De dó a dó (2)

É complicada como quê

Como ela só

ELA :

Quando a gente cai

Ai ai

⁸⁹ De Freire Júnior, estreou em 07 jan. 1931.

Neste vai, não vai

Ai ai

Nunca mais se sai

Ai ai

Ai (8 vezes) (coro e todos)

O maxixe voltou a aparecer outras vezes nos papéis⁹⁰ que Francisco Alves representou, como em *Alô!..Quem fala?*, de 1924. Mas nessa peça, o elogio mais pontual da crítica foi para o autor Carlos Bittencourt. Ele soube aproveitar o que viu em Paris quando criou a revista com Cardoso de Menezes que “tratou, naturalmente, dos temperos nacionais” (CM, 4 abr. 1924). Nesse momento, o par de Alves na dança foi Célia Zenatti num quadro cujo cenário trazia um enorme piano de cauda e um gramofone com enorme corneta pateada, caixa praticável e o prato do toca-discos onde os atores executavam os bailados. Destacamos aqui o diálogo feito pelo personagem de Alves na peça:

- Tudo está muito bem, mas na qualidade de autor nacional, não posso deixar de encaixar uma música brasileira...

- Temos aqui um maxixe!

- Desenferruja os dedos, maestro!.. Solta as crianças no recreio... chora as misérias...

Como é bom dançar

Que prazer se tem

Toca a requebrar

Isto, assim, faz bem

O maxixe é o suco

A qualquer um põe maluco

Este passo, enfim

Já foi aprovado

⁹⁰ Também em *Olha o Guedes*, em quadro digno e nota em crítica positiva de Mário Nunes no Jornal do Brasil em 13 set. 1924: “... uma das mais interessantes revistas levada à cena no S. José... Há bonitos números de dança, que valeram ruidosos aplausos às Sras. Célia Zenatti, Aracy Côrtes e Antonia Denegri e Sr. Francisco Alves, sendo que os dois últimos em um maxixe acrobático fizeram a platéia delirar...”.

Assim
Bem boleado!
Em qualquer salão
Nesta maciota
Ai, meu coração
Nós damos a nota

- Quem sabe se não poderemos cavar alguma música bonita numa chapa do gramofone?
- Repara, agora um bailado que é um verdadeira novidade...
- Você é um colaborador de mão cheia...

A revista falar da própria revista era um recurso metalinguístico recorrente. Vemos nesse trecho uma discussão em cena sobre as músicas que entrarão na peça teatral. Se considerarmos que se vivia um momento em que, como vimos, era esperada a adoção de moldes parisienses, é um dado curioso entrar nas mesmas revista falas como “... na qualidade de autor nacional, não poso deixar de encaixar uma música brasileira...”. Em *Alô!.. Quem fala?*, a música foi tocada pelo pianista, que dividia a cenografia com um gramofone e nela pergunta-se “não poderemos cavar alguma música bonita numa chapa⁹¹”? De certa forma, fica uma ideia da inclusão da música como algo que não está em primeiro plano no espetáculo teatral e é decidida na hora da cena em termos de como “encaixar” e “cavar alguma música” já pronta, gravada em disco e, se possível, consagrada pela gravação. E este caso acontece em duas revistas elogiadas pela aplicação de moldes franceses, recém-trazidos por autores chegados de Paris e que teriam passado por um aprendizado de escrita. Se por um lado, esse aprendizado pressupunha a incorporação de elementos que possibilitem uma maior elaboração, por outro entanto, a narrativa acaba sugerindo quase um improviso na escolha das canções.

Também o uso de termos como “bailado que é uma verdadeira novidade” e “o maxixismo nacional” mostra que estava em voga na época a moda do maxixe. Isso deveu-se em grande parte, à atuação do dançarino brasileiro Duque, divulgador,

⁹¹ Chapa era um sinônimo de disco

juntamente com sua parceira Gaby, desse estilo de dança em Paris⁹², de onde retornavam os dois revistógrafos. Eles, de certa forma, traziam de volta ao Brasil um produto consagrado na Europa, com a mesma popularidade internacional alcançada por gêneros das Américas como o fox-trot e o tango argentino. A rivalidade entre maxixe e fox-trot aparece no papel vivido por Alves para a revista *Você Vai*⁹³: o mulato Firmino ensina Arzira a coreografia de “foquistrotis”, mas diz que o maxixe é mais difícil “muito mais milhó no nosso maxixe ninguém encosta”.

Cinco anos mais tarde, a relação das canções interpretadas com o todo das revistas parece se alterar de maneira significativa e não era mais preciso encaixar uma canção brasileira e, para isso, “cavar” procurando em discos de gramofone. Se a revista ainda exercia o papel de divulgadora de êxitos, apresentando músicas que depois tornaram-se sucessos estrondosos (VENEZIANO, 1991: 67-68), também incorporava canções e intérpretes de sucesso já consagrados, como se nota na crítica da estreia de *A Malandrinha* no Teatro São José. A peça, anunciada como tendo “nascida de uma canção”, dá destaque a Francisco Alves “ora com o nome em voga, vulgarizado através de sua canção *A Malandragem*, a campeã do carnaval de 1928”⁹⁴. Para Paiva (1991: 252, 278, 336, 353), ao mesmo tempo em que o teatro se aproveitava de sucessos carnavalescos para dar título às revistas, prosseguia como lançador de outros sucessos. Ele utilizava cantores e compositores de projeção de modo a atrair fãs e ouvintes para peças em que números de cortinas e quadros só serviam de cenário.

No teatro, esses cantores e compositores também fizeram com que o caráter nacional vencesse as investidas dos estrangeirismos. A companhia Tro-lo-ló, por exemplo, usava textos de humor menos explícitos, quadros modernos e títulos sofisticados, com em Rio-Paris. Eles escapavam do gosto do público da arte de massa e não eram entendidos como adequados ao seu cotidiano ou identificados com seus sonhos. Em contrapartida, as mesmas peças apresentavam atrativos populares, como

⁹² Duque, nessa época, estava novamente morando no Brasil, atuando também como autor de revistas, duas delas encenadas por Francisco Alves na Companhia do Teatro São José: *Sonho de Ópio* (com Oscar Lopes) e *Off Side* (em cartaz posterior a ela e anterior a *Alô!.. Quem fala?*), em que numa das festas encerraria com Gaby naquela noite a sua vida de bailarinos “Deixando em todos a certeza de que a sua sabedoria fora profunda, abandonando a ribalta quando ainda a glória lhe sorria e lhe estreitava nos braços. Vitoriosa desde o início, a vida artística do famoso bailarino fechou-se com chave de ouro” (*Correio da Manhã*, 12 nov. 1924)

⁹³ De José Paulista e Renato Alvim, estreada em 22 mar. 1923.

⁹⁴ Gravada em disco pelo selo ODEON (10.159).

músicas de Sinhô, sambas e danças do tipo rebolados de Aracy Cortes e Francisco Alves. Na revista *Você Quer é Carinho*, ele cantava a canção *Eu Quero é Nota*:

Eu quero é nota
Carinho e sossego
Para viver descansado
Cheio de alegria, meu bem
Com uma cabrocha de lado

Eu queria ter dinheiro
Que fosse em grande porção
Eu comprava um automóvel
E ia morar no Leblon
Eu como sou operário
E não posso ser barão
Vou morara lá em Mangueira
Num modesto barracão

Não se pode dizer que essa canção - e provavelmente o quadro à que dava nome na revista – não fossem adequados ao cotidiano ou aos sonhos do público da arte de massa, pois narra exatamente o cotidiano de um operário que mora em um barracão em Mangueira. Ele se ressentia da falta de dinheiro e de como não pode ser barão e nem sequer sonhar em ter automóvel e morar com uma cabrocha no Leblon. Sem dúvida, esses são elementos bem brasileiros e populares que se contrapõem a uma temática bem diferente da vivida e almejada pelo público de avenida que a companhia pretendia conquistar. Essa dicotomia também se faz presente se confrontarmos a maneira como o diretor da companhia Jardel Jércolis referiu-se à revista em seu lançamento “não é arranjo de peças suficientemente sovadas *pour épater le bourgeois*” (PAIVA, 1991: 299) e os termos em que foi elogiada pela crítica, “A revista genuinamente nacional ressurgiu em triunfo” (*OP*, 20 mai. 1928).

A referida canção é bem brasileira e popular não só na temática que retrata, como também em suas origens, pois na partitura impressa⁹⁵ aparece como “Samba do Morro de Mangueira”, de autoria de Arthur Maia (Arthurzinho), compositor da primeira

⁹⁵ Pela Editora Casa Vieira Marinho com o número 364.

geração da Mangueira. Segundo José Maria Manzo (Apud CARDOSO: 115)⁹⁶, ele teria participado e vencido, com essa canção, o Primeiro Concurso de Músicas de Escolas de Samba realizado em 1929. Seria, ainda, a primeira música de escola de samba gravada em disco, também por Francisco Alves (Odeon 10.190). Não existia mais a intenção de buscar uma canção ou gênero consagrado na Europa, como havia no caso do maxixe dançado por Duque em Paris.

Para vários autores, a música popular ganhou nova dimensão dentro das peças teatrais não somente colaborando para que as revistas chegassem a uma nova fórmula tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês, mas também passando de incidental e ilustrativa a ter o mesmo peso que o texto. Ademais, a melodia passou a ser parte integrante do conjunto (VENEZIANO, 1991: 67-68), que tendeu a eliminar elementos propriamente teatrais em detrimento da musicalidade, inclusive o teatro foi criticado por alguns por ter se transformado em mostruário de canções de sucesso (GIRON, 2001.:150) e apresentando espetáculos parecidos com shows de variedades (PAIVA, 1991: 354).

Dentro dessa nova dimensão, quando uma determinada canção passava a integrar uma peça de teatro de revista, acabava por interferir no processo criativo e ajudava definir a dinâmica de produção do próprio espetáculo e a configuração das produções em série, que muitas vezes eram semanais⁹⁷. Inicialmente os cantores ou comicos faziam pequenos quadros de cortina, mas com a passar do tempo, a música passou a ter mais destaque, sendo cantada pelos atores principais e alterando, assim, a distinção entre atores e cantores dentro de cena. Progressivamente os ritmos populares (VALADARES: 1998: 31-32). Foram sendo mais assumidos e muitas vezes uma canção definia um quadro em uma revista, como foi o caso de *Eu Quero é Nota*. Nesse caso não é possível determinar até que ponto ela entrou na revista porque fazia sucesso ou se fez sucesso depois de divulgada no teatro. Se formos pesquisar sobre a gravação dessa canção em disco, vamos ver que a ela teria sido gravada em 29 de março e a peça, por sua vez, teria entrado em cartaz somente no fim do mês de maio. Isso leva a crer que talvez tivesse alcançado sucesso em disco e, então, migrado para os palcos. No entanto, a crítica do disco só aparece na Coluna Discos e Máquinas Falantes, de O Paiz, em 29

⁹⁶ Sergio Cardoso também indica a participação de Arthurzinho (sem citar com qual composição) neste concurso, mas afirma que teria sido vencido por Heitor dos Prazeres.

⁹⁷ Este raciocínio e os mesmos termos são utilizados para analisar participação do público no andamento dos espetáculos por Chiarada (1991: 61, 165-168).

de julho⁹⁸. Isso pode vir a provar o caminho inverso, pois os discos nem sempre eram lançados imediatamente após as gravações.

Tendo surgido no palco ou no disco, o sucesso pode ser dado como fato, já que dava título a um dos quatro quadros da revista em que Francisco Alves atuou⁹⁹. Mais tarde, passou a dar título também a uma nova revista que entra em cartaz pela mesma Companhia¹⁰⁰, então se pode dizer que, de certa forma, ela ganhou força e “cresceu” muito possivelmente em função do sucesso. Já a revista recebeu crítica negativa, acusada de ser morna e breve, permanecendo apenas duas semanas em cartaz e buscou usar o título da bem-sucedida canção como chamariz para a criação de outra peça.

A revista “Eu quero é nota” tinha como mote a expectativa da nova mudança de moeda de réis pra cruzeiro, anunciada pelo então Ministro da Fazenda Getúlio Vargas, mas que tardava a se concretizar. Esse era o mesmo tema de revista concorrente, *Cadê as Notas?...¹⁰¹*, que estreou no Teatro Recreio no mesmo dia 9 de maio de 1928 e, a partir daí, chegou a ter mais de cem apresentações, permanecendo em cartaz até setembro daquele ano. *Eu Quero é Nota*, por sua vez, saiu de cartaz em 17 de julho, ou seja, teve pouco mais de uma semana exibição. Além do tema e da data de estreia das peças, ambas tinham em comum uma canção de Sinhô intitulada *De que Vale a Nota sem o Carinho da Mulher*. Essa canção fez mais sucesso através da companhia concorrente, que podemos considerar derrotada, com menos sucesso e menor tempo em cartaz. Era bisada duas vezes pela atriz Otilia Amorim e acabou sendo um dos grandes sucessos da carreira de Mário Reis, que acabou por gravá-la em disco¹⁰². Esse é um dos muitos casos em que o sucesso das canções superou o das revistas que inicialmente a integravam.

O mesmo fenômeno que descrevemos, um quadro dar nome a uma nova revista, volta a se repetir logo na sequência: um dos sete quadros¹⁰³ interpretados por Francisco

⁹⁸ Dizia que “Francisco Alves, o nosso melhor cancionista, que cada dia mais se especializa no seu gênero, aparece-nos este mês com quatro discos... primeiro disco, sob o n. 10.190”.

⁹⁹ Além dele, *Angelina* (com 8 girls), *Solução meu bem*, *Solução* (com 5 compères e Júlia Vidal), *Se eu Sonho Contigo* (com Itala Ferreira).

¹⁰⁰ *Eu Quero é Nota*, de Nelson Abreu, Luiz Iglesias e Geysa Boscoli. Música de A. Paraguassu e Sinhô.

¹⁰¹ De Marques Porto e Luiz Peixoto. Música de Assis Pacheco, Mário Silva e B. Vivas.

¹⁰² Odeon 10.224.

¹⁰³ Além dos dois citados, os seguintes quadros: *Do Brasil à Cochinchina* (personagem Pomeranta),

Alves na revista “Eu quero é nota”, passa a dar nome a mais uma nova revista intitulada “Não é isso que eu procuro”. Ela também recebe uma crítica negativa e três semanas depois encerra sua temporada, marcando o início de outra em São Paulo. Dessa vez, Francisco Alves – que na nota de pré-estreia aparece como Chico, – atuou em 8 quadros¹⁰⁴, um deles foi “A voz do violão”, quadro interpretado somente por Alves e, além de bisado em palco, viria a ter longa vida fora da peça.

Para este quadro, o diretor da Cia. Tro-lo-ló, Jardel Jércolis, solicitou a Francisco Alves que musicasse os versos de Horácio Campos, autor da revista. Tal tarefa teria sido repassada ao maestro Martinez Grau e depois devolvida a Alves, que demorou muitos dias e só terminou de compor a melodia na véspera da estreia, mas tendo sucesso imediato. Também não tardou a chegar uma proposta de gravação da música em disco, ocasião em que Alves teria perguntado a Jércolis: “Como ficará o caso dos direitos autorais?”.

Assim além da parceria, o diretor intermediou a questão, pela qual decidiu-se, de comum acordo, que ficariam para Alves os direitos do disco em que constava sozinho como autor. Os direitos do teatro, por sua vez, ficavam para Campos que, um ano e meio depois, acabou requerendo os também os direitos fonográficos para a Casa Edison. Estes foram descontados dos direitos pagos a Alves. Numa segunda gravação, o nome da dupla constou na autoria, mas em outras duas¹⁰⁵ gravações da mesma música, os créditos dos letristas desapareceram¹⁰⁶.

As controvérsias envolvendo Francisco Alves e seus parceiros são inúmeras e frequentes, ora envolviam o ocultamento do nome de parceiros, ora a figuração como autor em músicas supostamente “compradas”. No entanto, entendemos que a questão da desavença em si, neste caso, é algo de menor relevância e o que se depreende é o fato de, um ano e meio depois de firmado, o acordo ter sido questionado porque os direitos do teatro eram provavelmente muito menos rentáveis que os da gravação em disco, um quadro totalmente oposto ao da gravação de O Pé de Anjo oito anos antes. Neste mesmo

Caixa com Versão (personagem Servente), *Rato! Rato!*, *Visão do Cabaret*, *Agência de Noivos* e *Quando se Ama*.

¹⁰⁴ *Pecado Velho*, *Galinholândia*, *Nu'l*, *Este é o Meu*, *Idílio Mascavo*, *Samba de Verdade*, *Bodoroff versus Voronoff* e *A Voz do Violão*. Nos três últimos interpretou canções gravadas em disco: *Seu Voronoff* (Odeon 10.286) e *Samba de Verdade* (Odeon 10.235).

¹⁰⁵ As quatro gravações foram nos discos: Parlophon 12.823 e Odeon 10.509, 11.754 e 13.143.

¹⁰⁶ Essa versão foi narrada pelo próprio Francisco Alves em Nasser (1966: 93).

ano e meio “A voz do violão” novamente passou a ser nome de um quadro solo de Alves, desta vez na revista Rio Montmartre da Cia. Cock Tails Nights. Na Companhia Regional Brasileira acabou por nomear uma revista.

A canção que foi criada comprovadamente para o teatro acabou por alcançar uma fama que ultrapassou os limites do palco por muito tempo, impondo-se como um dos grandes sucessos de toda a carreira de Francisco Alves. Em 1944, ela integrou um filme da Cinédia intitulado “Berlim na Batucada” dirigido pelo antigo cenógrafo da Tro-lo-ló, Luís de Barros, que também aproveitava o sucesso de outros músicos do rádio e teatro de revista como Trio de Ouro, Leo Albano, Alvarenga e Ranchinho e Trigêmeos Vocalistas (VASCONCELLOS, 2014). Em cena foi cantada por Francisco Alves e aplaudida por Procópio Ferreira, que, no enredo, vivia um malandro que recebe, por engano, a missão de recepcionar um produtor americano desejoso de encontrar artistas brasileiros para um filme nos Estados Unidos. Entre os artistas que o produtor americano encontra está o maioral Chico, sambista e defensor do morro, representado pelo personagem Chico Alves.

O encerramento da Companhia São José e o processo de surgimento de outras companhias teatrais menores que tentavam buscar um novo público sem precisar abdicar de seus critérios de diferenciação social, acabou atendendo à necessidade de uma classe média emergente, que adquiria cultura como forma de distinção. Para Tinhorão (1998 p. 227), as peças de teatro de revista no Brasil eram o único tipo de diversão pública de palco capaz de atrair as famílias das heterogêneas camadas da classe média que tinham um gosto ainda muito próximo da baixa origem de onde provinham. Isso parece ter impulsionado o movimento de redimensionamento da música dentro no teatro de revista, que acabou por ser destacada através da nova moda da “*féerie*”, luxo e a fantasia. No entanto, como uma espécie de efeito colateral ou adverso, a tentativa de adotar um padrão estético próximo ao europeu acabou por fazer com que a música do pobre do morro fosse iluminada pela ribalta. Foi o caso da canção “Eu quero é nota”, levada pela companhia Tro-lo-ló. Mais tarde a canção chega ao cinema personificada, como produto de exportação via Hollywood. Esse é o caso da inclusão da canção *A Voz do Violão* no filme *Berlim na Batucada*, dezesseis anos depois de ter sido composta e encenada pela primeira vez. No Brasil, a música popular estava em vias de legitimação e o teatro de revista, mesmo antes do cinema, funcionou como uma de suas instâncias de consagração de forma concomitante ao desenvolvimento da indústria fonográfica e do processo de uma melhor definição da figura do cantor.

De ator a cantor de revista

O personagem interpretado por Francisco Alves em “Berlim na Batucada”, o sambista e defensor do morro Chico, não era absolutamente autobiográfico, mas foi criado em um momento em que Alves já tinha praticamente abandonado a carreira de ator: era o cantor Chico revivendo o ator para viver o personagem cantor Chico. Nas revistas em que atuou durante a fase pós-Companhia São José recebeu mais menções nas críticas e anúncios como cantor que como ator. Um caso raro, que foge a essa regra, foi após a estreia da peça “Fogo de Bengala” em que foi citado como “voltando melhor ator do que era” (*JB*, 16 fev. 1927). Outra menção positiva da crítica foi entendendo-o como festejado cantor e ator, que se tornou notável através do disco como intérprete de nossa música, especialmente sambas e canções (Crítica de *Seu Julinho Vem*, *JB*, 30 abr. 1929). Outras menções da crítica que pudemos recuperar citavam-no como tenor que agora tinha seu nome em voga (Crítica de “A Malandrinha” - *CM*, mar. 28). Figurava, ainda, nos anúncios pagos por companhias teatrais como o exímio folclorista que interpreta Brasileiríssimos choros e canções. Mesmo não sendo propriamente um instrumentista, aparenta ter sido um pioneiro “endorse” da indústria nacional de instrumentos: “Os instrumentos de corda dos choros, que o tenor Francisco Alves anima são da Casa Guitarra de Prata” (Anúncio de *Me faz carinhos*, *OP*, 20 mai. 1928). Também tiveram destaque algumas canções bem cantadas por ele (Crítica de *Onde é o Fogo, Mulata?!* , *JB*, 15 jun. 1928), elogiadas como “samba de verdade – realmente bem interessante de grande feição popular” (Crítica de *Não é Isso que Eu Procuo*, *JB*, 1 jul. 1928), um número de sucesso repetido duas vezes. Mário Nunes observa que, em 1929, Alves alcançou largo sucesso cantando com cachê especial (NUNES, 1956: 153). Foi na Companhia Cock Tail Nights empreendida por Nunes que Alves teve maior destaque como: “nosso melhor cantor de modinhas e sambas... uma das razões do brilho... fez o costumado sucesso... o que não admira...” (*JB*, 04 jan. 1930). Pela primeira vez mereceu da crítica um retrato (o único personagem do elenco a ser apontado), além de um parágrafo inteiro de nota (*JB*, 04 jan. 1930):

Francisco Alves, o já famoso intérprete da canção nacional, foi recebido com enorme simpatia pelo público e quando cantou, cantou como ninguém, apoiado ora no seu violão ora na Orquestra Pan American...

Nesse ponto Francisco Alves já era referenciado como cantor e havia se tornado mais famoso que várias das peças de revistas em que atuou. O efeito, então era contrário ao da outra fase, a do Teatro São José, em que não conseguia alavancar sucesso nem no palco nem em disco. Naquele momento, as revistas que incluíam suas canções gravadas faziam estrondoso sucesso e chegavam aos centenários (atingiam o número de 100 exhibições), mas não vislumbravam a possibilidade de reverter o mesmo sucesso do palco em vendas de disco. Como já vimos, *Pé de Anjo* e *Papagaio Louro* por exemplo, só seriam regravada três anos depois por Baiano, que não era ator da revista. Esta última peça era interpretada por uma personagem menor, quase uma figurante, que não consta nos elencos anunciados. No libreto oficial da peça sequer é indicado o nome da atriz que a interpretou. Já nas peças citadas como pertencentes a esse segundo período, Alves teve, além das canções citadas, muitas outras cantadas no teatro e depois lançadas em disco. Também gravou muitas canções que, no palco, foram interpretadas por outros atores. Esse é o caso da música Jurei, integrante da peça de teatro de revista *Pau Brasil*, e gravada em disco Parlophon 13.213 e também da música “Há um forte corrente contra você” (Odeon 11.060), da revista “Há um forte corrente - título que tomava de empréstimo parte de um verso de uma marcha de carnaval de Francisco Alves e Orestes Barbosa” (CARDOSO, 1998: 56).

Espaço nos palcos fora do teatro de revista

Neste segundo período estudado, além de suas canções, os próprios intérpretes de música popular começavam paulatinamente a ganhar algum destaque dentro das peças de teatro de revista e a conquistar um espaço nos palcos fora delas. Antes disso, poucos eram mencionados nos anúncios de divulgação dos espetáculos ou em notas e críticas. Um dos poucos casos encontrados foi o da dupla Os Geraldos (*JB*, 27 jun. 1924), que, em 1924, cantavam quatro canções dentro da revista *A La Garçone*, “(...) Apresentando-se em números inteiramente novos para o nosso público e que provocaram o maior êxito em palcos europeus e africanos, do onde acabam de chegar os distintos artistas”. Também recém-chegados da França e com alta notoriedade no momento, em 1920, o conjunto Os Oito Batutas participaram de dois números¹⁰⁷ na opereta Flor Tapuya e quatro anos depois se apresentavam no saguão do Teatro São

¹⁰⁷ Números *Reisado* e *Dança dos Parafusos*, segundo o Jornal do Brasil de 28 mai. de 1920.

José na estreia da revista “Madama”¹⁰⁸.

Os artistas ligados à música popular tinham nas chamadas récitas ou festivais comemorativos um espaço no palco propriamente dito, e não no saguão externo. Como já vimos, geralmente aconteciam quando uma revista chegava a um número significativo de apresentações, chamados de centenário. Nesta segunda fase da trajetória de Francisco Alves, que estamos considerando a partir de 1927, as temporadas teatrais com durações mais curtas parecem não ter sido fenômeno exclusivo das peças em que ele atuou, pois encontra-se poucas referências a comemorações de centenários de apresentações e festas artísticas. Dessa forma, apesar de constatarmos que Alves participou de poucas comemorações, em compensação, seu trabalho passou a extrapolar as esferas do teatro musicado, chegando ao teatro em prosa e também a mexer com o cenário político. O teatro em prosa gozava de maior prestígio que o musicado, mas esse fato não impediu que, na festa de despedida da Companhia Leopoldo Fróes e Chaby Pinheiro - famosos atores do teatro em prosa - realizada no Teatro Fênix, estivessem representantes de Companhias de teatro de revista como: Margarida Max, Juvenal Fontes, Augusto Aníbal, Vicente Celestino e Francisco Alves, ao lado de atores como Procópio Ferreira e “diversos elementos de destaque da companhia francesa que vem fazer a temporada oficial no Teatro Municipal” (*OP*, 20 mai. 1928).

Francisco Alves também participou de uma matinê realizada no Teatro Recreio¹⁰⁹ em homenagem ao prefeito do Distrito Federal, Júlio Prestes. Em 7 de setembro do mesmo ano foi a vez de Francisco Alves figurar no Palácio da Guanabara, participando de uma recepção seguida de baile oferecida pelo Presidente Washington Luís. Noticiou como fato inédito a Coluna Discos e Máquinas Falantes (*OP*, 11 set. 1927):

No baile presidencial de 7 de setembro, a Orquestra Pan American, contou com o concurso de Francisco Alves, o Nosso excelente tenor, fez grande sucesso na execução de interessantes maxixes e sambas nacionais. Foi um fato inédito que provocou grandes aplausos entre a assistência fina e seleta. Tanto o conjunto como o artista fazem parte do elenco da Odeon, que assim vê mais uma vez os seus artistas em forte propaganda da nossa música.

¹⁰⁸ De Duque, com música de Alvaro Padrenosso.

¹⁰⁹ Em um ato de variedades com Jayme Costa, Pinto Filho e Alfredo Silva. *O Paiz*, 27 mar. 1927.

Em 1935, Francisco Alves ensaiou uma bem sucedida volta ao teatro, trabalhando na Revista “Da favela ao catete”¹¹⁰, um título curioso se considerarmos que ele já tinha feito o caminho inverso, cantando no baile presidencial e depois “subido” o Morro da Mangueira para levar sua música à Praça Tiradentes. A peça foi encenada no Teatro Recreio e fotos de Alves ao violão foram publicadas nas colunas especializadas tanto em anúncios pagos quanto nas notas antes da estreia. Também teve destaque na crítica nos seguintes termos:

No elenco da Cia. Estreou ontem mais um ator: Francisco Alves, o querido cantor de sambas e canções nacionais que o público aplaude sempre com vivo entusiasmo. Sua atuação na peça é assaz larga, dando mesmo a impressão de que o trabalho fora escrito propositalmente para fazer propaganda de suas possibilidades artísticas, que aliás reconhecemos como muito aproveitáveis. Ressente-se ainda de certas particularidades que somente os atores experimentados possuem, porém isso ele adquirirá com rapidez e facilidade. O seu desempenho esteve a contento e a plateia o aplaudiu calorosamente. Sua voz nas canções é de uma doçura infinita, impregnada de sentimento e harmonia toda a música que cantou (*JB*, 25 mai. 1935).

Para o crítico, a peça dava a impressão de ter sido feita como propaganda das possibilidades artísticas de Alves por que, nesse caso, ele fazia uma participação muito grande. Ao mesmo tempo, a crítica aponta para a esperança de que ele viesse a adquirir particularidades de atores experimentados, ignorando o fato de que ele trabalhava como ator há pelo menos quinze anos. Parecia tratar-se de um outro artista, não mais o ator obscuro, mas um cantor de sucesso atuando no teatro numa peça em que cantava seis músicas gravadas em disco¹¹¹. No ano seguinte, Alves escreveu que continuava recebendo ótimos convites para o teatro, mas justificava sua recusa por gratidão aos ouvintes que não queria deixar: “A canção e o disco foram os alicerces da minha carreira artística. Valorizaram-me, elevaram o meu nome e as minhas finanças” (ALVES, 1936: 108). Nessa segunda fase, Francisco Alves passou a conquistar um espaço não mais ligado ao teatro de revista ou a festas em homenagem a terceiros. Sua

¹¹⁰ De Freire Júnior. Música de Joubert de Carvalho, Ary Barroso e Orestes Barbosa. Estreou em 24 mai. 1935.

¹¹¹ *Sobe meu Balão* – Victor 33.944; *Você Chorou* – Victor 33.959; *Hei de Ver-te um Dia* – Victor 33.959 B; *Entre nós Dois* – Victor 33.971; *Um Caboclinho* – Victor 33.994; *Até o Sol* – Victor 33.995.

produção passou a ter outra dimensão no palco e no disco, meios em que as canções que gravou passaram a circular de uma maneira bem diferente. Para termos uma noção dessa mudança analisemos dois concursos realizados pela sua gravadora, a Casa Edison: um em parceria com o jornal Correio da Manhã em 1927 e outro com o Jornal do Brasil em 1930.

Grande concurso de sambas, maxixes, lundus, canções, emboladas e violão para o carnaval “O que é nosso” – 1927

O nome do referido evento coincide com o da canção gravada por Francisco Alves em seu retorno às gravações em disco¹¹². A canção foi a primeira interpretada por ele mesmo em uma peça de teatro de revista, intitulada “Fogo de Bengala”, e gerou também a sua primeira menção em comentário crítico, feito na Coluna Discos e Máquinas falantes (*OP*, 06 abr. 1927), que dizia “o tenor tão querido do nosso público”.

”O que é nosso” foi inscrita no Festival pelo autor Caninha, José Luiz de Moraes, com o nome de “Eu sou Brasileiro” (CARDOSO, 1998: 41) e venceu uma espécie de prova geral absoluta, em que a inscrição determinava: “O assunto, sendo brasileiro, de livre escolha do concorrente, deveria, entretanto, conter em qualquer estrofe o mote: ‘O que é nosso’”. Entre os inscritos estavam Lamartine Babo, José Francisco de Freitas, Sebastião Santos Neves, Ary Kerner e Sinhô.

O Correio da Manhã e a Casa Edison concederam prêmios em dinheiro e toca-discos¹¹³ aos ganhadores e a gravação das músicas premiadas, que ainda não houvessem sido publicadas em discos, pela Odeon para seu suplemento de março. Francisco Alves não participou do concurso como compositor nem intérprete, mas de certa forma acabou levando uma parte do prêmio, gravando pela Casa Edison sete músicas concorrentes, além da vencedora, uma outra que ganhou menção honrosa e cinco não contempladas com prêmio algum: “*Geladeira*”¹¹⁴, “*Trepadeira*”¹¹⁵, “*Cunhaçan*”¹¹⁶ (as três de autoria

¹¹² Odeon 123 270 —No outro lado do disco *Samba da Madrugada* - Samba de *Salvador Correia*.

¹¹³ Os valores dos prêmios oscilavam de cem mil a um conto de réis e modelos de aparelhos eram: Voxophon (o valor de 500 mil réis), Voxophon tipo Schubert (800 mil réis) e Mascot portátil (170 mil réis).

¹¹⁴ Odeon 123 280.

¹¹⁵ Odeon 123 282.

¹¹⁶ Odeon 123 299.

de Sebastião Santos Neves), “*Não zombes de mim*”¹¹⁷ (Jorge Bandolim), “*Você quebrou*”¹¹⁸ (Raul Silva), “*Ora vejam só*” (Sinhô)¹¹⁹, e “*Só na Bahia que tem*”¹²⁰ (Canhoto).

Francisco Alves, embora naquele momento estivesse longe do disco há mais de dois anos, a esta altura já era possivelmente um intérprete com potencial de venda que justificasse a escolha da gravadora. No entanto não usufruiu da celebração do festival como cantor popular, o que acabou sendo feito por dois outros cantores em evidência na época: Augusto Calheiros, vencedor do prêmio chamado Patrício Teixeira. Cada modalidade competitiva dentro do festival tinha um patrono que dava nome ao prêmio¹²¹ e a limitada variedade de categorias ilustra que, na ocasião, a música interpretada por cantores ainda não reinava absoluta como viria a acontecer nas fases posteriores dos concursos e festivais. Patrício Teixeira e Augusto Calheiros vinham se firmando exclusivamente como cantores sem ter nenhuma ligação com o teatro musicado, como era o caso de Arthur Castro, Vicente Celestino e Francisco Alves. Eram um negro e um mulato atuando na linha das canções mais regionais e “autênticas”, contando com experiência de palco.

Augusto Calheiros, o “Patativa do Norte”, fazia parte do grupo Turunas da Mauricéia, era recém-chegado de Pernambuco e já gozava enorme sucesso no Rio, a ponto ser o primeiro intérprete de música popular a conquistar um espaço de crítica na coluna Artes e Artistas - Música de O Paiz¹²². O jornal noticiava sobre os espetáculos que iniciariam no palco do Teatro São José e incluía uma curta série de espetáculos com o repertório sertanejo de Calheiros, integrando o programa das duas sessões noturnas da casa, com direito a anúncio pago na mesma edição (*OP*, 06 fev. 1927). Para dar uma

¹¹⁷ Odeon 123 276.

¹¹⁸ Odeon 123 270.

¹¹⁹ Odeon 123 273.

¹²⁰ Odeon 123 281.

¹²¹ Como o Prêmio de violão João Pernambuco, dado a Américo Jacomino (Canhoto) e o Prêmio Levino Conceição a Manoel de Lima, “artista de excepcional inspiração, cego como o patrono do premio”. O Grande Prêmio (absoluto) *O que é Nosso* tinha como patrono: Catulo da Paixão Cearense.

¹²² “O conjunto típico brasileiro de cantadores e violonistas. cujas audições no Lírico tem sido sumamente interessantes, despede-se hoje do publico carioca em vespéral que terá inicio ás 15 boras. Senhores de um repertório extenso, os Turunas da Mauricéia poderão dar logo ao publico do Lírico novos ensejos de apreciar as suas canções, sambas e modinhas do norte com trechos inéditos, mas sempre de um sabor acentuadamente sertanejo” 30 jan. 1927.

ideia de sua popularidade, vale a pena transcrever o texto do Correio da Manhã em 20/02/27 sobre a final do concurso realizada no Largo da Carioca e apresentada pelo ator Pinto Filho:

E o Conjunto Carioca ("Turunas da Lyra") já se encontrava em coreto, quando os Turunas da Mauricéia vinham do São José. O Pinto anunciou que se seguiriam aqueles beguins do publico. E a praça. Foi um feérico frenesi:

“ - Calheiros... Mauricéia... Os dungas!”

Então a chuva mais apertou. Mas ninguém mais desertará dós seus postos!...

O Pinto berrava pelo porta- voz que o caso era sério, enquanto Calheiros, desempenado vivo, entrava no coreto, puxando o seu grupo, do qual é parte o ceguinho poeta do violão. O largo fremia de canto a canto de entusiasmo. Eram as senhoritas que, procuravam os lugares da frente.

... E Calheiros terminou o "Pequeno sururu", já todos apelando para que a "Patativa" cantasse isto e aquilo. Não podia haver mais programa. Reclamavam modinhas, e o Pinto teve que gritar pelo porta-voz que se tratava de um concurso de sambas.

...O povo tem em Calheiros o ídolo, e não transige na sua veneração. E "Patativa" aproveita um momento de favor, para cantar "Na praia", como última satisfação. A sua voz está cada vez mais gloriosa, E os aplausos são mais entusiásticos, partindo de nervosas mãos femininas. "Enjeitada" samba

Estava finda a prova do samba do grupo invicto da Mauricéia

Calheiros e o grupo saíam de uma apresentação no Teatro São José para, no mesmo dia, serem aclamados na apresentação da final do concurso, o que mostra agenda cheia e consagração pelo público¹²³ de teatro. Classificaram-se em segundo lugar na categoria Músicas Publicadas ou já Divulgadas (entre 28 concorrentes) e levaram o prêmio de 200 mil réis com “Estás com medo? Fala!”. No entanto, ao contrário do que aconteceu no caso de Francisco Alves, as músicas não foram gravadas para saírem no suplemento de Março da Odeon e o grupo permaneceu inédito em disco até o final do

¹²³ O sucesso era tanto que até o famosíssimo cordão de carnaval Bola Preta fazia menção ao grupo em texto de anúncio pago: "Turunas da Mauricéia, vinde tocar "O que é nosso" e entrai firmes do "Cordão", Que o Cordão da Bola é voss... à imprensa. nossa padroeira!!!! a nossa mãe espiritual, o seguinte, singelo, mas expressiva brinde; Agora um viva à nossa imprensa Que é Turuna e nossa amiga" (*O Paiz*, 27 fev. 1927).

ano¹²⁴, quando gravou também uma canção com o nome do concurso¹²⁵.

Um aspecto importante do texto publicado pelo jornal reside no fato de que o público pedia determinadas músicas e reclamava por modinhas, a ponto do apresentador gritar que se tratava de um concurso de sambas. O regulamento elaborado pelo jornal e pela gravadora realmente exigia nessa modalidade o gênero e pedia resposta ao mote “O que é nosso”. No entanto, o público parecia valorizar mais nossos gêneros regionais, presumindo pela forma como Calheiros foi aclamado. Segundo Almirante (1966: 43), foi justamente a iniciativa da seção e do concurso “O que é nosso” do Correio da Manhã que fez com que surgisse no Rio de Janeiro o interesse pelas músicas regionais, celebrizando cantores e conjuntos que, com seus violões e vozes rústicas, encantavam as mais exigentes plateias dos salões e clubes, onde nascia o império da tardes ou noites de artes e decaíam as recepções sociais no estilo “*five o'clock teas*” ou chás dançantes que saíam de moda com seus americanismos e inglesismos. Para Almirante, vem desse período o embrião de seu grupo Bando de Tangarás, formado por jovens cariocas urbanos como Alvinho, Braguinha e Noel Rosa. O nome do grupo e o pseudônimo de João de barro adotado por Braguinha teriam se inspirado nos Turunas que entre seus membros tinha Patativa e Periquito (ALMIRANTE, 1966: 35).

O patrono do Concurso Patrício Teixeira tinha gravados 16 discos mecânicos quando Francisco Alves voltou a gravar em 1927. Na coluna Disco e Máquinas Falantes ao menos metade deles mereceram indicação para compra, entre as gravações recomendadas: emboladas, toadas nortistas, toadas sertanejas, e canções sertanejas (incluindo Tristezas de Jeca) de autores como Jaime Ovalle, Olegário Mariano, João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. Já as menções são a um artista muito popular e apreciado no Rio “tanto mais agora em que é moda as nossas *jeunes filies* aprenderem o violão e saberem a maneira característica de cantar do nosso sertanejo” (OP, 10 out. 1926). Em outra citação é descrita como música típica, característica, genuinamente nossa “de um artista que o nosso público extraordinariamente aprecia,

¹²⁴ O Paiz – 11 set. 1927. Coluna Discos e Máquinas Falantes: “Vamos ter muito breve uma série de discos populares Odeon com o valioso concurso dos Turunas da Mauricéia, conjunto que vem fazendo grande sucesso em nosso meio. Mais uma excelente aquisição da Odeon, portanto”.

¹²⁵ *Estás com Medo? Fala!* Odeon 10.072 e *O que é Nosso* - Odeon 10.0721. Como *O que é Nosso* era o tema do concurso, várias canções participantes tinham este mesmo título. Além da regravada por Alves, três outras foram finalistas: Um samba de João Frazão, um cateretê sertanejo de Francisca Araújo e canção sertaneja de Rubem Gama.

quer através das nossas estações de rádio, quer nos concertos e festas de caridade...” (Idem, 14 out. 1926).

As suas apresentações em palco eram sempre ligadas à música regional e, em muitos delas, cantava ao lado de Catulo Cearense e João Pernambuco, outros dois patronos do Concurso, como na Tarde Brasileira no Teatro Lírico em 1926: “Patrício teve momentos de conquistar completamente as simpatias do público, que, insistentemente, reclamou a repetição das trovas entoadas com graça e malícia” (*OP*, 19 dez. 1926). Ainda em 1924, “ilustrou”¹²⁶ a série de conferências do ano da Sociedade de Autores Teatrais com Alvarenga Fonseca, tema “Modinha Brasileira” e já em 1931 no Lírico a Festa Brasileira do “apaixonado cultor do folclore nacional Patrício Teixeira ... a quantos amam a típica música brasileira, a nossa canção regional” com intérpretes como Augusto Calheiros e Francisco Alves (no jornal conta como Chico Viola e os Bambas do Estácio)¹²⁷, entre outros.

Em 1933, o cronista carnavalesco do *Jornal do Brasil* Rogério Guimarães, o Vagalume, abordou as diferenças de desempenho em palco entre Francisco Alves e Patrício Teixeira de maneira bem humorada narrando uma conversa em uma festa quando um mocinho assim se refere a Alves (GUIMARÃES, 1933: 140-141):

Um bacharel em direito ponderou:

- Pois olhe, em canto acho mais encanto no Patrício Teixeira

...

- Sim, mas, o Patrício não tem aquela apresentação, aquela mise-en-scène do Francisco Alves.

- Mas, meu caro, no rádio ou na vitrola não há mise-en-scène; a gente não vê – ouve – o artista. Eu se fosse um empresário teatral, pegava do Patrício e do Alves e fazia um contrato para uma tournée, mas, sem um saber que o outro ia. A indumentária do Patrício ficaria por minha conta. Quando nos teatros de Portugal, Espanha e Paris aparecesse o grande cantor negro metido na sua casaca, perfeitamente alinhado, Francisco Alves teria que cavar muito, para fazer um bocadinho de figura ante o ruidoso sucesso do Patrício Teixeira.

¹²⁶ Junto Aracy Cortes e Octavio Vianna - *Jornal do Brasil* 4 abr. 1924.

¹²⁷ Francisco Alves interpretou cinco canções: *Agüenta Cavaquinho*, *Diz que Sim*, *Se Você Jurar*, *Não Há e Nem é Bom Falar* - *Jornal do Brasil*, 24 jan. 1931.

Vagalume era um crítico mordaz de Francisco Alves, a quem reconhecia como excelente intérprete com boa voz, dicção e sentimento “e, aliando a tudo isto, uma boa indumentária, boas joias, tem como se diz nas rodas turfistas, - performance - sempre alinhado, mostrando um bela dentadura que o caninha diz que custou os “tubos”!. Divergências e caricaturas à parte na comparação com Patrício, a referência à performance e produção pessoal encontra procedência na trajetória de Alves, se compararmos a ausência no palco da Largo da Carioca com Patrício e Calheiros no Concurso de 1927 à final do Concurso de 1930.

Grande concurso para escolha das músicas do carnaval de 1930

Na ocasião do concurso de 1927, Francisco Alves somava sete músicas em sua discografia e, de certa forma, teria levado como prêmio gravar mais sete da patrocinadora Casa Edison, mesmo não participando da competição. Apenas três anos depois, no concurso de 1930, realizado em parceria da mesma gravadora com o Jornal do Brasil, já tinha gravadas mais de trezentas faces de disco e agora as gravações que fez das canções vencedoras foram parte do prêmio dado aos compositores das cinco concorrentes selecionadas pela mesma gravadora, que promoveu as orquestrações e ensaios e gravou-as “com o fim de demonstrar a presteza com que está aparelhada para atender a todos aqueles que lhe dispensam a sua preferência”. As músicas foram enviadas sob pseudônimo, a seleção foi feita por uma comissão julgadora e a noite da final foi no Teatro Lírico em grande estilo.

Foto do Grande concurso para escolha das músicas do carnaval de 1930 na Revista *O Malho*

Francisco Alves de branco à esquerda

A foto da Revista “O Malho” ilustra o diálogo narrado por Vaga Lume: Francisco Alves de casaca – que roubaria a cena se vestida por Patrício Teixeira, patrono do concurso de 1927 – em contraste com a roupa de sertanejo vestida por Augusto Calheiros na outra versão de concurso. Na narrativa de 27, Calheiros viria com a roupa de cena direto de apresentação no Teatro São José para ser o astro aclamado pelo público, mas agora era Alves o artista de casaca e agenda cheia, que chegava ao palco cumprindo parte de uma verdadeira maratona de três sessões na mesma noite da peça estreante no Teatro Cassino¹²⁸, para onde novamente voltaria depois da meia noite para sessão extra¹²⁹ e uma matinê no dia seguinte à tarde, chamada “Sessão Vermuth”. Na foto figuram duas das outras estrelas da noite: a Orquestra Pan American, que sob a direção de Simon Bountman interpretou na abertura três músicas, uma delas gravada por Francisco Alves e de sua autoria¹³⁰ e Oswaldo Santiago,” consagrado poeta patricio” que na segunda parte proferiu palestra literária¹³¹. Em seguida Alves, “o prestigiadíssimo cantor”, e a orquestra interpretaram duas músicas com letras de Santiago e depois as cinco selecionadas para a final do concurso¹³².

E a terceira estrela foi a Vitrola, que executou em discos Odeon as cinco músicas em ordem de classificação¹³³ obtida pelo voto dos expectadores em cédulas recebidas na entrada do teatro. Agora a Casa Edison, além de patrocinadora, ocupava literalmente espaço no palco para “demonstrar a presteza com que está aparelhada” e também o peso que a gravação em disco passara a ter na ocasião. A execução da gravação corresponde à entrega de um troféu e a escolha de Francisco Alves para gravar todas elas comprova o potencial de vendas e de sucesso que gozava dividindo com a gravadora todo o palco

¹²⁸ Revista Rio Follies com a Companhia Cock Tails Nights.

¹²⁹ Com a *revuette Rio Montmartre*.

¹³⁰ Samba *Deixaste meu Lar*, letra de Olegário Mariano - Disco Odeon 10.509, talvez a execução no concurso tivesse sido instrumental. As outras duas foram: *Marcha Overture* e *Dor de Recordar*, Fox-trot de Joubert de Carvalho.

¹³¹ Sobre o tema “A arte das artes”.

¹³² *No Reinado da Alegria*, marcha de rancho e *Digo Já*, marchinha popular, as duas com música de Eduardo Souto e gravadas por Alves nos discos Odeon 10.558 e 10.559.

¹³³ 1º *Dá nela*, de Ary Barroso gravada em disco Odeon 10558.

2º *Vem cá Neném*, de Bento Mossurunga e Cardoso de Menezes - Odeon 10559.

3º *Melindrosa Futurista*, de Clovis Roque da Cruz - Odeon 10560.

4º *Não quero mais*, Capiba e João dos Santos Coelho Filho – Odeon 10561.

5º *Falsa Mulher*, G. Vieira e Rydam – Odeon 10562.

da final, onde três anos antes sequer participara e o espaço era dividido com inúmeros intérpretes. Pela primeira vez encontrei na imprensa um espetáculo em que atua como o único cantor e dessa vez seu nome é associado ao disco e não ao teatro.

Fora dos concursos, a música brasileira não tinha até então um espaço bem conquistado nos palcos e nas colunas especializadas, onde eram mais frequentes e destacados os eventos de música erudita com intérpretes e cantores brasileiros, como no noite de 3/07/24 em que as então jovens pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro realizaram concertos no Teatro Municipal e no Cassino de Copacabana (*JB*, 27 jun. 1924).

No gênero música vocal Francisco Braga regeu em junho de 1924 um coro de 60 vozes femininas que executou *Elegia Heróica* escrita especialmente por Henrique Oswald sobre texto de Coelho Neto em homenagem a Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música (*JB*, 27 jun. 1924). No mês seguinte apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo “a soprano brasileira Srt^a Elsie Houston, que esteve largo tempo na Europa, aperfeiçoando seus estudos de música” (*OESP*, 18 jun. 1926). Falando de música propriamente popular, uma das raríssimas notas encontradas foi a do interessante recital de canções ao violão da Senhorita Ivonne Daumerie no salão de festas do Fluminense “Como se sabe, a distinta moça paulista especializou-se nas canções ao violão, gênero puramente brasileiro e que, nem por ser muito nosso, muito original e muito belo, tem sido muito divulgado” (*OP*, 03 out. 1926). Outro espaço ocupado pela música típica ou regional era o ilustrativo de palestras como as já citadas com Patrício Teixeira e Catulo da Paixão Cearense, “o menestrel de campos e matas nacionais”, que, desde 1921, se apresentava dentro de palestras literárias com nomes como Coelho Neto, Bastos Tigre, Afranio Peixoto, Humberto de Campos, Gilka Machado e Viriato Correa (*CM*, 17 jun. 1921).

Mas poucos meses depois de sua noite de gala na final do concurso de 1930, Francisco Alves já começou a participar como convidado de eventos exclusivamente de música popular como a Festa Brasileira no Beira Mar Cassino “com a conferência de notabilidades artísticas e sociais e o concurso gentilíssimo de Aracy Cortez e Zaíra Cavalcante, Silvio Vieira e Francisco Alves, os que bem podem dizer serem os melhores intérpretes da canção e do baile típico nacional...” (Idem, 10 mai. 1930) e um mês depois na Tarde de Folclore Brasileiro no Teatro Lírico “Em homenagem ao querido *footballer* Agostinho Fortes e promovida pelo rei da flauta Pixinguinha” (*CM*,

20 mai. 1930)¹³⁴.

Essa conquista de um espaço musical nos palcos por parte de Francisco Alves indica que a música popular tendia a um movimento contrário ao do teatro de revista, ganhando autonomia e buscando o começo de sua legitimidade e consagração. A Companhia do São José se encerrava e, com ela encerrava-se também uma segmentação no campo de cultura. Era o mesmo rumo tomado pela Tro-lo-ló, que buscava nos moldes parisienses novas linguagens, inclusive com autores ligados ao meio literário palestrando nas apresentações. Mas a música popular seguia pela via oposta, chegando aos palcos dos teatros e às colunas especializadas acompanhada da vitrola, deixando de ilustrar palestras de literatos e começando a se firmar como um gênero que buscava a extensão máxima do público, um maior denominador social possível.

A presença da vitrola dividindo o espaço do teatro Lírico com Francisco Alves mostra uma característica bastante peculiar da música popular no Brasil em sua via de legitimação. Se chegou aos dias de hoje consagrada e funcionando segundo a lógica específica do seu campo de produção, passou por diferentes instâncias de consagração e neste período que abordamos foi acelerada com o sucesso no mercado fonográfico e se libertando do teatro musicado. Assim, Alves aliou-se à vitrola e mudou sua posição como agente no meio em que atuava, depois de emplacar sucessos em curtas turnês que realizara com pequenas companhias de teatro revista meteóricas organizada por atrizes que fracassaram, ele não montou a sua própria companhia, mas reagiu começando a explorar o espaço nos palcos da música não mais ligada ao teatro, começando a lucrar de maneira mais eficiente e sistemática com apresentações ao vivo.

A maioria das apresentações ao vivo até então se resumia aos chamados festivais, que eram normalmente feitos em um só dia nem sempre em teatros, mas em clubes ou salões e giravam em torno de um artista principal com outros convidados, que na maioria das vezes não recebiam cachê em função do caráter beneficente¹³⁵.

¹³⁴ Orquestra Victor acompanhando Pixinguinha, Violonista Yvonne Rabello, solos de bandolim com João Martins e Luperce Miranda, Cândido das Neves, Silvio Vieira, Ratinho, Aracy Cortez, Carlos Almeida, Raul Joulíen e Francisco Alves (*A Voz do Violão*).

¹³⁵ David Nasser narrou uma história bem humorada em que o compositor Kid Pepe tenta em um café recrutar para um desses festivais colegas como Orestes Barbosa, Benedito Lacerda, Vicente Paiva e Patrício Teixeira que retrucou: “ – Qual a desculpa de hoje Kid Pepe? Quem morreu? Você já matou toda a sua família. Já enterrou seus melhores amigos. Sua mulher já teve quatorze partos. E eu cantando sempre de graça para os seus enterros, para os seus partos, para a suas complicações”. A desculpa seria a

Francisco Alves começou a ser anunciado como organizador de alguns eventos, que eram apresentados mais de uma vez, muitas vezes acompanhando outras atrações, como em maio de 1931 o Grandioso Ato de Canções Regionais no Teatro Trianon, além dele participavam vários artistas como Sílvio Caldas – recém-lançado no Teatro Musicado – Lamartine Babo, Bando de Tangarás, Noel Rosa¹³⁶ e os instrumentistas Tute e Luperce Miranda, bandolinista dos Turunas da Mauricéia. O espetáculo dividia o palco com duas peças de teatro, apresentado antes das duas sessões de “*O Sol e a Lua*” (de Joracy Camargo) e “*Mercadet*” (de Balzac). Uma das canções que Alves cantava “*Lua Nova*” gravou em disco três vezes¹³⁷ constando como autor em todos os selos. O nome do evento Ato de Canções e não mais Festival ou Récita dá ideia de um evento não mais pontual com fim de homenagear ou arrecadar fundos para alguém, mas algo ao mesmo tempo integrado e independente da peça ou filme com que dividia o palco, de mesma forma o termo organizador pressupõe um atividade empreendedora além da meramente artística exercida por Alves.

Os Azes do Samba

E essa nova atividade continuou e se intensificou rapidamente, pois na virada de setembro para outubro do mesmo ano embarcou para uma temporada de um mês de em Buenos Aires com os mesmos instrumentistas Tute e Luperce Miranda, os dançarinos Célia Bennatti e Nestor Americano e os cantores Mário Reis e Carmen Miranda “Constituíam a equipe sob minha direção” (NASSER, 1966: 116). Mário Reis em entrevista no regresso declarou “E o sucesso da música e do conjunto brasileiro em Buenos Aires é devido em grande parte a Francisco Alves, que foi incansável como cantor, como animador e como diretor” (Diário da Noite, 11 nov. 1931). O empresário argentino teria vindo ao Rio para contatar Alves e juntos definirem o elenco para o Cine Teatro Cine Broadway¹³⁸ de 3 mil lugares, segundo a imprensa argentina a cada noite

mudança de Carmen Miranda para os E.U.A., deixando de gravar uma música sua. Publicada em O Cruzeiro e transcrita em Queiroz Júnior (1956: 161).

¹³⁶ Também a Senhorita Sonia Barreto, Lely Morel (a alma do tango) e a declamadora Lélia Moellman de Souza. *Jornal do Brasil* – 24 set. 1931.

¹³⁷ Odeon 10.341 (1929), 10.727 (1931) e 13.143 (1951). A outra canção que cantou foi *Rir para Chorar*.

¹³⁸ O jornalista Henrique Pongetti narrou que a intenção do dono do cinema era contratar Francisco Alves e uma cantora sambista “X”, mas intercedera através de um amigo comum - o poeta argentino Raul Gonzales Tuño - para que “X” fosse substituída por Carmen Miranda - Revista da Música Popular, Ed.

renovados completamente pelo público portenho, que nunca tinha aplaudido tanto um conjunto “verdadeiro prodígio no momento em que os melhores espetáculos argentinos apenas logram manter-se”¹³⁹, referiu-se à voz formosa do grande Chico - ídolo do povo no Brasil-, à categoria e qualidade do espetáculo dos três “muchachos” de magnitude e expressão mais autêntica da arte brasileira. Chamou-os “Três Azes” do país amigo, mesmo termo que o Diário da Noite usou finalizando a nota ultra-elogiosa que especulava um virtual contrato de nova turnê por oito cidades da Europa, começando por Paris.

A temporada Europeia não foi adiante, ao contrário do espírito empreendedor de Francisco Alves, que na volta ao Brasil organizou novo espetáculo com as novidades para o carnaval de 1932. De novo no elenco Tute e Luperce - agora como parte da Orquestra Odeon -, Mário Reis e Lamartine Babo compondo o grupo Azes do Samba. No anúncio, fotos dos cantores dentro de um violão e a caricatura do compositor apoiado na lateral e nas notas a crítica apontando sessões esgotadas e destaca: “É quase que um pleonasmo dizer que Estreia dos Azes do samba ontem no Eldorado foi coroada do mais ruidoso sucesso. Sendo que eles são Francisco Alves, Mário Reis e Lamartine Babo o sucesso tinha que ser fatalmente esperado”¹⁴⁰. A modalidade era novamente tela e palco e a imprensa dava pouco destaque ao filme *Paternidade Complicada*, parceiro dos Azes no programa do Cine Eldorado, que já vinha abrindo espaço à música popular, como em agosto de 1931 ao realizar a Semana Brasileira com exibição do filme *Iracema* e apresentação da cantora Elisa Coelho com Almirante e Noel Rosa. E foi Carmen Miranda quem estreou no Eldorado com Orquestra da Guarda Velha, Trio T.B.T. e Almirante logo na sequência da temporada dos Azes do Samba, que na mesma data inauguraram um novo espaço, o palco Mascote no Meyer: “A trinca de “Bambas” respeitada na roda dos sambas... Chico Alves, com a sua garganta de ouro, com a sua voz açucarada, voz que antes de sair da sua garganta parece que andou pela bica das abelhas dentro da colmeia dourada” (*JB*, 29 jan. 1932).

Nº 8 - Julho/Agosto 1955.

¹³⁹ Artigo do jornal argentino Jornada transcrito no Diário da Noite – 11 nov. 1931.

¹⁴⁰ A crítica detalhava ainda o programa: “Francisco Alves cantou: *Marchinha no amor*, *Ri pra não chorar*, *Tormento*, *Você gosta de mim* e *Gosto, mas não é muito*. Mário Reis cantou: *Sofrer é da vida*, *Só dando um a pedra nela* e *Ao romper da Aurora*. Lamartine Babo disse “humorismos... Luperce Miranda executou um assombroso solo de bandolim”. *Jornal do Brasil*, 19 jan. 1932.

Anúncios de espetáculos organizados e estrelados por Francisco Alves

Entre abril e junho os Azes saíram em nova turnê por cinco cidades do Rio Grande do Sul, Florianópolis e Curitiba, chegando a fazer quatro sessões diárias e sucesso de público e crítica com nova formação, que tinha o pianista Nonô, o bandolinista Pery Cunha e no violão Noel Rosa em improvisos humorísticos, além de Alves e Reis, nomes fixos do elenco.

O Cine Eldorado continuou a realizar programações de tela e palco com música popular conjugados com atrações de outra natureza, assim, em julho de 1932 apresentava os cantores Jaime Florence, João Rios, Cenyra de Aragão, Ligia Rios, Augusto Calheiros e a dupla Jararaca & Ratinho (“ouçam a gozadíssima conferência humorística de Jararaca”) e na mesma noite bailados clássicos, moderno e russos, um encantador numero de força com o Tarzan moderno, um homem que brincava com fogo e um malabarista que eletrizava. O Cine Broadway da mesma empresa Ponce e Irmão fazia simultaneamente espetáculos com aristas ligados mais exclusivamente à música e começou a realizar vários espetáculos com o nome Broadway Cocktails, anunciados como “Um programa de elite para um público de elite”, o primeiro deles estreou em 25 jul. 1932 e tinha em seu elenco Silvio Caldas (“o cantor que deu ao samba um estilo inteiramente seu”), Elisa Coelho (“com seu esplêndido repertório de canções brasileiras”), Laura Suarez (“a elegante intérprete da canção moderna cantando o mesmo blue que John Carwfors cantou em “Possuída”) e Lamartine babo (“o fino

humorista que enche de graça e espírito o cocktail”) (CM, 26 jul. 1932). A crítica foi positiva elogiando nos mesmo termos que o espetáculo era anunciado:

Embriagador como qualquer cocktail

Nascido ante a expectativa de todos nesta época que ninguém se atreve a iniciativas novas. Bafejado pela simpatia do público elegante entrou ontem para a vida social do Rio de Janeiro e ninguém mais conseguirá afastá-lo dos hábitos da cidade e mormente dos hábitos dos elegantes que, no Rio, procuram ansiosamente coisas elegantes e divertimento de elite (*Correio da manhã*, 26 jul. 1932).

O sucesso parece também ter acontecido por parte do público, pois em 09 de agosto o segundo Broadway Cocktail estreou com um elenco similar, composto de uma cantora, um humorista, um cantor apresentado como de samba e dessa vez outro mais regional, eram eles: Carmen Miranda, Noel Rosa (“homem do humorismo irresistível, o Bernard Show do samba”), Francisco Alves (“O rei do samba”) e Almirante (“O príncipe da embolada que o público bisa até cansar”). Foi anunciado como consagrado por uma apoteose de palmas e criticado no mesmo teor “... já sabia que seria sucesso, basta olhar os nomes reunidos no grande acontecimento e ver o caráter de realização artística dado ao programa. O publico do Rio anda ansioso por coisas de real valor artístico e elegante, uma novidade que reúne tudo de fino e de perfeito” (JB 09 ago. 1932). A programação simultânea do Cine Eldorado, que dividia espaço no mesmo anúncio, continuava alternando música e variedades: Conjunto Tupi, Alda Garrido e Augusto Anibal (“A dupla da gargalhada”), uma dupla de impressionantes acrobatas e um duo cômico estupendo.

Dias depois de encerrada a temporada, a coluna de teatro publicou que a empresa, embora tendo outros *cocktails* para apresentar, não teve outro remédio senão sujeitar-se à vontade público, que era “soberana onipotente, irresistível” e que os mesmos artistas de “uma novidade tão imitada, mas nunca igualada” iriam voltar ao palco na semana que seguinte, mas com um programa inteiramente novo “novos sambas, novas emboladas, novas canções, e piadas novíssimas”. O anúncio usava o nome Azes da Canção Brasileira e citava os músicos: Josué de Barros, Jacy Pereira, João Martins e Carlos Lentini “Os azes do violão e bandolim. Num programa inteiramente novo! Formidável! Brasileirissimo! Único! Original! Inimitável!” (Idem - 09 ago. 1932). Novamente se mantinham as estruturas do espetáculo simultâneo do

Eldorado¹⁴¹ e do terceiro Broadway Cocktail¹⁴², o quarto e o quinto foram feitos com artista argentinos¹⁴³ e americanos¹⁴⁴. Em 29 de agosto foi anunciado que “para que continue o delírio do público” os Azes iriam continuar a cantar no Eldorado, dessa vez com Francisco Alves, Almirante, Noel Rosa e também Aidan Santelmo (“A pequena que tomará conta do Rio”) e Paqueta Léo (“em lindos bailes espanhóis”).

Em novembro foi realizado no Cine Alhambra o Grande Festival do ator Procópio Ferreira cuja segunda parte consistia em colossal ato de canções, sambas emboladas e cateretês “preenchido pelos dominadores da canção e do samba, encontrando-se á frente deles a figura do excepcional Francisco Alves” (*JB*, 04 nov. 1932). Novamente era anunciado o nome Azes do Samba que nesta formação trazia Lamartine Babo, Sílvio Caldas (acompanhado ao piano por Ary Barroso) e dois artistas veteranos consagrados em outros gêneros: Patrício Teixeira e Vicente Celestino.

O sucesso da música nos palcos não era um fenômeno isolado nem focado apenas em Francisco Alves, apesar da quantidade e duração das suas temporadas serem privilegiadas (“Em duas semana colheram os maiores louros da sua carreira inteiramente dedicada a prestigiar a música do Brasil”). Seu nome não aparece como organizador dos eventos e o conjunto de espetáculos batizado de Broadway Cocktail foi uma iniciativa da empresa Ponce & Irmão, no entanto o nome Azes continuava aparecendo em referência a um grupo de formações diferentes, mas composto de artistas similares. O espaço para a música popular nos palcos continuava se ampliando para além dos Cines Broadway e Eldorado, com elencos com a mesma variação de gêneros e a mesma proposta de abocanhar um público mais elitista ou “distinto”, como anos antes havia tentado o teatro revista. Dessa forma o Cine Odeon anunciou seus “Espectáculos de

¹⁴¹ Continuavam Alda Garrido e Augusto Anibal, além do ventiloquo Humberto, a cantora lírica francesa Lenette Ger, o Trio Richard de trapezistas e Ada de Bogoslowa (“princesa russa que a revolução transformou em bailarina”).

¹⁴² “No palco figuras de elite para um público de elite: Stefana de Macedo - a magnífica intérprete das coisas que falam á alma brasileira; Nenê barroukel -a declamadora que o Rio não cansa de aplaudir; Castro Barbosa e Jonjoca; Breno Ferreira – o estupendo animador da emboladas: apresentada por Bento Gonçalves - o speaker discriçãoário, o buster Keaton brasileiro, o homem dos absurdos elegantes ; acompanhados por Tute e Luperce Miranda”. *Jornal do Brasil*, 19 ago. 1932.

¹⁴³ O cantor de tango Alberto Villa, direto de Buenos Aires. Na tela *Luzes de Buenos Aires*, com Carlos Gardel, Sofia Sozas e Gloria Gosman. *Jornal do Brasil*, 25 ago. 1932.

¹⁴⁴ Alexander Kent, *O Chevalier Negro*, acompanhado de 7 girls, direto de New York. *Jornal do Brasil*, 03 set. 1932.

Arte”: na tela e no palco, os melhores filmes e os melhores artistas (Idem, 15 ago. 1932):

O samba e a canção bem tipicamente brasileiros aparece representado pelo querido e prestigioso Patrício Teixeira – Alma da canção brasileira - que com seu violão afinado deliciará a plateia culta do Odeon. Ogarita del Amico a boneca dos salões da nossa mais alta sociedade em seu gênero de canções humorísticas. Madelou, o fino ornamento da nossa elite, a voz admirável do Folclore. Custódio mesquita em, solos de piano de sua autoria. Paulo e Haroldo tapajós nos seus cantos a duas vozes. Macrina e Gorgulho acompanharão ao violão. Rodolfo Franco e seus guitarristas em tangos uruguaios.

Não havia neste elenco um artista cômico que representasse ou contasse piadas, ficando o humor restrito à atuação de uma cantora e a música instrumental ganhava espaço na figura de um pianista. O programa assim era ainda mais musical e, embora também desse espaço a um artista estrangeiro, acentuava o típico brasileiro e o folclórico feitos e dirigidos para pessoas cultas, da elite e da alta sociedade. Foi também inaugurado um novo teatro em setembro anunciado como “um centro coletor do folclore nacional levando adiante produções e artista que mereçam divulgação e amparo”, embora lá fossem encenadas revistas pela companhia da casa, foi chamada de novo templo da canção brasileira e trazia em seu elenco Jararaca e Ratinho & conjunto e uma original orquestra-choro sob a direção de Pixinguinha chamada “Macumba de Caboco”. A cada sete dias era apresentado o ‘samba da semana’, o primeiro foi “Minha Terra de J. Aimbiré”, cantado por Dercy Gonçalves “uma novidade que rapidamente se fará querida. Canta com expressão bem brasileira, voz clara e bem articulada”. Os elementos da imprensa e os intelectuais cariocas estiveram presentes junto aos padrinhos de batismo, os poetas Olegário Mariano e Ana Amélia na noite de inauguração. A cenografia artística de Hypolito Colomb simulava como palco uma pequena varanda de sapê ou “interior misérrimo da uma cabana” com madeiramento rústico de paus toscos formando frisas (a 3 mil réis) e camarotes (20 mil réis). Assim o dançarino Duque apresentou à culta sociedade carioca o espaço adaptado no antigo saguão do Teatro São José da Empresa Paschoal Segreto, aproveitando a parte não atingida pelo incêndio do ano anterior¹⁴⁵.

O espaço inaugurado se chamava Casa do Caboclo e ilustra de maneira

¹⁴⁵ Matéria assinada por Mário Nunes no Jornal do Brasil. 10 set. 1932.

emblemática o percurso, os meios e o espaço conquistado pela música popular nos palcos. A mesma empresa que tentara inovar importando os moldes europeus agora se associava a Duque, o maior exportador do maxixe brasileiro para a França. O mesmo teatro reformado dez anos antes com luxo, riqueza e esplendor de mise-en-scène agora era novamente reinaugurado simulando uma cabana de madeira rústica e sapê e curiosamente dirigido à culta sociedade carioca apadrinhado por intelectuais. Assim como os holofotes da afrancesada Tro-lo-ló iluminaram o samba do morro “Eu quero é nota” cantado por Francisco Alves (transformado em quadro e revista), Jararaca & Ratinho tomaram conta das revistas e dos palcos da Empresa Paschoal Segreto¹⁴⁶, que fracassara na tentativa de atrair um público de elite com seus *compères*, mas alcançava largo sucesso com os compadres. As duas primeiras revistas encenadas na Casa do Caboclo: *Uma Falação de Caboclo*¹⁴⁷ e *Que-que qué casá*¹⁴⁸ chegaram a cem representações, um feito que vinha se tornando cada vez mais raro já há vários anos. Na casa foram encenadas mais de vinte peças e além de ser chamada de “*novo templo da canção brasileira*” e “*centro coletor do folclore nacional*” foi também citada como o mais representativo palco das apresentações de artistas sertanejos (NEPOMUCENO, 2005: 115) e como uma casa que desempenhou papel marcante na vida artística brasileira (Dicionário da Música Popular Brasileira, *online*). A companhia teve vida longa e também ocupou espaços de outras empresas como o Cine Eldorado e o Teatro Fênix (embora o São José fosse o renascido das cinzas), o que mostra autonomia de Duque em relação à Empresa Paschoal Segreto.

A Casa do Caboclo funcionou em outras casas assim como Os Azes do Samba, que também contou com diferentes Azes em diferentes palcos, com formações variáveis, mas similares, de cantores, humoristas e instrumentistas. Os espetáculos musicais iam deixando de ser exclusivamente festivais de uma só noite e se estendendo em temporadas e definindo formato de programação e de elenco. Ao mesmo tempo em que a música ganhava nova dimensão dentro do teatro revista, ia ganhando autonomia em relação a ele, canções como “A Voz do Violão” se tornaram mais famosas que a revista de mesmo nome em que era cantada e se perpetuando mais que a Companhia Regional Brasileira que a encenou e teve curta duração, como muitas outras no período.

¹⁴⁶ Jararaca & Ratinho já estavam atuando em outro espaço da Empresa Paschoal Segreto: o Cine Imperial de Niterói - *Jornal do Brasil* - 27 ago. 1932.

¹⁴⁷ De Duque e De Chocolate.

¹⁴⁸ “De duas conhecidas escritoras baianas de pseudônimo Bibi e Loló” - *Jornal do Brasil*, 04 out. 1932.

Francisco Alves ia ganhando fama e se firmando na atividade de cantor que ia melhor se definindo. Ele e Duque como agentes começavam alterar as relações de artistas com empresas levando a música regional e o samba ao palco e ao disco, que por sua vez passavam a interagir entre si de outro modo como instâncias de mediação da música.

CAPITULO IV

DISCOS ENTRE 1927 E 1932

O mercado fonográfico brasileiro entre 1927 e 1932

Assim como ocorreu com o teatro de revista, a indústria do disco no Brasil viveu um período de mudanças significativas que alteraram de forma definitiva seu panorama. Tais mudanças podem ser pontuadas através de três adventos de ordem tecnológica e mercadológica: o advento do sistema elétrico de gravação; o estabelecimento das empresas multinacionais Columbia, Victor e Brunswick e a saída da Casa Edison do mercado fonográfico. Quando, em março de 1927, Francisco Alves retornou ao disco com a gravação da canção “O que é nosso”, ainda vigorava o sistema mecânico em que o artista já havia realizado a gravação de outros vinte e nove fonogramas¹⁴⁹. Dez deles em um formato especial de sete polegadas que faziam parte de uma série especial chamada Odeonette, que lançou no total apenas doze discos foram lançados naquele ano. A quantidade de fonogramas gravados por Alves na referida série apontam para o fato de que a gravadora fazia um investimento em um artista de sucesso, mas que provavelmente não reverteu em muitas vendas em virtude do pouco tempo que a série ficou no mercado. A série retorna ao mercado em 1929, lançando apenas seis fonogramas, sendo que a metade deles gravados por Alves. No mês de julho daquele mesmo ano de 1929, o antigo sistema de gravação foi substituído pelo elétrico, estreado justamente com uma gravação de Alves, que daí por diante somaria mais 37 fonogramas gravados ainda no mesmo ano e outros 474 até 1932.

Para situarmos dentro de um panorama do período, faz-se necessário abordar a relação do novo sistema de gravação com o estabelecimento das empresas multinacionais no país e a saída da Casa Edison do mercado, bem como seu impacto em vários aspectos, como os ordem tecnológica, mercadológica e estética. Esse último impacto normalmente é o mais apontado como sendo responsável por uma melhora na qualidade sonora das gravações, que permitiu maior apuramento e maior capacidade de captação pelos microfones. Essa melhoria rompia os limites de gravação mecânica e a predominância de intérpretes com maior potência vocal, representados em especial por

¹⁴⁹ Além dos sete já mencionados no concurso *O Que é Nosso: Samba da Madrugada* (Odeon 123.271), *Cassino Maxixe* (Odeon 123.272), *Ai Lé Lé* (Odeon 123.274), *Foi Você Quem Me Deixou* (Odeon 123.275), *Gracinha* (Odeon 123. 278), *Pombinhos* (Odeon 123. 279), *Só Na Bahia Que Tem* (Odeon 123.281), *Samba Charleston* (Odeon 123. 283), *Mau Olhado* (Odeon 123.284), *Beijos Em Excesso* (Odeon 123.306), *Pequei em Te Beijar* (Odeon 123.307), *Só Para Gozar* (Odeon 123.310) e *Sonhei Contigo* (Odeon 123.311).

bandas de música e tenores. Da mesma forma, a reprodução elétrica dos discos, contando com amplificação do som e alto-falantes, passou a proporcionar uma reprodução com maior volume e qualidade do som. Ainda que, nos dias hoje, tenhamos a oportunidade de ouvir um gramofone, a nossa convivência com os meios eletrônicos e digitais acaba por dificultar a percepção do significado de uma inovação de noventa anos atrás. A distância tecnológica das primeiras vitrolas elétricas em relação à nossa realidade é infinitamente maior que à estabelecida entre estas e o gramofone. Uma maneira de procurar vencermos tal distância é recorrer a publicações da época, como revistas e colunas especializadas em fonografia, que começavam a aparecer e procuravam entender melhor a dimensão representada pelas inovações. Assim, tentamos melhor contextualizar e relativizar seu impacto tecnológico.

Impressões, Juízos e Phonofilia

Em 20 de junho de 1926, o jornal O Paiz apresentava sua nova seção *Discos e Máquinas falantes* como sendo a primeira especializada em fonografia. Era publicada semanalmente aos domingos incluindo várias subseções fixas, como *Impressões e Juízos*, *Pingos de Cera* e *Novidades*. Elas traziam notícias do mercado fonográfico Mundial, comentavam sobre gravações recentes e orientavam a compra de discos, listando as novas remessas das principais casas revendedoras, elencadas em número próximo a dez¹⁵⁰. Trazia anúncios da maioria delas e também alguns outros anúncios referentes à compras ou venda de fonógrafos e discos por parte dos leitores, de quem também respondiam cartas.

Uma tônica da coluna era tratar sobre a qualidade de gravação e das inovações dos aparelhos de reprodução e isso se aproximava do conceito que, mais tarde, passaria a ser chamado de audiofilia. Um dos críticos da coluna assinava com o pseudônimo de Fonófilo (Phonophilo), termo vindo do grego, sendo etimologicamente similar a audiófilo, que significa amigo do som como emissão (fono) ao invés da audição (áudio).

¹⁵⁰ As Casas: Edison (representante da Odeon), Colombo (discos da marca Cameo), Paul J. Christoph (exclusivamente os artigos Victor), Ótica Inglesa (única representante Columbia), Casa Pathé (discos franceses Pathé e Actuelle), Assumpção (Brunswick), Casa Mercedes (Brunswick), Sotero, Vieira Machado e Guitarra de Prata. “Contam-se ainda mais algumas casas, que, com tudo, por não terem instalações especiais e dedicadas exclusivamente a este gênero de comércio, não merecem ser citadas” – 28 ago. 1927.

Os dois termos geram um sentido bem próximo, em questão semântica. No mesmo sentido contemporâneo de audiófilo, o termo fonófilo também era usado pela Revista especializada Phono-Arte.

A subseção “De Tudo” ocupava grande espaço gráfico no jornal e, logo na primeira edição da coluna, já ressaltava que “Foram eliminados dos catálogos os discos de gravação defeituosa, ficando unicamente os discos de gravação moderna”. Para colocarmos essa ideia em perspectiva, em várias das edições de 1926, ou seja, ainda na fase de gravação mecânica, a maior parte dos textos da coluna se dedicava a longos debates sobre: a dimensão ideal de uma câmara acústica (caixa de ressonância do gramofone ou vitrola); o uso dos vários tipos de diafragmas (membrana que vibrava acoplada à agulha); dos diferentes materiais e marcas de diafragma (de mica, metálicos niquelados ou dourados, Sonora, Columbia, Victor, etc.); das dificuldades ou mesmo da impossibilidade de adaptação dos velhos aparelhos aos novos diafragmas, chegando até mesmo a estabelecer uma classificação para os ouvintes que se dividiam em: desatentos, atentos e maníacos.

Uma nota dada na coluna em 1926 mostrava um “*gráfico expressivo*” no pentagrama, revelando o imenso progresso da música a partir do fonógrafo e o grande avanço obtido em relação à nitidez e amplitude de registro, passando de 3 oitavas, em 1920, para 6, em 1926. Mesmo pequenos espaços gráficos no jornal de duas ou três linhas eram aproveitados e transformados em espécies de anúncios retangulares utilizados para dar dicas sobre como escolher modelos, fazer troca de agulhas, ajustes de rotação, etc... A qualidade da gravação era frequentemente levada em conta quando se comentava sobre o conteúdo dos discos. Nesse sentido, Francisco Alves e o violonista Rogério Guimarães receberam certa vez uma crítica que consideramos ponderada¹⁵¹: “Os artistas vão bem. A gravação um pouco metálica... Os dois executantes já nos têm dado melhores discos”. Quando do lançamento do disco “Lamentos”, de Pixinguinha, a música gravada na outra face foi considerada a melhor: “Como música popular preferimos o “Amigo do Povo”, por ser mais saltitante e alegre. Como não podia deixar de ser, a execução está boa, mormente no segundo, onde não se verificam certas vibrações do trombone de vara, que dão uma impressão desagradável à

¹⁵¹ Crítica do disco Odeon 10.167 com a marcha militar *Cinco de Julho* e o fox-trot *Uma Noite na Urca* - 20 mai. 1928.

audição do lamento”¹⁵². Esse é um caso extremo em que gravação se tornou mais importante que a música gravada, tendo em conta a perspectiva focada na questão tecnológica por parte de quem faz a crítica. Esse viés tecnológico já vinha se fazendo presente desde tempos muito anteriores à alta fidelidade, quando já se depositava grande expectativa frente às reais e virtuais inovações tecnológicas.

Época de avanço e imobilidade tecnológica na guerra das oportunidades perdidas

“Guerra das oportunidades perdidas” é uma expressão usada pelo historiador Fernand Braudel para denominar o fenômeno do atraso e a lentidão determinados pela sociedade em relação à ação das inovações tecnológicas. Tais inovações ficam à mercê das motivações econômicas e mercadológicas, que podem estimular ou não um esforço pelas mudanças, podendo provocar ou entravar o progresso ou decretar a estagnação, contra ou a favor da união entre a ciência e a técnica (BRAUDEL, 1979). Para o autor, as inovações possíveis estariam sempre adormecidas até o momento da urgência de despertá-las. Ele usa os exemplos da fundição do coque (minério de ferro) e da Revolução Inglesa como um todo para ilustrar que uma invenção apresenta-se dez, cem vezes antes diante dos obstáculos a serem transpostos.

Um fenômeno análogo ocorreu nos anos 20 e 30, um período de intenso avanço tecnológico, inclusive para a indústria fonográfica, que passava por inovações. Essas transformações não seguiam uma lógica exclusivamente técnica, mas também mercadológica e, assim, técnicas desenvolvidas não se sedimentavam no mercado na forma de produtos. Elas ficavam adormecidas por longo tempo, como a exemplo da gravação magnética, da estereofonia e da longa duração. Ao mesmo tempo, inovações de outras áreas, como o cinema e o processo do filme sonoro através da luz (processo ótico), eram incorporadas.

O cinema falado foi uma inovação recebida no Brasil com entusiasmo pela crítica especializada e passava rapidamente a ocupar cada dia mais espaço nos jornais. A Revista Phono-Arte, por exemplo, criou a coluna “*Cinema Falado*” para comentar a parte sonora e musical dos filmes em cartaz e em sua Edição 29 começava a reproduzir as letras e elencar as gravações em disco dos sucessos vindos do cinema falado. Tais sucessos também eram oferecidos ao público nos anúncios da empresa Brunswick e a

¹⁵² O Paiz, 30 dez. 1928. Disco Parlophon 12 867. *Lamentos* passou a ser conhecida como *Lamento* (no singular) depois de receber letra de Vinicius de Moraes.

partir do lançamento do seu Electrical Light Ray Process Records “julgados os mais perfeitos discos do mundo” (OP, 06 mai. 1928). Nos anúncios, o sistema não era muito detalhado, mas apenas citado para trazer a conhecimento o processo de gravação pela luz. No entanto, em várias outras edições de “Cinema Falado”, os sistemas de filmes sonoros eram descritos com pormenores, como o moderno Movietone, gravado no próprio filme e que substituiria o Vitaphone, gravado em “*meio de vulgares discos, já conhecidos*”, como se referia, desde 1919, a coluna “*Discos e Máquinas falantes*”. A coluna também anunciou o processo de transposição do filme sonoro para os discos produzido pela marca alemã Triergon e importados pela Casa Carlos Wehrs, detalhando com entusiasmo o sistema Phonofilm e suas vantagens.

O processo era descrito como a “fotografia do som”, em que as ondas sonoras eram levadas a incidir sobre uma célula foto elétrica que as transformava em frequências de luz e, assim, produziam sobre um filme fotográfico impressões claro/escuras de acordo com a intensidade sonora recebida. A reprodução se operava de modo contrário, fazendo-se passar o filme tonal por um projetor e, então, a luz incidia sobre uma célula foto elétrica que, ao ser atingida, produzia frequências elétricas. Essas frequências elétricas eram levadas a um aparelho gravador e, a partir disso, eram necessários quatrocentos minutos para a gravação de um disco para ser tocado em quatro rotações, evitando as distorções causadas pelas grandes vibrações do estilete gravador. A escala de frequências empregada durante a gravação assegurava a eliminação da ressonância no sistema, que possuía, ainda, um maior âmbito de incidência e uma marcha mais uniforme se comparada ao disco e sua velocidade variável e reduzida à medida que a espiral se aproxima do centro. Essa variação já era apontada como uma desvantagem do disco plano em relação ao cilindro, a ponto de determinar a vitória do Berliner na batalha pelo mercado. Em 1894, a empresa lançou comercialmente o suporte, depois de tê-lo patenteado em 1888, mas já em 1886 a Bell e Tainter haviam registrado patente prevendo um disco plano e seu aparelho reproduzidor e consta que a Edison teria feito esse mesmo registro ainda antes, em 1878¹⁵³. No entanto, não vieram efetivamente a desenvolver o produto por não conseguirem superar o problema da variação de velocidade de rotação, que só viria a ser corrigido mesmo com a tecnologia do CD, muitas décadas depois (NATIVIDADE, 1979: 37).

¹⁵³Cópias das patentes de Edison (Nº 1.644- U.K.) e Bell e Tainter (Nº 341,214 – U.S.A.) publicadas em: *Odisséia do Som*. Museu da Imagem e do som. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

A coluna dizia-se ansiosa pelos novos discos: “Esperemos as primeiras remessas, já em caminho, para julgarmos o lado artístico dessas gravações tão promissoras. Muito há que esperar de um empreendimento artístico alemão” (16 set. 1928). Com a chegada da primeira remessa deles, a revista comentou que os resultados obtidos foram os mais lisonjeiros possíveis em sonoridade, tonalidade e volume e que as gravações de piano e de instrumentos de cordas atingiam a um grau de perfeição, até então, raras vezes conseguido com outros processos. Classificava o elenco de artistas como sendo de primeiro plano, destacando a pianista Rosa Etkin, primeira ganhadora do prêmio do Concurso Internacional das Obras de Chopin. No entanto, apenas um ano e meio depois respondia a um leitor fazendo considerações em sentido contrário: “Aí vai a nossa resposta a respeito dos discos Triergon: eles são muito pouco conhecidos aqui no Rio. Os raros exemplares que conseguimos ouvir não tem nenhum valor artístico. Apenas umas medíocres orquestras alemãs, tocando coisas velhas e repisadas...”

A Edição 28 da Revista Phono-Arte trazia a matéria “O filme substituirá o disco?”, dizendo que a transformação não estava em vésperas de se realizar, mas já havia sido dado um passo e a máquina falante com filme já existia e teria que se desenvolver e se generalizar pelas suas extraordinárias vantagens e absoluta perfeição. Seis anos depois, a Coluna *Disco e Rádio* da Revista Festa (*Revista Festa*, jul. 1934: 16-17), em sua seção *Fonografia* anunciava progresso no mesmo sistema, aliando o princípio Fotofônico de reprodução com o princípio magnético de gravação, cuja descrição já tinha sido feita por Oberlim Smith nos U.S.A., em 1888. As pesquisas sobre esses meios, seria iniciada dez anos depois na forma de gravadores de rolos de arame desenvolvidos pelo dinamarquês Valdemar Poulsen. No entanto, em função de perseguições políticas sofridas por ele na Alemanha, só vieram a ser produzidos comercialmente pelas empresas Philips e Basf em conjunto a partir dos anos 50 em rolos e, a partir de 1963, em cartuchos e cassetes. Entre as vantagens do sistema, o colunista de 1934 alegava que um rolo de 25 cm de diâmetro e 50 m de comprimento gravado de ambos os lados teria capacidade de 1h40min. de audição continuada em oposição aos 3 min do disco de 78 RPM. “Tudo indica que, tecnicamente, a questão está resolvida, dependendo apenas de uma melhor situação econômica para operar a substituição do disco pelo filme, ou pelo menos do disco de curta gravação pelo de longa”.

As tentativas de aumentar a capacidade técnica das gravações de longa duração já se faziam presentes na fase dos cilindros, apresentando diferentes velocidades de

rotação e larguras de sulco, além da fabricação de suportes com maior comprimento e diâmetro a fim de comportar mais que dois minutos de gravação. Os modelos mais famosos são os da linha Concert da Edison. No formato disco a longa duração foi tentada com experiências de vários diâmetros, como 16 e 20 polegadas e a gravação em duas faces, acompanhada por árduas batalhas em torno das patentes de fabricação. O disco de longa duração acabou por ser lançado experimentalmente pela RCA Victor, em 1931, na série Program Transcription, tendo velocidade de 33 1/3 RPM e capacidade de 10 minutos de duração em cada face (SALIBA, 1932: 142). No entanto, saiu do mercado dois anos depois. A nova rotação só retornou em 1948, quando Peter Goldmark, engenheiro da Columbia (o mesmo responsável por projetar a TV a cores e o Vídeo Tape), desenvolveu o microsulco, estreitando a cavidade por onde a agulha do toca-discos percorre. No Brasil, tal inovação só chegaria em 1951¹⁵⁴.

Outra novidade comentada na coluna “Discos e Máquinas falantes” foi a audição plástica ou estereoscópica teorizada pelo mestre alemão em acústica Heinrick J. Kuchenmeister quando da invenção de seu Ultraphone. A partir disso, a Columbia propunha-se a desenvolver a gravação com duas agulhas e dois diafragmas em dois braços acústicos conjugados para o mesmo sulco como diferença de fases de um vigésimo de segundo entendido pelo ouvido. “Se vê com dois olhos, se ouve com dois ouvidos” (OP, 06 fev. 1927). No entanto, os discos continuaram monofônicos durante toda a fase de gravação elétrica em 78 RPM e a estereofonia só apareceria no mercado na fase dos LPs, estreando no Brasil em 1958¹⁵⁵.

Quando analisamos a ascensão e consagração de um artista enquanto fenômeno midiático, levamos em conta a maneira como se dava a circulação de sua obra através dos meios como o disco e o teatro e também nos meios de divulgação. Ou seja, analisamos como o artista e sua obra aparecem nos jornais e revistas. Assim, as colunas especializadas se tornam fontes importantes para o entendimento do contexto da tecnologia de uma época e para relativizar ideias sedimentadas como “O

¹⁵⁴ Com a coletânea *Carnaval em Long Playing* (SLP 001) da Sinter - selo Capitol.

¹⁵⁵ Com o LP *Ritmos do Brasil em Stereo*, RCA-Victor (BSP-1) com o Grupo Ases do Ritmo.

Long Playing – Revista Geral de discos Long Playing fabricados no Brasil. Nº 18. Março 1959.

Também anunciava a chegada de discos e reprodutores de várias marcas como: General Electric “O som estereofônico mais realista”; Audio Fidelity “O verdadeiro disco estereofônico”; Capitol Stereo “The full spectrum Sound”; Philips “A maravilhosa reprodução musical que só o Philips-Stereo pode oferecer” e Siemens “Se você não quer ouvir a música pela metade, sua escolha é uma só: Estereolas Siemens”.

desenvolvimento de tal tecnologia no período possibilitou o advento do processo X ou do produto Y”. Tais raciocínios podem propor premissas falsas ao apontar para uma relação do desenvolvimento tecnológico e mercadológico paralela e lógica, o que nem sempre se mostra tão evidente, pois o avanço da técnica alterna momentos de avanço e imobilidade. Um impacto das inovações se concretiza por fatores tecnológicos e mercadológicos, seja pelos efeitos que acabam por gerar no mercado, seja pelo modo como as inovações entram e se fixam (ou não) no mercado. Assim, como a exemplo do processo elétrico de gravação, encontravam-se em franco desenvolvimento no período outros processos tecnológicos, como o magnético, o ótico e o estereofônico. Esses, no entanto, não resolveram de imediato problemas como a oscilação de velocidade de rotação e a capacidade curta duração, solucionados somente depois de décadas, não obstante causassem intensa repercussão e expectativa nas colunas especializadas. Entre as especulações da época, anunciava-se que a Gravadora Edison agora investia nos discos de sulco lateral, corrigindo um atraso de décadas a que se submetera ao manter o antigo sistema vertical patenteado junto com o cilindro. Pouco depois, a crítica lamentava que esse lançamento de ótima qualidade não tivesse mais de um mês ou dois de vida, assim como a tentativa do disco de longa duração “a mais fascinante das esperanças dos discófilos, foi apenas uma triste blague” (O Paiz, 26 jan. 1930). Tais eventos só serviram para que a gravadora aprofundasse o seu fracasso, que culminaria com sua saída da fonografia em novembro de 1929. Ela, então, não seguiu o caminho aberto pela eletricidade na gravação e na reprodução dos sons, justamente a empresa de Thomas Edison (ainda vivo na época), ele mesmo o inventor da lâmpada e da fonografia, usando a eletricidade com estrondoso sucesso comercial. A gravação elétrica viria a ser lançada no mercado pela gravadora Columbia, principal concorrente da Casa Edison na fase dos cilindros e também uma empresa cinematográfica que, por sua vez, não investiu na adaptação da fonografia ao processo ótico que proporcionou a revolução da sonorização do cinema, considerada uma das maiores de sua história.

Disco de gravação elétrica no Brasil

A nota que anunciava a chegada da gravação elétrica no Brasil trazia dois elementos que davam a tônica de como a inovação tecnológica era vista e noticiada na época: “*dispositivos especiais para este fim e técnicos competentes para dirigir estes aperfeiçoamentos*”. O técnico competente era um figura recorrente e que exercia um

papel central desde o início da gravação em disco, quando a Zonophone se comprometeu a enviar profissional para gravar os discos a serem prensados na Europa. Em 1902, dois alemães desembarcaram no Rio com essa função, o primeiro deles em janeiro, identificado por Hagen, e, depois, em maio, Edward Pancoast, chefe dos técnicos de gravação que viera para corrigir imperfeições do primeiro lote. Em outra matéria (Idem, 01 dez. 1929), falando do estágio da fabricação de discos no Brasil comentava: “Mas a fábrica Odeon não dorme sobre os seus louros: a sua ânsia de progresso é inesgotável. Não para; o que hoje reputa excelente, condena amanhã porque consegue produzir melhor”. Dizia que a Odeon era modelar e provida do que há de mais eficiente, explicando que seu progresso tecnológico fazia parte de um processo de aperfeiçoamentos que incluiu a substituição de prensas manuais por “aparelhagem moderníssima que brilhantemente ostenta”. Esse processo tomou incremento extraordinário com a chegada ao Brasil do jovem engenheiro e apaixonado e culto musicista Arthur Roeder, enviado em 1925 pela Internacional Talking Machine depois de passar por vários países da Europa como a Espanha. Nesse país, trabalhara na parte na instalação de estações de telégrafos sem fios pelo sistema Telefunken. Também trabalhou na Inglaterra, onde se especializou tecnicamente na indústria de discos. No Brasil, foi Diretor Técnico da Casa Edison de Fred Figner “trabalhando em conjunto para alevantado fim aqueles sobre cujos ombros repousa importantíssima parte do progresso da fonografia brasileira”. Assim, foi em um processo de quase dois anos em nova parceria da Internacional com Figner, que Roeder “De contínuo em contínuo aperfeiçoamento não demorou em instalar a gravação elétrica”.

Mas a inovação não chegou no Brasil em setembro de 1926, como o previsto, ano que Francisco Alves retornava ao disco ainda no sistema mecânico e tendo somente três dos fonogramas citados muito brevemente em uma única nota na coluna Discos e Máquinas Falantes. Dois deles¹⁵⁶ haviam saído vencedores dos concursos do Correio da Manhã e do Jornal do Brasil, cantados pelo “tenor tão querido do nosso público” e o outro como um interessante samba carnavalesco¹⁵⁷ cantado “pelo conhecido Francisco Alves”. Os termos dos elogios talvez reforcem a ideia de que certo sucesso teria influenciado Alves a gravar músicas que já haviam sido classificadas nos festivais, pois a coluna nem sempre era atenta aos intérpretes e, algumas vezes, chegava

¹⁵⁶ *O Que é Nosso - Odeon 123.270 e Samba do Madrugada - Odeon 123.271.*

¹⁵⁷ *Trepadeira - Odeon 123.282.*

a omitir o nome dos cantores em detrimento dos autores nas críticas. Tal foi o caso com Artur Castro em uma crítica sobre os discos¹⁵⁸ do conhecido compositor Eduardo Souto, mencionando "interessante parte vocal" e "cantado com grande espírito". O mesmo ocorreu com Frederico Rocha, omitido como cantor de quatro músicas de autoria de Canhoto, por sua vez mencionado como intérprete de outras quatro músicas citadas na mesma nota, figurando como "extraordinário tocador de violão e verdadeiro artista que apresentava uma coleção estupenda de solos" (13 fev. 1927).

Enfim, é lançado no Brasil o primeiro disco de gravação elétrica: Odeon 10.001 com as canções "Albertina" e "Passarinho do Má", gravadas justamente por Francisco Alves no suplemento de julho de 1927 da Casa Edison. A novidade tecnológica acabou sendo mais festejada que a gravação em si:

Com o seus discos pertencentes ao catálogo mensal de julho, apresenta-nos a Odeon as suas primeiras gravações elétricas nacionais. A remessa que agora nos vem ter às mãos é uma das mais perfeitas apresentadas até agora pela excelente fábrica, e acresce a feliz circunstância de todos os seus discos trazerem o rótulo Veroton, o que significa uma remessa completa de discos gravados pelo processo elétrico, ultra moderno, organizado agora pela fábrica...

Nosso Jaú, que cantada por Francisco Alves, com acompanhamento de orquestra, deu bom resultado. Viva Jahú e Asas do Jaú são mais duas marchas, ambas de autores muito conhecidos, mas carecendo inteiramente de inspiração. Letra monótona, música pobre, mas contudo, bem cantadas. É o mesmo conjunto que os executa, assim como aos complementos desses discos, que não um interessante fox-trot, Fogo no meu coração um samba excelente; Passarinho do Má, e outros, que não chegam a despertar interesse.

Porque Francisco Alves gravou primeiro disco elétrico lançado? A quantidade de discos do artista no primeiro catálogo de gravação elétrica, assim como na série Odeonette, sugere que ele era um cantor de relativo sucesso, fato que se pode ser reforçado pela existência de uma regravação de "*Nosso Jaú*" (Odeon 10.003). Ela, apesar de não agradar ao colunista, havia sido gravada por Alves mecanicamente

¹⁵⁸ *O Bicho Falou* - Odeon 123.158; *Vaca Futurista* - Odeon 123.159; *Eu fui Viajar e Copacabana* - Odeon 123.160; - Odeon 123.161.

(Odeonette 104-A) muito recentemente, pois constava no catálogo de julho de 1927. No dia 5 do mesmo mês aterrissava o hidroavião Jaú, realizando a primeira travessia aérea do Atlântico inspirando essa e outras canções. Cardoso Júnior (1998: 55) atenta para a possibilidade de que a música *Albertina* não tivesse sido a primeira a ser gravada, mas sim escolhida como a primeira a ser lançada pelo novo sistema. O autor se baseia no fato de que os discos possuíam duas numerações: a de série, que indicava a ordem de lançamento e a de matriz, que indicava a ordem de gravação. Assim, *Albertina* e “*Passarinho do Má*” tinham como número de matriz 1.162 e 1.1163, sendo que o primeiro disco gravado pelo sistema elétrico seria de numeração de matriz mais baixa, a saber, números 1.155 e 1.156 – *Sem Amor* e *Maitaca*, gravadas por Carlos Serra, e lançadas com os números de série 10.006 A e B. Ficava, assim, o privilégio de lançar o primeiro disco a Francisco Alves, por ser um cantor mais famoso

O teor negativo da crítica às gravações de Francisco Alves já começou a ser revertido no suplemento seguinte da coluna de O Paiz (21 ago. 1927), que ressaltava a boa quantidade de discos que podiam ser reputados como excedentes, mas destacava a atividade do “nosso magnífico tenor que canta um bom número de discos”. Ao mesmo tempo era mantida a crítica anterior em relação à execução da marcha “Salve Jaú”: “A gravação deste disco não está ao par das outras e o coro de vozes que canta o estribilho, mal ensaiado e bastante desafinado”, mas recebe elogios nos outros discos (Odeon 10.011 e 013) “perfeita e dicção nítida... Francisco Alves modela-se com muita firmeza à difícil execução”. O quarto disco Odeon 10.019 é tido como “sem favor” o melhor disco nacional do suplemento. No anúncio da gravadora trazido pela edição seguinte constam apenas dois discos de Alves (*OP*, 19 set. 1927)¹⁵⁹. Em poucos meses, são seis fonogramas de Alves, contra dois de Canhoto e um de Batista Junior. Em menos de um ano (*OP*, 03 jun. 1928) são anunciadas doze gravações de Alves constando sua foto como artista único do anúncio. Mais nada de nenhum outro intérprete. Na imensa maioria dos casos, no início da fase elétrica Francisco Alves recebe elogios que poderiam ser sintetizados na forma de um *pot-pourri*: nosso querido cantor e cancioneiro de voz possante, macia agradabilíssima, extensa e muito afinada que sempre agrada em cheio, suporta valentemente a difícil execução, melhora cada vez mais, canta bem e com vivacidade, muita expressão e sentimento em diferentes estilos e peças finamente escolhidas, além de sambas, maxixes e outras peças de dança nacional,

¹⁵⁹ Odeon 10.031 / 10.034.

peneira excelentemente no gênero de canções, modinhas, cançonetas, tangos de real popularidade muito bonitos (era pena que um tão bom cantor como Chico Viola não os gravasse), etc...

O sistema elétrico oferecia, então, maior capacidade de captação pelos microfones e, assim, rompia os limites da gravação mecânica e podia ser considerado como uma tecnologia que incluía intérpretes com menor potência vocal, como o cantor Mário Reis. Por outro lado, da mesma forma, corria o risco de excluir cantores que não conseguissem se adaptar aos microfones, equipamentos sensíveis, exigindo posicionamento adequado sob o risco de resultar em uma membrana de captação danificada ou uma gravação “estourada”. Nessa passagem, alguns cantores já atuantes na fase mecânica foram bastante questionados e criticados, como foi o caso do famoso artista cômico e ventríloquo Baptista Junior: “não tem positivamente voz. E por isso não serve para cantar. No entanto, no gênero cômico ele é insuperável” (*OP*, 29 jul. 1928). Outro caso similar foi o de Arthur de Castro: “a nosso ver, não tem a voz muito fotogênica, Ela se torna estridente e antipática diante do microfone” (*OP*, 27 jan. 1929). Em outro disco, esse mesmo artista “não agrada, a sua voz parece ter-se enfraquecido. Quando era de esperar que melhorasse” (*OP*, 03 fev. 1929). Na Revista Phono-Arte, as críticas a Arthur de Castro também eram frequentes e muitas vezes pesadas nesta fase final de sua extensa carreira discográfica: “não parece seguir o exemplo de seus colegas, que tratam de melhorar cada vez mais o seu modo de interpretar a nossa musica popular, É um artista que se conserva na mesma situação, aliás, bem precária. Canta exageradamente, por vezes aos “gritos” e quando a música lhe antepõe as mais ligeiras dificuldades, ele vai assim mesmo” (Revista Phono-Arte. n. 15, 05 mar. 1929: 28).

O caso mais notório de uma discrepância crítica é o de Vicente Celestino, que teve seu primeiro disco elétrico considerado uma demonstração apurada da extensão e força de voz, mas de interpretação falha: “Nota-se que ambas as canções não são adaptáveis à grande voz do artista, o qual se sente tolhido a cada instante, dando em resultado pouca expressão e muito exagero... Acharo-lo exagerado e seus discos criam um excelente martelo para os diafragmas” (*OP*, 15 abr. 1928). No suplemento do mês seguinte, aparece com mais três discos e é novamente considerado muito infeliz: “colocado muito distante do microfone e a sua voz, de timbre fortíssimo, chega-nos aos ouvidos como um assovio” (*OP*, 20 mai. 1928). Essa dificuldade de adaptação que obrigavam Celestino a cantar distante e até mesmo de costas para o microfone é citada em ao menos duas referências biográficas: Gildo Guerra e Gilda de Abreu. Essa última

escreve que a aparelhagem de gravação elétrica “foi um inferno para o Vicente” (ABREU, 1946: 73-74), que só resolveria a questão em sua mudança da Odeon para a Columbia, em 1932.

Francisco Alves, no entanto, foi citado como “Bem colocado em frente ao microfone, a sua voz vem a nós com extrema doçura e muito maviosa” (*OP*, 29 jul. 1928), uma referência à sua capacidade de adaptação à nova gravação. Da mesma forma que a crítica exalta Alves, não poupa elogios à Odeon, que até 1927, nunca havia dado um tão perfeito número de discos, mas naquele momento vinha se portando de modo a merecer os mais sinceros aplausos, fazendo as gravações nacionais terem crescido extraordinariamente em vulto, tanto em consequência do novo processo elétrico como da qualidade de seus artistas. A crítica cita Patrício Teixeira, Gastão Formenti, Francisco Alves e Vicente Celestino como os expoentes da interpretação da nossa música, que se via então excelentemente editada para o fonógrafo, sanando a preocupação da organização do elenco de artistas nacionais que iriam gravar o disco nacional elétrico, sem dúvida alguma, uma nova época que marcou uma acentuada melhoria popular, que se via constituída de todos os mais perfeitos artistas.

Casa Edison e a gravação elétrica – um monopólio entre 1927 e 1928

Os benefícios e déficits de uma nova tecnologia nem sempre são distribuídos por igual, havendo por assim dizer, ganhadores e perdedores¹⁶⁰. Pensando em termos da Indústria fonográfica brasileira no período estudado, pode-se afirmar que, como perdedores, no caso da gravação elétrica, ficaram determinados intérpretes vindos da fase mecânica e que não se adaptaram. Para alguns autores, como Tinhorão (1972: 29), também perdeu a Casa Edison que teria perdido impulso na fase elétrica. O autor ilustra o início deste processo com a demonstração da Vitrola Ortofônica Auditorium, realizada em 1926 no Teatro Fênix:

Com a era das gravações e os discos obtidos com sistema elétrico, a partir de 1927, vão desaparecendo as velhas marcas nacionais, e as patentes Odeon, revelando-se inúteis ao velho pioneiro Frederico Figner, permitem que a própria matriz européia se estabeleça no Brasil, para concorrer a partir de 1930 com as duas rivais norte-americanas: a Victor e a Columbia.

¹⁶⁰ Esses termos são utilizados na interpretação de Postman (1994: 19).

Versões similares do mesmo caso se fazem presentes em trabalhos mais recentes de outros autores, como FROTA (2003: 18, 31), para quem a atuação mais ou menos monopolizadora de Figner se tornou praticamente insustentável com a entrada das multinacionais na esteira de tecnologias mais modernas. Ele usa o termo “golpe de misericórdia” para indicar a consequência natural dos progressos tecnológicos americanos e europeus que vinham todos “de mão beijada” do estrangeiro. Em sua dissertação, a historiadora Kamila K. Gonçalves, coloca que a Odeon inaugurou no Brasil a fase da gravação elétrica em 1927 após dissolver suas conexões com Fred Figner. A gravadora não encontrou dificuldades para eliminá-lo do mercado, por conta do artista não ter condição financeira e estrutura administrativa para negociar patentes, contratos e concessões com a empresa europeia (GONÇALVES, 2006: 39).

Em realidade, a Odeon viria a romper de fato com a Casa Edison somente em 1932. Essa última havia importado a nova tecnologia, montado um estúdio exatamente na cúpula do Teatro Fênix, mesmo local em que estava em exibição o equipamento da Victor e que faria Tinhorão preannunciar seu fim. A gravação elétrica foi incorporada dentro de um processo dinâmico e não podemos dizer que foi imposta por uma empresa estrangeira específica, em um movimento vertical e de avanço em forma de marcha. Uma crítica que se faz ao conceito de impacto tecnológico começa¹⁶¹ por uma metáfora que apresenta a tecnologia como um projétil e a cultura ou a sociedade como um alvo. Assim, parecendo que as técnicas viriam de um outro planeta de máquinas estranho a toda significação e qualquer valor humano. A maneira como a gravação elétrica é, muitas vezes, contextualizada remete a uma imagem semelhante, com uma forte tendência de exibir Figner numa condição passiva, como vítima de uma espécie de colisão fatal à medida que o mercado internacional se movimentava.

Franceschi (2002: 236) também contextualiza o estabelecimento da Odeon no Brasil e a perda da representação por Figner dentro de um processo que seria prenúncio da EMI-Odeon. Tal processo, na visão do autor, iniciava-se com uma enorme fusão entre empresas formando a Transoceanic Trading Company e tendo como um de seus objetivos deter o controle do sistema de gravação elétrica. Essa versão pode parecer coerente, pois, de fato, o mercado vivia uma fase de grandes fusões que intensificava um processo de internacionalização. Também o controle sobre a tecnologia foi

¹⁶¹ A crítica nestes termos é feita por Levy (1999: 22).

realmente um fenômeno marcante desde o início da indústria fonográfica, que se utilizava sobretudo das patentes como ferramenta e força motriz de intensas batalhas em torno de seus registros e violações. Assim como no caso dos direitos autorais, a questão prioritária não era a autoria da patente, mas sim o privilégio de utilizá-la, ou seja, tratava-se de um controle de mercado. Alguns autores, como Coleman (2003: 6), dão relevância a este aspecto quando opõe o pragmatismo dos inventores americanos e seu interesse nas aplicações em negócios em oposição aos inventores europeus. Ele coloca, então, um peso às concessões de patentes como fator para o êxito de inventores sobre concorrentes e cita o exemplo de invenções como telégrafo e o rádio. Para Harold Innis (INNIS apud POSTMAN, 1994: 19), aqueles que têm o controle do funcionamento de uma tecnologia particular acumulam poder e, de maneira inevitável, formam uma espécie de conspiração contra aquele que não tem acesso ao conhecimento especializado. A nova tecnologia, assim, torna disponível um conhecimento, presidido por um grupo diferente, que dissolve o monopólio de um anterior conhecimento tradicional. No entanto, no caso do Brasil, a negociação das patentes foi equacionada com a Casa Edison, que teve a oportunidade de entrar para o mercado de discos e acabou conseguindo sua titularidade junto ao inventor. Na questão da posterior tecnologia de gravação elétrica, a tecnologia não era exclusiva ou controlada por uma empresa, mas sim acessível. Ela havia sido desenvolvida pela gravadora Columbia, introduzida no mercado internacional pela Victor e entra no mercado brasileiro através do selo Odeon. Também não foi imediatamente dissolvido o monopólio que a Casa Edison manteve no mercado durante a fase mecânica. Ela não foi eliminada de imediato, tendo importado a nova tecnologia, como também permaneceu sozinha no mercado até o fim de 1928.

Odeon x Parlophon - Francisco e Chico na briga de irmãos

O que ocorreu talvez não tenha sido exatamente um monopólio da Casa Edison, mas sim de Figner, pois em agosto de 1928 ele passou a fabricar e comercializar discos através de outra marca, a Parlophon. Fazia parte da política de expansão das empresas fonográficas matrizes manter mais de um selo em cada país e fazer com que os subsidiários detivessem mais de uma marca. Assim Figner, além do selo Odeon, tinha obtido junto à Carl Lindstron no Brasil o registro das marcas Fonotipia (para música erudita), Jumbo (para música estrangeira) e Parlophon. Esse último havia sido obtido ainda em 1911 sem ter sido utilizado até então.

A chegada da Parlophon no Brasil era ansiosamente esperada e calorosamente disputada, segundo a imprensa especializada (*OP*, 01 abr. 1928), que, em abril de 1928, já anunciava o olhar que a grande empresa fonográfica anglo-germânica dirigia ao Brasil. Dentro de pouco tempo, a nossa capital teria mais uma fábrica de discos. A crítica ressaltava que não se tratava, no entanto, de uma representação apenas, mas de uma fábrica, sendo, assim, um ramo brasileiro da companhia, uma organização que vinha equipada com todos os requisitos necessários para fazer sentir ao nosso público todos os lucros e benefícios possíveis.

No entanto, segundo Franceschi (2002: 225), a fabricação dos discos era feita pela fábrica Odeon, cabendo à Figner a gravação e os encargos pelo pagamento de direitos autorais. A representação e distribuição das gravações, por sua vez, eram feitas pela Ótica Inglesa. A Casa Edison continuava a distribuir os discos da Odeon, mas Figner talvez previsse que perderia a exclusividade – o que de fato ocorreu – e assim iniciava uma expansão alternativa e preventiva, concorrendo com si mesmo até a chegada da Columbia, em fevereiro de 1929. Como detalharemos mais adiante, a imprensa era entusiasta da chegada das empresas multinacionais e, em função da ansiedade que cercava as especulações em torno do assunto, talvez fizessem algumas confusões e divulgassem informações aparentemente contraditórias. A mesma matéria que anunciava a chegada do disco Parlophon, dizia ser preciso acrescentar que ele já estava sendo ouvido no país, mas com o rótulo Odeon, “sua congênere”, com quem tinha estreitas relações. Em edição do mesmo mês, elogiou a Parlophon como “um padrão de glória para indústria nacional”, cujo produto era tão bom quanto o estrangeiro e, muitas vezes, melhor, fazendo menção à “sua Irmã Parlophon, nova ainda no nosso mercado, porém já muito disputada pelos apreciadores dos bons discos” (*OP*, 08 abr. 1928).

Aproveitando a utilização da figura de linguagem “irmã”, podemos sugerir que ambas fossem filhas do mesmo Carl Lindstron e tiveram, no Brasil, o mesmo tutor Fred Figner. A revista Phono-Arte comentava que “muito tem lhe ajudado a experiência e a práticas das nossas cousas e nossa gente, sua irmã Odeon” ao comemorar o sucesso do empreendimento, concomitante com a primeira edição da Revista. Dizia que o primeiro anúncio como acontecimento já constituía um evidente sucesso da indústria nacional e louvava os esforços para fornecer constantes e variadas novidades de perfeitíssima gravação. Em anúncio de página inteira veiculado em abril de 1929 a Parlophon contabilizava 764 gravações, sendo 290 feitas no Rio de Janeiro incluindo canções e

danças brasileiras, canções cômicas, declamações, fados, tangos, valsas, *fox-trots* e solos instrumentais, além de outros 104 discos de música popular estrangeira impressos aqui e 133 de música clássica estrangeira “Portanto, o repertório da Parlophon é já bastante extenso e a fábrica continua a trabalhar cada vez com mais afinco para poder satisfazer o gosto musical do seu enorme público, que o vem favorecendo com a sua preferência” (*Revista Phono-Arte*, nº 18 30 abr. 1929 – contracapa).

Os anúncios continuavam frequentes, muitas vezes utilizando uma página de contracapa inteira com tom quase sempre comemorativo ao lembrar que há um ano o disco Parlophon percorria o Brasil inteiro com o mais absoluto sucesso (nº 24, 30 jul. 1929 – contracapa final). O anúncio trazia, muitas vezes, fotos e depoimentos assinados por artistas do elenco da gravadora, como Lydia Campos e Gastão Formenti, que felicitava a indústria nacional do disco “Devo com especial referência, manifestar que a sua gravação deixa de transparecer a parte mecânica para nos dar a reprodução fiel da verdade” (*Revista Phono-Arte*, nº 29, 15 out. 1929: 19). A Parlophon também era comentada nos suplementos dos jornais por conta do rápido êxito e grande aceitação, que, por um lado, despertava a admiração dos menos avisados, por outro, justificava-se de modo no mais simples e lógico: foram lançados por uma casta não só de nome como de alto e merecido conceito. Em notas independentes, ela era reconhecida ainda pelo acolhimento simpático que teve nos seus poucos meses de vida no Brasil, período em que sua representante, a Ótica Inglesa, teria como maior dificuldade atender satisfatoriamente aos “intermináveis” pedidos dos clientes. Ao contrário da distribuidora Ótica Inglesa, os nomes de Figner e da Casa Edison não apareciam nos anúncios de jornais e nem mesmo nos catálogos a que tivemos acesso. Além disso, alguns de seus artistas apareciam com diferentes nome nos *castings* das duas gravadoras, como era o caso de Simon Bountman. Ele constava como Simon Bountman e Orquestra Pan American nos discos Odeon e como Simão Nacional Orquestra na Parlophon, da mesma forma que Francisco Alves, na Parlophon, era Chico Viola.

Há relatos de vários casos em que cantores usavam mais de um nome para se apresentar, como Silvio Caldas, que cantava com seu próprio nome no programa de rádio Casé, do qual viria a ser artista exclusivo, e se apresentava como Mario Vieira em outros lugares. a fim de receber um maior numero de cachês (FROTA, 2003: 55). Giron argumenta sobre rumores no meio musical de que Francisco Alves e Mário Reis também gravariam com os nomes Jonjoca e Castro Barbosa, que, na verdade, eram dois cantores de vozes bem parecidas denominados pelo autor de “dupla-carbono” e de

“imitadores” (GIRON, 2001: 106). O autor relata também que Mário Reis gravou pela Columbia um disco com o pseudônimo de C. Mendonça¹⁶² com o objetivo de burlar o contrato de exclusividade com a Odeon. Alguns autores, como Frota, acreditam que

PROCESSO ELECTRICO SEM CHIADO

ODEON

DISCOS ODEON

Gravação eléctrica, sem chiado
Os melhores Sambas e Canções do popular cantor carioca

FRANCISCO ALVES
PUBLICADOS ULTIMAMENTE

- 16.813. MORENA, — Canção
- 16.814. NUNCA TE AMEI, — Canção
- 16.815. CANÇÃO ANTIGA, — Canção
- 16.816. NA TROCA, — Canção sertaneja
- 16.817. JUREI, — Canção brasileira
- 16.818. A VERDADE E A MENTIRA, — Canção modinha
- 16.819. A FAVELLA VAI ABAIXO, — Samba
- 16.820. CEC-CER, — Motivo
- 16.821. SETE PLEXAR, — Samba
- 16.822. SANGA DO NEGRO, — Samba
- 16.823. A MALANDRAGEM, — Samba
- 16.824. O BOIALHAO, — Charleston
- 16.825. AMAR A CIA DO MULHER, — Samba canga
- 16.826. ENLEVO, — Fox-trot
- 16.827. COSINHAS, — Marcha carnavalesca
- 16.828. 24 SET PORQUE E, — Salsinha (Calbet)
- 16.829. SONHO DE GAUCHO, — Canção
- 16.830. CAMPANHA DO SUL, — Fox-trot
- 16.831. FIDO, — Canção mística
- 16.832. CATESE DOS ALMOFADINHOS, — Caldeira
- 16.833. MALANDRINHA, — Modinha brasileira
- 16.834. TODA SEXTA-FEIRA, — Fado
- 16.835. PASSARINHO BATIU ASAS, — Samba
- 16.836. O PERFUME DA CROULA, — Canção

A' venda em todos os bons estabelecimentos do ramo.

Distribuidores geras:

CASA EDISON

Rua 7 de Setembro, 90 Rua Ouvidor, 130

Succursal em S. Paulo:

CASA ODEON, Ltda.

Rua S. Bento, 54

PARLOPHON

DISCOS 25 cm. RS. 12\$000

12.884. Lembranças, Fox-trot Arranjo
(Estrilho cant. em duetto com Lydia Campos) 1
Dadiva de amor, Valsa lenta Ernesto dos Santos (Donga)
(Orchestra PARLOPHON)
CHICO VIOLA

12.888. Diz meu amor, Samba E. F. Capellani
O feitiço é um facto, Samba G. M. da Silva
12.889. O bolina, Marcha carnavalesca J. F. de Freitas
Passa por lá, Samba A. R. de Jesus
12.890. Tenho medo de você, Samba da fuzarca Jorge Bandolim
Mal me queres, Marcha carnavalesca Eduarda Hervey
12.894. Angela mia (My Angel), Fox-trot Erno Rapée
Arlette, Valsa Evans-Vasseur

GRAVAÇÃO ELECTRICA

Francisco Alves e Chico Viola em anúncios, catálogos e selos Odeon e Parlophon

¹⁶² Disco Columbia 22. 031.

Francisco Alves gravaria como Chico Viola pelo mesmo motivo. Segundo o autor, o artifício também serviria para gravar mais discos, manter uma concorrência virtual na poeira de sua performance e “enganar” o público, que não diferenciaria as “duas” vozes (aspas do autor) (FROTA, 2003: 54). No entanto, essa hipótese é muito pouco provável, pois também outros cantores eram anunciados com o mesmo nome nos dois selos mencionados, como era o caso de Gastão Formenti e Patrício Teixeira, por exemplo. Além disso, a foto de Alves era impressa em ambos os catálogos, sendo que, na Parlophon, constava como Chico Viola quando intérprete e, como Francisco Alves, quando autor, inclusive muitas vezes no mesmo disco (vide foto página 191). Desse modo, argumentamos que não haveria intenção de enganar o público que se sustentasse dessa maneira, mesmo porque a imprensa muitas vezes anunciava fonogramas dos dois selos e comentava sobre o Parlophon: “Chico Viola, aliás Francisco Alves, é hoje, sem duvida, um dos nossos astros do canto ligeiro. Ele pode perfeitamente ombrear com um Lewis James, por exemplo” (*OP*, 29 mai. 1929). Uma entrevista dada por Alves para a revista *O Malho* traz como título “Uma palestra com os ‘dois’ e, na introdução, o jornalista faz uma crônica bem humorada sobre um comprador de discos dos dois cantores, dizendo que um se aproveita da popularidade do outro, que vive as custas do renome do um e em seguida dirige-se à Casa Edison e acaba encontrando ambos “Mas deixemo-nos de brincadeiras, pois todo mundo sabe que Francisco Alves e Chico Viola são duas pessoas imaginárias numa só verdadeira, isto é, que o primeiro é apenas um pseudônimo do segundo” (*O Malho*, 31 ago. 1929: 43).

A crítica da Phono-Arte também fazia comparações quando comentava casos de canções gravadas por Francisco Alves nos dois selos, como no caso de “A Voz do violão”¹⁶³ e “Arranje uma Pequena”¹⁶⁴. Em ambos, a crítica preferia as gravações da Odeon, por achar “Arranje uma pequena” mais própria para a dança do que a outra. Além destas duas canções, Alves gravou mais seis músicas¹⁶⁵ nos dois selos, todas tratando-se de gravações diferentes e não de lançamentos feitos pela mesma matriz. Essa

¹⁶³ Parlophon 12.823 - Odeon 10.509 - Ed. 34, p. 23

¹⁶⁴ Parlophon 12.983 - Odeon 10.440 - Ed. 26, p. 27

¹⁶⁵ Arranje uma Pequena (Parlophon 12.983 - Odeon 10.440), O Cantor de Jazz (Parlophon 13.024 - Odeonette 119-B), Mulher Enigma (Parlophon 12.946 - Odeon 10.372), Seu Doutor (Parlophon 12.908 - Odeon 10.312), That's You Baby (Parlophon 13.024 - Odeon 10.466) e Yo te amo (Parlophon 12.993 - Odeon 10.449). Adiós Muchachos (Parlophon 12.851) só seria regravada no Odeon 12.626 em 1945, quando a Parlophon já não estava no Brasil.

era uma política de auto concorrência e não de troca de matrizes de discos gravados, permitindo que uma dispusesse do repertório da outra, como sugeria a matéria jornalística que anunciava a chegada da Parlophon. Segundo Sérgio Cabral (1990: 78), a Odeon teria ficado com cerca de 600 discos do acervo da outra depois do fim de suas atividades no Brasil. Em consulta aos arquivos da Casa Edison é possível verificar que foi somente em de junho de 1930 que a Transoceanic passou a ficar com a propriedade exclusiva das ceras gravadas e matrizes e o direito de fabricar e comercializar discos com o repertório gravado, conforme indica o 15º parágrafo de uma escritura particular que alterava o contrato anterior entre o artista, a Transoceanic e Figner¹⁶⁶.

Nacional e popular na música do período e suas instâncias de mediação

No final dos anos vinte vivia-se um momento de indefinição sobre o que seria a música popular no Brasil, também chamada, na época, de música regional ou típica. Ortiz aborda essa questão de forma mais ampla ao discutir, em sua análise da problemática do nacional-popular que abrange a identidade nacional como um todo. Segundo o autor, foi vigente até os anos cinquenta uma tradição antiga de pensamento ligada aos estudos e as preocupações folclóricas, iniciada com Silvio Romero e Celso Magalhães em fins do século XIX (ORTIZ, 1988: 160-161). Tal tradição tinha como objetivo fundamental estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira. A música popular se fazia presente no trabalho de autores e intérpretes como Catulo da Paixão Cearense, Patrício Teixeira e Augusto Calheiros que levavam ao palco e depois para o disco, uma música regional sertaneja, mais ligada à tradição da modinha e de gêneros populares das regiões norte e nordeste do país.

Também começava a ganhar espaço nesse momento um movimento de levar ao disco temas populares pela voz de artistas da alta sociedade ligados à chamada “música artística”, um gênero de música popular submetida à manipulação erudita através dos trabalhos de compositores como Heckel Tavares, Alberto Nepomuceno, Marcelo Tupinambá, Joubert de Carvalho e Franciso Mignone. Vasco Mariz classifica a produção desses artistas como “Música ligeira”, embora alguns estivessem numa região fronteira, compondo música erudita. Esse era o caso de Mignone, autor das Fantasias Brasileiras e das Valsas de Esquina, que na música popular usava o pseudônimo de

¹⁶⁶ FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 10752 – Contratos Comerciais– Docs IOO11105a IOO 11112.

Chico Bororó; de Nepomuceno e Marcelo Tupinambá, também pseudônimo de Fernando Lobo. Suas composições geralmente tinham partituras escritas para canto e para pequenos grupos não raro com gravações acompanhadas ao piano. Para ilustrar melhor esse aspecto, vale a pena recorrer a um texto escrito pelo próprio Joubert de Carvalho quando narra o momento em que resolveu compor a marcha “Pra você gostar de mim (Taí)” especialmente para Carmen Miranda depois de tê-la ouvido em disco:

Até então não era do meu feitio compor músicas de gênero tipicamente popular, talvez devido ao medo da má interpretação. Naquela voz, entretanto, encontrava toda a maleabilidade, toda a sensibilidade, toda a força de transmissão que era possível exigir-se de um intérprete (*Revista da Música Popular*, 2006: 417).

Joubert de Carvalho levou então a composição para a cantora dispondo-se a ensiná-la a cantar, no entanto teve como resposta: “Não precisa me ensinar que na hora da bossa eu entro com a boçalidade”. A música viria a fazer um enorme sucesso e, segundo o autor, também deu-lhe a vitória em uma aposta com o amigo Mario Reis vendendo 37 mil discos contra 34 mil vendidos por “Jura”. Mas Joubert fazia ressalvas: “E, no entanto, quando da sua gravação, me aborreci com a orquestração, ficando mesmo indignado e quis armar um bruto barulho. O que salvou foi a interpretação da Carmen. O acompanhamento parecia bandinha de circo...”. Pixinguinha havia sido o responsável pelo arranjo e regência da Orquestra Victor que contava, entre outros nomes, com o futuro maestro Eleazar de Carvalho na tuba. Além da questão estética, a indignação do autor parece também ter se devido ao fato de perder o controle sobre o material gravado, distanciado de uma interpretação mais rigorosa e fiel ao que ele imaginava ao compor. Joubert declarou que não era do seu feitio compor músicas de gênero tipicamente popular, no entanto, verifica-se que antes mesmo da gravação de “Pra você gostar de mim (Taí)”, ele já tinha mais de 50 outras obras de sua autoria gravados em disco. Provavelmente o artista não as considerava populares com base nos mesmos motivos pelos quais se aborreceu com “Taí”: talvez preferisse que os arranjos fossem de sua autoria, como parte integrante da composição como acontece na música erudita. Por outro lado, o fato de suas canções serem compostas com a finalidade de gravação em disco levanta a questão da própria composição como uma instância de mediação. Nesse sentido, Joubert de Carvalho como autor ressentia-se pelos casos em que perdia o poder de atuar. Até 1963, passaram de 300 o número de músicas de sua

autoria gravadas, sendo que os maiores sucessos foram “Maringá” e “De papo pro ar”, ambas mais ligadas a um gênero regional folclórico tematizado. Regional e Tipica eram expressões usadas nas críticas da época quase como sinônimos de música popular, quando os gêneros que conhecemos hoje não estavam bem definidos. Usaremos esse termo para designar algumas músicas, sem a intenção de obedecer a uma classificação taxionômica ou rígida que tenha pretensão de conceituar e se fazer valer para a atualidade. A intenção é apenas diferenciá-las dos gêneros mais urbanos que na época se afirmavam. Os termos de uma classificação interna: regional folclórico tematizado, sertanejo, caipira e humorístico foi da mesma forma por nós criado para frisar diferenças dentro da concepção generalista da época.

O gênero regional folclórico tematizado ganhava espaço nas gravadoras e na crítica especializada, como na coluna “Discos e Máquinas falantes”, que anunciava um novo gênero nacional de música regional (22 abr. 1928) criado pelo compositor Heckel Tavares e pelo seu intérprete em disco, o cantor Sérgio da Rocha Miranda. Miranda era definido como sendo um dos expoentes da nossa melhor sociedade, reconhecido *gentleman* e artista amador. Os dois artistas trabalhando em duo de piano e canto teriam lotado o Teatro Municipal de São Paulo em dois concertos e “através das relações de Heckel Tavares com a Odeon” gravaram sete fonogramas em três discos pelos quais receberam críticas positivas e entusiásticas. Considerado como o grande sucesso do suplemento de maio da gravadora, foi elogiado como um trabalho inteiramente inédito de estilo moderno contando com pequenas e artísticas peças que encontravam um intérprete fino e delicado, querido galã de voz abaritonada adaptado com grande facilidade ao microfone e apresentando dicção esmerada, pronúncia corretíssima e equilibrada por um cuidadoso estudo de declamação (20 mai. 1928). O disco teria ficado perfeito e a Odeon, entusiasmada, convidou Miranda para mais gravações, mas estando de férias foi substituído por Gastão Formenti, “que também compreende admiravelmente o novo gênero”.

Aquele que seria o substituto acabou tendo uma carreira mais longa e melhor sucedida do que a de Sérgio da Rocha Miranda e, durante o ano de 1928, foi o cantor que mais gravou, depois de Francisco Alves, somando 44 fonogramas entre a Odeon e a Parlophon, três deles em duo com Alves, uma canção de Sinhô, um “sambinha” de Donga e todos os outros em gêneros regionais e autênticos como Modinha, Toada Sertaneja e Tango Sertanejo. Além de Heckel, Tavares gravou compositores como Marcelo Tupinambá, Joubert de Carvalho, Catulo Cearense, Chiquinha Gonzaga, o

poeta Olegário Mariano e temas de domínio popular. Apesar de uma de suas interpretações ter sido considerada por parte da crítica um pouco exagerada em comparação às do seu “excelente rival Sergio”, em geral recebeu comentários positivos e foi elogiado como intérprete fino com voz de cunho característico e inflexões de grande delicadeza. Também era tido como um cantor apreciadíssimo em todos os círculos sociais, que o estimavam com muita simpatia, e contava com um vasto círculo de admiradores, “daí o grande êxito de seus discos”. Antes de estreiar em disco, Formenti já era noticiado (*OP*, 22 fev. 1927, Coluna Radiotelephonia) como participante dos pioneiros programas de música popular brasileira transmitidos pela Radio Sociedade do Rio de Janeiro em audições ao vivo contando com acompanhamento de violão.

Na Radio Club do Brasil era noticiada (Idem, 15 abr. 1928) outra intérprete do gênero, a Senhorita Stefana de Macedo que também estreou em 1928 na Odeon “que conta agora com mais um elemento da nossa melhor sociedade no elenco de seus artistas nacionais... exímia interprete de nossas mais conhecidas canções”. Ela obteve crítica positiva elogiando sua interpretação magnífica, muito expressiva e interessante na maioria dos oito fonogramas que gravou. Seis deles eram de autoria Heckel Tavares e Luiz Peixoto, um de Catulo e um popular arranjado por ela. Não se pode afirmar que tais fonogramas sejam eruditos de temática popular, mas de certa forma foram recriados pela intérprete, estabelecendo também na interpretação uma instância de mediação. A Enciclopédia da Música Brasileira (464) a classifica como “cantora-pesquisadora”, assim como outras que foram surgindo. Essa figura atinge seu expoente máximo décadas depois na figura de Inezita Barroso. Os discos de Stefana foram considerados “artísticos” como geralmente eram os que chamamos de gênero regional folclórico tematizado, que vieram a converter-se em maioria entre os de música regional gravados no período.

Numa outra linha de produções regionais humorísticas produzida pela Casa Edison o cômico e ventríloquo Batista Jr. (pai de Linda e Dircinha Batista) figurou com 6 fonogramas, sendo que já havia gravado anteriormente outros 8 na fase mecânica, entre 1922 e 1924, e outros dois, em 1913, pelo selos Phenix e Gaúcho: “Monólogo Caipira” e “Visita de Um Caipira Paulista”. O nome das obras e sua classificação de gênero como monólogo e arranjo demonstram tratar-se de obra com natureza cômica e temática caipira, o que pode ser confirmado através de análise dos termos em que Batista era citado nos jornais por ocasião de suas apresentações ao vivo, como no caso

da palestra do “Rei dos Caipiras” no Cinema Central, realizada em 1921 (*JB*, 26 ago. 1921). Nos mesmos termos, a presença do artista foi anunciada dois anos depois no Teatro Rialto com “suas estupendas anedotas, piadas e canções sertanejas”, além de seus bonecos “que falam, cantam, riem... bonecos que vivem, que sofrem, que amam” (*CM*, 14 nov. 1923).

Numa linha mais autoral, com um disco de modinha de autoria própria (e um choro de Catulo) figurava Paraguassu, nascido Roque Ricciardi, de voz empostada e potente conhecido como “O italianinho do Brás”. Assim como o pseudônimo, seu repertório era brasileiro, composto de gêneros como modinhas, presentes em 14 fonogramas gravados ainda na fase mecânica, entre 1926 e 1927. Parte deles vindos de autores como Canhoto, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros, entre outros tantos também de autoria própria ou de origem popular. Outros cantores de importância no período foram Patricio Teixeira, tendo gravado 18 fonogramas pela Odeon e Parlophon e Augusto Calheiros, acompanhado dos seus Turunas da Mauricéia, com 20 fonogramas, 14 deles classificados como samba.

Poucos foram os cantores de gêneros urbanos que tiveram quantidades de gravações mais expressivos. Além de Mário Reis, o estreante Benício Barbosa gravou nove músicas e Roberto Vilmar, 14. Este último, assim com Francisco Alves, já tinha gravado dois discos mecânicos entre 1924 e 1925.

Música brasileira em gravadoras estrangeiras - Perspectivas de instâncias de mediação

A canção gravada, enquanto bem simbólico, constitui um processo que envolve divisão de trabalho e constituição de esferas separadas de atividades nas instâncias de produção, reprodução e circulação. Na fase mecânica, a indústria fonográfica não tinha ainda autonomia para determinar o que seria consumido e para fabricar seus astros e sucessos, somente registrando os principais sucessos do Teatro de Revista, festas comunitárias e das casas das tias baianas. Mas a partir do advento da gravação elétrica essa dinâmica começava a se alterar. Com artistas e sucessos surgidos em disco, o processo de mediação foi se tornando mais complexo, envolvendo etapas anteriores à passagem do microfone para a cera, inclusive no processo propriamente criativo, como vimos nas composições feitas para o disco por autores como Heckel Tavares, entre outros.

Assim, no momento em que se definia o que seria a música popular no Brasil, a

internacionalização da produção fonográfica como feito multinacional posta em marcha no final do século XIX ganhava nova força no período entre as grandes guerras mundiais (FLICHY, 1982: 180-200) e chegava ao Brasil justamente quando vigia aqui uma corrente de pensamento ligada às preocupações folclóricas, visando estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira e entendê-la na sua alteridade com o exterior. Havia uma obsessão em criar uma imagem dada em contraposição com o outro (ORTIZ, 1988: 160 -161) e isso, no espectro da música, envolvia a decisão do que seria ou não gravado em disco.

Essa preocupação refletia-se nas colunas de discos, que apresentavam, como um de seus alvos, a gravação de música brasileira em selos estrangeiros: “Mas é preciso que sejam realmente, dignos de atravessar as fronteiras do seu país para que possam ser exportados. Mesmo na musica popular deve haver grande seleção, porque o disco deve ser encarado como elemento de difusão da arte, do bom gosto.” (*OP*, 14 out. 1928) Em outro artigo, a crítica festejava os primeiros discos de gravação elétrica da pianista Guiomar Novaes, produzida numa série internacional pela Victor (Idem 03 jun. 1928). “o nome da peça vem em português, o que representa uma pequena delicadeza dos americanos, tão pequena quanto expressiva. Agradou-nos este gesto”. A música brasileira já interessava aos fabricantes europeus (Idem 10 fev. 1929) segundo podemos ver em título de artigo comentando o catálogo da Victor Francesa, que apresentava como brasileiros Os Irmãos Castro e Rosita Barrios gravados em espanhol, ao contrário do famoso barítono belga Armand Crabbé, que gravou em português um tanguinho brasileiro, de Tupinambá. “Como quer que seja. já é uma grande vitória para os nossos artistas serem acatados por fábricas estrangeiras que não mantêm conosco comércio de exportação, por isso isentas de qualquer interesse inferior”.

A crítica especializada era simpática à música mais típica ou regional assim como às novas tecnologias, tanto que, na mesma página em que anunciava a chegada da gravação elétrica, publicava um longo artigo com título “As futuras gravações de nossa musica regional“. Ele dizia que havia sido dado um grande passo em direção ao que poderia ser considerado o começo de uma nova era para os discos nacionais e, no entanto, advertia: “De um movimento baseado sobre todos os processos modernos teria, fatalmente, que advir um outro, tão importante como o primeiro, e que, junto com este, está fadado a obter grande êxito. Queremo-nos referir á elaboração do programa ou, por outra, do futuro repertório de tais gravações”. Segundo o artigo, tratava-se de um programa admiravelmente bem confeccionado a partir de um movimento que se iniciava

então e necessitava de um conhecimento completo da nossa música. Seria a promessa certa de futuras gravações de canções, maxixes, cateretês, sambas, etc. “que compõem o folclore musical de nossa terra, reputado pelos estrangeiros o mais variado e interessante até hoje registrado, Realmente ninguém pode analisar tão bem a nossa música típica variando de modalidade em cada estado de nosso imenso território, como o estrangeiro que viaja que comparando, pode dar o real valor, o mérito indiscível à nossa musica regional” (*OP*, 4 jul. 1927). Dentro de pouco tempo tal movimento previa, então, o transplante da nossa música regional em todos os seus detalhes para o fonógrafo, o que, até aquele momento, ainda não havia sido feito.

Por outro lado, havia uma preocupação que não dizia respeito à “vasta e variada” música em si, mas aos artistas “capazes de traduzi-la dignamente”. Em editorial intitulado Disco Nacionais, a revista *Phono-Arte* (*Revista Phono-Arte*, número 32, 03 nov. 1929: 1) falava das dificuldades por que passavam as gravadoras sedimentadas na gravação da música típica do país, “a música popular portanto”, frisando que não era com facilidade que se encontrava um Francisco Alves, um Mário Reis, um Formenti, um Canhoto, um Grupo Calazans, uma Alda Verona, uma Stefana de Macedo ou um Rogério Guimarães. A maioria dos artistas disponíveis eram naturais intérpretes e conhecedores do sentimento de nossa música, mas quase invariavelmente “ignorantes das coisas de música”. “É preciso, pois, educá-los, ensiná-los burni-los, afim de poderem se apresentar dignamente diante do rigoroso microfone, o qual evidencia de forma assustadora todas as falhas existentes”. Segundo o articulista, caberia aos dirigentes das fábricas de discos educar os músicos a partir de rigorosos ensaios, suprir o reduzido número de cursos e instituições musicais no Brasil, ensinando conhecimentos musicais indispensáveis como afinação e noções de ritmo, além de procurar e encontrar intérpretes capazes.

Um dos casos de sucesso nessa missão foi atribuído ao Diretor Técnico da Casa Edison, o engenheiro europeu Arthur Roeder (*OP*, 01 dez. 1929) que, segundo a imprensa, conhecia bem o folclore de seu continente e ao chegar ao Brasil ficou “admirado com a incomensurável riqueza melódica e rítmica que a nossa música popular possui”. Mas ao mesmo tempo, Roeder teria verificado com tristeza que nós, os brasileiros, não tínhamos ideia de tal riqueza. O autor da matéria estava de acordo com essa ideia e alega que pouquíssimos músicos da época começavam a estudar e a revelar essa música após a iniciativa do compositor Alberto Nepomuceno. Para ele, o repertório da gravadora “já é monumento valiosíssimo, em que nossa musica, na sua fôrma

primária, está carinhosamente guardada” em função do entusiasmo e do critério que o diretor “se entregou as pesquisas desse tesouro”. Em seguida, o autor elenca um grupo de excelentes artistas que incluía Francisco Alves¹⁶⁷, Gastão Formenti e Eduardo Souto e que “formam a plêiade valorosa que o Sr. A. Roeder disciplinou e com a qual leva avante o seu trabalho”.

Pode-se dizer que uma mentalidade um tanto colonizada atribuía às gravadoras uma missão semelhante à dos jesuítas em relação aos “selvagens”. Mesmo no domínio da música nacional chamada “séria”, havia uma queixa em relação à reduzida quantidade de músicos ou grupos, inclusive com problemas de desorganização e indisciplina, possivelmente capazes de “trazer à luz do dia... exumar a música morta que amarelece nas folhas de papel...” e fazendo menção às prateleiras das casas editoriais cheias de “preciosas páginas” da música dos Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Vila-Lobos, Henrique Oswald, etc... A matéria era concluída reafirmando que a maior dificuldade de formação do verdadeiro disco nacional encontrava-se no artista nacional, e as fábricas que dirigiam a sua atenção para o país seriam a única oportunidade para o engrandecimento da nossa música, sua divulgação na nação, na “maior parte ignorante dela”, e oportunidade de conhecimento no estrangeiro “através de discos que a dignifiquem”.

Columbia no Brasil - staff especializado e turma caipira

Essa necessidade de um estrangeiro para analisar a música brasileira dando a ela um real valor fazia parte das expectativas em relação à chegada das multinacionais no Brasil com o objetivo de gravar e fabricar discos. A primeira delas a chegar foi a Columbia, que veio de fato impregnada de uma tendência em apostar no regional, típico ou “folclórico”, abrindo novas frentes para concorrer diretamente com a Casa Edison. A imprensa já anunciava há muito seus aparelhos reprodutores e discos distribuídos pela Óptica Inglesa e, assim, noticiava com entusiasmo seus progressos e expansões, como a chegada ao Japão, a gravação elétrica em Portugal e a visita do diretor da gravadora à América do Sul, passando pelo Rio de Janeiro. Em fevereiro de 1929, a Columbia anunciou que a organização mundial de vinte fabricas em igual número de países diferentes entrava, enfim, no mercado brasileiro representando uma ligação nova entre

¹⁶⁷ Francisco Alves fez um curiosa referência a Roeder: “O alemão nos recebeu de cara amarrada. Mostrou-me um samba. Imaginem um alemão, recém-chegado da Europa, cantando e tocando um samba” (NASSER, 1956: 91).

os desenvolvimentos artísticos e industriais desse país tradicionalmente musical e desejando contribuir para o sempre crescente desenvolvimento, difusão e influencia da música nacional e seus compositores.

O registro na Junta Comercial do Estado de São Paulo da Columbia Brazil Phonograph Company foi obtido sob o número NIRE 35300307887¹⁶⁸ no ano de 1929 com um capital inicial de 50.000 dólares. O estúdio foi construído na capital paulista próximo a seu novo representante geral e distribuidor, a Byington & Cia, que enviava as ceras gravadas para fabricação dos discos no Rio de Janeiro. Para a *Phono-Arte* (*Revista Phono-Arte*, nº 14, 28. fev. 1929: 4), era um momento de sensível reforma com tendência de radical transformação para o próspero mercado brasileiro, campo de espantosa fertilidade para exploração pra as empresas internacionais. Segundo a revista, há dois anos a Columbia já havia alcançado seu apogeu como recordista de vendas de discos de música erudita através de sua antiga representante Óptica Inglesa e o rompimento entre elas teria sido por motivos comerciais. Nas negociações da Columbia com a Byington, o principal objetivo teria sido a gravação de discos nacionais, de musica brasileira, como as saídas do concurso de artistas locais que gravaram 37 discos do primeiro catálogo.

Para Gonçalves (2006: 47), como o empreendimento era vital e exigia cuidado e planejamento, a empresa, como outras que a sucederiam, recrutou profissionais com experiência anterior e enviou ao Brasil pessoal capacitado no “numeroso staff especializado das gravadoras” com o objetivo de cumprir a importante função de mediar a relação entre a empresa fonográfica, que dava os primeiros passos para sua implantação no Brasil, e o mercado musical local. Entre os principais nomes da Columbia estavam John Lilienthal (diretor geral), Wallace Downey (supervisor artístico) e o maestro brasileiro Gaó (Odmar Amaral Gurgel, diretor artístico).

¹⁶⁸ Segundo pesquisa realizada por Camila Koshiba Gonçalves.

Anúncio da chegada da Columbia no Brasil com violeiro vestido a caráter

O Paiz, 03 fev. 1929

E junto com a chegada dos produtores estrangeiros, a Columbia promoveu uma ampliação do espectro da música regional gravada em seus catálogos de 1929. O anúncio do referido catálogo trazia, como ilustração, um violeiro de chapéu e lenço no pescoço. Esse primeiro catálogo abria espaço para artistas que eram antes contratados pela Casa Edison, sua única concorrente até o momento. Um desses artistas foi Stefana de Macedo, que teve lançados 14 fonogramas, quatro de autoria de João Pernambuco e os outros de autoria popular e arranjos por ela mesma. A Columbia assumiu outros nomes, agora vindos da Odeon, como no caso de Paraguassu, com 32 músicas gravadas pela Columbia em 1929 e Batista Jr, que assim como dividia o palco como ventríloquo e imitador, continuou fazendo o mesmo nos discos. Ele alternava personagens como um

portenho no samba argentino “Me quieres matar”, quadros cômicos de temática mais rural como “Casamento na roça”, “Quadrilha do pé espaiado” e “Uma festa de São João na roça”, gêneros mais regionais como a canção sertaneja “Mágoas de carreiro”, o samba “Vancê já foi”, além de valsas, fados e fox-trots compondo o total de 26 fonogramas gravados pela Columbia durante o ano de 1929, dos quais 25 eram de autoria própria.

A adoção de uma temática caipira e de natureza cômica também define bem a linha do trabalho de Cornélio Pires, artista então estreante, mas que, lançado pela Columbia, foi aquele que mais alcançou projeção na época. Ele era também mencionado pela imprensa por conta de suas performances de palco, como no caso de uma palestra realizada no teatro República “...provando, em meio de engraçadas pilhérias que só ele sabe contar, que o nosso Jeca é espirituoso, resistente, trabalhador e bom” (CP, 12 ago. 1922). Pires já realizada apresentações desde 1910, havia publicado alguns livros e, no ano de 1929, gravou o mesmo número de fonogramas que Batista Júnior. Em suas gravações também prevalecia os quadros de humor, que totalizaram 18 contra 4 modas de viola e um de cada um dos gêneros: hino, desafio, cana verde – cururu e “verdadeiro samba paulista”. No entanto, ao contrário de Batista, nos discos de Pires a temática mais rural era prevalente, como exceção de 7 anedotas intituladas: *Norte Americanas, Cariocas, Os cariocas e os Portugueses, Entre Italiano e Alemão, Agitação Política em São Paulo e Cavando Votos*.

A crítica recomendou os três primeiros discos lançados por Cornélio Pires como sendo bons em seu gênero, a não ser por ligeiros senões “aliás mínimos... coisa de pouca importância ...”. Nesse sentido, elencava a gravação um pouco áspera nas notas mais graves e palavras mastigadas em duas ocasiões. Em contraposição, a crítica considerava que a dicção era boa, a voz agradável e simpática “inundando de tom e timbre para imitar os caipiras e estrangeiros, no que consegue pleno êxito”. Elogiava também as anedotas sem maldade, que podiam ser ouvidas pelos mais castos ouvidos, quase todas regionais, porém interessantes e espirituosas. O artista definido como “humorista bastante conhecido nos nossos grandes centros sociais”, com quem a Columbia iniciou uma nova série, chamada humorística (OP, 21 abr. 1929).

Cornélio Pires - empreendedor nativo e caipira

Além do gênero humorístico, Cornélio Pires acabou figurando na história da indústria fonográfica por ter recrutado e levado ao disco artistas regionais do gênero

caipira, atuando em uma instância de mediação que se esperava que coubesse exclusivamente aos profissionais estrangeiros da Columbia. Dessa forma, seus fonogramas inauguravam uma nova série, termo que compreende um conjunto limitado de discos como a mesma numeração, sendo iniciada com a numeração 20.000 e selos da cor vermelha. Observa-se que os demais discos da Columbia eram de selo preto e numeração iniciada em 5.000. Na *Discografia Brasileira 78 RPM* (301) consta que tal série tratou-se de um investimento particular financiado por Cornélio Pires frente à recusa da gravadora em assumir o risco de um prejuízo que nunca teria existido. Outras fontes confirmam o mesmo fato com algumas variações, inclusive reproduzindo um diálogo que Pires teria tido com o Diretor da Byington, Alberto J. Byington Jr. Ao ouvir a proposta, Byington teria respondido: “Gravar em disco anedotas e violeiros? Isso é mais uma piada sua!” (CARDOSO JÚNIOR, 1986: 8). Cornélio teria, então, proposto pagar e distribuir os discos, dando em dinheiro quantia suficiente para gravar cinco mil cópias de cada um dos 5 discos que pretendia lançar. Ele mesmo ficou encarregado de vender os discos a um preço mais alto do que os discos da série 5.000 da Columbia, levando-os consigo pelas suas andanças de carro pelo interior do país e colocando-os também à venda em sua própria loja, a Casa Cornélio Pires no centro de São Paulo.

O diálogo que relatamos teria sido presenciado pelo sobrinho de Cornélio Pires, Ariovaldo Pires, conhecido cantor e radialista de pseudônimo Capitão Furtado. Encontramos uma declaração sua a respeito desse assunto, publicada na contracapa do LP *50 Anos de Música cabocla – 1979 (Continental)* e repetida com variações por vários autores¹⁶⁹. Existem alguns pontos controversos sobre o acerto entre Cornélio Pires e a Columbia, entre eles o fato de tratar-se de uma série particular, pois desde os primeiros discos incluídos nela já eram anunciados no segundo suplemento da Columbia “à venda em todas as boas casas do ramo”¹⁷⁰, indicando o endereço da Byington & CO como distribuidores gerais, apesar do preço realmente anunciado, 14 mil réis, dois a mais que os outros discos. A mesma gravadora também já tinha lançado os discos de Batista Júnior, artista que havia recrutado da Casa Edison com o objetivo de que constasse já do primeiro catálogo a ser lançado. Esse fato torna questionável o possível receio da Columbia em correr o risco de ter prejuízo. De qualquer forma, havendo ou não discórdia ou investimento autofinanciado, foi de fato lançada a primeira

¹⁶⁹ Além dos citados, Tinhorão (1974: 196-197).

¹⁷⁰ Conforme anúncio em O Paiz 03 fev. 1929.

série exclusiva pela gravadora e igualmente é inegável que tal lançamento tenha sido uma porta de entrada para o gênero moda de viola, que então debutou em disco no Columbia 20.006 com “Jorginho do sertão”. A interpretação foi feita pela dupla de irmãos Mariano e Caçula (tio e pai do sanfoneiro Caçulinha), mas consta no selo apenas o nome de Cornélio Pires, que anunciava o fonograma (no mesmo formato que os da Casa Edison): “cantada por dois genuínos caipiras paulistas”. Da mesma forma, foram suprimidos os nomes dos intérpretes e autores de três outras modas lançadas no mesmo ano: “Moda do pião”, “Mecê diz que vai casá” e “Triste abandonado”.

Cornélio Pires e a Turma Caipira

A foto mostra Cornélio ao centro, usando terno e gravata, rodeado por alguns destes intérpretes vestidos à caráter. Suas gravações não se tratavam de obras recriadas por compositores eruditos, nem tampouco eram temas populares arranjados, como aqueles gravados por Stefana de Macedo e Gastão Formenti. Eram, de fato, artistas interioranos como Arlindo Santana, Sebastiãozinho, Zico Dias e Ferrinho, nomeados como acompanhantes de três discos como “Turma Caipira”. Tal nome já seria usado em apresentações de palco abarcando várias formações capitaneadas por Cornélio, assim considerado o primeiro produtor independente de discos do Brasil (CARDOSO JUNIOR, 1986). Ainda que a questão controversa do financiamento particular possa comprometer o termo “independente”, a autonomia desenvolvida por Pires para selecionar artistas a serem gravados e assumir integralmente nos selos os créditos de

outros autores e intérpretes atesta sua autonomia inovadora na função de produtor junto à gravadora e ao disco enquanto instância de consagração. Isso contraria a hipótese de que os profissionais estrangeiros decidiam exclusivamente sobre a escolha de artistas e repertório.

No entanto, a crítica em geral continuava apostando nesse argumento, ainda que de forma hipotética, como no lançamento do segundo disco (Odeon 10.546. *Noite e Dia e Nunca*) do cantor Gusmão Lobo. Acreditava-se que ele possuía técnica para fazer sucesso no gênero e tratar-se “de pessoa inteligente e instruída”, o que dava certeza de progressos “Demais é sabido o trato especial do eminente Sr. Artur Roeder, chefe técnico da fábrica Odeon e da Casa Edison em escolher artistas capazes de se tornarem hábeis.” (*OP*, 19 jan. 1930) As próprias gravadoras pareciam dispostas a alimentar essa expectativa, como é o caso das ideias expostas num texto chamado *Palavras do Diretor da Columbia*. Tratava-se, na verdade, um anúncio pago que ocupava metade da página da coluna Discos e Máquinas Falantes, incluindo foto e assinatura manuscrita de seu diretor Wallace Downey que, então, informava sobre uma viagem que faria aos Estados Unidos para pessoalmente investigar os últimos passos da ciência moderna do fonógrafo e trazer “a este grande país mais recursos ainda com que possa continuar a obra de aperfeiçoamento do disco brasileiro”. O diretor atribuía a si uma missão parecida à de Marco Polo, mas que, ao invés do oriente, iria a seu país e também país de origem de sua empresa para trazer o progresso no fornecimento de matéria prima “Maravilhado pelo valor dos artistas brasileiros, entusiasmado pelo valor pela dedicação com que incondicionalmente me acompanharam na obra inédita de seleção e divulgação pelos discos Columbia de tudo quanto há de sublime na música brasileira...” (*OP*, 10 ago. 1939).

A chegada da Victor – inteligentes síndicos e dissidência de Turmas

A possibilidade de produzir gravações escalando artistas para intermediar gravações acabou por ser adotada por outro membro da Turma Caipira de Cornélio Pires: Manuel Rodrigues Lourenço. Ele cantava e compunha em dupla com Olegário José de Godoy e contatou a gravadora Victor, na época recém instalada no Brasil e lançando seu primeiro suplemento, para realizar gravações com artistas de Piracicaba. Lourenço declarou: “Se o Cornélio Pires pode gravar, por que eu não poso gravar independente do Cornélio Pires?”, foi assim um produtor que se tornou independente do primeiro produtor independente. Segundo ele, teriam vindo do Rio equipamentos e

técnicos americanos que não falavam português e, assim, comunicavam-se através de sinais para poder sulcar as matrizes da equipe piracicabana. A equipe tinha sido batizada em disco como “Turma Caipira da Victor¹⁷¹”, que marcava de forma cerrada o caráter competitivo de empreitada regionalista da gravadora. A turma gravou com este nome seis fonogramas e outros 26 pela Victor, incluindo as duplas Laureano & Soares, Lázaro & Machado e Zico Dias & Ferrinho, além de Olegário José de Godoy e sua filha Avelina e o Orfeão Piracicabano. Este último faria o caminho oposto: depois de gravar em Piracicaba se apresentaria no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no final de 1929¹⁷².

A chegada da Victor ao Brasil também era aguardada com grande expectativa pelas colunas especializadas que, quase um ano antes, já dava aos artistas patricios um bom conselho: enviarem nome e endereço ao representante e não se comprometerem com qualquer trabalho da sua lavra sem falar com o representante oficial que seria enviado brevemente ao Rio pela companhia. A Victor estava instalando sua fábrica para a gravação de discos de repertório nacional e abria novos horizontes aos nossos artistas e compositores, considerando-se que não havia estímulo e consagração maiores e mais universais do que os trazidos pelo disco. Ele era o mais exigente e o mais desassombrado crítico que se possa conhecer, pois o que o auditório perdoava, o microfone registrava e denunciava na gravação “Artistas que na intimidade dos seus amigos e admiradores são aplaudidos com calor e entusiasmo e julgam-se notabilidades fracassam completamente no disco: o microfone não é hipócrita” (*OP*, 07 out. 1930). A matéria finalizava em um tom que beirava o messiânico, fazendo menção às paginas do passado que não podiam ser esquecidas e ao presente digno de confiança e apoio “faltamos, apenas, a coragem da seleção”. Depositava esperança e confiança que os discos dessa fábrica levassem aos outros povos “o atestado do quanto valem e das diretrizes que a nossa cultura e nosso gosto e temperamento nos impõe”.

A Revista Phono-Arte (*Discos Victor Brasileiros*, Revista Phono-Arte, nº 32, 30 nov. 1929: 25) foi quem noticiou com mais detalhes a instalação definitiva da Victor,

¹⁷¹ Entrevista em vídeo de Lourenço disponibilizada sem créditos no site Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=SGoZVq86gNM> - Consultada em 10/10/2016. CARDOSO (1986: 16) faz menção a outra entrevista feita por ele em 1983 e reproduz trechos com termos bem parecidos.

¹⁷² As apresentações no Rio (e também no Municipal de São Paulo) e o fato das gravações serem realizadas em Piracicaba foram noticiadas pelo Jornal de Piracicaba e transcritas em Glioli (2003: 139).

alicerçada em capitais americanos e marcando uma data auspiciosa para a vida do fonógrafo no país. Dizia que recebíamos a formidável empresa americana, uma das mais importantes agregadas do grande “consortium” internacional, já presente em Buenos Aires e Santiago. Ao contrário da Columbia, o estúdio da Victor foi montado no Rio e sua fábrica, em São Paulo, com capacidade para produzir 4.000 discos por dia. “Essa cifra é uma parcela animadora para o futuro da Victor no Brasil. O trabalho dos diretores da Victor, que não tem sido pequeno, visa explorar com um cunho sempre elevado, tanto a nossa música popular, como a das grandes figuras da música brasileira.” Além de “vultosos capitais”, modernos equipamentos para possibilitar a excelência de gravação, pureza da massa e perfeição do fabrico dos discos, a Victor enviou um “grupo de inteligentes síndicos” comandados pelo Barão Lothar von Ziegesar (Gerente Geral), Walter Georges Ridge (seu assistente direto, Diretor Geral de Repertório e Gravação e principal responsável pela implantação da fábrica), John Penninger e Leslie Evans (engenheiros técnicos gravadores) e John Farlow (Superintendente da Fábrica). Estes homens imediatamente destacaram no Brasil gente competente, como o violonista e compositor Rogério Guimarães (secretário de Ridge e Diretor Artístico), Pixinguinha (Regente Geral de Orquestra), ambos até então artistas contratados da Casa Edison, além dos “modestos operários brasileiros”.

SOCIEDADES ANÔNIMAS	
DENOMINAÇÃO: VICTOR TALKING MACHINE COMPANY OF BRAZIL	
RESIDÊNCIA:	Wilmington (EE.UU.)
ENDEREÇO:	35300312341
PRazo DE DURAÇÃO:	não consta
FILIAIS:	
DATA DE CONSTITUIÇÃO N.º	5.894
DATA	19 de Outubro de 1928
CAPITAL:	\$25.000 (dolares)
OBJETO	
Discos, maquinas, aparelhos e ferramentas para produzir e registrar sons.	
DIRETORIA NA DATA DA CONSTITUIÇÃO	
Representante geral para o BRASIL:-	WALTER G. RIDGE
OBSERVAÇÕES SOBRE CONCORDATA, FALÊNCIA E REABILITAÇÃO:	
A 2612-91308/31941000	

Ficha de registro da Victor Talking Machine Company of Brazil na Junta Comercial do Estado de São Paulo.

Junto com primeiro catálogo da Victor, foi publicado também o catálogo da Brunswick, empresa cuja intenção de aqui instalar uma fábrica já era anunciada pela imprensa desde 1928, como, demonstra a passagem do vice-presidente Sr. Salisbury pelo Rio (*OP*, 17 jun. 1929). No ano seguinte, a imprensa noticiava a incorporação da Brunswick pela Victor dentro da fusão da Radio Corporation of America (*OP*, 10 mar. 1929), com a qual tinha um contrato e que tinha filiais como a His Master's Voice, na Inglaterra; a Elektrola, na Alemanha, e a Compagnie Française du Gramophone, na França e outras “em todo o mundo civilizado”. Foi de fato um período de grandes fusões, como a da Deutsche Grammophon com a Telefunken e Siemens, formando a Polydor; da Gramophone Francesa com Philips, formando a Phonogram; da Columbia Européia com a Pathé e Gramophone Inglesa, formando a EMI (DIAS, 2000: 43-44). O selo Brunswick permaneceu com este nome no Brasil até 1931, lançando pouco mais de 300 fonogramas e contando com cerca de 60 artistas. Apenas 10 deles ultrapassaram a marca de 10 gravações, a maioria circulou por outras gravadoras e os principais terminaram gravando mesmo pela Victor.

Durante o período, houve também o surgimento de três pequenas gravadoras nacionais, todas elas sediadas em São Paulo, com duração efêmera, e sobre as quais só foram encontradas informações contraditórias e imprecisas. A Ouvidor lançou cerca de 87 fonogramas em 1931, teria sido fundada por Saverio Leonetti, dono do selo Gaúcho e depois adquirida pela Arte-Fone. Esta, por sua vez, lançou cerca de 170 fonogramas em 1932. As únicas referências a ambas são um catálogo de 1931 e o registro NIRE351044378581 na Junta Comercial de São Paulo, feito a partir de Firma Individual do italiano Angelo Gagliardi com capital de 20 contos de réis¹⁷³. A terceira gravadora, a Brazilphone, tendo lançado cerca de 30 fonogramas em 1932, foi registrada como fábrica de discos junto com o selo Imperador, em 1926, por Angelo M. La Porta, sob número de depósito 4401 (FRANCESCHI, 1984: 115). Não foram encontradas referências a elas na imprensa e sua importância se concentra na passagem de alguns artistas em seus quadros, como veremos mais adiante.

Até 1932, a Victor acabou não investindo tanto na música regional, além das gravações dos Piracicabanos, incluindo 27 artistas que gravaram 149 fonogramas. Isso corresponde a aproximadamente 18% de um total de 816 total de fonogramas produzidos até aquele ano. Teve o mérito de lançar o Conjunto Tupi, de J. B. De

¹⁷³ Levantamento feito por Gonçalves (2006: 97).

Carvalho, pioneiro em gravação de música afro-brasileira e que permaneceu na indústria fonográfica até os anos 60. A Victor iria contratar três artistas de peso vindos da Casa Edison, mas somente no fim do período que estamos citando: em 1931, chegava O Bando de Tangarás e, em 1932, Patrício Teixeira e Gastão Formenti.

A Columbia, por sua vez, foi quem teve a maior porcentagem de fonogramas produzidos em 1932 em gêneros regionais, com 30% (324 num total de 1049), um terço deles estava concentrado na Turma Caipira de Cornélio Pires, que depois da concorrência da Victor passou a dar créditos citando nos selos os nomes dos autores e intérpretes da série 20.000: Antônio Godoy & Mulher, Arlindo Santana, Arruda, Canário, João Negrão, Luizinho, Maracajá, Raul Torres "Bico Doce", Zé Messias, Mariano & Caçula. Sozinho. Pires gravou, durante o ano de 1929, 44 fonogramas, dois a menos que Batista Jr. Eles enquadravam-se na linha de humor, modalidade em que também teve êxito José Luiz Calazans, o Jararaca, artista vindo do teatro revista e da Casa Edison, pela qual lançou 17 fonogramas individualmente; mais outros 16 em duplas com João Rios "Abdula", Belizário Couto, Edmundo Maia, Pinto Filho; e mais 18 com Ratinho, pseudônimo do saxofonista Severino Rangel, com quem firmaria dupla de longo sucesso. A Columbia incorporou em seu elenco vindos da Casa Edison a "cantora pesquisadora" Stefana de Macedo e também Paraguassu, que viria a ser o terceiro cantor em número de lançamentos no período até 1932, tendo lançado 88 fonogramas.

A Casa Edison não teve substitutos para o trabalho autoral de Paraguassu, nem para o humor caipira de Jararaca & Ratinho, de quem havia gravado apenas dois fonogramas em dupla, mais 27 dos dois cantores sozinhos ou em outras duplas¹⁷⁴. Já na lacuna de Stefana de Macedo, lançou Olga Prager Coelho, apresentada no anúncio do Leite de Rosas como um nome que brilhava nos salões como dama da sociedade. Elegantíssima e artista harmoniosa que, com sua arte nobre e delicada, sabia mexer com a sensibilidade das pessoas de bom gosto, "uma assistência seleta e numerosa" (Revista Beira Mar, 07 set. 1934: 12). Com menos ou nenhum êxito, a Casa Edison investiu em outras intérpretes de Heckel Tavares e temas populares, como Ruth Caldeira de Moura, Marieta Campelo Barroso e Neusa Moura Ferreira, além do Grupo das Senhoritas Paulistas. Em música afro-brasileira, depois de rápida passagem rendendo 4 fonogramas

¹⁷⁴ Além dos discos de humor e caipiras, Ratinho gravou como instrumentista. É autor do famoso choro *Saxofone, Porque Choras?*

feitos com J. B. De Carvalho, a Casa gravou o Conjunto Africano, João Quilombô e Filhos de Nagô. Já na linha caipira paulista, a Casa Edison gravou duplas como Jurema & Jussara, José & Rodolfo. José Cornélio & Rodolfo Leite e membros das turmas caipiras de gravadoras concorrentes, como Arlindo Santana & Joaquim Teixeira e Lázaro & Machado. Os nomes de maior sucesso foram nesse período foram: Raul Torres, um dos mais importantes nomes da história do gênero, e Mandi & Sorocabinha, que na verdade eram Lourenço & Olegário da Victor. O novo nome foi assim justificado:

Depois quando a Odeon se interessou também, devido ao sucesso que estava fazendo nossos discos, contratamos também pra gravar, só que eu não achei muito leal gravar para as duas firmas. Mas ao mesmo tempo eu pequei do mesmo jeito... aí que engatamos a dupla Mandi, que sou eu, e Sorocabinha, que é o Olegário. Então a dupla propriamente nasceu duas vezes...¹⁷⁵

Outro lançamento importante foi o Bando de Tangarás, que, segundo Almirante (1966: 43), a partir do convite para gravar em discos definiu sua formação definitiva com a entrada de Noel Rosa e a substituição do antigo nome Flor do Tempo. Gravaram 53 fonogramas contra 60 de seus inspiradores: Augusto Calheiros e seus Turunas da Mauricéia. Patrício Teixeira somava, na fase elétrica, 72 fonogramas e Gastão Formenti, por sua vez, 164, colocando-o em segundo no placar absoluto, atrás de Francisco Alves, que possuía 531 fonogramas.

Além de Formenti e Stefana de Macedo, que estavam mais ligados a uma linha regional de folclore tematizado, outros artistas ligados a outras linhas regionais também figuravam na lista dos que mais gravaram fonogramas: humoristas como Cornélio Pires, Jararaca e Batista Júnior, sertanejos como Paraguassu e Patrício Teixeira e caipiras como Raul Torres, Mandi & Sorocabinha. O volume de discos lançados aumentou consideravelmente ao longo do período. Entre 1927 e 1928, A Casa Edison gravou cerca de 790 fonogramas e, depois, com a chegada da Columbia, a produção das duas somada até 1929 totalizava 1.871. Na sequência, instaladas a Victor e a Brunswick, o total de fonogramas chegou a quase 5.600 fonogramas até 1932. O termo popular passou assim a se revestir de um outro significado, identificando-se ao que é mais consumido, ao que é considerado popular por atingir um grande o público. Quem

¹⁷⁵ Entrevista citada.

levantou a questão sobre a variação em relação ao significado do termo foi Ortiz (1988: 164), que fala inclusive na possibilidade de se estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. A música e os artistas regionais no período podem ser considerados populares com abrigo neste significado, não só pela quantidade de fonogramas que foram lançados no mercado, mas pela longa duração que vieram a ter suas carreiras e sua movimentação entre as gravadoras. Como vimos, a Columbia, já em seu primeiro suplemento, anunciava Stefana Macedo e Paraguassu, artistas que até então trabalhavam com a Casa Edison e, em 1932, também Gastão Formenti e Patrício Teixeira migrariam para a Victor.

Assim como a discussão de Ortiz está focada na questão nacional-popular, verificamos também que nas colunas especializadas da época o aspecto nacional e o debate sobre a identidade brasileira das gravações continuava muito frequente nos textos de críticas e elogios. Esse foi o caso da toada do Amazonas, de João Pernambuco, considerada uma das mais características produções brasileiras com música, letra e efeitos “legitimamente nossos”, contando com a interpretação de admirável e magnífica Stefana de Macedo: “Ela É tão brasileira!”¹⁷⁶. Em relação ao Orfeão de Piracicabano foram elogiadas as vozes agradáveis e grande tino do grupo, “Só lhe falta repertório, pois quase não há onde ir buscar obras legitimamente brasileiras para coro”¹⁷⁷ As ressalvas se faziam mais rigorosas no caso de Olga Prager, pelo fato de que ela cantava peças estrangeiras “que pouco nos interessam e que são próprias do repertório de cançonetistas... Ha tantas musicas belíssimas na nossa terra, que ficariam deliciosas através da voz da senhorita... Deixemos o estrangeiro para o estrangeiro e entregue à difusão da incomparável música brasileira”¹⁷⁸ A crítica chegava a ser severa e a usar tom acusativo no caso de Heckel Tavares “que se pretende fazer passar como legitimamente brasileiro. Esse senhor tira resultado pratico com os seus pastiches, com as suas colchas de retalhos” (*OP*, 15 dez. 1929).

“Brasileiro” e “legítimo” eram termos usados como elogio na avaliação das produções em uma época marcada pela expansão das multinacionais no mercado de bens simbólicos. Flichy considera que as gravadoras enquadravam-se na categoria de “multinacionais discretas” (FLICHY, 1982: 180-200), pois, ao contrário das empresas

¹⁷⁶ Columbia 5.128 - Siricóia / Biro Biro Yayá - *O Paiz*, 15 dez. 1929.

¹⁷⁷ Victor 33.230 - Dorme filhinho/ Quando ela passa e Ao som da viola - *O Paiz*, 15 dez. 1929.

¹⁷⁸ Odeon 10.520 - Rosa encarnada (Canção popular uruguaia) — Rosas Portenhas (Zamba - Cancion argentina) - *O Paiz*, 22 dez. 1929.

cinematográficas, valorizavam o elemento nacional que produziam e comercializavam, contratando um grande número de artistas locais. Uma particularidade da ação das gravadoras internacionais no caso brasileiro foi a presença de agentes como Cornélio Pires e Lourenço Mandi, que colaboraram para introduzir no mercado uma música regional, atuando em instâncias de mediação diferentes da assumida por cantoras-pesquisadoras ou pelos compositores de temas folclóricos.

Sob a luz de Vagalume - um foco na descida do morro

A música típica ou regional não foi a única, nem representou a maior parte das gravações do período, considerando que os gêneros urbanos se fixaram nessa mesma época, consagrando e lançando artistas a partir de todas as gravadoras. Como, então, era feita a seleção de artistas locais? Junto à ação discreta das multinacionais, houve agentes em papéis semelhantes ao assumido por Cornélio Pires, buscando intermediar a gravação dos gêneros mais urbanos?

Essa mesma questão já havia entrado em voga em textos escritos por autores da época, como o do cronista Vagalume (pseudônimo de Rogério Guimarães) que, em 1933, publicou *"Na roda do samba"* (GUIMARÃES, 1933). Em sua obra, começava a levantar a poeira sobre o assunto, procurando definir quem seriam os “sambistas” que circulavam dentro desta roda ou os “sambestros”, uma espécie de intrusos vindos de fora dela. O livro é pioneiro na tematização sobre o samba e na discussão da questão da autenticidade e do purismo, que seguiu sendo renovada e revista até os dias de hoje. Para o autor o samba era um produto típico e exclusivo dos morros e, então, na segunda parte do livro, elenca e descreve como os principais produtores de samba na época: Mangueira, Favela, São Carlos, Querosene e Salgueiro. Na busca por definir o que era ou não autêntico, a primeira parte do livro esboça um breve histórico do gênero e um panorama do samba naquele momento, elencando os pertencentes ou não à roda do samba a partir de um levantamento feito a partir do catálogo da Victor que relacionava as produções preparadas para o carnaval de 1933. Figuram nessa relação sambas e marchas e seus autores, entre eles: Ary Barroso, N. Rosa, Lamartine Babo, Assis Valente, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Bide, B. Lacerda, F. Alves, Luiz Peixoto, J. B. de Carvalho, João de Barros e W. Batista.¹⁷⁹ O autor classifica apenas dois artistas como pertencentes à roda do Samba, somente Pixinguinha e Heitor dos Prazeres. Entre

¹⁷⁹ Foram mantidas a grafia e as abreviaturas como feitas no original pelo autor.

os pertencentes criava nova classificação que incluía Gente do Outro Tempo e Gente de hoje, elogiando Patrício Teixeira, Carmen Miranda e Mário Reis.

Observamos que um dos capítulos tem uma pergunta como título: “*Onde morre o samba?*”, que é respondida resumidamente da seguinte maneira: no esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola, quando ele passa a ser o artigo industrial “Morre porque os seus divulgadores não fomentam as ambições incontidas e revoltantes dos industriais exploradores” (GUIMARÃES 1933: 31). Em outro capítulo, intitulado “*A decadência da vitrola*”, o autor compara o toca-discos a atrizes decadentes e denuncia a falta de escrúpulo dos editores, a ganância de alguns autores e principalmente o monopólio exercido por certo “grupinho”, que constitui a comissão julgadora daquilo que deve ser gravado ou que deve entrar em concurso. Incluído no que chama de “grupinho” (Idem: 42)¹⁸⁰, três membros são explicitamente nomeados: Fred Figner, proprietário da Casa Edison, Eduardo Souto e Francisco Alves, respectivamente diretor e maestro da mesma Casa: “O que for bom e destinado a sucesso, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplácito do consagrado autor dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade, são obrigados a torrá-los a 20 e trinta mil réis para que o Chico apareça, fazendo crescer a sua fama e desfrutando fabulosos lucros” (Idem: 31).

Eu quero é nota

O refrão “Eu quero é nota”, título da canção e da peça de teatro de revista que representam a chegada da música do morro aos palcos seria também um bom mote ou trilha sonora para o percurso das músicas do morro ao disco. Segundo Vagalume, tais músicas chegariam através de Francisco Alves, que “depois da gravação manda espalhar os discos pelos lugares onde semeou.... popularidade e mesmo amizades que ele as sabe conquistar e cultivar, porque sabe ser um cavalheiro, enfim um homem da sociedade” (Idem: 117). Diz que ele não é da roda, nem conhece o ritmo do samba, mas

¹⁸⁰ De forma bem humorada o autor faz menção até mesmo às suas preferências religiosas: “Mas agora não há mais quem desbanque o Chico, formando uma dupla com o Souto, uma vez que os dois se fizeram espíritas, para gozarem das boas graças do Sr. Fred Figner... tudo acabará, quando desaparecer o monopólio da gravação, constituído pelo beneplácito de uma dupla que adota a doutrina de São Matheus... Acabará um dia, quando o Sr. Frederico Figner fizer uma das suas costumeiras sessões espíritas e o Sinhô de manifestar, contando os segredos do estro do Chico Viola”.

conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim, “os enforcados”, com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando seus nomes. “E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison tem que vendê-lo ao Chico Viola, porque do contrário nada conseguirá” (GUIMARÃES, 1933: 96). Alves viria a se apropriar de músicas cantadas há 60 anos, assim como também fariam outros consagrados autores de produções alheias, que ele não nomeia, mas se refere como “Coveiros do samba, aves de rapina e agoureiras também, que alçam vôo até o alto dos morros e de lá trazem o samba, como presa de suas garras aduncas... Bando de Lampiões que, em vez do bacamarte e da chave denominada gazua, usam o monopólio do disco da vitrola com as três armas musicais chamadas clave de sol, fá e dó” (Idem: 131). Esta denúncia de tráfico predatório poderia servir como pista para respondermos à pergunta feita inicialmente na ocasião de *A Voz e o Violão* por Francisco Alves: - Como ficará o caso dos direitos autorais? A crítica de Vagalume chegava a argumentos extremos como: “O Chico Viola compra o que é dos outros e grava na Casa Edison – é uma “mina” – tendo porém o cuidado de boicotar ou prender, o que não consegue negociar” (Idem: 91) e encontrou ressonância durante muito tempo no discurso de personalidades como Lucio Rangel e Carlos Maul.

No entanto, outros autores¹⁸¹ como Jota Efegê, Almirante e, mais pontualmente, José Maria Campos Manzo (1995) refutam as acusações. Manzo, inclusive, fez um levantamento das canções gravadas como sendo de autoria exclusiva de Francisco Alves até 1932, ano anterior publicação de Vagalume, concluindo que, das dez canções gravadas, apenas “Me faz carinhos” teve compra de autoria comprovada ou apresenta questionamentos a respeito¹⁸². Esse dado contrasta quantitativamente com a intensidade

¹⁸¹ Renato Vivacqua em “*Francisco Alves, mocinho ou vilão?*” faz uma síntese de publicações e declarações pró e contra o cantor, não só no quesito de compositor/comprador, citando opiniões, fatos e entreveros relatados por escritores, jornalistas e personalidades do meio artístico como: Jacob do Bandolim, Orestes Barbosa, Klécio Caldas, J.L. Ferrete, Leonel de Azevedo, Orlando Silva, João Dias, Fernando Lobo, Cristóvão de Alencar, Francisco Carlos, Roberto Martins, Herivelto Martins, Nestor de Holanda, Denis Brean, Carlos Maul, Nassara, Haroldo Barbosa e Assis Valente. Publicado no site do autor em 07 mar. 2015. Disponível em: <http://www.msn.com/pt-br/?ocid=wispr&pc=u477&AR=3>. Consultado em 18 nov. 2016.

¹⁸² Além desta: Samba de verdade, Golpe errado, Deixaste o meu lar, Dor de uma saudade (gravadas por Alves), Perdão, Vadiagem (gravadas por Mário Reis), Zomba (gravada por Aracy Cortes) e Sofrendo (Inácio G. Loyola). CARDOSO, 1998) em levantamento posterior incluiu Intrigante (gravada pela Simão Nacional Orquestra).

da atividade de comprador ou usurpador presentes nas acusações do cronista.

Como ficará o caso dos direitos autorais?

A pergunta feita por Francisco Alves relacionada à parceria com o revistógrafo Horácio Campos em “A Voz do violão” começava a ressoar. Nessa época, havia três modalidades praticadas na compra de composições, a saber: a que daria direito do comprador passar a figurar como autor da obra comprada; noutro caso ele figuraria como um dos parceiros e, numa terceira modalidade, somente lucraria com a comercialização da obra, mas a autoria seria creditada aos compositores de fato. Quando se fala em direitos autorais naquele momento, é importante frisar que não vigorava a legislação que se tem atualmente, já que a primeira Lei específica de direitos autorais só viria em 1973. Em 1932, os direitos autorais eram regidos pelo Código Civil de 1916, que concentrava essa matéria específica principalmente em três itens: da propriedade Literária, Científica e Artística; da Edição e da Representação Dramática. A legislação tinha, portanto, um aspecto preponderantemente patrimonial, que garantia o interesse dos agentes envolvidos na comercialização da propriedade dos direitos, concentrando-se no aprisionamento da informação e em sua manutenção enquanto mercadoria¹⁸³. Dessa forma, o que importava legalmente era a comercialização e não a autoria propriamente dita, ou seja, importava quem iria receber o dinheiro e não aquele que teria feito a música. Dessa forma, o Código Civil de 1916 permitia a venda de uma obra artística para outra pessoa, considerada como uma prática comum. Exemplificamos com uma transação comercial de direitos autorais comentada por Moreira da Silva em entrevista ao jornal O Pasquim (SOUZA, 1976: 206-207):

O Pasquim: Tem um boato aí que o “Na subida do Morro”, um dos sambas mais famosos que você canta, teria sido primeiramente do Geraldo Pereira, é verdade isto ou não?

Moreira da Silva: Sim, é verdade. Ele me vendeu por 1 conto e 300

O Pasquim: Ele vendeu pra você?

Moreira da Silva: É, por 1 conto e 300. O quê?? 1 conto e 300 era dinheiro!!

O Pasquim: Você assinava contrato? Como é que é?

Moreira da Silva: Era verbal, Geraldo Pereira, era de briga, né? Se fizesse uma sujeira

¹⁸³ Segundo Carboni (2005: 217).

com ele, ele arrebatava o cara todo.

O Pasquim: Não havia hipótese de você dar 1.300 contos e depois do sucesso o sujeito engrossar?

Moreira da Silva: Não. O sambista real, quando ele dá a palavra, acabou. Não tem problema.

O fato de não haver uma legislação mais específica na época, da mesma forma como não havia uma legislação para crimes ambientais e de racismo, por exemplo, obviamente não torna a prática legítima aos olhos de hoje e nem invalida o ponto de vista ético nos argumentos de ataque ou defesa de Francisco Alves. Tais argumentos acabam por se concentrar na legitimidade da conduta ou na sua capacidade de compor ou não, na tentativa de justificar o ato da compra. Mas consideramos que, para fim deste trabalho, tem mais relevância a dinâmica comercial, seja ela correta ou não. A declaração de Moreira da Silva viria a minimizar os riscos de complicações legais relacionadas à compra de direitos autorais. Isso pode se comprovar de fato, pois as desavenças por direitos autorais envolvendo especificamente a produção de discos só viriam a se fazer mais presentes a partir dos anos cinquenta (MORELLI, 2000)¹⁸⁴. Antes disso, poucos foram os registros documentados e eles envolviam mais empresas concorrentes¹⁸⁵ do que propriamente os autores. Estes não lucravam pela venda, não havendo remuneração por exemplar vendido dirigida a eles, mas sim para cantores. Estes, por sua vez, só gravavam músicas cujo direito havia sido antecipadamente comprado ou doado, ou seja, a partir de um mecanismo de cessão (Idem. p. 79).

Um contrato entre Francisco Alves e a Casa Edison, assinado pelo seu proprietário Fred Figner em 9 de novembro de 1932, estipulava através de sua cláusula 4ª o pagamento de 300 réis por reprodução mecânica de cada uma das obras vendidas por Figner em qualquer país para que os direitos fossem reservados, protegendo a referida obra em favor do proprietário. Este, na cláusula 2ª, compromete-se a indenizar

¹⁸⁴ A autora relata raros casos, o primeiro deles ocorrido somente em 1951 quando a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música) pleiteou um acordo para que a remuneração autoral fosse fixada em termos percentuais sobre os discos vendidos.

¹⁸⁵ Como foi o caso ocorrido em 1915 entre a Casa Edison e Selo O Gaúcho e culminou na busca e apreensão de discos e matrizes de *Cabocla de Caxangá* considerado mais uma manobra comercial da representante local - a Casa Hartlieb - do que uma medida que visasse de fato a usurpação legal (FRANCESCHI, 2002: 219). O autor cita outro caso, que diz respeito à edição de partituras e não de discos, envolvendo a Casa Edison e Chiquinha Gonzaga

Figner por toda a perda e prejuízo que ele pudesse sofrer por causa de qualquer reclamação ou demanda contrária advinda de terceiros, ou por causa de qualquer adjudicação que invalidasse os privilégios dos direitos exclusivos reservados. Na cláusula 2ª são arroladas as obras com direitos exclusivos de gravação e reprodução cedidos e transferidos¹⁸⁶:

Até amanhã, samba da autoria de Noel Rosa, **porém, de minha propriedade**,
Ando cismado, samba de e Ismael Silva e Noel Rosa, **porém, de minha propriedade**
É peso, samba da autoria de Antonio dos Santos, **porém de minha propriedade**

Em primeiro lugar, esse documento prova que as acusações de Vagalume não eram, de todo, sem fundamento. Francisco Alves declarava-se proprietário de três sambas alheios e Fred Figner, por sua vez, reconhecia, assinava e se comprometia com a forma de remunerar. A segunda cláusula determinava já por escrito que o “proprietário” teria a autoria e propriedade legal das obras, fazendo o registro na Biblioteca Nacional sob seu nome, mas a propriedade alheia viria datilografada no arrolamento das obras. Não há menção nem junção de contrato prévio entre autores e proprietários, mas é citado um termo de responsabilidade.

Entre os 697 documentos disponíveis relativos à contratos e cessões de Direitos Autorais da Casa Edison foram encontrados 9 que faziam menção à propriedade de composições alheias: um deles envolvia Francisco Alves e composições de Noel Rosa¹⁸⁷; outro citava o próprio Noel Rosa como proprietário de letra de Orestes Barbosa¹⁸⁸; 2 envolviam o editor Estebam Mangione e composições de Noel Rosa, Orestes Barbosa, J. Tomas e Erol Saint Cleir Matos¹⁸⁹; 2 envolviam o Diretor do grupo Inocentes da Pavuna, Francisco Gonçalves de Oliveira, e composições de Lamartine Babo¹⁹⁰; um outro processo bastante curioso deu-se entre Satyro de Oliveira e Lamartine Babo apresentando a expressão “~~de minha propriedade~~ riscada¹⁹¹” e, por último, um processo em que Raul Roulien declara ter adquirido todos os direitos de Mark Hermans¹⁹².

¹⁸⁶ FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 10752 Direitos Autorais – Doc IOO 10889

¹⁸⁷ Idem – Doc IOO 10888

¹⁸⁸ Idem – Doc IOO 10873

¹⁸⁹ Idem – Docs IOO 10866 e IOO 10867

¹⁹⁰ Idem – Docs IOO 10752 e IOO 10777

¹⁹¹ Idem – Doc IOO 10821

¹⁹² Idem – Doc IOO 10946

A
1576

Pelo presente contracto feito entre o Sr. Francisco Alves,
de nacionalidade brasileira, domiciliado(s) em Distrito Federal
Rua Justiniano da Rocha, 161, de uma parte, aqui denominado(s), o "PROPRIETARIO"
e Fred. Figner, brasileiro, negociante, proprietario da Casa Edison, do Rio de Janeiro, rua Sete de Setembro, 90, aqui
denominado "FIGNER" de outra parte, têm contractado o seguinte:

1.º O "PROPRIETARIO" cede e transfere a "FIGNER", seus successores, representantes legaes, concessionarios e/ou
cessionarios os direitos exclusivos de gravação e reprodução por meio de processo mechanico, electrico, radio, etc., em dis-
cos de grammophone, rolos de pelliculas, etc., e em qualquer forma de instrumentação ou adaptação que "FIGNER" achar
conveniente, das seguintes obras:

"ATÉ AMANHÃ", -.....Samba, da autoria de Noël Rosa, porém, de minha
propriedade.

"ANDO SCISMADO", -.....Samba, da autoria de Ismael Silva e Noël Rosa,
porém, de minha propriedade.

"À PESO", -.....Samba, da autoria de Antonio dos Santos, porém,
de minha propriedade.

sua musica e letra, declarando o "PROPRIETARIO" que as obras acima são de sua autoria e propriedade legal e por
elle e sob seu nome de autor foram registradas na Bibliotheca Nacional sob o N.º

2.º O "PROPRIETARIO" se compromette a indemnizar a "FIGNER" por toda a perda e prejuizo que elle possa
soffrer por causa de qualquer reclamação ou demanda contraria, de terceiros, sobre as obras especificadas neste documen-
to, ou por causa de qualquer adjudicação que invalide os privilegios dos direitos exclusivos reservados, tratados neste
contracto.

3.º Esta cessão e transferencia (d'este contracto) se entende para o mundo inteiro e consequentemente o "PRO-
PRIETARIO" se obriga formalmente a não ceder iguaes autorizações a nenhuma outra pessoa para qualquer reprodução
acima referida.

4.º "FIGNER" pagará ao proprietario uma quota de \$300 (---trezentos reais---)
por reprodução mechanica de cada um exemplar da(s) respectiva(s) obra(s) referida(s), que sejam vendida(s) por "FIGNER",
seus successores, representantes legaes, concessionarios e/ou cessionarios no Brasil e em qualquer outro paiz no qual o
proprietario tenha direitos reservados que protejam a referida obra, ficando bem entendido que em nenhum caso se deve
pagar direitos ou quotas duplas se por acaso as impressões ou reproduções forem levadas a paizes estrangeiros.

5.º A liquidação das quotas e o pagamento das mesmas será feito trimestralmente.

6.º A permissão ou prohibição de irradiações ou exhibições publicas dos discos ou de quaesquer outras reproduc-
ções mechanicas em que figurem as obras cedidas e transferidas neste contracto cabem exclusivamente a "FIGNER".

Em signal de conformidade, ambas as partes contractantes assignam na data indicada este documento em duas vias,
para um só effeito, sendo o original devidamente sellado, para cujo effeito se dá ao presente contracto o valor de ...
Rs. 1:000\$000 (um conto de reis) e ficando o mesmo em mãos de "FIGNER", entregando-se a 2.ª via ao "PROPRIETARIO"
que no momento de assignar este contracto confirma havel-o recebido. — Figuram como testemunhas os Srs.

J. Guilherme Bentenrieder e Julio A. Teixeira de Macedo,

cujas assignaturas vão ao pé.

As partes contractantes concordam pagar, em partes iguaes, as despesas deste contracto referentes a estampilhas, re-
conhecimentos de firmas, e registro em cartorio de titulos.

Testemunhas:

Justino da Rocha
J. Alves

Rio de Janeiro, 9 de Novembro de 1932
Francisco Alves
Fred. Figner

Sambas de outros autores com propriedade de Francisco Alves estipulada em contrato

Pensando em termos da divisão de trabalho e da constituição de esferas
separadas de atividade, pode-se dizer que a modalidade proprietária adotada causava

alterações na divisão do trabalho e apontava para um movimento de insubordinação por parte daqueles nas funções de criador e produtor cultural em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão e seu monopólio. Estabelecia-se, assim uma nova relação de intermediação entre o processo propriamente criativo e a lei de mercado, representando, de certa forma, uma ingerência do poder econômico na legitimação daquilo que não é propriamente cultural.

O posicionamento assumido por Alves embaralha, assim, nas instâncias de mediação as etapas produção, reprodução e circulação da canção gravada, enquanto bem simbólico. Em suas acusações, Vagalume chama mesmo de monopólio o que ele e Eduardo Souto têm na Casa Edison. Exageros à parte, cantor e maestro passaram a exercer função de empresário a medida em que influenciavam a decisão do que viria a ser gravado. Ainda, extrapolavam o modelo que já havia sido adotado por Cornélio Pires e Lourenço Mandi, à medida que executavam também transações comerciais e financeiras declaradas e oficializadas, envolvendo dinheiro e autoria junto à pessoa jurídica do produtor fonográfico.

Em sua relação com a gravadora, nesses casos o intérprete se revestia de um poder decisório e econômico, muito diferente do exercido durante primeiro período estudado, em que homens como Sinhô e Freire Júnior eram quem levavam os intérpretes para as gravadoras, como levaram Francisco Alves, ainda que tivesse obtido, com isso, pouco ou nenhum sucesso. Além de compositores ligados ao samba ou ao morro, Francisco Alves levou ao disco e à consagração, nesse período, outros compositores, como foi o caso do “Rei da Valsa”, José Maria de Abreu, que teve seu *debut* fonográfico com a gravação da música “Recordando”. Alves levou também Capiba, compositor pernambucano mais ligado ao frevo e que estreou em disco com a música “Não quero mais”, lançada pela Odeon em 1930. No mesmo ano e pelo mesmo selo estreou, ainda, o sambista da Praça Onze Bucy Moreira, com a música “Palhaço”, gravada na outra face do disco de “Dá nela”, sucesso de Ary Barroso, a partir de possível interferência de Francisco Alves¹⁹³. Através de “Dá nela” Barroso alcançaria

¹⁹³ Dados fornecidos por CARDOSO, 1998: 190-191-279). A possível interferência de Alves na gravação de “Palhaço” APUD Sergio Cabral. As outras duas canções foram premiadas no Concurso citado da 1930, o autor também faz um relato curioso em que o extravio do envelope fechado que identificava os autores Capiba e Coelho Filho (pseudônimos José Pato e Joca da Beleza) fez que dois impostores levassem o prêmio de 600 mil réis. Capiba teria ido ao Rio meses depois e recebido o prêmio da Odeon.

seu primeiro grande sucesso e chegaria a ser uma celebridade como autor.

Alves, Azes, Bambas e Cia Ltda.

Além da parceria e da negociação em relação a direitos autorais, dois autores tiveram ligações com Francisco Alves: Ismael Silva e Alcebíades Barcelos. Essas ligações tangenciavam a esfera das atividades comerciais e, nesse percurso, chegariam à formação de um tipo de sociedade próxima à empresarial, ainda que não fossem definidas ou oficializadas dessa forma. Ismael Silva declarou que foi procurado pelo primeiro compositor do Estácio gravado por Alves: Alcebíades Barcelos “Bide”, autor de “A Malandragem”¹⁹⁴. Este portava uma proposta de venda de uma composição para Alves, com quem teria fechado negócio sobre a música “Me faz carinhos”, que no disco consta como sendo de autoria de Francisco Alves, e logo em seguida negociaram a música “Amor de Malandro”, constante no disco como sendo de Francisco Alves e Freire Júnior. Mais tarde, Ismael Silva e Francisco Alves, viriam a se conhecer pessoalmente no Estácio, onde Ismael cantou várias músicas para mostrar “...Quando terminei, me levou para o automóvel para falar de negócios” (*Revista Manchete*, 15 out. 1966).

Observamos que o termo “negócios” englobava uma concepção mais ampla de propriedade, não envolvendo somente parceria e arrecadação de direitos. Segundo Ismael, Alves exigia do fornecedor exclusividade, demandava que só vendesse suas músicas a ele, que além de assumir parceria ou autoria integral, poderia ceder a outros cantores o direito de cantar. E isso de fato acabou ocorrendo, pois Mario Reis, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Noel Rosa e outros gravaram canções vindas dessas parcerias, não só na Odeon, gravadora em que Alves atuava então, como na Victor. Ismael via, assim, uma oportunidade de deixar de ser conhecido somente no Estácio e nas rodas de samba e de resolver a dificuldade de encontrar intérpretes faturando à vista. Ele, então, iniciou uma relação com seu parceiro que foi chamada de “estranha ligação musical/comercial”, estabelecendo, a partir de 1929, uma rotina de trabalho diária “até seis horas da tarde, cuidando de negócios musicais... gravações, edições,... edições gráficas, etc”¹⁹⁵.

Ao longo desse processo, também se definiam os papéis de Alves e Ismael

¹⁹⁴ Odeon 10.113 – 1928.

¹⁹⁵ Trechos de depoimento dados por Ismael Silva ao MIS-RJ e os termos entre aspas, tirados de SOARES (1985: 16).

enquanto agentes: mais desembaraçado e melhor relacionado no meio artístico, Francisco Alves cuidava da parte empresarial, ao passo que Ismael exerceria um papel intermediário entre Alves e os compositores dos morros, descritos pela Vagalume como os fazedores de samba enforcados e forçados a venderem seus trabalhos para serem gravados. Assim, a função de Ismael seria como uma espécie de secretário que subiria o morro para conhecer músicas e autores, fazer uma seleção e trazer ao cantor Francisco Alves para fazer a negociação dos direitos. Essa função de negociar direitos também teria sido exercida por outras pessoas, como Clóvis Miguelão e Sílvio Fernandez, o Brancura, que possivelmente também revendia obras compradas, ou mesmo conseguidas sob pressão ou pelo uso da violência, estratégias típicas do malandro que era. Teria sido o caso da música “Mulher Venenosa”, supostamente composta por Paulo da Portela (CARDOSO JÚNIOR, 1998: 156).

Durante uma turnê realizada em Buenos Aires no ano de 1931, Francisco Alves enviou uma carta ao “amigo e parceiro Ismael”, datada de 15 de outubro, dizendo-se preocupado, pois a intensidade dos trabalhos não deixavam tempo nem para que compusesse um coro para um samba e o deixava pensando em quem iria ganhar o carnaval *“porque eles são espertos, mas eu também não sou burro”*. Na carta, Alves ainda manda lembranças para alguns parentes e amigos comuns, como Sílvio Caldas e em especial a empresas como as Casas Edison, Melodia e Vieira Machado. Recomenda que Ismael não se descuide e veja sempre se não tem alguma coisa “na roça” e que observe como vai o negócio dos discos “se sair alguma coisa que esteja nos fazendo diferença, manda o Santo botar outro disco para fora”. Pede que o informe integralmente do que se passa para estar a par “qualquer negócio que convenha você faz (sic)¹⁹⁶”.

O tom da carta pode ser considerado, de fato, negocial, o que aponta, além da atividade extra parceria, para uma organização racional do processo. Tal organização se dava não só na relação com a gravadora e com os editores, mas entre parceiros, o que viria a se acentuar na medida em que a sociedade se ampliava e ganhava identidade própria. Quando a dupla já tinha um número considerável de parcerias, Francisco Alves conheceu a canção “Não há” e quis convidar o compositor Nilton Bastos para integrar o grupo. Bastos exigia seu nome na gravação e, então, Ismael resolveu intermediar a questão, falar com Alves e registrá-la na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores

¹⁹⁶ Giron (2001: 143) transcreve a carta.

Teatrais), única entidade responsável pela arrecadação dos direitos na época, à qual Nilton já era associado como compositor profissional, registrado com mais de 30 músicas compostas. “Ficou acertado que Nilton Bastos, que já vinha compondo comigo, entraria também como parceiro. Daí em diante, tudo o que eu e Nilton fazíamos era gravado e a parceria com o nome dos três. Até o ano em que o que Nilton Bastos morreu, compusemos alguns dos maiores êxitos carnavalescos de todos os tempos” (*Revista Manchete*, 15 out. 1966).

Em nome dos três, foi encontrado um contrato assinado com a Casa Edison, datado de 09/12/1930, relativo aos direitos autorais de 4 músicas¹⁹⁷. O trio passou a ter nome próprio, “Bambas do Estácio”, constando em algumas gravações e raríssimos registros de apresentações ao vivo¹⁹⁸ e acabou por batizar diversas formações de músicos ou compositores em torno de Alves, como se fosse uma espécie de marca registrada de sua propriedade. Utilizando essa marca foram lançados, entre 30 e 31, uma grande quantidade de sambas gravados por Francisco Alves mesmo ou outros compostos em trio ou dupla, como é o caso de *Quero Sossego*, gravado em 1931 por Aracy Cortes. Nesse disco aparece o nome da dupla Silva - Bastos, mas ele havia sido também gravado por Patrício Teixeira e indicando a autoria do trio que incluía Francisco Alves. No terceiro trimestre de 1932 os Bambas do Estácio fizeram a segunda maior retirada em dinheiro da Casa Edison no valor de 1.630.400 réis, sendo que a maior havia sido 2.079.800 réis, por parte de Francisco Alves sozinho¹⁹⁹.

A formação de um grupo gerenciado em função de compromissos comerciais ganhava, então, uma definição mais detalhada das funções individuais, das suas formas de remuneração e mesmo atentava para o estabelecimento de uma hierarquia encabeçada por Alves enquanto proprietário. Uma estrutura similar já havia sido experimentada no grupo “Azes do Samba”, formado para a realização de atuações em palco, e que também teve formações diferentes incluindo Mário Reis, Lamartine Babo, Tute, Luperce Miranda, Nonô e Noel Rosa. Nos “Azes”, a postura gerencial e profissional de Alves se fazia notar na relação com Noel e nos termos que usou para

¹⁹⁷ “Não Há”, “Nem é bom falar” “Olê – leô” e “Se você jurar” - FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 10752 Direitos Autorais – Doc IOO 10933.

¹⁹⁸ Somente encontrei uma menção em 1931 na já citada Festa Brasileira de Patrício Teixeira no Teatro o Lírico. *JB*, 24 jan. 1931.

¹⁹⁹ Um maior detalhamento sobre a proporção dos lucros da gravadora baseados em documentos será feito adiante.

repreender seu comportamento boêmio por evento de uma viagem à Buenos Aires: “... outra vez adverti Noel: farras, mulheres, bebidas não podiam se entrosar com as nossas responsabilidades artísticas e fiz a ameaça de desligá-lo do conjunto” (NASSER, 1966 112). A represália teve resposta musical em “Vitória”, parceria com seu também companheiro de farra, o pianista Nonô:

Antes da Vitória
Não de deve cantar glória
Você criou fama
Deitou-se na cama
Eu que não estou dormindo
Vou subindo
Vou subindo
Enquanto você vai decaindo

Quero a minha independência
E com jeito e paciência
Me preparo pro futuro
Não garanto nem duvido
Mas você tome sentido
Que entre nós o páreo é duro
Aguentei muita indireta
Mas andei na linha reta
Não maldigo a minha sorte,
Vou agindo com cadência
Sei que a minha independência
Há de ser a sua morte
Vitória

Sua voz se alguém percebe
Bem humilde lhe recebe
Sua entrada ninguém veda
Você goza de ventura
Mas quem voa em grande altura
Leva sempre grande queda
Não tenho medo de grito,
Sempre fiz papel bonito;
O que eu falo é bem pensado
Não receio escaramuça
E que aceite a carapuça
Quem se sente melindrado
Vitória

SOARES (1985: 83) cita ainda versos inéditos não gravados:

E no fim da irradiação
Vem a voz do violão
Que é mais antiga que o Cazé

Dona da minha vontade
Saiba vossa majestade
Que cantarei o que quiser

O alvo da provocação não pareceu ter se aborrecido, pois Francisco Alves compareceu no estúdio na hora da gravação, cantou junto com Silvio Caldas e declarou “Nada disso, senhores, deixou rastros, e continuei o mesmo amigo de Noel” (NASSER, 1966: 112) que, apesar do revide, dos maus antecedentes e da ameaça de demissão, foi convocado como substituto de Nilton Bastos nos “Bambas do Estácio”, após a morte deste em 1931. Apesar de versejar “Quero a minha independência”, Noel Rosa teria negociado com Alves um automóvel usado, cujo valor fora descontado de 50% dos rendimentos das atividades em apresentações e direitos autorais nas gravadoras. Para quitar a dívida, produziu mais de quarenta composições em menos de um ano (ALMIRANTE, 1966: 111).

Francisco Alves, por sua vez, mantinha, como proprietário, uma autonomia relativa e também relações de dependência em outras instâncias em que negociava. Uma análise da prestação de contas da SBAT a Nilton Bastos, datada de fevereiro de 1930, relativa à execução de sete músicas, mostra que foram arrecadados 21.660 réis, dos quais 19.240 ficaram com os Editores (Casa Carlos Wehrs e Casa Vieira Machado) que tiveram descontados pelo SBAT 6.020 réis (12%) restando, para o autor, 2.420 réis²⁰⁰. Para figurar e situar-se nessa posição ambígua de credor e devedor enquanto proprietário, Francisco Alves armou-se de uma rede de relações de cunho praticamente empresarial para poder negociar com os produtores culturais propriamente ditos e com os detentores dos instrumentos de produção e difusão, que na indústria do disco no Brasil viviam um momento de intenso crescimento e profissionalização. Essa rede de relações e negócios inclusive incluía um nível de risco, pois uma vez remunerado antecipadamente, o compositor deixava para o intérprete um virtual prejuízo caso a música não fizesse sucesso, ou, da mesma forma, o lucro integral em caso de aceitação positiva²⁰¹.

A postura proprietária e comercial de Francisco Alves não se concretizava

²⁰⁰ Recibo transcrito em SOARES, 1985: 15-16. As músicas eram: “*O destino Deus é quem dá*”, “*Não quero ficar falada*”, “*Trinca de Aze*”, “*Sofro por amar*”, “*Delírio*”, “*Carinhos venenosos*” e “*Antes só*”.

²⁰¹ Essa a questão do risco é abordada por MANZO e SANDRONI (1995: 148).

somente através da assunção de autoria e da arrecadação de direitos autorais das canções que gravava, Alves também era dono e gerente da porta dos palcos e do disco, ou seja, dos “Azes do Samba” e dos “Bambas do Estácio”. Se compararmos com sua atuação nas Companhias de teatro de revista no período do encerramento da Companhia São José e, depois disso, sua passagem por uma série de grupos com curta duração, comandados por atrizes famosas, podemos dizer que a trajetória de Alves dentro do campo a produção fonográfica teve uma mobilidade ascendente. A partir de suas estratégias enquanto agente, ampliou o público consumidor de música, aproximando-se de uma cultura de absorção da música dos morros, popular, mas urbana, ao contrário das modas de violas que despontavam na mesma época através das turmas caipiras de Lourenço Mandi e Cornélio Pires. Vasco Mariz questionava que o samba tivesse origem nos morros, alegando que isso já representava uma segunda geração e que os de compositores de primeira geração seriam mesmo da cidade. Assim Mariz conceitua a evolução topográfica do samba: “veio da Baía para a cidade do Rio de Janeiro, tomou forma na praça onze, foi cultivado no Estácio prestigiado por Chico Alves, subiu o morro da Mangueira, descendo também à planície”. Já Ary Barroso (*Revista da Música Popular*. nº. 9, set. 1955: 7), de forma indireta, apontava a atuação de Alves como um sinal de decadência “Antigamente não havia parceira de cantores, empresários e veículos: o cantor cantava, não impingia... Antigamente o teatro era o palco dos triunfos populares. Então o samba vinha da Praça Tiradentes para a cidade e depois para o Brasil... Antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra... decadência! decadência! decadência!”.

No entanto, para Mariz, a gravação de Francisco Alves era uma prova de prestígio, de certa forma uma visão dúbia em relação ao trabalho de Alves ao evocar a Praça Tiradentes, pois já vimos anteriormente a dimensão das canções do morro cantadas por ele e inseridas dentro das peças teatrais. No geral, no tom das críticas, entre elogios e acusações acabou se tornando uma tônica trabalhar sua imagem como chefe, *goldfather*, *capo* (GIRON, 2001: 144), comprador, usurpador, ladrão, coveiro, ave de rapina, Lampião... Tal imagem está em oposição à maneira como é adjetivado Cornélio Pires, pioneiro, divulgador, desbravador, etc... Como vimos, Alves assinara 10 fonogramas como sendo de sua autoria exclusiva no período até 1932, sendo que apenas um deles configurava comprovada compra de autoria ou ao menos levantava questionamentos a respeito. Pires, por sua vez, exclusivamente no ano de 1929, havia somado 26 fonogramas e em todos eles omitiu autores e intérpretes. Infelizmente não

foram encontrados contratos da Columbia que comprovassem sua propriedade sobre tais fonogramas, como acontecia com os registros de Alves na Casa Edison. Dessa forma não podemos afirmar se houve ou não algum tipo de transação previamente acordada entre a turma caipira e aquela intermediada por Pires com a gravadora, ou algum tipo de apropriação unilateral dos direitos.

O juízo positivo da crítica sobre Cornélio Pires foi feito décadas depois das acusações de Vagalume à Alves que, na época, já era um artista de sucesso como jamais o rei dos caipiras viria a ser. Assim talvez se justifique discrepância de visibilidade entre ambos, mas não necessariamente ela explica o teor dos termos usados para se referir a um e outro. Até mesmo a elegância de Pires em meio aos chapéus e botinas é referenciada com fator de distinção, como se evidenciasse não se tratar de um caipira inculto, mas alguém que abria para eles as portas do mundo do disco, seus ternos são elogiados ao contrário da casaca de Alves (CARDOSO JUNIOR, 1986: 4)²⁰². Segundo Vagalume, um desses “moços elegantes otimamente instalados na vida explorando a inexperiência de homens modestos e desconhecidos comparando por pouco os seus trabalhos, sonhando-lhes o nome, assumindo a autoria porque tiveram o cuidado de preparar o monopólio da gravação” (VAGALUME, 1933: 131). Sob essa ótica, ao contrário de Pires, Alves obstruía as portas para os homens ingênuos de quem não conseguisse surrupiar. Também o termo produtor tem um sentido diferenciado quando usado para designar Pires na Turma Caipira, referenciando o primeiro como independente, ou pioneiro no Brasil. Já os “Bambas do Estácio” foram considerados a primeira “Central Produtora de Samba”²⁰³, entendendo-se aqui a palavra “produzir” no sentido de fabricar, compor e não só agenciar direitos ou performances de palco.

Gêneros urbanos em disco

Até 1932, Francisco Alves gravou 180 músicas nominadas, nos selos dos discos, como samba²⁰⁴, 14 deles eram de autoria dos Bambas do Estácio, 4 de sua própria autoria, 7 em parceria com Ismael Silva, 1 vindo da parceria entre Ismael Silva e Noel Rosa e 3 exclusivos de Noel Rosa. Gravou também composições e parcerias de outros

²⁰² Segundo o autor, além de impecável no traje, Cornélio era “exato no português, tanto quanto nas articulações das palavras, com todos os esses e erres”.

²⁰³ Termo usado por VIVACQUA.

²⁰⁴ Incluindo: samba canção, samba característico, samba cateretê, samba da Baía, samba da roedeira, samba modinha, samba paródia, sambinha e sambinha choroso.

autores ligados ao Estácio, Praça Onze e os morros, como Cartola (4), Sílvio Fernandes "Brancura" (3), Bide (3) e Bucy Moreira (2) e Artur Faria "Arturzinho" (1). Sandroni relata que Bide e Bucy Moreira ponderavam sobre as críticas feitas a Alves com relação a suas atividades negociais ("Você vê como essa gente é ingrata. Ainda falam mal do Rapaz"), defendendo que, na verdade, ele teria proporcionado a ambos, ainda amadores, a possibilidade de ganhar a vida com música. Dessa forma, sua contribuição não seria tanto a de criar sambas, mas a de realizar uma atividade ainda mais importante, criar os próprios "compositores do samba" no sentido moderno e profissional (SANDRONI: 149)²⁰⁵. Na perspectiva de Sandroni, Alves foi o primeiro divulgador em larga escala das primeiras composições de Ismael Silva e seus amigos (Idem: 187) e analisa exatamente suas gravações de samba para observar as transformações ocorridas no gênero no período entre 1927 e 1933. O teor dessas mudanças não cabe nos objetivos da nossa discussão, mas ressaltamos que Sandroni, ao analisar o ritmo empregado por Alves, entendendo-o como mais próximo dos originais do Estácio em comparação ao empregado pelos instrumentistas, destaca a sua proximidade em relação às "fontes". Essa proximidade o diferenciava em relação a outros profissionais envolvidos na produção e gravação de discos, como os arranjadores e músicos de orquestra (Idem p. 213). Se, enquanto mediador, incorporava a lógica da produção, ao mesmo tempo mantinha esteticamente uma proximidade com as fontes. Tal argumento é o oposto ao que dá base a uma acusação feita dentro da Turma Caipira, na ocasião em que Sorocabinha acusava Raul Torres de forçar, nas modas de viola, a introdução do violão, instrumento considerado por ele como sendo "da cidade". Esse fato teria influenciado a decisão de Sorocabinha se retirar do mercado (GONÇALVES: 162)²⁰⁶.

Além de autores ligados ao Estácio ou as morros, Francisco Alves também gravou uma quantidade considerável de sambas vindos de compositores mais veteranos ou mais tradicionais como Sinhô (12), Caninha (3), Donga (1), Pixinguinha (3), Sebastião Santos Neves (3) e Heitor Dos Prazeres (5). Gravou também sambas de autores mais diretamente ligados ao teatro de revista ou a atividades dentro da indústria fonográfica, como Duque (4), Ari Barroso (2), Bento Mossurunga (1), Cardoso de Menezes (1), De Choclat (1), Eduardo Souto (6), Luiz Nunes Sampaio "Careca" (2), Freire Jr (2), Henrique Vogeler (3) e Lamartine Babo (1). Esses autores mais ligados ao

²⁰⁵ Cita a frase entre parênteses que teria sido dita por Bucy Moreira à Sérgio Cabral.

²⁰⁶ Trecho de depoimento de Sorocabinha ao MIS-SP transcrito por Gonçalves (162).

teatro de revista e ao pessoal das gravadoras predominam no total de 67 gravações classificadas como Marcha²⁰⁷. Destacam-se, ainda, Osvaldo Santiago como letrista parceiro de Eduardo Souto e José Francisco de Freitas. Tais autores, mais Luiz Peixoto e Martinez Grau fazem-se presentes em outro gênero musical entre os mais gravados (46): trata-se do gênero canção. Talvez a imprecisão do termo²⁰⁸ justifique a reunião de uma variedade de compositores diferentes como Sinhô, parcerias do próprio Francisco Alves e uma grande quantidade de nomes ligados mais diretamente à música regional folclórica tematizada, como Joubert De Carvalho e Marcelo Tupinambá.

Uma canção de Heckel Tavares “O preto velho cambinda” mereceu crítica positiva na Phono-Arte: “Francisco Alves causou uma surpresa com duas lindas e nostálgicas peças de Heckel Tavares, letras Joracy Camargo e Olegário Mariano e com autor ao piano e Newton Pádua no Violoncelo... perfeita realização técnica e artística aos verdadeiros amantes da música “popular artística” brasileira.” (Revista Phono-Arte. nº. 19, 15 mai. 1929: 20).²⁰⁹ A segunda peça mencionada era o acalanto *Sapo Cururu*, para a qual foi registrada como acompanhante no selo do disco somente o nome de Heckel. Este, por sua vez, teve elogiada outra melodia com letra de Olegário gravada por Alves “o homem que tudo canta” como já disse alguém, sabe-se muito bem em todos os cocos, e vê-se acompanhado por dois pianos tocados por Heckel Tavares e Henrique Vogeler”²¹⁰. Outros 29 fonogramas, apesar de merecedores de nota, eram minoria numérica, incluindo gêneros como cocos, cateretê, embolada, modinha, modinha brasileira, toada, modinha sertaneja e toada sertaneja. Entre os compositores responsáveis pelas gravações destes gêneros menores figuravam o próprio Francisco Alves²¹¹, J. L. Calazans “Jararaca”, Catulo Cearense e Francisco Mignone.

Alguns compositores dessa linha também figuravam como autores de gêneros mais urbanos ou mesmo “estrangeiros” como Marcelo Tupinambá (Marcha “Asas do Jaú” - Odeon 10.004), Heckel Tavares (Fox Trot *Moleque Namorador* - Odeon 10.110)

²⁰⁷ Incluindo: marcha canção, marcha rancho, marcha canção, marcha patriótica, marcha enxerto, marcha ragtime e marcha Charleston.

²⁰⁸ Que incluía: canção brasileira, canção sertaneja, canção riograndense, canção tema, canção blue e canção maxixe.

²⁰⁹ Odeon 10.365.

²¹⁰ Meu Barco É Veleiro e Benedito Pretinho - Odeon 10.491- Revista Phono-Arte, número 31, 15 nov. 1929: 26.

²¹¹ *Dengosa* - Odeon 10.019 e *Nêgo D'Angola* - Odeon 10.091. *Periquito* - Parlophon 12.822 consta como Popular – Arranjo de Francisco Alves, como se dava os créditos para coletor ou intérprete.

e Joubert de Carvalho (*One Step Rio de Janeiro* - Odeon 10.110). Da mesma forma, compositores mais ligados à música popular ou urbana poderiam figurar também como autores de gêneros mais regionais, assim era o caso de José Francisco de Freitas (Modinha Brasileira *Uma Noite de Serenata* - Parlophon 12.816), Eduardo Souto (Samba Cateretê *Já Sei Porquê É* - Odeon 10.121) e Freire Jr. (Modinha Brasileira *Malandrinha* - Odeon 10.159).

Nem sempre havia imprecisão somente na classificação impressa nos selos dos discos, muitas vezes um só gênero englobava diversos subtipos, como no caso do tango (25 fonogramas registrados nessa categoria), que apresenta uma diferença clara entre os chamados tangos brasileiros, de autores como Ernesto Nazareth²¹², Joubert de Carvalho e Catulo Cearense²¹³ e tangos argentinos, cantados em espanhol²¹⁴ ou com versões em português interpretadas por André Filho²¹⁵, Zeca Ivo²¹⁶ e Cesar Vedani²¹⁷. Registra-se também casos de tango classificados como argentinos, mas compostos por brasileiros como Raul Roulien²¹⁸.

Podemos dizer que Francisco Alves era aberto às músicas estrangeiras, tendo gravado, ao todo, 137 fonogramas compostos por autores não brasileiros ao longo de sua carreira. 84 dessas músicas foram lançadas até o ano de 1932, provavelmente em função da moda do tango, do fox-trot e do advento do cinema falado, que chegava ao Brasil trazendo suas trilhas, músicas com potencial de venda de discos. Todas as músicas estrangeiras gravadas no período eram versões, mesmo que em muitos dos casos não constasse o nome do autor das letras em português, a maioria delas compostas apenas por estribilhos de grandes partes orquestradas. Inclusive nos contratos com a Casa Edison²¹⁹, ficava estipulado que, nesses casos, o letrista ganharia apenas 150 réis por face de disco, enquanto ganhava 400 réis nas letras inteiras. Para Cardoso Júnior (CARDOSO, 1998: 24), ao gravar em português a gravadora derrotava o intérprete estrangeiro, mantinha no Brasil boa parte de seus lucros e, assim, amortecia o impacto

²¹² *A voz do Amor* - Odeon 10.375 e *Favorito* - Odeon 10.518/ Parlophon 12.946.

²¹³ *Traição* - Odeon 10.196, *Malaventurado* - Odeon 10.168 e *Lenita* - Odeon 10.844.

²¹⁴ *Porque me haces sufrir* - Odeon 10.234, *Yo te soñe* - Odeon 10.396 e *Esta noche me emborracho* - Parlophon 12.851.

²¹⁵ *Yira Yira* - Odeon 10.756.

²¹⁶ *Noite de Reis* - Odeon 10.197.

²¹⁷ *Adiós Muchachos* - Parlophon 12.851 B.

²¹⁸ *Adiós mis farras* - Odeon 10.230.

²¹⁹ FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 10752 Direitos Autorais – Doc IOO 11033.

da invasão estrangeira. Observamos que Francisco Alves chegou a gravar em espanhol, mas entendemos que seria pouco provável sua intenção de amortecer algum impacto, isso talvez indique um anseio nacionalista mais importante para o autor que para o cantor, que gravou 42 foxes estrangeiros (em um total de 65), incluindo versões de vários autores, em especial de Osvaldo Santiago e de Lamartine Babo. A proporção foi menor, embora representativa, em relação às 24 valsas (em um total de 65), gênero em que Alves também gravou vários autores brasileiros como Zequinha de Abreu e André Vitor Corrêa. A sua suposta predileção pelos gêneros mais urbanos talvez coincidissem com a predileção do público, conforme resposta dada ao repórter de *O Malho* (*O Malho*, 31 ago. 1929: 43):

- Qual o gênero de música que mais agrada ao público?
- Não arriscarei uma afirmativa categórica, Mas penso que o samba encontra mais eco na alma popular. É, pelo menos, o que mais se vende.

A afirmação de que o samba representava o gênero mais vendido feita pelo autor é de difícil comprovação, mas podemos dizer que foi, de fato, o mais gravado, equivalendo a mais de um terço do repertório gravado por Francisco Alves. Na mesma entrevista, quando Alves é perguntado sobre qual gênero que mais lhe agradava, respondeu que era a canção, *“porque se casa melhor com meu feitio sentimental, com o meu temperamento brasileiro”*. No entanto, também acrescentou que seus discos de maior vendagem foram aqueles de samba: “Não quero saber mais dela” (25.000 cópias) e “Samba de verdade” (perto de 20.000). Talvez o samba mais representativo, nesse sentido, possa ser aquele que marcou a chegada da escola de samba ao palco do teatro de revista e provocou um redimensionamento do formato de suas canções nesse espaço: Trata-se de “Eu quero é nota”, cujo título também exprime bem o que Alves afirma, sem receio, na entrevista.

O fato de que o samba era um gênero lucrativo pode ter atraído também outros artistas vindos de uma linha mais regional. Eles de certa forma, “caíram no samba” e em outros gêneros mais urbanos mudando a orientação de seus repertórios e carreiras. Esse foi o caso com os membros dos Turunas da Mauricéia: Augusto Calheiros gravou uma grande quantidade de sambas e Luperce Miranda migrou para o choro, tornando-se, inclusive, o bandolinista mais famoso da época antes do surgimento de Jacob do Bandolim. Além disso, Luperce passou a integrar os Azes do Samba por intermédio de

Francisco Alves. Do Bando de Tangarás, além de Noel Rosa, Almirante abriu seu leque de gêneros e atividades tornando-se também pesquisador, profissional de arquivo e de rádio e em 1933, ele também viria a participar de uma sociedade comercial com Alves²²⁰. Braguinha (João de Barro), no mesmo período, gravou 18 fonogramas como cantor, maioria deles eram sambas escritos com parceiros como Noel Rosa e Lamartine Babo, além de marchas, gênero que viria a predominar em sua longa e bem sucedida carreira de compositor e executivo de gravadoras.

Com a chegada da fase elétrica da produção fonográfica, os artistas ligados ao teatro tiveram diminuídos espaço e notoriedade no disco em relação à fase mecânica: Artur Castro gravou uma quantidade significativa de fonogramas (27) até sua morte, em 1931, também foram representativos os trabalhos de Francisco Pezzi (24) e Araci Cortes (48). Cortes iniciaria uma fase inconstante em sua carreira, contabilizando menos de 10 gravações realizadas até o ano de 1935 e só voltando a ensaiar algumas voltas nos anos 50 e 60²²¹. Um fenômeno parecido aconteceu com Vicente Celestino (46 fonogramas), mas este superou os percalços e pôde produzir com mais intensidade até sua morte em 1968, chegando a fazer grande sucesso no cinema nacional com os filmes “Coração Materno” e principalmente “O Ébrio”, de 1947, que teria custado cerca de 450 mil cruzeiros e rendido 30 milhões com sua exibição até o ano de 1955. Ambos têm título e narrativa inspirados em canções de sucesso do autor, o que confere uma carga dramática (no sentido lato) à sua obra, na qual, segundo ele mesmo, “Há sempre um drama como o de todo mundo” (MENDES, 2006)²²². Para as telas, observamos que Raul Roulien (26) migrou de maneira ainda mais definitiva e bem sucedida, mudando para os Estados Unidos e fazendo vários filmes em Hollywood. Em termos de quantidade de gravações, foi maior numericamente para os artistas na linha de humor, que nem sempre atuavam

²²⁰ Segundo Frota (2003:103) juntos compuseram a equipe do Programa Casé. Almirante provavelmente faria as locuções, Francisco Alves cuidaria da parte artística, Carlos Lopes Campeão dos anúncios e Ademar Casé alugaria horários na Rádio Philips.

²²¹ Através do produtor Hermínio Belo de Carvalho Araci integrou em 1965 o elenco do espetáculo Rosas de Ouro junto com Elton Medeiros, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Clementina de Jesus. Na ocasião estava morando no Retiro dos artistas.

²²² A reportagem de Mendes é extremamente capciosa, apontando o cantor como o maior e o pior do Brasil, o mais estimado e o mais detestado, dono de público certo e fiel “Em sua maioria é formado de donas de casa e empregadas domésticas... Talvez hoje em dia, a maior fã do cantor seja sua esposa e biógrafa”. MENDES, José Guilherme. *Vicente Celestino, Cantor e Canastrão*. In: Revista da Música Popular nº 4. Janeiro de 1955. p. 7. Edição Fac simulada. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-Te-Vi, 2006

como cantores, mas também gravavam quadros e cenas cômicas, como era o caso de Alfredo Albuquerque e Pinto Filho, e numa temática mais regional citamos Jararaca e Ratinho²²³. Laís Areda, Zaira Cavalcânti, Otilia Amorim, Margarida Max e Alda Garrido não ultrapassaram uma dezena de fonogramas, mesmo considerando que as três últimas foram estrelas principais das companhias teatrais em que Francisco Alves atuou no período.

²²³ Ambos também gravaram sozinhos ou em outras duplas, como no disco Parlophon 13.068 em que Jararaca e Pinto Filho receberam uma crítica curiosa: “O que admira é que haja um pinto em companhia de uma jararaca e não haja uma cena de devoração” – *O Paiz*, 17 dez. 1929.

INTÉRPRETES	GRAVAÇÕES ENTRE 27-32	TOTAL DE GRAVAÇÕES	ANO DA ÚLTIMA GRAVAÇÃO	GRAVADORA
FRANCISCO ALVES	531	987	1952	ODEON/ PARLOPHON
GASTÃO FORMENTI	165	307	1952	ODEON/PARLOPHON/COLUMBIA/VICTOR/ BRUNSWICK
CORNÉLIO PIRES	102	102	1930	COLUMBIA
JANUÁRIO DE OLIVEIRA	104	131	1945	COLUMBIA/ARTE-FONE
PARAGUASSU	92	229	1960	ODEON/COLUMBIA
SÍLVIO CALDAS	79	363	1961	VICTOR/BRUNSWICK
CARMEN MIRANDA	74	367	1955	VICTOR/BRUNSWICK
PATRÍCIO TEIXEIRA	73	172	1944	ODEON/PARLOPHON/VICTOR
MÁRIO REIS	66	171	1960	ODEON/COLUMBIA/VICTOR
AUGUSTO CALHEIROS & TURUNAS DA MAURICÉIA	60	157	1955	ODEON/PARLOPHON
JARARACA	75	240	1961	ODEON/PARLOPHON/COLUMBIA
PINTO FILHO	58	64	1950	PARLOPHON/VICTOR/ODEON/COLUMBIA COLUMBIA/PARLOPHON/VICTOR/
ARNALDO PESCUA	51	75	1945	ARTE-FONE/BRASILPHONE
JAIME REDONDO	50	54	1940	COLUMBIA
ALMIRANTE & BANDO DE TANGARÁS	46	194	1956	ODEON/PARLOPHON/VICTOR
BATISTA JR.	54	60	1936	COLUMBIA
VICENTE CELESTINO	46	254	1963	ODEON/COLUMBIA

29 30			
ALFREDO ALBUQUERQUE	52	56	1933 ODEON/PARLOPHON VICTOR/COLUMBIA/ODEON/OUVIDOR/
PILÉ	41	41	1932 ARTE-FONE/BRASILPHONE
STEFANA DE MACEDO	40	52	1943 COLUMBIA
JESY BARBOSA	40	48	1933 VICTOR
BENÍCIO BARBOSA	39	39	1932 ODEON/PARLOPHON/COLUMBIA
BRENO FERREIRA	38	46	1933 VICTOR/COLUMBIA
JORGE FERNANDES	38	122	1956 ODEON/PARLOPHON/ COLUMBIA/ VICTOR
LEONEL FARIA	38	56	1935 COLUMBIA/ODEON/PARLOPHON
CASTRO BARBOSA	37	167	1954 BRUNSWICK/ VICTOR/PARLOPHON
JAIME VOGELER	36	90	1938 BRUNSWICK/ VICTOR/ODEON/COLUMBIA
IOLANDA OSÓRIO	36	36	1931 ODEON/COLUMBIA/ODEON PARLOPHON/COLUMBIA/ODEON/OUVIDOR/
RAUL TORRES	35	387	1964 ARTE-FONE/BRASILPHONE
ELSIE HOUSTON	30	30	1932 COLUMBIA/VICTOR
ILDEFONSO NORAT	30	30	1932 COLUMBIA/PARLOPHON/VICTOR/BRUNSWICK
SÍLVIO VIEIRA	29	36	1943 ODEON/PARLOPHON/VICTOR/BRUNSWICK
SÍLVIO SALEMA	29	33	1933 PARLOPHON/VICTOR/ODEON
JONJOCA	27	50	1934 PARLOPHON/VICTOR/ODEON
ARTUR CASTRO	27	27	1931 PARLOPHON/OUVIDOR
MANDI & SOROCABINHA	28	124	1940 VICTOR/PARLOPHON/ ODEON
LAURA SUAREZ	26	26	1931 BRUNSWICK
ALDA VERONA	25	40	1934 ODEON/PARLOPHON/VICTOR
ALVINHO	25	27	1934 ODEON/PARLOPHON
SEBASTIÃO RUFINO	24	24	1930 PARLOPHON/BRUNSWICK
FRANCISCO PEZZI	24	26	1933 ODEON/VICTOR

OSCAR GONÇALVES	24	24	1930 ODEON/BRUNSWICK
MINONA CARNEIRO	23	23	1930 ODEON/PARLOPHON/VICTOR/BRUNSWICK
INÁCIO G. LOIOLA	22	22	1931 PARLOPHON/ODEON
NOEL ROSA	21	35	1936 PARLOPHON/ODEON /VICTOR/COLUMBIA
EURÍSTENES PIRES	21	23	1956 COLUMBIA/PARLOPHON
RAUL ROULIEN	24	32	1933 ODEON/PARLOPHON
J. B. DE CARVALHO - CONJUNTO TUPI	23	241	1963 VICTOR
ARTUR COSTA	20	20	1932 BRUNSWICK/VICTOR/ PARLOPHON /COLUMBIA
ELISA COELHO	20	31	1934 VICTOR/PARLOPHON
UBIRAJARA	20	22	1939 COLUMBIA/VICTOR/ARTE-FONE
RUTH FRANKLIN	19	19	1932 PARLOPHON/BRUNSWICK
JOÃO DE BARRO	18	18	1932 PARLOPHON
ZICO DIAS & FERRINHO	18	36	1935 VICTOR
ELPÍDIO LUIZ DIAS "BILU"	18	18	1930 BRUNSWICK/VICTOR
CELESTE LEAL BORGES	18	18	1931 ODEON
TRIO T. B. T.	18	18	1932 ODEON/VICTOR
PAULO RODRIGUES	17	19	1961 PARLOPHON/VICTOR
ALBÊNZIO PERRONE	16	40	1940 ODEON/PARLOPHON/VICTOR
HUMBERTO MARSICANO	16	18	1955 COLUMBIA/ PARLOPHON
JOVINIANO ARAÚJO	16	16	1931 PARLOPHON
LAMARTINE BABO	15	52	1958 ODEON/PARLOPHON/COLUMBIA//VICTOR/
ANA DE ALBUQUERQUE MELO	15	15	1930 BRUNSWICK
MURILO CALDAS	15	69	16 PARLOPHON/COLUMBIA/VICTOR

FERNANDO DE CASTRO BARBOSA	15	15	1932 COLUMBIA
FRANCISCO SENA	14	10	1935 ODEON/VICTOR
ROBERTO VILMAR	14	20	1928 ODEON/VICTOR/COLUMBIA
ANITA GONÇALVES	14	16	1934 PARLOPHON
MOREIRA DA SILVA	13	209	1960 PARLOPHON/ODEON/COLUMBIA
LÁZARO & MACHADO	13	13	1931 ODEON/VICTOR
LAÍS AREDA	13	13	1932 ODEON
MAX CARDOSO	12	12	1931 VICTOR
EDGARD VELOSO	12	12	1932 ODEON/PARLOPHON
ANTÔNIO GODOY & MULHER	10	10	1930 COLUMBIA
FLORIANO BELHAM	10	16	1936 VICTOR
GUSMÃO LOBO	10	10	1930 ODEON
ZAÍRA CAVALCÂNTI	10	14	1933 ODEON/PARLOPHON

Cantores de gêneros urbanos entre 1927 e 1932

Muitos artistas se lançavam nos gêneros urbanos, mas ao contrário dos ligados à música regional, a grande maioria deles não conseguiu manter uma carreira de sucesso duradouro e nem vieram a se tornar nomes citados com frequência na construção da chamada história da música popular no Brasil ou figurar no que viria a se convencionar como sua linha evolutiva. A maioria dos artistas dedicados aos gêneros urbanos não teve seus nomes citados em livros e, muitas vezes, as únicas informações encontradas sobre eles nos verbetes de obras referência dizem respeito às gravações, como se os dados encontrados fossem somente os que constam nos discos.

Um dos cantores que mais gravou gêneros urbanos nesse período acabou por ter o sucesso concentrado nessa fase e sua carreira e discografia não foram muito extensas: Januário de Oliveira gravou 104 fonogramas entre 1929 e 1932 e apenas outros 27 até 1945, quando se afastou da atividade de cantor e passou a empresariar outros artistas. Foi um cantor de notoriedade na época e chegou a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, integrando um espetáculo promovido pelo Clube da Antropofagia em apoio à candidatura de Júlio Prestes à presidência. Teria sido levado para esse espetáculo por Sinhô, que também o acompanharia ao piano em algumas das 13 gravações de músicas de sua autoria, da mesma maneira que foi também acompanhado por Heckel Tavares. A maneira com que oscilavam as críticas da coluna de O Paiz sobre Januário de Oliveira demonstrava a preferência pelos discos de gêneros mais regionais, como foi comentado um disco de dois sambas “não canta nesse disco em completa fôrma. Por esta: ou aquela razão, ele não fez os progressos que esperávamos com simpatia. Que tenha mais singeleza e naturalidade no canto e obterá melhores sucessos. Tem bastante inteligência para chegar a uma fôrma apurada”²²⁴.

No entanto, o teor dos comentários na coluna mudou substancialmente duas semanas depois quando tratou de três discos com canções populares sem autor definido, adaptadas por Heckel Tavares e com letra de Olegário Mariano: “Januário de Oliveira apresenta-se muito melhorado na Interpretação destas seis musicas. Ele as canta com maior desenvoltura. A sua voz está mais limpa e firme, natural e expressiva. O conjunto que o acompanha toca bem, com entusiasmo e boa vontade. A gravação agrada por completo a ponto de constituírem estes discos alguns dos melhores produtos

²²⁴ *O Meu Estilingue / O Perdão que Não Mereço* – Columbia 5.124 – O Paiz, 01 dez. 1929.

da Columbia nacional”²²⁵. Em outra ocasião, a coluna de *O Paiz* teceu elogios, mas mais uma vez com ressalvas: “a execução foi feliz, Januário de Oliveira cuidou melhor da sua voz, embora precise se aperfeiçoar”²²⁶ e em uma terceira fez um juízo mais claro e comparativo: “As músicas são interessantes e estão cantadas razoavelmente bem por Januário de Oliveira. A sua voz e a sua maneira de cantar não tem agradado muito aos apreciadores do gênero que indagam por que motivo a Columbia dá tanto prestígio quando tem um artista do valor de Paraguassu”²²⁷. É interessante destacar que uma das músicas constantes nos discos criticados em conjunto foi cantada num trio que incluía Jararaca e o próprio Paraguassu²²⁸. Outra canção foi cantada em duo com Jararaca²²⁹ e recebeu elogios pela mesma crítica quando presente em outro disco²³⁰. Nenhum dos dois cantores foi citado sequer na ficha impressa dos discos que dividiam com Januário e para o qual fizeram 3 sambas e uma marcha, compondo uma série carnavalesca²³¹.

A maioria dos cantores lançados nesse período acabou tendo curta carreira discográfica, considerando que muitos deles tiveram toda sua produção de discos gravada até 1932 ou no ano seguinte, como foi o caso de tantos nomes como: Benício Barbosa, Jesy Barbosa, Breno Ferreira, Pilé, Iolanda Osório, Sílvio Salema, Ildefonso Norat, Laura Suarez, Elsie Houston, Sebastião Rufino, Inácio G. Loiola, Artur Costa, Ruth Franklin, Ana de Albuquerque Melo e Fernando de Castro Barbosa. Alguns não produziram para além da década de 30, como Alda Verona, Ubirajara, Albênzio Perrone, Jaime Redondo, Leonel Faria, Jaime Vogeler, Roberto Vilmar, Jonjoca e Francisco Sena. Outros tiveram a carreira interrompida com rápidas tentativas de volta ao disco em poucas gravações entre os anos 40 e 60 como: Mário Reis, Arnaldo Pescuma, Francisco Sena, Sílvio Vieira, Eurístenes Pires, Humberto Marsicano e Paulo Rodrigues.

Ao contrário do que se poderia esperar, a gravação elétrica e a chegada das multinacionais não implicaram de imediato o lançamento de estrelas duradouras. Apesar de considerarmos que esse momento iniciou um processo de profissionalização mais

²²⁵ Columbia 5.139, 5.140 e 5.141 – *O Paiz*, 15 dez. 1929.

²²⁶ Columbia 5.142 – *O Paiz*, 26 jan. 1930.

²²⁷ *O Paiz*, 17 mar. 1930.

²²⁸ *Quebra, Quebra, Gabiroba* - Columbia 5.183.

²²⁹ *O Dinheiro Faz Tudo* - Columbia 5.184.

²³⁰ “o sucesso está aí a espera de quem o constate com uma audição do disco” - Columbia 5.186.

²³¹ Além dos dois citados. Columbia 5.186.

intensa na indústria fonográfica, não podemos afirmar que o mesmo se deu em relação ao lugar reservado aos cantores. Estes já tinham um papel bem definido e desligado do teatro e da atividade de atores e passaram a ser lançados através no disco, sem, no entanto, conseguirem sempre se profissionalizar efetivamente na atividade de cantor. Muitos, assim, abandonaram a carreira artística para seguir a advocacia, como Mário Reis, Cândido Botelho e Breno Ferreira, que foi pioneiro em cooperativismo no Brasil, chegando a publicar vários livros sobre o tema. Da mesma forma, assim como vários cantores antes da carreira solo tinham sido *crooners* de orquestras de rádio e gravadoras, outros vieram a se fixar como profissionais ligados à indústria de bens simbólicos ou de entretenimento. Além de Januário de Oliveira, que se tornou empresário de outros artistas, Jonjoca também trabalhou como locutor de rádio, empresário e se elegeu vereador pelo Rio de Janeiro. Jesy Barbosa, a primeira cantora contratada pela Victor no Brasil, tornou-se rádio-atriz, escritora de radionovelas na Rádio Nacional, redatora e apresentadora na Rádio Globo. Laura Suarez que já era Miss Ipanema em 1930 foi atriz de cinema entre os anos 40 e 60. Arnaldo Pescuma, que antes de gravar música popular era cantor de ópera, voltou à área fundando uma escola de canto em São Paulo, mais tarde chegando a Diretor de Cena do Teatro Municipal. Jaime Redondo, por sua vez, foi Diretor Artístico do Cassino da Urca²³².

Outros artistas gravaram pouco no período e tiveram carreiras curtas, mas seus nomes de alguma forma continuaram lembrados na história. Muitas vezes por estarem relacionados a artistas de maior sucesso ou mesmo por terem participado da produção de determinadas canções renomadas, como foram os casos de Marília Batista, por ser uma das intérpretes preferidas de Noel Rosa e com quem gravou em duo e Elisa Coelho, por ter feito a primeira gravação de “No rancho fundo”. Outros artistas, ainda, realizaram poucas gravações no início de suas trajetórias, coincidindo com o período estudado aqui, mas viriam a ter extensa carreira e discografia, como Moreira da Silva (13 fonogramas) e Dircinha Batista, que até então só tinha gravado seu disco de estreia com 2 músicas de autoria de seu pai (Batista Jr.).

Foram poucos os artistas que tiveram sucesso no período e depois conseguiram manter uma produção fonográfica regular além dos anos 40. Ainda assim, muitos deles não chegaram a manter o “cartaz”: Murilo Caldas, irmão de Silvio Caldas e também compositor, havia feito cerca de 70 gravações, em sua maioria sambas e marchas, até

²³² Dados biográficos retirados do Dicionário Cravo Albin.

1956. Até esse mesmo ano Jorge Fernandes havia realizado 122 gravações, incluindo toadas, cocos, chulas, cateretê e contando com a parceira de autores como Heckel Tavares, Joubert de Carvalho, Valdemar Henrique e letristas ligados à literatura, como Olegário Mariano, Pascoal Carlos Magno e Cassiano Ricardo. Castro Barbosa foi o terceiro nome com o maior número de gravações (169) até 1954, era cantor de voz bastante parecida com a de Francisco Alves, a ponto de Giron chama-lo de imitador, duplo, *Doopelgänger*, além de taxar como “dupla-carbono” o seu duo com Jonjoca. Segundo o autor (GIRON, 2001: 138), o duo foi lançado pela Victor de propósito para concorrer com Alves e Mário Reis, que gravavam pela Odeon. Existiam rumores no meio musical que a nova dupla era mesmo pseudônimo da primeira, um truque para ganhar dinheiro gravando em duas companhias ao mesmo tempo. No Dicionário Cravo Albin, as duplas constam como concorrentes, o que Jonjoca, por sua parte, negava (Ibidem). Não é possível afirmar ou negar categoricamente uma relação de imitação ou concorrência, mas a semelhança entre as vozes é fato e não deixa de ter relevância. “O teu cabelo não nega” foi o maior sucesso de Castro Barbosa, que também cantou em dupla com outros cantores, incluindo o próprio Alves, com quem gravou “Feitio De Oração” e “Desacato” em trio com ambos, somados a Murilo Caldas²³³.

As gravações em duos eram uma atividade frequente, mas também pontual, considerando que a maioria delas eram feitas em uma ou duas faces de disco com o objetivo explícito de que um artista menos famoso “pegasse carona” no sucesso de outro já mais renomado. Até então, uma pequena quantidade de duplas gravaram muitos discos, como Francisco Alves e Mário Reis, que chegaram até 1933 com 24 músicas gravadas. Tal sucesso numérico talvez se deva ao fato de Mário Reis encontrar-se em movimento ascendente e, assim, tenha embalado e tornado vantajoso o encontro para o parceiro. Segundo Giron, essa teria sido uma estratégia proposta por Alves para responder à suposta perda de terreno que estaria vivendo, em parte pela ascensão dos grupos regionais sertanejos como Turunas da Mauricéia e Bando de Tangarás (GIRON, 2001: 112-113). O sucesso da dupla também impulsionou paralelamente o sucesso dos Bambas do Estácio, de quem gravaram dez parcerias entre dois ou três membros, além da criação dos Azes do Samba, realizando um movimento do disco para o palco. Castro Barbosa & Jonjoca gravaram, no mesmo período, 26 fonogramas, um deles em trio com Almirante, o que endossa mais ainda a hipótese de que havia competição ou imitação.

²³³ Odeon 11.042.

E também gravaram em duo com Francisco Alves os dois maiores astros lançados no período: Carmen Miranda e Silvio Caldas, os únicos que tiveram seus nomes mais frequentemente citados até hoje na história da música popular. Carmen Miranda, como vimos, foi incorporada junto à Mário Reis aos Azes do Samba encabeçado por Francisco Alves para a excursão pela Argentina, embora já se desligasse do grupo no regresso ao Brasil entrando na programação do Cine Eldorado logo em sequência deles, que ao mesmo tempo inauguravam o palco Mascote.

Carmen Miranda e Mário Reis tiveram uma trajetória diferente para chegar ao sucesso e não passaram pelo teatro como Francisco Alves e Vicente Celestino nem por recitais ou palestras ligadas à literatura, folclore ou música regional como Patrício Teixeira e Augusto Calheiros. Segundo seus biógrafos Carmen foi em 1929 descoberta e ensaiada pelo violonista Josué de Barros para um festival no Instituto Nacional de Música e por ele apresentado à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e às gravadoras Brunswick e Victor. Alcançou o sucesso de forma rápida e explosiva e foi chamada de cantora de rádio (BRITO, 1986: 35) e “Rainha do Disco” (CASTRO, 2005: 58-76), a quem ela própria assim se referia: “Se não fossem os discos, o que teria sido de mim no Brasil?” (BRITO, 198: 42). Sua passagem pelo teatro de revista foi uma rápida passagem quando já era uma cantora conhecida, mas como atriz teve a partir de 1939 uma carreira internacional de sucesso em teatro na Broadway e cinema em Hollywood interrompida com sua morte precoce aos 46 anos no auge da carreira (como Francisco Alves) vítima de um ataque cardíaco, segundo várias opiniões²³⁴ com a saúde debilitada pelo excesso de trabalho.

Mário Reis teve uma curta carreira interrompida por vontade própria para exercer a advocacia com algumas voltas pontuais e esparsas. Foi chamado de Doutor Mário, *gentleman* e “O aristocrata da canção brasileira”²³⁵, pois vinha de uma família abastada e influente proprietária da fábrica de tecidos Bangu, ao contrário de Francisco Alves a quem se referia de maneira diferente do cronista Vagalume no quesito elegância: “Ele começava a ganhar dinheiro e continuava a fazer os seus ternos no mesmo alfaiate da Rua Maxwell... por isso andava sempre mal vestido”, sobre o sucesso da temporada argentina quando foi ovacionado interpretando o tango *Confesión* testemunhou: “Mas Francisco Alves não tinha a menor consciência da importância

²³⁴ Como R. Magalhães Júnior em “Êxito que mata” - Revista da Música Popular, Ed. Nº 8 - Julho/Agosto 1955 e BRITO, 1986: 112-117.

²³⁵ Artigo do jornal argentino Jornada transcrito no Diário da Noite – 11 nov. 1931.

daquele momento. Ele não percebia que com o seu violão mal tocado e o seu smoking confeccionado na Rua Maxwell havia desbancado Carlos Gardel em plena Buenos Aires. Para ele, com mesmo foi um show que fez em Madureira ou qualquer outro lugar”. Os trechos de depoimento foram transcritos na biografia (GIRON, 2001)²³⁶ escrita pelo jornalista Luís Antonio Giron para quem o encerramento precoce da carreira de Reis teria sido influenciada pela exaustão de cumprir a agenda de espetáculo com Alves “Chico tinha planos para os próximos cem anos da sua carreira.” Para o autor sua estreia no palco foi com os Azes do samba e até então era um artista que atuava exclusivamente nos discos, doze deles (que totalizaram 24 canções) na dupla com Alves que começou no final de 1930. Só depois de seu primeiro afastamento da carreira veio a integrar uma revista bastante atípica e filantrópica organizada pela primeira-dama Darcy Vargas com apenas cinco apresentações Teatro Municipal, o espetáculo “Joujoux e Balangandãs”²³⁷ com elenco dividido entre artistas e figuras da alta sociedade. Segundo Giron, foi Reis quem levou o samba a um público maior que incluía classes mais elitizadas, tirando-o do morro com sua força de intérprete na fase em que o papel do cantor vinha melhor se definindo. Francisco Alves também teve um papel decisivo nesse processo em especial na intermediação entre os autores e a indústria do disco e esse papel foi bastante comentado na maioria das vezes com críticas, que não foram rigorosamente divididas com Mário.

São três trajetórias curtas e opostas que se cruzaram, Carmen Miranda migrou da música para o teatro e cinema em carreira internacional e Mário Reis do disco para os palcos. As duas carreiras tiveram sucesso rápido e começaram num momento bastante diverso, embora não muito distante do começo de Francisco Alves, menos de uma década antes. O sucesso pra ele demorou mais a acontecer, o que talvez tenha feito que na fase em que postulava fosse mais atento à lógica interna de meio em que atuava e veio a mudar sua posição como agente, alterando as instâncias de criador e produtor para passar a organizar eventos e lucrar com eles levando também ao palco compositores como Lamartine Babo e Noel Rosa, ao contrário do início de sua carreira,

²³⁶ O depoimento foi dado a Sérgio Cabral, publicado no Diário de Notícias em 24 abr. 1974 e citado nas páginas 117 e 143.

²³⁷ “Joujoux e Balangandãs” foi escrita por Henrique Pongetti, teve direção musical de Radamés Gnattali, canções de Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro e o estreante em palco Dorival Caymmi. No elenco: Cândido Arruda Botelho, Jorginho Guinle, Oswaldo Aranha Filho, Getúlio Vargas Filho e o Príncipe Don João de Orleans e Bragança, entre outras celebridades – Idem, 216.

quando Sinhô e Freire Júnior o levaram ao disco.

Silvio Caldas teve uma carreira bem mais longa e mais autonomia em sua relação com o palco, onde foi lançado no Teatro Musicado e participou em maio de 1931 do Grandioso Ato de Canções Regionais no Teatro Trianon também organizado por Alves. No entanto no ano seguinte participou do primeiro Broadway Cocktail no Cine Broadway, ao passo que Alves só entraria no segundo, enquanto Caldas cumpria agenda no Teatro Carlos Gomes na revista “Angu de Carço” com a Cia Jardel Jercolis.

Silvio Caldas foi o sétimo artista em número de fonogramas gravados até 1932 e Carmen Miranda a oitava, com quantidades bem aproximadas tanto no período (79 e 74), quanto no total em 78 RPM (363 e 367). Ambos também gravaram pela Victor, com rápida passagem pela Brunswick e migrariam para a Odeon entre 1934 e 1935, mesma época que Francisco Alves faria o caminho oposto, da Odeon pra a Victor, para onde também migraram Mário Reis, Patrício Teixeira, Almirante, Paulo Rodrigues, Albenzio Perrone, Francisco Sena e Alda Verona vindos Casa Edison como Lamartine Babo, Murilo Caldas e Jorge Fernandes que também tiveram passagem pela Columbia.

Neste momento ainda inicial de competição entre as gravadoras recém-estabelecidas com a Casa Edison a movimentação dos artistas entre elas já era bastante intensa. Entre os mais gravados, o que passou pelo maior número de selos foi Gastão Formenti (Odeon/Parlophon/Columbia/Victor/Brunswick), mas não se pode afirmar muito categoricamente o que estas mudanças representavam. Obviamente gravadora e intérpretes queriam vender o maior número de discos e isso possivelmente gerasse o trânsito pra acirrar essa competição, mas como vimos, era uma fase de incerteza em que poucos nomes se firmavam e a dinâmica se dava na base de erros e acertos. Raul Torres, que, compondo várias duplas com diferentes violeiros, chegaria a uma discografia extensa de quase 400 fonogramas até 1964 (último ano de circulação dos discos em 78 RPM), dividiu até 1932 seus 35 fonogramas gravados entre todas as gravadoras, exceto a Victor (Parlophon/Columbia/Odeon/Ouvidor/Arte-Fone/Brasilphone), mas o hoje inexpressivo Pilé (Manuel dos Santos) que encerrou sua carreira em 1932 com 41 gravações passou por todas, incluindo a Victor.

No outro extremo de pouca movimentação, a Columbia foi a que mais teve contratados que permaneceram exclusivamente em seu casting como os regionais Cornélio Pires, Batista Júnior, Stefana de Macedo e nos gêneros urbanos Jaime Redondo. Migraram para ela artistas lançados pela Casa Edison como Vicente Celestino

e Benício Barbosa e também Noel Rosa e Pinto Filho, que tiveram rápida passagem pela Victor, de onde veio Iolanda Osório.

FONOGRAMAS POR GRAVADORA ENTRE 1927 E 1932

Na movimentação de artistas na Casa Edison, mais deles saíram para outras gravadoras do que o contrário. Poucos casos, como o de Mandi & Sorocabinha, Sívio Salema, Jonjoca e Castro Barbosa foram lançados em selo Odeon ou Parlophon e retornaram depois de passar pela gravadora Victor. No entanto, a Casa Edison foi a gravadora que mais gravou: 3111 fonogramas lançados no período que estamos considerando, o que corresponde a mais de 50% do total. Nos selos Odeon e Parlophon, figuraram simplesmente três entre os artistas mais gravados do país: o humorista Alfredo Albuquerque, o regional sertanejo Augusto Calheiros e, representando os gêneros urbanos, somente Francisco Alves.

FONOGRAMAS GRAVADOS ENTRE 1927 E 1932	
FRANCISCO ALVES	531
GASTÃO FORMENTI	165
CORNÉLIO PIRES	107

JANUÁRIO DE OLIVEIRA	104
PARAGUASSU	88
CARMEN MIRANDA	79
SÍLVIO CALDAS	76
PATRÍCIO TEIXEIRA	73
JARARACA	63
PINTO FILHO	54
MÁRIO REIS	52
JAIME REDONDO	50
ARACI CÔRTEZ	48
ALMIRANTE & BANDO DE TANGARÁS	47
BATISTA JR.	46
VICENTE CELESTINO	46
ALFREDO ALBUQUERQUE	42
PILE	42
AUGUSTO CALHEIROS & TURUNAS DA MAURICÉIA	40

Francisco Alves continuou gravando nos dois selos da Casa Edison em um ritmo alucinante, dos incríveis 531 fonogramas do período, 161 foram pela Parlophon, acompanhados por piano, violão e conjunto de violino, piano e violões ou pelas seguintes orquestras: Simão Nacional, Hotel Itajubá, Parlophon, Hotel Radio Central. Até aqui, baseamo-nos no número bruto de gravações, pressupondo que teria oportunidade de gravar mais quem mais vendesse discos. Para irmos um pouco além dessa suposição e termos uma noção do quanto os lançamentos de discos teriam se revertido em vendas e lucro recorreremos a uma consulta aos cadernos de prestação de contas Casa Edison encontrados nos CDs anexos ao livro de Francheschi²³⁸. São oito cadernos com nome e com a descrição da quantia (em réis) recebida por cada artista nos seguintes períodos: 1º e 2º semestres de 1929, 1º semestre de 1930, 2º semestre de 1931, 1º trimestre de 1932, abril de 1932, maio e junho de 1932 (em um só caderno) e

²³⁸ CD 1 – Documentos - IO10964 a IO11015 - PASTA 10752

3º trimestre de 1932.

Os cadernos são manuscritos, foram escaneados e disponibilizados em arquivos na forma de imagens. Digitamos os nomes e números em uma planilha do programa Excell que reúne 464 nomes de pessoas físicas e jurídicas e as quantias recebidas por cada um em cada período. O volume de contratados, a descontinuidade de tempo e a falta de um instrumental adequado não permitiriam uma análise, ainda que grosseira, que se diga quantitativa ou contábil de fato. Absolutamente não seria a proposta do nosso trabalho, mas acreditamos ser possível, através da observação dos dados, apontar alguns indicativos da dimensão da presença de Francisco Alves nos dois selos que foram durante dois anos praticamente os únicos a circular no Brasil pela Casa Edison. Dessa maneira, a planilha integral encontra-se no último bloco dos anexos e, adicionalmente, foi construída esta tabela parcial partir do critério de seleção de elencar nomes que por algum motivo foram citados ao longo da tese. Eles pertencem a diferentes modalidades que podem assim ser agrupadas:

Intérpretes de gêneros musicais urbanos, como: Francisco Alves, Mario Reis, Jaime Vogeler, Benício Barbosa, Arnaldo Pescuma e outros que constam na tabela. Intérpretes de gêneros regionais como: Gastão Formenti, Patrício Teixeira, Jararaca, Raul Torres, Augusto Calheiros, Batista Jr. e Stefana Macedo. Artistas ligados ao teatro de revista: Alfredo Albuquerque, Aracy Cortes, Vicente Celestino, Arthur Castro, Celia Zenatti, Lais Areda, Margarida Max e Raul Roulien.

Compositores com diferentes perfis: Ary Barroso, Oreste Barbosa, Lamartine Babo, Noel Rosa, Eduardo Souto, e Joubert de Carvalho (na época em ascensão ou em plena atividade); Assis Pacheco, Caninha, Donga, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Sinhô (na época já veteranos); Freire Jr., Luiz Peixoto, Martinez Grau, José Francisco de Freitas, Duque, Luiz Iglesias (ligados ao teatro de revista ou às gravadoras); Hekel Tavares, Francisco Mignone, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy (com atuação em musica erudita).

Nomes Ligados À Literatura, Teatro em Prosa e Autores Teatrais: Olegário Mariano, Viriato Corrêa, Bastos Tigre, Procópio Ferreira, Carlos Bittencourt E Irmãos Quintiliano.

Instrumentistas: Pixinguinha, Canhoto, João Pernambuco, Rogério Guimarães.

Pessoas jurídicas: SBAT (entidade classista arrecadadora de direitos), Casa dos Artistas e Carlos Wehrs e Cia. (editora musical).

ARTISTA	1929	1929	1930	1931	1932	1932	1932	1932	TOTAL
	SEM 1	SEM 2	SEM 1	SEM 2	TRIM 1	ABRIL	MAI/JUN	TRIM 3	
FRANCISCO ALVES	25.005.000	24.141.100	11.042.500	5.219.600	2.729.100	1.068.200		2.079.800	71.285.300
ALFREDO ALBUQUERQUE	16.923.800	9.500.100	256.400	25.800	4.200	1.200	347.000	235.000	27.293.500
MARIO REIS	12.211.900	6.401.200	2.429.600	3.343.500	1.968.600	191.200	299.900	221.600	27.067.500
JARARACA	5.142.000	16.557.600	334.000	11.900	154.100	12.600	15.900	8.000	22.236.100
BANDO DE TANGARÁS		7.191.700	14.514.400						21.706.100
RAUL JOULIEN	16.231.600	2.699.200	10.400		3.200			60.800	19.005.200
GASTÃO FORMENTI	5.907.800	7.436.900	1.001.600	240.500	101.300	41.200	83.600	40.400	14.853.300
SINHÔ	7.981.800	3.827.200	291.600	21.600	5.600	2.200	1.800		12.131.800
ARACY CORTES	2.740.800	6.193.000	509.200	62.400	1.600	800			9.507.800
HENRIQUE VOGELER	2.752.500	4.089.900	137.500	1.400	400	600	200		6.982.500
PROCÓPIO FERREIRA	3.837.800	3.081.700							6.919.500
EDUARDO SOUTO	6.194.600								6.194.600
JOUBERT DE CARVALHO	2.172.100	2.574.800	894.200	350.600	63.800	17.600	29.300	19.700	6.122.100
BAMBAS DO ESTÁCIO				2.800.400	1.203.600	109.100	222.700	1.630.400	5.966.200
SEVERINO RANGEL - RATINHO		1.812.800	2.391.600	1.438.400	131.500	33.400	59.500	33.700	5900900
JOSÉ FRANCISCO DE FREITAS	4.180.900	1.068.100	79.500	132.500	62.200	5.600	21.500	7.400	5.557.700
PATRICO TEIXEIRA	1.121.100	4.412.800	303.200	51.600	330.600	137.000	109.200	34.100	5.378.500
LAMARTINE BABO			1.417.100	2.201.100	1.241.500	91.300	96.200	54.200	5101400
CARLOS WEHRS E CIA.		4.069.600	246.800	47.900		2.800	2.300	2.800	4372200
PIXINGUINHA	1.517.800	1.803.200		47.600	1.200	200	600		3.370.600
JAYME VOGELER		10.200	20.000	1.456.600	1.017.600	163.600	245.200	137.400	3050600
BENÍCIO BARBOSA	2.593.500	369.900							2.963.400
LUIZ AMERICANO				1.477.600	536.800	198.400	393.800	348.800	2955400
BATISTA JR.		2.776.400		23.900					2.800.300
CANINHA	1.878.000	331.800						27.000	2.236.800
LUPERCE MIRANDA		896.800	899.700	211.800	16.200	45.400	36.600	13.100	2119600
JOSUÉ DE BARROS	1.198.600	760.000	53.400	21.400	3.200	1.200	1.800	4.000	2.043.600
OLEGÁRIO MARIANO		1.440.400	419.000	107.400	15.900	10.500	11.100	9.700	2014000

CARECA (LUIZ SAMPAIO NUNES)	1.296.400	510.000							1.806.400
NOEL ROSA			1.496.700	29.300	138.000	25.400	11.500	101.400	1802300
OSCAR GONÇALVES	754.800	861.600	4.800	16.400	600			1.200	1.639.400
FRANCISCO PEZZI	69.800	517.400	196.400	58.400	517.400	63.600	69.400	45.400	1.537.800
ROGÉRIO GUIMARÃES	1.288.400	213.800				800			1.503.000
CELESTE BRANDÃO		1.415.400	74.000						1.489.400
GLAUCO VIANNA	530.400	615.600	98.200	67.200	14.500		7.100	800	1.333.800
FRANCISCO MIGNONE			1.044.350	151.600	26.600	11.400	26.000	6.000	1265950
LYDIA CAMPOS	761.600	341.200		56.100	22.500	43.100	8.400	5.400	1.238.300
ARTHUR CASTRO	803.200	340.200	20.000	4.000			17.200		1.184.600
ARNALDO PESCUA			557.650	538.500	39.200	6.500	7.500	1.800	1.151.150
S.B.A.T. DIREITOS PORTUGUESES					1.140.400				1140400
BASTOS TIGRE		962.100	31.100	8.100	2.000		1.400		1.004.700
SYLVIO SALEMA	771.600	189.600							961.200
CARLOS BITTENCOURT	364.800	279.900	264.900	9.800		600	100		920.100
VICENTE CELESTINO	2.092.200	1.254.000	555.200	129.200	51.600	8.000	149.400	17.200	910.600
HEKEL TAVARES	612.000	200.100		7.500	800	600	900		821.900
DORA BRASIL		580.400	201.000	27.800	1.600		2.000	7.000	819.800
LUÍS IGLEZIAS		248.100	71.900	361.800	44.000	22.400	14.600	8.700	771500
ARY BARROSO		454.900	238.900	6.600	63.700				764100
LUIZ PEIXOTO	523.200	1,615,500	156.600	34.800	2.600	1.400	2.400	4.700	725700
FREIRE JR.			393.500	207.000	87.000	5.000	15.800	10.800	719100
IGNACIO GUIMARÃES (LOYOLA)		589.200	118.400	1.200					708.800
RAUL TORRES			615.000	33.600	5.000	2.400	6.600	1.000	663600
AUGUSTO CALHEIROS E J. FRAZÃO			575.300	24.800	22.800	6.000	3.800	7.500	640.200
ZAIRA CAVALCANTI			566.000	52.400	1.200	4.000		1.600	625200
CELESTE LEAL BORGES			488.400	122.800	4.000		500		615.700
HEITOR DOS PRAZERES		37.400	98.800	63.400	316.200	49.800	24.000	12.400	602000
AUGUSTO VASSEUR	465.200	69.600	59.700	4.500					599.000
MARGARIDA MAX		444.000	70.800	70.800					585600

CELESTINO PARAVENTI			502.300	30.350	12.800	3.200	29.900	2.300	580.850
SOROCABINHA E MANDY			406.600	128.400			26.000	7.200	568.200
TURUNAS DA MAURICÉIA			533.800						533.800
ROMUALDO MIRANDA	30.200	387.200	95.000	4.000	0	400			516.800
JOÃO PERNAMBUCO	154.800	336.000							490.800
FRANCISCO BRAGA		424.600	9.000	1.500			1.200	800	437.100
DONGA	3.842.000	362.000	44.800	17.500		2.000	400	800	427.500
S.B.A.T. DIREITOS AMERICANOS					405.100				405.100
LAIS AREDA		382.800	7000						389.800
SYLVIO FERNANDES					289.800	35.400	28.200	6.600	360.000
CASA DOS ARTISTAS	254.800	97.000							351.800
VICENTE PAIVA RIBEIRO	239.100	87.300							326.400
SEBASTIÃO DOS SANTO NEVES	175.000		129.600						304.600
STEFANA MACEDO	275.600	25.400							301.000
LEVINO A. CONCEIÇÃO (SÃO PAULO)			184.900	56.700	20.600	3.000	13.200	3.600	282.000
ASSIS PACHECO	69.800	200.100	7.800						277.700
CONJUNTO AFRICANO				77.000	48.000	118.000	17.000	2.000	262.000
HENRIQUE BRITTO		68.000	89.600	64.800	4.000	4.000	9.600	4.000	244.000
CARLOS BRAGA				235.000	2.200	1.700	3.000	700	242.600
CANHOTO - VIÚVA MARIA JACOMINO			159.600		30.400	8.400	23.600	14.800	236.800
TRIO T.B.T.					204.000	6.100	10.200	9.500	229.800
MARTINEZ GRAU	221.800								221.800
PAULO RODRIGUES	181.600	24.000							205.600
JARARACA				11.900	154.100	12.600			178.600
LEOPOLDO MIGUEZ		157.800	12.000	2.000			1.600	1.000	174.400
MANDY E SOROCABINHA				128.400	32.400			7.200	168.000
JOÃO CELESTINO	130.800	14.200							145.000
BONFILIGIO DE OLIVEIRA	20.600		47.000	23.900	7.400	1.600	1.700	1.000	103.200
GAÓ - OLDEMAR GOMES PEREIRA			93.400		3.800				97.200
ERNESTO LAZARETH			87.600		3.000				90.600

ALBENZIO PERRONE		82.400				400	800		83600
OLGA PRAGUER			78.400						78.400
PEDRO CELESTINO		71.800		400			800		73.000
DUQUE	19.200			42.800	4.200	600	800	1.600	69.200
SATYRO DE OLIVEIRA		65.400							65.400
JOSÉ AUGUSTO DE FREITAS					19.200	22.400	11.200	3.200	56000
SBAT				35.800					35.800
SONIA VEIGA						20.300	4.900		25.200
AUGUSTO ANNIBAL				22.100			3.000		25.100
ADAUCTO BELLO			16.200	4.800	400		1.400		22800
ZAIRA DE OLIVEIRA			8.800	12.600					21400
HORACIO MENDES CAMPOS					5.700	3.400	5.900	5.600	20600
EURYSTENES PIRES	20.500								20.500
LEONEL FARIA					14.700	2.800	2.100		19600
LELY MOREL					15.700	1.700	600	1.400	19400
ALCEBÍADES BARCELLOS - BIDE				2.400	15.900		300	300	18.900
GENÉSIO ARRUDA - SÃO PAULO					4.400	2.000	9.200		15600
PAULO VIEIRA				12.300	200				12.500
VIRIATO CORRÊA							7.700	3.000	10700
IRMÃOS QUINTILIANO				4.900	1.700	2.900	700		10.200
AUGUSTO CALHEIROS		1.522.000	46.400	183.300	53.600	12.700	15.100		8.400
EUSTORGIO WANDERLEY				1.800		4.000	1.600	500	7.900
ORESTES BARBOSA					2.600	500		4.400	7500
ANDRÉ FILHO								7.400	7400
BANDA DE MÚSICA DO CORPO DE BOMBEIROS					7.000				7000
CELIA ZENATTI					6.800				6.800
FRANCISCO SENNA					5.500		400	600	6500
ALEXANDRE LEVY					800				800
RUTH FRANKLIN				800					800

No primeiro semestre de 1929 foram elencados somente os valores recebidos mês a mês e Alves só tem preenchidas as colunas de fevereiro e julho, o que provavelmente indica que nesses meses teria feito retiradas, mas não necessariamente que em outros meses não tenha vendido discos. Outros artistas tiveram preenchidas estas colunas. No segundo semestre acontece o mesmo, constando preenchidos setembro e dezembro.

No primeiro semestre de 1930, os valores recebidos foram somente elencados mês a mês, mas somente em uma coluna de valores e em outra coluna que parece referir-se eventualmente à quantidade de discos vendidos. Nesse caso, relacionando as duas colunas de diferentes artistas, valores diferentes seriam pagos para cada um. Isso é possível de acordo com uma variação que Francisco Alves relata em sua autobiografia (ALVES, 1936: 115): “fui convidado para ser cantor exclusivo da Odeon, ganhando 100 réis por disco. Concordei. Depois a situação melhorou. Aumentaram-me para 150, 200 e 300 réis. Assim, de tostão em tostão, cheguei a ganhar 600 réis por disco”. No 2º semestre de 1931, permanece o mesmo formato.

Já no primeiro trimestre de 1932 permanece o mesmo formato, mas consta 500.000 de bonificação de março em nome de Alves, que somados 2.229.100 arrecadados somam 2.729.100 da tabela construída. Foi o único artista a receber a bonificação nos cadernos. O mesmo se repete em abril de 1932, em maio e junho de 1932 não consta seu nome e no terceiro trimestre de 1932 consta bonificação de três meses somando 1.500.000,

Em quase todos os períodos, Francisco Alves foi o primeiro em valor de retiradas, somente não liderou no primeiro semestre de 1930, recebeu 11.042.500 contra 14.514.400 do Bando de Tangarás, levando em conta que era um grupo de vários componentes para dividir os ganhos. No total dos períodos, ganhou mais que o conjunto. Outro grupo, os Bambas do Estácio foi o segundo colocado no terceiro trimestre de 1932: 1.630.400 contra 2.079.800 de Alves. Sabemos que ele era o mentor do grupo e, assim, receberia uma parte dessas vendas, possivelmente maior que a dos outros membros.

Mario Reis foi o vice no segundo semestre de 1931 (3.343.500 X 5.219.600) e no segundo trimestre (1.968.600 X 2.729.100). No total ganhou um quinto do valor de Francisco Alves. O comico Alfredo Albuquerque recebeu no total 40% e foi o segundo em retirada no primeiro semestre de 1929 (9.500.100 X 24.141.100). No segundo semestre do mesmo ano o segundo lugar ficou com Jararaca (16.557.600 X

25.005.000), que somou menos que um terço do valor de Alves no total dos períodos.

O mês em que Francisco Alves figurou e menos ganhou foi abril de 1932: um total de 1.068.200, sendo a bonificação mensal quase metade de 500.000, valor superior ao recebimento individual de todos os outros, incluindo os 198.400 do saxofonista Luís Americano, campeão (393.800) no único período (maio e junho de 1932) que não figurou Alves, ganhador no total de mais de 20 vezes o valor de Americano.

Entre 1929 e 1932, Francisco Alves vivia uma situação diametralmente oposta à que se encontrava em dezembro de 1921, quando ganhava metade do salário de Procópio Ferreira e um quarto de Vicente Celestino na Empresa Paschoal Segreto. Agora sua retirada era mais de dez vezes maior que a de Procópio e quase trinta vezes a de Celestino. Observa-se facilmente pela tabela o fenômeno dessa discrepância na comparação com os segundos colocados, de modo que uma comparação com outros nomes não demonstraria muito além do óbvio. Uma comparação que dê conta do dimensionamento real da quantidade de faturamento de Alves na gravadora é possível se tomarmos a soma dos outros artistas somados dentro das modalidades escolhidas:

Valores em réis pagos pela Casa Edison entre 1929 e 1932

O gráfico mostra que o valor total das retiradas de Francisco Alves (71.285.300) correspondia 93,64% da soma dos intérpretes de gêneros regionais (76.125.000) e era maior que a soma dos outros artistas somados dentro das modalidades escolhidas: artistas ligados ao teatro de revista (62.378.400), compositores (52.895.950), instrumentistas (11.674.200), nomes ligados à literatura, teatro em prosa e autores teatrais (10.879.200) e as pessoas jurídicas: SBAT, Casa dos Artistas e Editora Carlos

Wehrs e Cia (6.305.300). Também ultrapassava a soma dos outros intérpretes de gêneros musicais urbanos excluindo ele (58.387.600).

Para termos uma ideia do quanto os valores ganhos na época equivaliam na realidade, é interessante lembrar que Giron (2001: 85) menciona a compra de um automóvel Buick por Mário Reis importado “novinho em folha” com o dinheiro que ganhou com os lucros da venda de um só disco. Segundo levantamento feito em anúncios classificados de 1932, era possível adquirir um automóvel Double Pontiac por 10.000.000. O total arrecadado por Francisco Alves, segundo a prestação de contas analisada, era suficiente para mudar-se para um Bangalô em Ipanema de frente para o mar (68.500.000) ou para um prédio em Copacabana em terreno de 350m² (60.000.000). O valor aproximado da bonificação que Francisco Alves recebia mesmo não vendendo discos era equivalente ao aluguel de uma casa de três quartos recém-construída em Copacabana (550.000) ou Laranjeiras (600.000), mesmo valor de uma excursão de navio Lloyd Brasileiro a Montevideo e Buenos Aires. O ordenado de um ajudante de chapelaria era de 400.000, o de arrumadeira, 120.000 e de moças para escritório, 200.000. Os prêmios do Derby e Jockey Clube variavam entre 80.000 e 10.000.000 e os da Loteria do Estado do Rio de 10.000.000 a 100.000.000.

Movimentando tais quantias, Francisco Alves era uma peça importante e estratégica dentro da Casa Edison, com quem tinha um contrato²³⁹ que estipulava vigência de dois anos e a gravação de no mínimo 40 músicas por ano e era datado de 12 de fevereiro de 1932. Nesse ano o proprietário da gravadora Fred Figner vivia um momento decisivo e desfavorável na relação com Transoceanic que, em junho de 1930, através de uma escritura particular, já tinha passado a ficar com a propriedade exclusiva das ceras gravadas e matrizes, o direito de fabricar e comercializar discos com o repertório gravado e os direitos de decisão sobre confecção de repertórios de gravações nacionais ou internacionais. Em outubro de 1932 foi assinado novo contrato entre Figner²⁴⁰ e a Transoceanic que entrou em vigência 15 de novembro e em seu artigo 14º estipulava: “Fica estipulado que a Transoceanic tomará a si a responsabilidade do contrato existente entre Figner e o artista Francisco Alves. Todo o pessoal da gravação, inclusive o maestro Eduardo Souto, ficará a cargo da Transoceanic, que se responsabilizará pelos seus salários”. No mesmo documento foram

²³⁹ FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 11021 Contratos Comerciais– Docs IOO 11032-5.

²⁴⁰ Idem – Docs IOO 11068-72.

confiscados os direitos de distribuição (exceto nas cidades de Rio de Janeiro e Niterói) e o estúdio de gravação pela Transoceanic. Finalmente Figner se afastou da gravação de discos e passou a ser mero distribuidor. Até sua morte, em 1940, continuou atuando como filântropo e divulgador da doutrina espírita, além das outras atividades comerciais da Casa Edison, que permaneceu em funcionamento até os anos 60²⁴¹.

É nesse momento que se encerra o período coberto por esta tese, que não marcou o fim da fase de Francisco Alves da Odeon. Depois da saída de cena de Figner, Alves continuaria sendo gravado pelo selo até 1934, quando mudou-se para a empresa Victor que, segundo ele, já havia feito uma proposta anos antes: “O grande desenvolvimento do mercado de discos animou a Victor que resolveu montar uma fábrica. Convidaram-me.” Para permanecer na casa teria solicitado a Figner um aumento no valor da face de disco gravada, a que se refere de maneira não muito afetuosa: “Fez-se de vítima. Disse-me que eu não podia abandoná-lo. Enfim, tanto se lamentou o finório do judeu que eu acabei com pena dele e assinei um contrato de um ano”. Houve, segundo o contratado, desentendimento no prazo de vigência do contrato que o forçou a ficar na casa por dois anos: “Tive ímpetos de “desencarnar” o insaciável judeu da Casa Edison” (ALVES. 1936: 115).

²⁴¹ A Federação Espírita do Brasil acredita que Figner, com o pseudônimo de Irmão Jacob, teria ditado a Chico Xavier, em 1948, uma obra mediúnica chamada *Voltei*, em que narrava sua trajetória *Post Mortem*, incluindo um encontro com Thomas Edison (JACOB, 2003: 135-138). Em 1921, a imprensa noticiou experiências de Edison em um aparelho para falar com mortos (CM, 04 mar. 1921).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

O tom dramático em que Francisco Alves relata os apelos de Figner para sua permanência na Casa Edison ao mesmo tempo pode se justificar pela intenção de apelo literário próprio de uma autobiografia de artista, mas por outro lado acabou não se mostrando de todo improcedente quando se vê o que viria acontecer oito meses depois. Esse momento de perda do selo Odeon possivelmente tenha sido na verdade a verdadeira concretização do “golpe de misericórdia”, termo que FROTA (2003: 18, 31) usou para nomear a entrada das multinacionais na esteira dos progressos tecnológicos americanos e europeus. O receio de perder o artista principal tinha fundamento a ponto de contrato de Francisco Alves tornar-se um parágrafo no distrato com a Odeon e o fato de ser o único nome citado junto com o Diretor Artístico Eduardo Souto²⁴² mostra que, além ser de um produto cultural de fabricação nacional, Alves foi uma espécie de galinha dos ovos de ouro valiosa na competição com as multinacionais entre 1929 e 1932.

Entre introduzir o sistema elétrico de gravação no Brasil, em 1927, e sair do mercado, em 1932, a Casa Edison se manteve como a única no país por um ano, com o selo Odeon e mais meio ano, até 1928, com este selo mais o Parlophon, nos quais Francisco Alves gravou quase um quarto do total de fonogramas (22,6 %). Já era um artista consagrado quando no ano seguinte chegou a Columbia, em 1930, a Brunswick e a Victor. Até 1932, realizou mais gravações que os outros quatro cantores que também mais gravaram somados: Gastão Formenti (que passou por várias gravadoras), Januário de Oliveira, Paraguassu (Columbia), Sílvio Caldas e Carmen Miranda (Victor). A Casa Edison não foi eliminada do mercado pela gravação elétrica, que enquanto técnica não

²⁴²Segundo o próprio ALVES (1936: 115) os entreveros ente ele e Figner no contrato de 1932 teriam sido intermediados por Souto, que em carta dirigida a Figner, usou um tom bem diferente: “Atendendo à velha e sólida amizade que há longos anos temos mantido, lamento de coração as circunstâncias que o obrigam a mudar os rumos da sua seção de discos... e muito lhe agradeço o empenho que manifestou àquela Companhia no sentido de minha permanência no dito cargo” FRANCESCHI 2002, CD 1 Documentos, Pasta 11021 Contratos Comerciais – Doc IOO 11036.

agia por vontade própria, nem tinha efeitos distintos ou existia independentemente e separadamente da sociedade e da cultura percutida por um agente exterior²⁴³. O fato de Francisco Alves ter gravado o primeiro disco elétrico e figurado nos catálogos de duas gravadoras diferentes pode sugerir a ideia de ter sido cooptado, como um peixe frito pelo avanço tecnológico e motivação econômica, no entanto sua reação de também cooptar e fritar músicas, oportunidades e outros artistas mostra um pouco mais da complexidade do disco enquanto instância de consagração da música popular urbana no período e também ajuda a contextualizar e relativizar o que teria sido um impacto tecnológico.

Vendo as transformações ocorridas na carreira de um artista da sua importância nesse intervalo de poucos anos, é possível ter uma ideia de como o período não foi tão curto nem um processo tão simples. As perspectivas clássicas costumam dar um peso à técnica que acabam relegando o artista a um papel passivo dentro da indústria cultural. Francisco Alves transitou da fase mecânica para a elétrica deixando de ser um elemento dentro da Empresa Paschoal Segreto, parecido com um peça ou um operário da Companhia de Revistas do Teatro São José. Durante os cinco anos que atuou na Companhia, Alves recebia menos que o bilheteiro e as músicas que gravou faziam sucesso seguindo uma lógica empresarial que impunha às peças em que eram compiladas uma padronização própria da produção em série, o que não ocorria na mesma intensidade na Casa Edison, que já estabeleceu o modo de produção industrial, mas apenas apanhava as músicas para gravá-las em disco e vendê-las em meio a outros produtos,

Entre *O Pé de Anjo* e *A Voz de Violão*, Francisco Alves passou por várias instâncias de consagração que ele mesmo estabeleceu enquanto agente. Não montou uma companhia de revista própria como muitas estrelas tentaram, mas tomou impulso na nova dimensão que música popular ganhava nos palcos e foi também ocupando espaço se afirmando na atividade de cantor, que não estava ainda bem definida na época. Se no concurso de sambas de 1927 não participou diretamente, mas foi uma espécie de ganhador informal arrebatando o prêmio de gravar músicas classificadas, no concurso de 1930, suas gravações das músicas vencedoras passaram a ser o prêmio, executadas no palco pela vitrola. Nesse período de apenas três anos multiplicou em várias centenas o número de fonogramas gravados na hegemônica Casa Edison, onde se

²⁴³ Essa ideia é defendida por LEVY, 1999: 26.

articulou montando uma Central Produtora de Samba, que com o nome Bambas do Estácio, levou ao disco compositores e gêneros musicais urbano que se fixavam da mesma forma que Cornélio Pires fez com gêneros regionais. Figurou formalmente em contrato como proprietário de direitos autorais adquiridos de terceiros, que em vários casos foram omitidos nos selos dos discos, da mesma forma que também vários caipiras foram omitidos por Cornélio. No entanto, ao invés de endeusado como este foi denunciado pelo cronista Vagalume e carregou um pesado estigma até os dias de hoje. Além do samba, levou compositores de outros gêneros à consagração através do disco, situação inversa do começo de sua carreira, quando era ele quem era levado sem sucesso às chapas por compositores consagrados. Também percorreu o caminho inverso, agenciando e levando ao palco artistas que começavam a ser lançados em disco. Para fazer isso novamente, armou-se de uma rede de relações de cunho praticamente empresarial e organizada em funções no grupo Azes do Samba que, com formações diferentes, mas análogas, passou a fazer temporadas no Brasil e na Argentina. Agindo nessas instâncias de consagração, Francisco Alves foi estabelecendo uma nova relação de intermediação entre o processo propriamente criativo e a lei de Mercado. Deixou de ser um produto da Empresa Pascoal Segreto e passou a atuar nas etapas de produção em sua articulação com a Casa Edison. Foi assim um fenômeno midiático que ele próprio ajudou a construir junto aos meios que o consagraram.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, G. *A vida de Vicente Celestino*. São Paulo: Editora Cupolo Ltda, 1946.

ADORNO, T. W. “A Indústria Cultural”. In: *Theodor W. Adorno*, São Paulo: Ática. Grandes Cientistas Sociais, Org. Gabriel Cohn, 1986.

ADORNO, T. W. “O Fetichismo na Música e a regressão na Audição”. In: *Os pensadores*: Benjamin. Habermas, Horkheimer e Adorno. São Paulo: Editora Abril, 1983. p. 172-173.

AGUIAR, M. A. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Uni-Rio/ PPGH. 2013. p. 33.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1955. Versão pra eBook. eBooksBrasil.com, 2003.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1966.

ALENCAR, E.. *Nosso Sinhô do Samba*. RJ, Ed Civilização Brasileira, 1968.

ALENCAR. E. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos.

ALVES, F. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936.

ARAÚJO, V. P. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, M. A; BARBALHO, G.; SANTOS, A.; SEVERIANO, J. *Discografia Brasileira 78 RPM*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

BARROS, O. *A Lapa do meu tempo*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1968.

BAER, W. *A Industrialização e o Desenvolvimento Econômico do Brasil*. Rio de

Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1977.

BECHERI, E. (org). *Intorno al Narrare I Quaderni la poesia*. Padula: Comunità Montana Vallo di Diano, 2008.

BENATTE, A. P. “É bicho na cabeça”. In: *Revista Digital História Viva*. 2005
http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/e_bicho_na_cabeca.html.
Acessado em: 11 mar. 2015.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Os pensadores: Benjamin. Habermas, Horkheimer e Adorno*, São Paulo: Editora Abril, 1983.

BESSA, V. *A cena Musical Paulistana: Teatro Musicado e Música Popular na cidade de São Paulo (1914 – 1934)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/ FFLCH, 2012.

BESSA, V. *Um bocadinho de cada coisa trajetória e obra de Pixinguinha*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ FFLCH, 2005.

BRAUDEL, F. *Civilização Material, Economia e Capitalismo*. Vol. I. Lisboa: Teorema, 1979.

BRITO, D. D. *O ABC de Carmen Miranda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

BRYSON, H. Courtney. *The Gramophone Record*. London: Ernest Benn Limited, 1935.

BONAVIDES, M. “Francisco Alves e as gravações ‘perdidas’ de 1924”. In: [Estrelas Que Nunca Se Apagam](http://estrelas.que-nunca-se-apagam.blogspot.com.br/2013/07/francisco-alves-e-as-gravacoes-perdidas.html). Blog do autor
<http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/07/francisco-alves-e-as-gravacoes-perdidas.html>. Acessado em: 12. mar. 2015.

CABRAL, S. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CARBONI, G. C. *A Função Social do Direito de Autor e sua Regulamentação no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP / Faculdade de Direito, 2005. p. 217.

CARBONI, G. e PICCINO, E. “*Batalhas judiciais e indústria fonográfica - a versão digital de uma história muito antiga*” In: Anais do V Congresso da International Association for the Study of Popular Music, IASPM: Rio de Janeiro, 2004.

CARDOSO JUNIOR, A. *Cornélio Pires, o primeiro produtor independente de discos do Brasil*. Sorocaba: Delegacia da Cultura: Fundação Ubaldino do Amaral, 1986.

CARDOSO JÚNIOR, A. *Francisco Alves: as mil canções do rei da voz*. Curitiba: Edição Revivendo, 1998.

CASTRO, R. *Carmen: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia Das Letras. 2005.

CHIARADIA, M. F. V. *A companhia de revistas e burletas do teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 1997.

COLEMAN, M. *Playack: from the victrola to MP3, 100 years of Music, Machines and Money*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

D’ONOFRI, S. *Dicionário de cultura básica - O conhecimento indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Editora Publit, 2009.

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 2005.

Disco em São Paulo. Coordenação do maestro Damiano Cozzella. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1957.

EFEGÊ, J. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FAGUNDES, Luciana Pessanha. *Uma República em festa: a visita dos reis da Bélgica ao Brasil (1920)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007

FENERICK, J. A. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP / FFLCH, 2002.

FLICHY, P. *As multinacionales del audiovisual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.

FRANCESCHI, H. M. *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

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

FRITH, S. *The industrialization of popular music*. London: Sage Public. Inc, 1992.

FROTA, W. N. *Auxílio Luxuoso - samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GESNER, S. “La ferma ilusione. Idílio. Versione Dell Ab. Giuseppe Pulieri”. In: *Nuova raccolta de operette italiane in prosa Ed in verso - Inedite o raro*. Volumetto II S/ Editora.1701. (consultado on line)

GILIOLI, R. S. P. “*Civilizando*” *pela música*: A pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910 – 1930). Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ FE, 2003.

GIRON, L. A. *Mário Reis. O fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GOMES, T. M. *Como eles se divertem (e se entendem)*: teatro de revista, cultura de massa e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP/ IFCH, 2003.

GONÇALVES, C. K. *Música em 78 Rotações “Discos a todos os preços” na São Paulo dos Anos 30*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ FFLCH, 2006.

GUERRA, G. *Vicente Celestino, o Hóspede das Tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

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

HEES, F. *A industrialização brasileira em perspectiva histórica (1808-1956)*. In: *Em Tempo de Histórias - Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília PPG-HIS*, nº. 18, Brasília, jan/jul. 2011.

HENSLOW, M. (Ed.). *Hi-Fi Year Book*. London: Miles Henslow Publications Limited, 1956.

IKEDA, A. T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ ECA, 1988.

JACOB, Irmão. *Voltei*. Rio de Janeiro: FEB, 2003.

JAMBEIRO, O. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

JOÃO DO RIO. *Cinematógrafo*. Porto: Editora Livaria Chardron. 1909.

JÚNIOR, C. P. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

LEITE, R. C. N. “Quem São Eles?: um samba e as suas polêmicas”. In: *Anais do XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH Associação Nacional de História*. – São Leopoldo, 2007.

LEVY, P. *Cibercultura*. São Paulo. ED.34, 1999.

LOVISA, D. *Orazioni Sagre del Padre Gian Stefano Fachinelli - veneto agostiniano*. Veneza: 1498.

LUZ, N. V. *A Luta Pela Industrialização do Brasil*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1978.

MANZO, J. M. C. “Francisco Alves - O Compositor”. In: *Collector's Notícias* nº 36. São Paulo: Collector's Editora, maio de 1995.

MARCUSE. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zaar, 1967.

MARTINS, W. S. N. *Paschoal Segreto "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MARX, K. *O Capital*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.

MELO, Z. H. & SEVERIANO, J. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: ED.34, 1997.

MENDES, J. G. “Vicente Celestino, Cantor e Canastrão”. In: *Revista da Música Popular* nº 4. Janeiro de 1955. p. 7. Edição Fac simulada. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-Te-Vi, 2006.

MORELLI, R. C. L. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado das Letras. 2000.

NASSER. *Chico Viola*. Coleção Livro de Bolso. Edições O Cruzeiro. Rio de Janeiro: 1966.

NATIVIDADE, N. “Outra revolução na técnica de gravar: o mini-disco digital”. In: *Revista Somtrês*, nº. 06, junho de 1979.

NEPOMUCENO, R. *Música Caipira. Da roça ao Rodeio*. São Paulo Editora 34. 2005.

NUNES, M. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. V.4.

Odisséia do Som. Museu da Imagem e do som. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura., 1987.

ORTIZ, R. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIANO, E. *O Berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP / Escola de Comunicação e Artes, 1994.

PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PERCY WILSON, M. A. *The Gramophone Handbook*. London: Methuen & Co Ltd, 1957.

POSTMAN, N. *Tecnopólio. A rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.

QUEIROZ JÚNIOR. *Carmen Miranda - vida, glória, amor e morte*. Rio de Janeiro: Ed. Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1956.

RECENSEAMENTO do Brasil. v. 5. Rio de Janeiro: IBGE. 1920

Revista da Música Popular nº 8. Julho/Agosto 1955. Edição Fac simulada. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-Te-Vi, 2006. p. 417.

SALIBA. G. J. *Home Recording and all about it*. New York: Gernsback Publications, Inc. 1932.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro. 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ. 2001.

SCHWARZ, R. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, R. “Fim de século”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162

SCHWARZ, R. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-28.

SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3.

SILVA, F. “O samba no Rio de Janeiro: entre ‘tradição’ e “industrialização”. In: *Anais do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (mídia magnética)* São Paulo: ABET, 2006.

SIRINELLI, J-F. e RIOUX J-P. *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd’hui*. Paris. Fayard. 2002

SOARES, M. T. M. "São Ismael do Estácio - o sambista que foi rei". Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SOIHET, R. *A subversão pelo riso - estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

SOUZA, T.; Jaguar (compilação), *O som do Pasquim*, Ed. Codecri: Rio de Janeiro, 1976.

SODRÉ, M. *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TATIT, L. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. *A pequena história da música popular – da modinha à canção de protesto*. São Paulo: Vozes, 1974.

VALADARES, D. *O teatro por sessões: a influência do teatro por sessões, popularizado por Pascoal Segreto no teatro de revista*. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 1998.

VASCONCELLOS, E. G. *Berlim na batucada (1944): proposições sobre o filme-revista no Brasil*. Novos Olhares - Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos, Vol.3 N.1, 2014.

VENEZIANO, N. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

VERDANA, H. *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: SCP. 2006

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

WISNIK, J. M. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: SUQUEFF, E. & WISNIK, J. M. *Música*, São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 190-163.

PERIÓDICOS

A Noite (RJ)

Correio da Manhã (RJ)

Correio Paulistano (SP)

Jornal do Brasil (RJ) - JB

O Estado de São Paulo (SP)

O Imparcial (RJ)

O Paiz (RJ)

ANEXOS

I - CONTRATOS

Fco. Alves: Rua Justiniano da Rocha 164
Nilton Bastos: Rua São Christovam 581
Ismael Silva: Rua *na curva* 482

1ª via **53**

Pelo presente contracto feito entre *Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos*
de nacionalidade *Brasileiros*, domiciliado(s) em *Rio de Janeiro*
Rua de uma parte, aqui denominado(s), o "PROPRIETARIO"
e FRED. FIGNER, brasileiro, negociante, proprietario da Casa Edison, do Rio de Janeiro, rua Sete de Setembro, 90,
aqui denominado "FIGNER" de outra parte, têm contractado o seguinte:

1.º O "PROPRIETARIO" cede e transfere a "FIGNER", seus successores, representantes legais, concessionarios e/ou
cessionarios os direitos exclusivos de gravação e reprodução por meio de processo mechanico, electrico, radio etc., em
discos de grammophone, rolos de pelliculas etc., e em qualquer forma de instrumentação ou adaptação que "FIGNER"
achar conveniente, das seguintes obras:

"Não há" — Samba
"Si você jura" — Samba
"Sem é bom fallar" — Samba
"Olé-olé" — Samba

sua musical e letra, declarando os "PROPRIETARIO" que as obras acima são de sua autoria e propriedade legal e por
elle e sob seu nome de autor foram registradas na Bibliotheca Nacional sob o N.º

2.º Os "PROPRIETARIO" se compromettem a indemnizar a "FIGNER" por toda a perda e prejuizo que elle possa
soffrer por causa de qualquer reclamação ou demanda contraria, de terceiros, sobre as obras especificadas neste do-
cumento, ou por causa de qualquer adjudicação que invalide os privilegios dos direitos exclusivos reservados, tratados
neste contracto.

3.º Esta cessão e transferencia (d'este contracto) se entende para o mundo inteiro e consequentemente o "PRO-
PRIETARIO" se obriga formalmente a não ceder iguaes autorisações a nenhuma outra pessoa para qualquer reprodução
acima referida.

4.º "FIGNER" pagará aos proprietarios uma quota de *4200 + (duzentos reis)*
por reprodução mechanica de cada um exemplar da(s) respectiva(s) obra(s) referida(s), que sejam vendida(s) por
"FIGNER", seus successores, representantes legais, concessionarios e/ou cessionarios no Brasil e em qualquer outro paiz
no qual o proprietario tenha direitos reservados que protejam a referida obra, ficando bem entendido que em nenhum
caso se deve pagar direitos ou quotas duplas se por acaso as impressões ou reproduções forem levadas a paizes
estrangeiros.

5.º A liquidação das quotas e o pagamento das mesmas será feito trimestralmente.

6.º A permissão ou prohibição de irradiações ou exhibições publicas dos discos ou de quaesquer outras reproduc-
ções mechanicas em que figurem as obras cedidas e transferidas neste contracto cabem exclusivamente a "FIGNER".

Em signal de conformidade, ambas as partes contractantes assignam na data indicada este documento em duas
vias, para um só effeito, sendo o original devidamente sellado, para cujo effeito se dá ao presente contracto o valor de
Rs. 1.000\$000 (um conto de reis) e ficando o mesmo em mãos de "FIGNER", entregando-se a 2ª via ao "PROPRIETARIO" que
no momento de assignar este contracto confirma haver-o recebido. — Figuram como testemunhas os Snrs.

Francisco Soares e J. Guilherme Benteurides
cujas assignaturas vão ao pé.

As partes contractantes concordam pagar, em partes iguaes, as despesas d'este contracto referentes a estampilhas,
reconhecimentos de firma, e registro em cartorio de titulos.

Testemunhas:

Francisco Soares
Benteurides

Ismael Silva
Francisco Alves

Rio de Janeiro 9 de Dezembro 1930

Contrato entre a Casa Edison e Francisco Alves, Ismael e Nilton Bastos

podendo, assim, continuar a fabricar e vender os discos desse repertorio. Para isso Figner concede a devida licença para utilização dos direitos autoraes e artisticos, licença esta que cessará uma vez findo ou rescindido o presente contracto. Obriga-se a Transoceanic, reconhecendo os compromissos contrahidos por Figner, para essas gravações, a assumir desde 15 de Novembro de 1932, todas as responsabilidades que possam advir e perante os respectivos donos dos direitos autoraes e artisticos, referentes ás ditas gravações, responsabilidades estas assumidas por Figner, no paragraho 7º do contracto effectuado em 16 de Julho de 1926. A Transoceanic liquidará os direitos autoraes e artisticos, directamente com os interessados, salvo os casos em que Figner disponha de outra maneira; obrigando-se a Transoceanic a mandar mensalmente a Figner uma copia das liquidações e pagamentos feitos. Os direitos mecanicos e editoriaes de propriedade de Figner serão liquidados ao preço de Rs. \$200 (duzentos reis) por cada face de disco. A Transoceanic abonará a Figner, por cada disco vendido do repertorio por elle já gravado e publicado de 15 de Novembro de 1931 a 14 de Novembro de 1932, uma indemnisação especial de Rs. \$500 (quinhentos reis) pelas duas faces, ou seja Rs. \$250 (duzentos e cincoenta reis) por cada face.

Par. 13º No caso de Figner resolver se desfazer dos direitos autoraes que possui, dará preferencia á Transoceanic, uma vez que haja igualdade de condições com outro pretendente.

Para 14º Fica estipulado que a Transoceanic tomará a si a responsabilidade do contracto existente entre Figner e o artista Francisco Alves. Todo o pessoal da gravação, inclusive o maestro Eduardo Souto, ficará a cargo da Transoceanic, que se responsabilizará pelos seus salarios.

Par. 15º Figner cede e transfere á Transoceanic o contracto de locação da cupola do Theatre Phoenix, nesta cidade, cuja locação termina em o dia 31 de Dezembro do corrente anno, obrigando-se esta a cumprir todas as suas clausulas e a pagar o aluguel de Rs. 700\$000 (setecentos mil reis) men-

Francisco Alves *T.T.C. Transoceanic Co.* *Eduardo Souto*

Contrato entre a Casa Edison e a Transoceanic Co. envolvendo Francisco Alves

REGISTRO DE TITULOS E DOCUMENTOS

DR. ALVARO DE TEFFÉ, RUA DO ROSARIO, 85

C O N T R A C T O

FRED FIGNER, negociante proprietario da Casa Edison, e FRANCISCO ALVES, artista, ambos brasileiros e domiciliados n'esta cidade do Rio de Janeiro têm entre si, justo e contratado o seguinte:

- 1º - Fred Figner contracta os serviços profissionais do cantor Francisco Alves para o fim do dito Francisco Alves gravar em discos de machinas fallantes e filma sonoros, sambas, canções e quaesquer outras musicas que lhe sejam confiadas, por Fred Figner para esse mister.-
- 2º - Fred Figner obriga-se a fazer gravar por Francisco Alves, no minimo 40 (quarenta) musicas por anno, podendo entretanto fazer maior numero de musicas por intermedio d'este artista, se as conveniencias, delle Figner, o exigirem, e de commun accordo entre os contractantes.-
- 3º - Fred Figner pagará a Francisco Alves a titulo de remuneração a quota de \$200 (Duzentos reis), por face de discos gravados ou sejam \$400 (quatrocentos reis) por disco duplo. Em se tratando de estribilho de Foxtrots etc. somente, Fred Figner pagará a Francisco Alves \$150 (cento e cinquenta reis) por face de disco.-
- 4º - Francisco Alves obriga-se a conceder, como de facto concede por este contracto, plena e absoluta exclusividade a Fred Figner, dos seus serviços profissionais como cantor, declamador, etc. para gravação de discos de machinas fallantes não podendo em hypothese alguma gravar para quaesquer outros estabelecimentos ou fabricas congeneres. A infracção d'esta Clausula importará (alem do pagamento da multa constante da clausula 9a.) na perda total por parte de Francisco Alves de todos os seus direitos e remunerações sobre os discos gravados ate a data da infracção, cujo valor reverterá em beneficio de Fred Figner, que poderá continuar a explorar os ditos discos independentemente de futuros pagamentos de direitos ao infractor.-
- 5º - Francisco Alves attenderá aos chamados que lhe forem feitos pelo Gerente da Casa Edison para as gravações, mediante avisos com a necessaria antecedencia.-
- 6º - Francisco Alves durante as gravações terá que attender ao respectivo director do "Studio" compromettendo-se á observancia do "Regulamento Interno, principalmente no que diz respeito ao absoluto sigillo que deverá ser mantido pelos artistas, com relação aos processos technicos da gravação e demais assumptos de interesses geraes da casa.-
- 7º - O prazo deste contracto é de dois annos a contar da data da assignatura, e só poderá ser alterado de commun accordo entre os contractantes. Fica, porem, facultado desde já, a Fred Figner prorogar este contracto por mais um anno se na data de sua terminação o dito Snr. Fred Figner julgar conveniente.-
- 8º - Em caso de ausencia d'esta Capital de Francisco Alves, em excursão artistica ou de outra natureza, que exceda de dois mezes, sem previo accordo por escripto, entre os contractantes, fica prejudicada a obrigação de Fred Figner constante da clausula 2a. d'este contracto.-

- segue -

Contrato entre a Casa Edison e Francisco Alves

- 2 -

9º - Fica desde já estabelecida a multa de Rs. 25:000\$000 (vinte e cinco contos de réis) para aquella dos contractantes que incorrer na infracção de quaesquer das clausulas d'este contracto.-

Por Estarem de pleno accordo, assignam o presente contracto, com duas testemunhas, sobre estampilhas federaes, tudo para os effeitos de direito.-

Rio Janeiro 12 Fevereiro 1930.
COSTA *[Signature]*

Testemunhas:

COSTA *[Signature]*
COSTA *[Signature]*

De accordo com a clausula 7a fica este contracto prorogado por mais um anno, a contar desta data .

Reconheço a firma *[Signature]*
Rio de Janeiro, 13 de Fevereiro de 1930.
Em testemunha da verdade

[Signature]

III – TRECHOS DE PEÇAS DE TEATRO DE REVISTA EM QUE FRANCISCO ALVES ATUOU

A CARIOCA

Revista – Fantasia

LIBRETO: Oscar Lopes.

MÚSICA: Assis Pacheco

ESTRÉIA: 12/08/24 Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 13/08/1924 p.12

Crítica:

“...esforço da empresa no sentido de evolução do gosto da plateia afirmou-se mais ainda... [descreve os atos elogiando{ ... há o que se cortar e esse cuidado deve recair sobre os números cantados de preferência. Não se deve permitir que um artista dotado de voz precária cante toda uma valsa lenta irritando os nervos do espectador... cita 17 atores (6 momens) FA último.

Mário Nunes

Correio da Manhã 28/8/1924 p. 7

Última representação Récita do autor com Alfredo Silva, Antonia denegri e Francisco Alves no novo quadro "Quizera Marte".

3 personagens: pai, filha e chiquinho)não indica qual deles era interpretado por Francisco Alves)

Francisco Alves: Não faz mal (p.15 ato 1), Outro homem p.1 ato 2, Ajudante p.5

Encontrado um personagem que não constava nos anúncios, mas que no libreto da mesma aparece em uma rubrica manuscrita, que foi enxertada no verso do começo do segundo ato p.2 (verso p.1): indicando “Pois tens aí a tua cantiga popular (marchinha F. Alves)”.

DR. RESSACA:

- Nestas noites de lua aparece que tudo amo: a pedras, a água do mar, a areia da avenida. O que faltou foi um daqueles seresteiros da pinta.

CARIOCA:

- Pois tens aí a tua cantiga popular (marchinha F. Alves), vais ver a dança dos

Urubus malandros:

Cá estão

Nós vamos ter a nossa função

Eis a canção sediça

Do urubu e a carniça

Oculto ele está

Mas dedicá-la é pra já

Eis a canção sediça

Do urubu e a carniça

Que bom pitéo

Posto pelo céu

Ao léu

Vocês malandros vão agora

Porque eu já tenho o meu quinhão

A ver quem mais devora

A ver o lindo mocetão

À PROCURA DO DINHEIRO

Revista

LIBRETO: Manoel Rocha e Ferreira da Silva

MÚSICA: Domingos Roque

ESTREIA: 27/05/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 28/05/1921 p.12

Crítica breve e negativa sem citar atores, só os autores estreantes.

Destaque maior e Crítica positiva de Mário Nunes para "Nossos Papás" " reabertura do Trianon com entrevista e foto de Viriato Corrêa, sócio da empresa

Correio da Manhã 27/05/1921 p.6

Crítica breve e positiva dos compéres "tomam partes todos elementos importantes da Cia. Exceto Otília Amorim"

A Noite 28/05/1921 p. 2

Nota do magnífico tango "Onde está o dinheiro?" (título) do popularíssimo Canninha.

A Noite 28/05/1921 p. 5

Crítica:

"...montada com apuro, mas mantida inteligentemente, curiosamente, mesmo em algumas cenas distribuídas entre seus melhores elementos. Agradou o público, que aplaudiu artista e autores"

Destaque maior e Crítica positiva "Nossos Papás".

Francisco Alves: Um Reclamante

ALÔ!.. QUEM FALA?

Revista

LIBRETO: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes

MÚSICA: Original e compilada - Assis Pacheco

ESTRÉIA: 04/04/24 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

THEATRO S. JOSE'

A Empresa PASCHOAL SEGRETO apresenta ao publico carioca a peça mais espectacular da parceria BETTENCOURT-MENEZES

(HOJE) A's 7 314 e 9 314 - Duas sessões - As 7 314 e 914 (HOJE)

Estreia das atrizes MARIA LINA, Mary Soller, Laura de Barros e Alzira Leão

A maior encenação até hoje apresentada / Luxo / Graça / Maravilhosos efeitos de luz /

Machinarias surpreendentes /

Primeiras representações da grandiosa revista em dois actos, e 20 quadros, original de CARLOS BETTENCOURT e CARDOSO DE MENEZES, com musica original e compilada pelo maestro ASSIS PACHECO

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO
Direcção artistica : LUIZ PEIXOTO
Direcção scenica : ISIDRO NUNES

ALÔ !...

TITULOS DOS QUADROS: 1º — Alô !... Quem fala?; 2º — Paris chie; 3º — Viva la gracia !; 4º — Outra's e hoje; 5º — Furt e assedjo; 6º — Bonoca que amam; 7º — Rêlie; 8º — Efilias da cura; 9º — Vícios da época; 10º — Vilctimas dos prazeres; 11º — Champague, mulheres, Amor e alibria; 12º — Vida de rosa; 13º — Sol e chuva; 14º — Faundo avenida; 15º — Musicas vivas; 16º — Jornal falado; 17º — A flor das creadas...; 18º — Sempre ligado; 19º — Menu animado; 20º — Madrugada bobocata.

COMPENAGEM

Seu Brabosa
Maestro BHú
Júú

Pinto Filho
Augusto Costa
Alzira Leão

Margarida:
Alfredo Silva

QUEM FALA ? ...

Distribuição, pela ordem das entradas: — Revista, Mary Soller; Figurinos de Paris, Pepita de Albrei; Mantilha de renda, Mary Soller; Moda de outra's e e hoje, Celia Zenatti; Rainha das bonocas, Estelvia Vera; Bonoca Fobre, Henriqueta Brieba; Soldadinho, Mariaka; Bonoca Rica, Elda Pères; Principe, Fito de Albrei; Sedução, Maria Lina; Filia, Martins Veiga; Joia de crystal, Pepita de Albrei; Rebecca, Marcet Filiz; Pantufa, Eliza Campos; Visinho, Franklin de Almeida; Guarda-civil, Alvaro Pires; Cabaretier, Francisco Alves; Violo, Albino Vidal; Jenuisse corte, Celia Zenatti; Opio, Eliza Campos; Esther, Henriqueta Brieba; Bomboniere, Mary Soller; Rapaz, Martins Veiga; Roua, Mariaka; Luiza, Pepita de Albrei; Lili, Eliza Campos; Lili, Leocilia Flora; Octavio, Martins Veiga; Margarida, Alfredo Silva; 1ª dama, Laura Barros; 2ª, Elda Pères; 3ª, Leocilia Flora; 4ª, Marietta Field; Fado, Mary Soller; Maxine, Francisco Alves; Maxina, Celia Zenatti; Fernanda, Mariaka; Tango, Henriqueta Brieba; Le pas du chameau, Maria Lina; Bahiana, Celia Zenatti; 1º freguez, Franklin de Almeida; 2º, Francisco Alves; 3º, Alvaro Pires; Alô !, Pepita de Albrei; Garçon, Alvaro Pires; Faisão, Laura Barros; Aspargo, Elda Pères; Bomba Glacé, Celia Zenatti; Gasteau, Eliza Campos; Chateaux, Mary Soller; Cai, Henriqueta Brieba; Cupido, Mariaka; Rainha do Cabaret, Maria Lina; amant du Coeur, Pepita de Albrei.

Scenarios completamente novos, originaes de Jayme Silva, Angelo Lazary e Hippolyte Colomb — Guarda-roupa maravilhoso, confeccionado nas "ateliers" da Empresa, sob figurinos de Luiz Peixoto e direcção da costureira Judith de Leão — Machinismos de difficil movimentação de Antonio Novellino — Efeitos de luz eapparehos electricos de Mateo Amadeu — Cabelleiras de A. Assis — Adereços da Casa Costa.

Rigorosa «mise-en-scène» do projecto ensaiador
Isidro Nunes

Correio da Manhã 05/04/1924 p. 5

Crítica:

“Carlos Bittencourt soube aproveitar o que viu em Paris e passou com habilidade para a nova revista o que era de fácil adaptação. Cardoso de Menezes tratou, naturalmente, dos temperos nacionais.”

Jornal do Brasil 05/04/1924 p. 15

Crítica:

“Nossos melhores autores, de revista de parceria com as empresas que não falecem recursos, vão já fabricando peças daquele gênero que fazem crer em uma nova fase do teatro ligeiro entre nós.... é bem um exemplo desse renascimento, que merece ser animado com palavras de incitamento e de aplauso... cortes necessários... sobre o pouco que, em, todo o seu conjunto, foi julgado enfadonho.”

Mário Nunes

Jornal do Brasil 02/05/1924

Meio centenário

Jornal do Brasil 25/05/1924

1º centenário – em homenagens aos autores - novo quadro “Quem canta é o galo”

Francisco Alves: Cabaretier , 2º Freguês e Maxixe

Maxixe

Par de dança Célia Zenatti

Cenário: um enorme piano de cauda e um gramofone com enorme corneta pateada, caixa praticável e o prato do toca-discos onde os atores executavam os bailados.

- Tudo está muito bem, mas na qualidade de autor nacional, não poso deixar de encaixar uma música brasileira...

- Temos aqui um maxixe!
- Desenferruja os dedos, maestro!.. Solta as crianças no recreio... chora as misérias...
Como é bom dançar
Que prazer se tem
Toca a requebrar
Isto, assim, faz bem
O maxixe é o suco
A qualquer um põe maluco
Este passo, enfim
Já foi aprovado
Assim

Bem boleado!
Em qualquer salão
Nesta maciota
Ai, meu coração
Nós damos a nota
- Quem sabe se não poderemos cavar alguma música bonita numa chapa do gramofone?
- Repara, agora um bailado que é um verdadeira novidade...
- Você é um colaborador de mão cheia...

CANALHA DAS RUAS

Revista

LIBRETO: J. Marques Porto e Ary Pavão

MÚSICA: Paulino Sacramento e Bernardo Vivas

ESTRÉIA: 07/04/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 07/04/1922 p.9

Crítica:

“...inicia-se com um quadro que é cópia de um outro de “Ai, Seu Mello” – não foi uma estréia brilhante a dos novos revistógrafos ... pobres de idéias Nair Alves em destaque

Correio da Manhã 08/04/1922 p.9

Crítica:

“...fraqüíssima, pouco original desde a primeira cena, estátua de Pedro A. Cabral virando gente mesmo fato que em outra revista em cartaz. Não acreditamos que demore muito tempo no cartaz.”

Francisco Alves: Charada e Zuzu

Primeiro ato, Segundo quadro p. 7

São 3 Charadas - ficha confirma, mas não especifica quem era Francisco Alves

1ª Charada

Toda a cousa que na vida
Passa como um caso morto
Quando é cousa resolvida
Por paus, por pedras com jeito
Em que o direito sai torto
E o torto fica direito ,
Pra resolver o problema
Fica a gente encalacrada
Matuta, persiste, teima
Mas não consegue. É charada!

2ª Charada

Melindrosa de olhar vaporoso
Que namora, conversa e faz fita
Quem tem sempre um sorriso meloso
Pra qualquer recompensa gordita
Acha às vezes dinheiro no escuro...
O papai e a mamãe não tem nada
Porém veste com gosto e apuro
De onde vem o dinheiro? é charada!

3ª Charada

Moço fino bonito e galante
Que usa gestos de artistas da tela
Que se faz pelo olhar insinuante
Sem pre envolto em distinta, farpella
mas, no entanto não vive de nada
Ou é obra do jogo do bicho
Ou cai tudo do céu? É charada!

4ª Charada

Flor donzela, mimosa e bonita
Que a um gajo começa a relar
De repente – zás traz – queima a fita
E a pequena começa a engordar
Vem os pais e a carregam pra fora
Pra nas águas fazer temporada
Quando volta a inchação foi embora
Pra onde foi a inchação ? É charada!

GUARDA

Se anda um filme em mistério envolvido
Forma a guarda e celebra-se as loas
Pra não ter que catar o bandido
Põe-se a culpa no sete coroas
É sujeito de audácia e topete
Da polícia figura obrigada
Ninguém sabe onde o bruto se mete
Ele existe? Quem sabe? É charada!
(saem todos ao som da música)

Segundo ato primeiro ato cabaré da Suzana

Zuzu é frequentador mais Lili e o guarda. Contracena com comperes

CUSTE O QUE CUSTAR

Revista

LIBRETO: Octavio Rangel e Miguel Santos

MÚSICA: Bento Mossurunga

ESTRÉIA: 17/03/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 17/03/1922 p.10

Crítica:

“Uma boa prova do esgotamento de nosso revistógrafos... não há uma cena original, um quadro de espírito... montagem tratou de aproveitar cenários já conhecidos, no que fez muito bem... A música apresenta alguns momentos interessantes.”

Mário Nunes

Francisco Alves: Progresso e Landoulet

Logo na 1ª cena Progresso tem uma só fala:

- Esse retrógrado!

Falando ri do Zé Pereira junto com outros personagens: Ordem, Responsabilidade, Bom Censo, Situação Econômica. Trabalho, Realidade, Razão, etc...

Depois :

Ordena-se o progresso (todos fazem essa fala de si)

RESTO DO MANUSCRITO ILEGÍVEL.

A DOR É A MESMA

Revista - Fantasia

LIBRETO: Eduardo Faria e Manuel White

MÚSICA: Bento Mossurunga

ESTREIA: 26/08/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 27/08/1921 p.9

Crítica:

“...espírito não muito transcendente nem muito feliz, mas que faz rir, sem maior exame, ao público pouco, ou mesmo nada, exigente... belos quadros... efeitos bem ideados e executados... críticas interessantes... notada com luxo e gosto... Alfredo Silva sempre o mesmo, porque é assim que o público o quer...”

Mário Nunes

Correio da Manhã 27/08/1921 p.4

Crítica:

“... Como, dado o enxame que existe de peças, nesse gênero é bastante difícil encontrar-se alguma coisa nova em revista representadas por sessões. “A Dor é a mesma” nada de original apresenta, ferindo a mesma tecla de suas congêneres. Mas se não procuram caminhos novos... peça alegre, bastante movimentada... vistosa e excelente montagem... magníficas combinações de luz... desempenho esteve a contento... dançaram com muita elegância... bonitas marcas do Sr. Isidro Nunes.”

Francisco Alves: Brasil e Amor antigo (último)

Segundo ato, Quadro IV – “O livro do centenário” Abrindo Cena V
Amor antigo (Trovador) e Coro dos trovadores

(faz mutação a F; aparecendo um castelo onde se veja numa das janelas (a seu tempo) o vulto

duma mulher, que nos últimos compassos lançará uma escada de corda, aos primeiros compassos na orquestra, ouve-se ao longe a voz do Amor antigo (Trovador) trazendo um bandolim que pouco a pouco vai crescendo até a entrada em cena. A cena em azul a seu tempo, descenderá a janela do castelo, primeiro: depois cautelosamente se abrirá pela DAMA que aparecerá à época. Dentro ou melhor, na orquestra ouvir-se-ão três horas)

(SERENATA) TROVADOR:

Ó Catarina! Nesta noite de luar
Abre a tua janela – ouve-me enfim –
A minha dor tu não podes calcular...
Roga comigo meu sonoro bandolim
Sê piedosa... N'esta inconsciência
Tu nem sabes que grande é a minha mágoa
Amargurada tenho a existência
Vê como tenho os olhos rasos d'água
O bandolim embalava teu sono lindo
Hoje já não o embala mais
Choro. E o bandolim num soluçar infindo
Canta meus rogos, carpe estes meus ais!..

DAMA (surge à janela, receosa e um tanto contariada)

Porque cantas toda a noite
Já não me posso deitar
Contigo não há quem se afoite
Para, pois, com esse cantar
Não insistas, sê bondoso!..
Quero dormir uma hora
Já vem despontado a aurora
E ficarei sem repousar

TROVADOR (tristemente):
Repouso?.. Acaso o dormir
Acalma a minha desdita
Catarina! Catarina!
Roubaste-me o meu sorrir
Tenho em mim, sina maldita
Grande dor que me assassina

DAMA (lançando a escada)

Eu já desço. Porque tu anseias?

TROVADOR:

Ai de mim, que me esqueceste?

DAMA

Porque haverá luas cheias
trovadores como este?..

TROVADOR (procurando enternecê-la):

No céu a lua cheia maravilhosa
Da alvura singela do teu colo
Na terra trovador de voz maviosa
Que só no teu olhar acha consolo

Trovador entra em duelo com outro trovador, amor moderno. Sai de cena ferido depois de pagar luva ou lenço da dama, que beija e enxuga as lágrimas,

Segue critica dos comperes ao amor antigo

“Isto não dá certo, amar de longe
É amor por tabela... Não serve, dor é a mesma.
Platonismo
Entra casal colegial Lulu & Loló se beijando

Não há falas do personagem Brasil. Na cena final há uma fala do coronel:

“Vede o brasil de ontem e o Brasil de hoje, poderoso e forte, progressista e altivo, respeitado no Concerto das Nações, pela sua grandeza pela sua grandeza e Arte, pela sua Indústria, Lavoura e Comércio, enfim, pelo seu trabalho e patriotismo dos seus filhos.”

Na apoteose um globo giratório, circundado pela figura de um caboclo... um grupo pintado com a Indústria, Lavoura e Comércio,,, cai uma bandeira brasileira, tendo encimado um dístico: “TUDO PELO BRASIL”.

CORONEL: Viva o Brasil!..

ESTA NEGA QUÉ ME DÁ

Revista – Fantasia

LIBRETO: Irmãos Quintiliano

MÚSICA: Adalberto Carvalho

ESTREIA: 30 /03/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Correio da Manhã 30/03/1921 p. 5

Breve nota citando a etoile Ottilia Amorim e os comperes: “ Duas ficccções cinematográficas de procedência norte-americana Mutt e Jeff”

Correio da Manhã 31/03/1921 p. 5

Crítica

“...revista gênero falido, gasto exausto que já não diverte... fontes de imaginação e de criatividade já estão secas... os autores deveriam por o seu talento a serviço do teatro de verdade.... escrevendo comédias, tentando a opereta... ressalva à montagem e “mise-en-scene” de Izidro Nunes... não lhes damos parabéns pela revista de ontem... desempenho pouco a distinguir 5 atores “e poucos mais”

O Paiz 30/03/1921 p. 5

Crítica:

“Pouco empolgante, não original e enfadonha...A música, ligeira e viva, ouve-se com agrado”

Jornal do Brasil 31/03/1921 p. 16

Crítica:

“...uma das produções teatrais menos felizes dos Irmãos Quintiliano”

Assina “M.”

A Noite 30/03/1921 p. 5

Crítica:

“...ao gênero de teatro chamado popular a caminho da completa falência. Autores forçando o sucesso explorando a baixa pornografia que desgraçadamente sempre encontra quem goste ... A revista fantasia ou que melhor ou que pior no e tenha. “Esta nega qué me dá” - dos Irmãos Quintiliano é um trabalho que evidencia terem seu autores se preocupado em fazer apenas, uma larga provisão de sal grosso... E é tudo quanto há na revista ou fantasia dos Srs. Quintiliano. Musica com trechos (Maestro Adalberto de Carvalho) interessantes, montagem feita com certo aparato. Artistas não se sentindo bem nos papéis (...)”

Francisco Alves: Trovador e 2ª máscara

Ao contrário do anúncio, no manuscrito o trovador seria feito por Júlia e F. Alves faria a Matuto. Não constam os máscaras, mas os 3 casacas com as dominós (mulheres). O 1º é indicado como Chico

II Ato, quadro IV “Sonhei, sonhaste, soframos”

Cena II

ILUSÃO:

Passemos adiante, gostam de canções?

MUTT

Eu gosto?

JEFF:

Canções!.. modinhas!.. ah! Lá em casa!..

ILUSÃO:

A canção passou de moda. É uma ILUSÃO que ficou do passado, no entanto, apreciem a canção brasileira, (entra Trovador)

Trovador

Não sei se o teu amor
Percebe esta emoção
O gélido tremor
Da minha voz nesta canção

Nas ruas a vagar
No triste canto meu
Verás todo penar
Todo cismar
De quem por ti tanto sofreu!

E padeceu
Na doce aspiração
De vir
E possuir
O teu esquivo coração
E mágoas suportei
E lágrimas chorei
De dor
Ó meu amor
Porque te amei

II

E tu, sempre a sorrir
Deixaste-me partir
Sem ter e me guiar

A doce luz do teu olhar!

À brisa perguntei
Se tinhas coração
E à lua então contei
Minha aflição
- Não tem -, me respondeu
A brisa que passou

É um alma que sofreu
Um coração que se findou
Qu'importa uma canção
Ou o grande afeto teu
A um pobre coração
Que já viveu!

III

Se vives a penar
Se sofres tanto assim
Porque mais aumentar
A minha dor que não tem fim,

Conferir certa afeição
que eu menos sofrerei
E em doce expiação
Na solidão
Toda esta dor eu curtirei
Porque já sei,
Que é louca a aspiração
De vir
A possuir
O teu esquivo coração
E, triste sofrerei
Até que morrerei
De dor
Ó meu amor
Porque te amei. (saí)

JEFF:
Ah, Mutt, Eu vou “chorar”, Cantar!

MUTT
Não falas isso! Então é que afugentas de vez as minhas ilusões.

ILUSÃO:
Ora, deixa-o “chorar”.

MUTT
Isso é que não deixo! Se a senhora o ouvir, garanto que, apesar de ser a ilusão, desilude-se. É uma tainha a cantar na beira da praia.

JEFF:

Inveja! Pura inveja! Eu chego a “bancar” o Caruso, cantando o “Há duas coisa que me faz chorá, há duas coisa que me faz chorá, É nó nas tripa, bataião navá, É nó nas tripa, bataião navá.”

ILUSÃO:

Bravo!

MUTT

Se isto é “bancar” o Caruso, subir em “elevador” é voar em aeroplano.

ILUSÃO:

Vamos ouvir outra canção também brasileira. É a canção alegre dos sertões, é a alma do caipira a cantar, (entram matuto, caipira e coro)

CENA III

MATUTO

Se as muié, são o demônio
Se só serve p’ra infezá
eu não sei pruquê diabo
Todo home qué casá

CAIPIRA

As muié passa sem ele
Todo tempo que quis é
Mas os home, qu’esperança
Não dispensa uma muié.

PERSEQUEM A GENTE

Que é de enraivece
Parece que os home
não tem que fazê

vai vê que no inferno
não tem praga assim
que praga danada que bicho ruim

CORO

PERSEQUEM A GENTE

Que é de enraivece
Parece que os home
não tem que fazê

vai vê que no inferno
não tem praga assim
que praga danada que bicho ruim

II

MATUTO

As vez, eu fico pensando
Muito tempo a imaginá
Se os home tudo morresse
Vocês ficava a chorá

CAIPIRA

Assim também não servia
Pois como haverá de sê?
O que os home faz no mundo
Nós não podia fazê

Também não acerto
Dê por onde dé
Se o mundo foi feito
P'ra home e muié
Como é que sozinho
- me exprique os dotô –
P'ra que tantos filho
Deus não se casou

CORO

Assim também não servia
Pois como haverá de sê?
O que os home faz no mundo
Nós não podia fazê

Também não acerto
Dê por onde dé
Se o mundo foi feito
P'ra home e muié
Como é que sozinho
- me exprique os dotô –
P'ra que tantos filho
Deus não se casou

(saem com o coro)

p.12

...Luz de cores em cena, Entram três figuras trajando casaca e três mulheres – dominós brancos – com meia máscara preta, tal como na opereta “Amor de Máscara”, seguidos de vários tipos fantasiados

CONCERTANTE

(valsa da opereta “Amor de Máscara”)

1º, 2º e 3º CASACA (AOS DOMINÓS)

Busquemos a ventura
Que em pleno carnaval
O amor surge da loucura
Que irrompe o bacanal

1º, 2º e 3º DOMINÓS (AOS CASACAS)

Sorrir, folgar, amar
Devemos, que ao prazer,
Nossa alma se atira
A sonhar
E delira!
Na ânsia de viver.
TODOS (a meia voz)

Busquemos a ventura
Que em pleno carnaval
O amor surge da loucura
Que irrompe o bacanal

(forte)

Sorrir, folgar, amar
Devemos, que ao prazer,
Nossa alma se atira
A sonhar
E delira!
Na ânsia de viver.

MUTAÇÃO PARA O QUADRO SEGUINTE (V)

ETC... E TAL...

Revista

LIBRETO: J. Praxedes

MÚSICA: Soriano Robert

ESTREIA: 04/01/1923 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

THEATROS DA EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

S. JOSE' - Grande Companhia Nacional de Revistas e Burletas.

HOJE - Duas sessões - Às 7 3/4 e 9 3/4 - Duas - HOJE

Estréas dos cómicos **ASDRUBAL MIRANDA** e **AUGUSTO COSTA** (o Costinha) e da interessante actriz **IRENE DO NASCIMENTO**.

SENSACIONAL "PREMIERE"

A espectacular revista em dois actos, 15 quadros e duas apoteoses, original de J. PRAEDES, com partitura do maestro **SORIANO ROBERT**

ETC... E TAL!...

--- COMEÇES: ---

TRACHIM BUMBUM, rei do São,
ALFREDO SILVA

DOROTHEU
ASDRUBAL MIRANDA

Bailados característicos pela exímia "danseuse" Mile. **CHRYSANTEMA**

AUGUSTO COSTA (o Costinha) estréará no papel de Dr. Sabino, cirurgião-dentista, de grande efeito cómico

Duas brilhantes apoteoses finalizarão os actos da deslumbrante revista.

DISTRIBUIÇÃO — **CELESTE REIS**, Fatma Mexicophila, Lena d'Alba, Fifi (mulata astrosa) e Sheerazad e; **PEPITA DE ABREU**, Madame X, Mademoiselle Réve, Vendedora da "Beijos", Musa do Carnaval e Espingue; **CELIA ZENATTI**, Professora de Flirt, Cocote, Parque de diversões, Adepta do Carnaval, Toureira; **HENRIQ ETA BRIEBA**, 1ª houri, Aeroplano e Receita; **ELISA CAMPOS**, Moeda do Centenario, Montanha Russa e Amante; **MARIA DOLORES**, Professora de Flirt, Despesa e Assistencia; **MARIETTA FIELD**, Cecília; **LECTICIA FLORA**, 1ª dactylographa, Magda, Iena e Paradis; **IRENE DO NASCIMENTO**; 2ª dactylographa; **ROSA MARTINS**, 3ª dactylographa e Uma cliente; **GERTRUDES QUEIROZ**, 4ª houri e Uma modista; **J. FIGUEIREDO**, Jogador e Barrada; **EDMUNDO MATA**, 1º inquilino e emigrante; **ERNESTO BEGONHA**, Epaminondas e Impressionado; **J. MATOS**, 1º nageur, Inspector de vehiculos e 1º jurista; **FRANKLIN DE ALMEIDA**, Bob-hoc, 1º conspirador, e 2º jurista; **FRANCISCO ALVES**, 2º nageur, 2º conspirador e 3º jurista e Menegildo.

RIGOROSA MISE-EN-SCENE, DO PROVECTO ENSAIADOR ISIDRO NUNES.

Scenários deslumbrantes de Jayme Silva e Angelo Lazary — Montagem magnificante do operoso machinista Antonio Novellino — Surprehendentes efeitos de luz realizados pelos electricistas Bartolomeu Bartolomeu e Guilherme David — Guarda-roupa luxuoso, confeccionado nos ateliers da Empresa, sob a direcção da afamada costumière Judith de Leão — Adereços da **CASA COSTA** — Cabelleiras de A. Assis.

CINEMA MODERNO — "Com rumo a Londres", (5 actos); "Retribuição", (5 actos), e Brown, o proprietário (cómica, em dois actos).

CARLOS GOMES

Grande Companhia de Vaudevilles

HOJE - Duas Sessões Duas - Às 7 3/4 e 9 3/4 - HOJE

O hilarante vaudeville em tres actos, de costumes nacionaes, original de Candido Costa (da S. B. A. T.)

A CASA DO DIA BO

Marchisa — **A LICE RIBEIRO** — Zérinho — **ARMANDO ROSAS** — Alice Flores, **IRACEMA DE ALENCAR**:
A scena é mobilada ricamente, pela casa **CUNHA, PINTO & C.**

Grande successo de toda a companhia.

A seguir — **A MENINA DO CAFE'**, magnifico vaudeville em tres actos, de **VICTOR FUJOL**.

Jornal do Brasil 04/01/1923 p.11

Estréia dos cómicos: Asdrúbal Miranda e Augusto Costa (o Costinha estreará no papel de Dr. Sabino, cirurgião dentista de grande feito cómico) e da interessante atriz Irene do Nascimento. Bailados característicos pela exímia "danseuse" Mile. Chrysanteme.

Crítica:

"... cuidada á maneira francesa... feliz reunião de uma dúzia de idéias, críticas e fantasias modernas e oportunas encher duas horas de espetáculo... encenação que se pode qualificar como extraordinária... a representação subiu de nível... figurinos dignos de nota... único reparo

uso de lâmpadas de grande porte. “

Mário Nunes

Francisco Alves: 2º noceur, 2º conspirador e 3º jurista e Menegildo

I Ato Quadro III p.1 Um trecho de passeio publico amanhecendo numero de varredores catado pelo coro

Dialogo de Rei e Dototheu sobre cagada de pardal no chapéo nodo (7 anos).

“gente sonâmbula, que vem dos clubes de jogo

De jogo? Por isso vem jogando... como um navio em alto mar! (entram Cocote (Celia), 1º e 2º noceur, um tanto b~ebados e a rir)

TERCETO - OS 3

(MAZURKA AZUL)

Viva a pandega e o prazer

Pois a vida e divertir!

É no amor e no beber

Que há delícia de existir!

Cocote

Oh! Que explêndida noitada!

1º noceur

Que champagne encantador

2º noceur

Oh! Que vida regalada!

Cocote

Não há nada como o amor!

OS 3

Que champagne encantador

qdo ele corre espumejante

em catadua rebrilhante

Vem perturbar-nos a vazão

Numa divina sensação!

Licor dos deuses sem rival

És tu, champagne divinal!

Ai, quem pudera, oh! Sim! Viver

Em taças d'ouro até sorver

Cocote

Como é belo, à madrugada

Quando exausta de prazer, se vê tresnoitada

O lindo sol vir nascer

OS 3

A vida deve-se levar

Só a gozar

A pandegar!

Bebendo, amando, a divertir

A rir

Sem descansar jamais

Bem joviais

Enfim!

Beijos a trocar assim

D'amos num dulcido festim

Ai, que prazer!

Gozar, beber!

Só para o amor viver, enfim!

III

OS 3

E do amor, passada a chama

Já cansados de sorrir

É marchar pra pé da cama

E depois,,, toca a dormir!

Cocote:

E sonhar mil ilusões

1º noceur

Da ressaca no furor

2º noceur

Que divinas sensações

Cocote:

Não há nada como o amor!

OS 3

Que champagne encantador

qdo ele corre espumante

em catadua rebrilhante

Vem perturbar-nos a vazão

Numa divina sensação!

Licor dos deuses sem rival

És tu, champagne divinal!

Ai, quem pudera, oh! Sim! Viver

Em taças d'ouro até sorver

Cocote

Como é belo, à madrugada

Quando exausta de prazer, se vê tresnoitada

O lindo sol vir nascer

OS 3

A vida deve-se levar

Só a gozar

A pandegar!

Bebendo, amando, a divertir

A rir

Etc...

(ao chegar o refrain “A vida deve-se levar, etc...” assobiam em vez de cantar e saem)

Quadro 4 além dos comperes rené, Etc, torera, Musa, guarda, assistência, impressionado (com a situação europeia), receita (“atriz baixinha”) despesa (alta e corpulenta), entram os advogados p.8 (juristas?),

etc:

O que é isso? Já começou o carnaval?

Dorotheu:

Nada! São os advogados que acabam de encerrar o Congresso Jurídico! (entram os advogados, de beca, cantando, com gravidade entusiasmo a canção do soldado)

CORO

Nós cá não somos trocistas

Somo juristas

Guardando a lei

Somos todos homens sérios

E despautérios

Não faz a grey!

Com retumbante sucesso

Nesse congresso

Fizemos já!

E agora, dum bom almoço

Falando grosso

Voltamos cá!

(muito alegres, arregaçam as becas, e dançam, na música do “yayá, fruta do conde”)

Haja alegria
E viva a folia
Que hoje é dia
Da gente gozar
A quem nos peça
Se nos confessa
Justiça a bessa
Sabemos dar!

(saem dançando)

ETC
Encerraram o congresso... com graça!

Dorot
No centenário houve uma verdadeira epidemia de congressos

ETC
Que não adiantará cousa alguma

Dorot
Como todos os congressos, inclusive o grande

saem dançando entram Adelaide e Hermenegildo falando que viram uma mascarada (musa) e
é o carnaval! Diálogo talvez número cantado (A festa por excelência!... a festa popular!...
Adelaide é festa pra pulámesmo... quando ela chega....

Hermenegildo: a gente fica maluco!

Festinha decidida

Adelaide
Carnavá

Hermenegildo
Mais mió não há n vida

Adelaide
Não, não há

Hermenegildo
Quando o rancho cabe na rua
Ninguém cansa, ninguém sua

Carnavá mió não há
Tu é minha tentação!

Adelaide
Quando eu saio, não me ensaio

Faço sempre um figurão!

Hermenegildo
Carnavá descurpa tudo

Adelaide
Por aí

Hermenegildo
Quarquê que anda trombudo

Adelaide
Logo ri

Hermenegildo
Eu então caio no samba
té que as pelna fique bamba

Carnavá mió não há
Etc...

MESMO QUADRO P.13 ENTRAM
1º, 2º e 3º conspiradores

talvez número cantado (indicação de clave e bis)

1º conspirador
Para galgar as culminâncias

2º conspirador
E o penacho abiscoitar

3º conspirador
Nós cá fizemos conchamblâncias

OS 3
E ficamos (BIS) a nadar!

1º conspirador
D'ambição presas nas ancias

2º conspirador
P'ra pode, poder galgar
3º conspirador
Nossas grandes importâncias
OS 3

Começamos (BIS) a mostrar!
1º conspirador
Mas veio a macaca

2º conspirador
Que qualquer ataca

3º conspirador
E nos atacou
OS 3
E tudo acabou

1º conspirador
Todos de catrambias
2º conspirador
Sem mais demorar
3º conspirador
Logo sebo às gambias
OS 3
Tratamos de dar

Zarpar
Andar
Voar

1º conspirador
Que debandada!
2º conspirador
Original!
3º conspirador
Que disparada!
OS 3
Sem igual!

O bando ousado
Fugiu calado
Virou vedao
No matagal

1º conspirador
E p'ra seu lado
OS 3
Cada qual
2º conspirador
Fugiu calado
OS 3
Era fatal!
Mas que batida
E a toda brida
Foi a corrida
Fenomenal
Segue pequeno diálogo com comperes e saem na música
ato acaba no rio de 2022

FLOR DA BAHIA

Burleta

LIBRETO: J. Miranda

MÚSICA: Bento Mossurunga

ESTRÉIA: 02/03/21 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 03/03/1921 p. 11

Nota breve e vazia assinada por C. bem menor que as estreias de outras revistas: “Jandyrá” no Recreio (assinada por Mario Nunes) e “O Conde de Luxemburgo” no República (assinada por A.I.)

A Noite 03/03/1921 p. 5

Breve nota positiva citando maestro (Bento Mossurunga) e autor (J. Miranda)

Francisco Alves: Sabiá (cantador)

Última cena do penúltimo quadro

Entra o cordão das Sabinas, Coro de mulheres vestidas à moda da Bahia, entram cantando, Fechando o cordão vem sabiá de violão em punho

CORO

Bá, minha Baía

Terra de São Salvador

Foi lá na minha Baía

Que nasceu Nosso Senhor.

A baianinha

Mulher brejeira

É moreninha

Bela e faceira!

Muito engraçada

Sabe pisar

É camarada

E sabe amar!..

TODOS

Vivam as meninas!... Vivam!..

MACHADINHO:

Quem eu vejo!.. O Sabiá!..

PAIXÃO

Agora vamos ouvir coisa!.. Dizem que o Sabiá anda apaixonado...

MARIQUINHA

E como ele canta...

PINHO

Não conheço quem cante tão bem.

PAIXÃO

É porque nunca me viram com uma viola

BENTINHO (a PAIXÃO)

Tu com uma viola na mão, até fazia este pessoal desertar

Sabiá

Eu vou chorara minhas mágoas (canta)

Disseram... quem disse?

Mentira, meu coração!

Que grande tolice...

Não creias... não creias não!

Teu lindo semblante

Não sai da imaginação

De quem é constante

E por ti sente paixão

(2ª parte)

Não creias

Mentira!

É falso,

Meu bem!

Sossega

Respira

Tem calam

Também!

Cuidado

Menina

Com esse

Impostor!

Que língua

Ferina

Que vil

sedutor

(1ª parte)

Que eu vivo enganado?
Por ti não tenho afeição?
Se eu vivo chorando
De mim não tens compaixão?
Que eu era um ousado
Amigo da ingratidão!
Quem foi o malvado?
Mentira, meu coração!

(2ª parte)

Não creias
Mentira!
É falso,
Meu bem!
Sossega
Respira
Tem calam
Também!
Cuidado
Menina
Com esse
Impostor!
Que língua
Ferina
Que vil
sedutor

Muito bom!... Viva o sabiá!..

LÁ VAI BALA!

Revista

LIBRETO: de Rego barros, versos de J. Praxedes

MÚSICA: Luz Júnior

ESTRÉIA: 07/12/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 08/12/1922 p.11

Crítica:

“Os tipos e as nossas cousas – infelizmente sempre as mesmas - da mistura com figuras e costumes de outros países (Portugal e França) – também nada novos e falhos de originalidade.... talhada nos moldes comuns comente com graça comenta com graça fatos a atualidade e serve de pretexto para a apresentação de uma dúzia de cenários em que a influência das montagens do Ba-ta-clan é evidente, e de inúmeras vestimentas em que aquela influência também se manifesta” [Segue falando mal de vários tipos]

Mário Nunes

Correio da Manhã 08/12/1922 p.11p.4

Crítica:

“...louvável propósito de originalidade... criaturas facetas que divertem os espíritos mais exigentes... magnificamente defendida por todos os intérpretes..... terá longa permanência em cena.”

Francisco Alves: Padeiro e Jean

MEIA NOITE E TRINTA

Revista – Fantasia

LIBRETO: Luiz Peixoto

MÚSICA: Assis Pacheco

ESTREIA: 30 /03/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 20/04/23 p.10

Nota de estréia:

“sobre cujo mérito e a respeito de cuja montagem temos publicado extensas e minuciosas notas informativas. Hoje apreciaremos até que ponto era justa a reclame desenvolvida... Luiz (foto) é um autor vitorioso gênero”

Estréia do aplaudido cômico pinto Filho

Estréia da graciosa bailarina Missian Levis

A orquestra que estará a cargo do competente maestro brasileiro Paulino Sacramento foi aumentada com uma Jazz Band.

Jornal do Brasil 21/04/23 p.13

Crítica:

“Luiz Peixoto esteve na França, voltou quando a Ba-ta-clan já tinha partido. Vinha, no entanto, ardendo em desejos de realizar aqui a reforma do teatro popular. Tinha visto mais que as 4 revistas que os autores viram aqui aprendera o processo parisiense e queria escrever uma revista que causasse verdadeira revolução no gênero. Esse seu sonho realizou-o afinal fazendo encenar no S. José “Meia noite e trinta” que teve, ontem ali, suas primeiras representações.... vale por um passo dado como concepção e como execução pouco importando que muita

sutileza passasse despercebida do público, infelizmente acostumado á chalaça sem peles e sem máscara... ”

“... vale por um meio fracasso de uma peça mal ensaiada, e o que é pior, mal sabida... lamenta percalços e falta de correção nos ensaios

“não só a mais original revista que entre nós se tem escrito, como um das mais interessantes, variadas e divertidas, convindo dizer que como luxo , riqueza e esplendor de mise-en-scene nenhuma se lhe equipara. Merece a Empresa Paschoal Segreto todos os louvores pelo esforço a que se deu.”

Destaca entre outros quadros “ o maxixe futurista, que fecha o primeiro ato, idéia muito feliz e que encontrou bons intérpretes na Sra. Nair Alves e no Sr. Francisco Alves, o Rio no ano 2.000...”

Destaca entre intérpretes “Nair Alves, muito interessante no maxixe futurista

Mário Nunes

Correio da Manhã 21/04/23 p.4

Crítica sugere cortes em cenas longas

“que chegaram a fatigar a platéia” [fala mal do cinematógrafo] “peça do gênero Ba-ta-clan... luxo e gosto fora do comum... destaca FA, Nair Alves que representou e dançou com a costumada alegria”

Jornal do Brasil 21/04/23 p.13

Anuncio estréia para depois de manhã (dois dias sem espetáculo para montagem)

“A montagem de “Meia noite e trinta”, pelas dificuldades que se criaram, irá provar que os “trucs” do cinema podem em grande parte, ser aproveitados pelo teatro, produzindo os mesmos efeitos cênicos. A Empresa fez construir um “plateau” que permitirá aos artistas se exibirem juntos da platéia”

Jornal do Brasil 04/05/23

Festiva de autor Luiz Peixoto com artistas do Carlos Gomes (Alda Garrido, tenor Carlos Lima...) e dança de maxixe com Sandrini-Galvão, recentemente chegados do sul.

Jornal do Brasil 15/05/23
meio centenário

Jornal do Brasil 06/06 /23

1º centenário

Francisco Alves: Guarda civil, maxixe futurista e um senhor da meia idade

Guarda civil no quadro “Parou o trânsito” envolvendo Meia noite e trinta (mulata), envolvendo motorneiro e condutor de um bonde, carroceiro, burro, inspetor com sinaleiro, Burro empaca fascinado pela mulata (COMO TODOS). F.A. entra como Guarda civil de português ruim e acaba prendendo o burro que fala e segue a mulata convidando os outros, exceto o guarda que desmaia de susto.

Não cita música (verificar outros volumes), depois de cortina cena rápida com modelos da moda de 2023 e o

maxixe futurista finaliza o I Ato.

Letra nº 9 p. 79-80 do volume 1 A:

ELE:

“O maxixismo nacional
Arte sem par (2)
É o futurismo colossal
E, articular, articular,
Que uma arrancada já não se vê
De dó a dó (2)
É complicada como quê
Como ela só

ELA:

Quando a gente cai
Ai ai
Neste vai, não vai
Ai ai

Nunca mais se sai
Ai ai
Ai (8 vezes) (coro e todos)

O senhor da meia idade no quadro “platéia de cinema” é decrito como: “um cavalheiro de certa idade (tipo de bolina)” passa a ser chamado de Bolina, passa toda a sessão a ler as legendas e tentar pegar a mão e se encostar nas mulheres.

Garotos e Garotas

As meigas Srtas.
Muito boas, bem bonitas
Com seu ar de bam- bam- bam
São o encanto de mamã
E os pálidos mocinhos

Todos muito engraçadinhos
Os segredos que eles tem
Não contam a ninguém
Os gury's são gentis
Cozem muito bem
Bordam muito bem
As garotas são marotas
Vivem mais ao sol
Jogando o foot – baal
No cinema em plena luz
Somos nós os Ai Jesus muito bem
Com o somno sempre “aimable”
Desta bote (bate) do diable
Ai, ai, Jesus ! (3)
Ai ! (12)

AEPS CX13. PS.EN.LIB.016 005 - 4 volumes também em AEPS CX13. PS.EN.LIB.013 010

Na caixa só está um trecho com o personagem “Meia noite e trinta” e muitos outros.

NÃO TE ESQUEÇAS DE MIM...

Revista

LIBRETO: Manuel White e Ruben Gil

MÚSICA: Alfredo Vianna - Pixinguinha

ESTRÉIA: 06/06/24 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 25/05/1924

Atores satisfeitos com os papéis da futura revista “Não te esqueças de mim...”

Jornal do Brasil 07/06/24 p. 14

Crítica:

“Quase insucesso... empresas não sabem que os originais que montam estão em condições de serem montadas e fixa o dia da “premier”... o mérito não muito grande é dos autores caso a revista o possua... agrada um ou outro quadro, os trajés, e de um modo geral, a música, quase toda típica brasileira... destaque para quadro “pall mall favela” sensível às reformas operadas no nosso meio pela Velasco e pelo Ba-Ta-Clan... coristas de cara fechada... não houve quem se destacasse de modo especial.”

Mário Nunes

FA: Fumo cubano (com Célia Zenatti); chá das cinco: campeão; Ermita Novello, Modinha

Quadro “Ao seio de Abraão” p.17 tem personagem cigarro e artistas e coristas imitando-os.

Fumo cubano (com Célia Zenatti):

HOMEM:

Eu sou o bom fumo cubano
Com meu incenso profano
faço cabeças virar...

MULHER:

Estonteante como sou
Quem não me quer fumar?
Olé!..
Quem não quer ver tudo que eu dou?
Só quem ainda não me provou
Pode em mim não fazer fé
Como demonstrar então vou...
Estonteante como sou
Quem não me quer fumar?
Olé!..
Quem não quer ver tudo que eu dou?

Chá das cinco é nome do QUADRO seguinte p.18: Campeão personagem.

“Entra um campeão de dança, smocking, seguido de um donzela, casada, viúva, cocote e caricata. Dançando com uma e outras durante o número.” Galã paparicado subornado pelos comperes para sair de cena e vagar as dançarinas.

Ermita Novello entra no começo do 2º ato quadro - “pall mall favela” destacado por MN.

sapateiro, cabeleira desgrenhada, avental, de martelo, da porta.

Dialoga com Rosa Rodrigues (preta) e Rodolpho Valentia (crioulo robusto). Canta p. 5:

Ermita Novello:

Rosa Rodrigues:

- Seu Rodolpho Valentia, eu dó adopto Calderon

Rodolpho Valentia:

- Não faças caldeirada dos “crássicos”

Ermita Novello:

Paisano, dá uno basta no rigalejo. Respéta uno primo artista!..

Rosa:

- Seu Ermita Novello que artista o sr. é primo?

Ermita Novello:

- L’anima in rabiata da negrinha. Fato il artista d’il primo mondo.

Rodolfo:

- Tu é primo do mundo?

Ermita Novello:

Eh! Il sono uno artista de primo cartello!..

Rosa:

- Tu é primo do martelo, mas rem que respeitá o

Rodolpho Valentia! (a Rodolfo) Ai1 nino de mi'alma achata o italiano amostra que nós "semo" gente "instilisada".

Ermita Novello:

(levanta o martelo em defesa) Achata, uma speranza ó voi chi entrate!.. lo tremo, trema tutti...

Ophelia

Rosa:

A voz desse remendão é de contra –forte, não vai além das botas!.. Não é como el mio saléro caracoles!.. (requebros)

Rampau (imitando o Ramdall, de casaca e tamancos, falando para o interior da venda):

Pesa isso o meio kilo calibrado, (aos dois) o monde masca! (2) Olhem só esta "toilete" distilada!.. daqui a pouco, na "soirete" do monmatre aponta o club) vou ser o infante "gaitré! De lá "nuite". Não é D. Genoveva?

Rosa:

- Quem é Genoveva? Eu sou Rosa Rodrigues – cantora de soprano – trinado.

Rod:

- A goéla da Rosa parece o trino do grilo ou o gorjeio "mellifulo" dum canário belga de Maxambomba, ao raiar despontante da aurora do nascer do dia! Puro Bismarck!..

Rampau (aparvalhado, passa a mão no queixo de Rosa)

- Que engraçado, não é?

Rosa (evitando-se):

“Zute”, mon cheval!..

Rampau:

- Não é cheval; - é Rampau, ma “blonde”,

Rod:(valentão)

- Mira que te rompo las costillas com um pontazo!.. La rosa de Fuego é mia.

Rampau (arremanga-se):

- Boce mia, mas eu tenho sete fôlegos!

Maria Cabaleta (portuguesa entra):

- Que raio da zaragata é essa!.. Isto aqui á a “tierra de Carmen”, não é terreiro de briga!...

Quem der no meu homem dá em mim!... (entra Novelo)

Segue diálogo e entram dois novos personagens: Berimbau e Mastinguenta... Rampau canta...

Ermita:

- Io é qui somo il cantor lyrico e dramático. Aspetta!..

Berimbau:

- Você vai cantar?

Mastinguenta:

- Então nós vamos dançar (na introdução, saem do clube 4 pares que dançam fox trot, enquanto canta, Berimbau dança com Mastinguenta)

Ermita:

Salve! Senhores

O cumprimento

que vos faço

fantasiado
eu já estou
mas não me passo
eu sou palhaço
que todos
apreciam
pobre colosso
os fox trot
desviam

meus sehores, desculpem
meu arranjo
de cantar pra dançar
sem gargalhar
Ri, ri palhaço
Nem que chores a seguir
Rindo deisfarce
O um martírio a rir

Entram os camperes Fulgencio (Coronel) e Rascunhasco (supersticioso) para procurar Rosa para curar com rezas a mulher do amigo, ela também é cartomante e responde:

- Sou eu. À noite não dou consultas; sou cantora crassa, percebeu?)

A cena segue com uma confusão entre idiomas:

- Isto é torre de babel ou Morro da favela?)

Rascunhasco:

- Que venham, Num samba esqueço o peso que me persegue... (às galerias) Pessoal, dá uma mão no coro... entram as baianas e bambas, pode cair o telão do princípio do ato, a fim de preparar-se a cena seguinte,

Os três pretinhos, sentam-se na passarela e tocam durante o samba

Cantam "máscaras de todos o ano" (Ai, que me dera que eu visse terminar, este viver tão

desumano...)

No último quadro “Music – Hall” ambientado em dois camarotes superior e inferior a cabaretier inicia o espetáculo apresentando “as figuras obrigatórias dum music hall: a cançonetista, a bailarina e o pato.

Depois de correr a cortina entra dueto do fado e Modinha

Fado: I

Não quero só desprezo
Eu quero que me odeies
Tenho sempre mais preso
Sabendo quanto sofreis...

A gente não esquece
De quem faz odiar
Quando bem se padece
Sem descansar,
Sem poder amar!

II

Eu quero ser odiada
Não quero ser esquecida
Só se perdoada
Sem ser querida
Extremexida,
De coração
prefiro ser condenada
De que causar paixão
Magdalena arrependida
Não teve na redenção
sequer um pouco de amor!

Modinha: I

Sim, é sim o teu olhar
É tão falso, traidor
Fez-me na alma atear
Porque eu fui um sonhador
Hoje e sempre o teu falar
Já o meu peito não tai
Trago no peito uma chave
Ai!
pra o fechar...

II

Quando da saudade, a dor
Me vem do teu fingido olhar,
Do teu ardor,
Querer lembrar
Sinto amargurar o fel
Que me deixou o teu amor
Sinto-me crucificar...
Ao teu carinho sou revel
Serei meu próprio redentor
Assim, pecador

OFF SIDE

Revista - Fantasia

LIBRETO: J. Brito

MÚSICA: Original e compilada por Assis Pacheco e Eduardo Souto

ESTRÉIA: 11/01/24 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 10/01/24 p. 15

Teaser do ensaio geral de "Off Side" "nos pediu encarecidamente que nada disséssemos senão... daqui 45 horas"

Paulino Sacramento - Maestro ensaiador.

Jornal do Brasil 11/01/24 p. 11

Crítica:

"Escrita nem moldes antigos, mas vestida e encenada à moderna.... incertezas e indecisões que prejudicaram algumas cenas... verso fácil... a criação da mulher... há muito o que cortar... longos diálogos."

Mário Nunes

Correio da Manhã 12.11.24

Crítica:

Ressalta a qualidade de "poeta e histórico de homem de letras e J. Brito "revista literária" enredo bem resumido, substituição de Eva por Satanaz

Duque e Gaby encerrariam naquela noite a sua vida de bailarinos "Deixando em todos a certeza de que a sua sabedoria fora profunda, abandonando a ribalta quando ainda a glória lhe sorria e lhe estreitava nos braços. Vitoriosa desde o início, a vida artística do famoso bailarino fechou-se com chave de ouro."

Francisco Alves: 1º Diabo, Giuseppe, Bloco Fenianos (com Célia Zenatti)

LIBRETO FURADO E ILEGÍVEL

OLHA O GUEDES

Revista

LIBRETO: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes

MÚSICA: Hans Dinhermann, e alguns números dos aplaudidos compositores brasileiros J. Francisco Freitas, Armando Percival, Ernesto Nazareth, O. Cardoso de Menezes e J. Rezende

ESTRÉIA: 12/09/24 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

O Paiz 12/09/24 p.2

Nota sobre a partitura:

“... efetivamente de um consagrado musicista vienense autor de muitas operetas de sucesso... Hans Dinhermann... consagrada parceria resolveu apresentar ao público carioca um compositor de mérito,,, um maestro que quase não fala o português, mas que, com muita simpatia, irá falar bem fundo à alma dos cariocas.”

Jornal do Brasil 13/09/24 p.13

“... uma das mais interessantes revistas levada às cena no S. José... Há bonitos números de dança, que valeram ruidosos aplausos às Sras. Célia Zenati, Aracy Côrtes e Antonia Denegri e Sr. Francisco Alves, sendo que os dois últimos em um maxixe acrobático fizeram a platéia delirar... [só depois entram os atores. Francisco Alves volta como último citado dos que] colaboraram eficientemente no bom êxito de “Olha o Guedes!”

Mário Nunes

O Paiz 13/09/24 p.2

Olha o Guedes, revista dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, música do Sr. Hans Dinhermann,.

Autores Consagrados, no gênero, pela simpatia e aplausos das plateias populares, detentores indiscutível do record nos centenários das suas revistas, não carecem os Srs, Bittencourt e Menezes que se lhes toque, a tecla do encômio em clave que resume exagero. Não diremos assim que seja maravilha o seu novo trabalho. Ontem estreado no S. José: outras das suas revistas haverão talvez comprovado maior esmero de fatura, sobretudo na dose de espírito, provocante do riso, em juz Olha o Guedes não é realmente muito copiosa; Não faltam, porém, á nova revista outros predcados, como sejam os coupletes. O preparo de situações cômicas e sobretudo o casejo para as movimentações cênicas, em que os autores são consumados mestres. Isso se nota principalmente no primeiro ato, que do principio ao fim deveras entretém.

No mais foram os Srs. Bittencourt e Menezes menos felizes na consecução dos seus propósitos porque, seduzidos talvez pelo pitoresco presumível em cena passada sobre telhado e compelidos certamente pela pressão do tempo, alinhavaram um quadro positivamente infantil, que desagradou por completo, ao ponto de provocar um esboço de vaia.

Já escrevendo esta crônica soubemos que o malfadado quadro fora cortado na segunda sessão, com o que muito melhorou o ato, ficando a revista mais ligeira e assim se justificando que se acentuemos a nota elogiosa.

Essa circunstancia prejudicou o aprazimento sob que a peça marchava, arrefecendo o ambiente. Logo depois, todavia, o agrado foi reconquistado e passou mesmo a verdadeiro êxito com o maxixe, acrobaticamente estouvado, dançado por Antonia Denegri e Francisco Alves que tiveram de o repetir três vezes, que por ventura seria bem mais intensa se na companhia houvesse vozes razoáveis, por menos que deva exigir-se com interpretes de revista a parte essa deficiência vocal, que de cara cara nessa peça mais se vai fazendo sentir, o desempenho merece louvores pela afinação do conjunto, neles envolvendo, em cabulada elogiosa os nomes de Pepita de Abreu, Nair Alves, Cândida Rosa, Marieta Fild, Luiza Fonseca, Célia Zenatti, Aracy Cortes e Antonia Denegri, sendo que estas três ultimas brilharam também na parte coreográfica, e cumprindo mencionar, os principais comperes Alfredo Silva e Augusto Costa, que sempre realça pela sua graça espontânea.

A musica é aceitável na parte que presumimos original pois em alguns numero reconhecemos apropriações, algumas delas, por sinal, de bem velha recordação. Muito bons os cenários de Jayme Silva, Angelo Lazary e Hipolito Colomb, e magnífica também a montagem da apoteose final. "Quanto á indumentária, que muito de propósito guardamos para fecho, impõe-se juntar a graciosidade dos figurinos com o luxo da execução; e, sentidamente, para uma e outra... todos os elogios são poucos.

Francisco Alves: Chofer, Músico Futurista, Príncipe, Chapéu de Malandro e 3º par

AEPS CX34. PS. EN. LIB. 034 003

músico futurista – p.6 entram 3 futuristas mas mulher futurista, um é pintor talvez o último
fala de musica seja o musico
3 tocam flautins e cantarolam desafinados

JUNTOS

Viva o futurismo!
Viva o futurismo!
Que no mundo faz sensação!
Fora o carrancismo!
Fora o carrancismo!

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
Ai, que ilusão!
Ai, que pagodeira!
Ai, que pagodeira!
Tudo vai de pernas ao ar!
E, assim

Num flautim
Vamos dar
Que fazer
E mostrar
O que é vencer!

II
O futurismo
Eu não sofismo,
No ostracismo
Nunca mais há de cair!

O futurismo
Teve o batismo
do idealismo...
A rir... a rir...

Príncipe

II ato, quadro VIII, cena V p, 6-7
chapéu de malandro
ao re o céu de estrelas recamado
cobrindo o mar tão belo, tão profundo
suponho ver, num astro debuçado,
deus me apontando jóias deste mundo!
além a fonte triste rumoreja,
cortando os ares cruzam passarinhos
porém minh'alma que também dardeja
enveredou feliz noutros caminhos

ESTRIBILHO

Deus, por certo, bem conhece
Uma jóia que floresce,
Sem a luz do sol, sequer!
Sim, eu juro com firmeza
Que tesouro
Com certeza
Só o peito da mulher
(BIS)

3º par

PAU DA GOIABA

Revista

LIBRETO: José do Patrocínio Filho e Domingos Magarinos,

MÚSICA: Domingos Roque e Sá Pereira (todos da SBAT).

ESTREIA: 27 /04/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

EMPRESA PASCHOAL SECRETO

S. JOSE Companhia Nacional, fundada em 1 de julho de 1911 — Direcção artistica de ISIDRO NUNES — Direcção musical do maestro Bento Mossurunga.

HOJE -:- 3 sessões 3 - A's 7, 8 3/4 e 10 1/2 -:- HOJE

ESTRÉA da actriz MARGARIDA MARTINS

-:- -:- Mais uma victoria do theatro popular -:- -:-

1ª, 2ª e 3ª representações da revista de costumes e factos, em dois actos, 10 quadros e duas apotheoses, original dos festejados escriptores JOSE DO PATROCINIO FILHO e DOMINGOS MAGARINOS— Musica dos maestros SA' PEREIRA e DOMINGOS ROQUE, (todos da S. B. A. T.)

PAU DA GOIABA

Compéres: — JUQUINHA, ALFREDO SILVA; ALMOFADINHA MELINDROSO, PEDRO DIAS.

DISTRIBUIÇÃO — Moda, Goiabada e Mme. Carvalho, CANDIDA LEAL; Camisa, Mulata, Bahuana e Cruz Vermelha, NAIR ALVES; D. Maricota, CECILIA PORTO; Vestido e Couve, ELISA CAMPOS; Meio, Chinez, Brasil, Theatro Nacional, HENRIQUETA BRIEBA; Velha, ANTONIETTA OLGA; Feminista e Prefeitura, MARGARIDA MARTINS; Genoveva e Flora, IRENA DO NASCIMENTO; Cenoura e Bonus, EMILIA DE SOUZA; Exposição, NENE FONTES; Graours, LUIZA e ETELVINA; Guerra Junqueiro, CARLOS TORRES; Manoel e D. Pedro, J. FIGUEIREDO; Nabo, Freguez e Banhista, J. MATOS; Repolho, Poveiro e Tio Sam, ERNESTO BEGONHA; Freguez maluco, Morro do Castello, Seu Carvalho, EDUARDO VIANNA; Gago, Chinez e Policia, FRANKLIN ALMEIDA, Queijo de Minas, 1º Mironne e 1º popular, FRANCISCO ALVES; Morro de Santo Antonio, Tobiasas; Instituto Historico, Samuel.

Modas — Passeiantes — Banhistas — Bandeiras — Guardas, etc., etc.

DESLUMBRANTE APOTHEOSE AOS INTREPIDOS AVIADORES PORTUGUEZES SACADURA CABRAL e GAGO COUTINHO

MISE-EN-SCENE DE ISIDRO NUNES

Scenarios novos de Jayme Silva e Angelo Lazary — Montagem rigorosa do habil machinista Antonio Novellino — Guarda-roupa confeccionado nos ateliers da Empresa sob a direcção de Mme. Paulilla de Azevedo — Efeitos de luz electrica de Guilherme David — Cabelleiras de A. Assis — Adereços da Casa Costa.

Amanhã e sempre — PAU DA GOIABA.

CINEMA MODERNO — "Sonhos dissipados" (5 actos; "Sabichão", (2 actos). (N 11841)

Correio da Manhã 28/04/1922 p.6

Crítica:

"Ficelles gastas, embora aproveitadas com habilidade. Resumo detalhado do enredo. Excelente montagem, marca de Izidro e desempenho dos artistas.

Jornal do Brasil 06/08/1921 p.19

Crítica:

“Pouco original desde a primeira cena, estátua de Pedro I descendo do cavalo virando gente. Mesmo fato de Pedro A. Cabral em “Ai, Seu Mello” e “Canalha das Ruas”. Menção a estréia de Margarida Martins. Música em nada auxilia, cenário e guarda-roupa, sim, por muitas vezes superam-na.”

Mário Nunes

Nota com carta de José do Patrocínio Filho protestando contra coação de que foi vítima para na última hora cortar “Fado do poveiro”. Conselho da polícia que que atendia uma advertência do Sr. Frederico Villar.

Francisco Alves: Queijo de minas, 1º Mirone e 1º Popular

PÉ DE PILÃO

Revista

LIBRETO: Antonio Quintiliano

MÚSICA: Sá Pereira

ESTREIA: 12/05/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 12/05/1922 p.9

Crítica:

“Sem novidades, mas com graça, números de musica simples, mas bem feitos, representação melhor do que era de se esperar. Apoteose muito deve a perícia do maquinista Antonio Novelino. Destaque volta de Ottilia Amorim e João Martins muito aplaudidos”

Mário Nunes

AEPS CX13. PS.EN.LIB.013 007 p. 15

I ato, Quadro III “Bazar do Novidades” Cena I

Pau e Arco de Madeira cantam em dueto:

Novidades (personagem):

Reparem nesta cousinha inocente, O “Arco de Madeira” e o “Pau” (Entram a dançar Zinho e Zinha)

I

“Arco:

Não quero ver-te assanhado
Não gosto de brincadeira
Jamais, fui arco de pipa
Eu sou Arco de Madeira

Pau:

Rodando, rodando sempre
Eu quero ver-te rodar
Não fuja minha querida
Que eu sei o pau manobrar

Arco:

Embora não dê o prego
Eu tenho medo de pau
Mau arco não é de ferro
Meu zinho, não sejas mau

II

Pau:

Brinquedo, sempre querido
Nós somos da petizada
Bem à vista dos fregueses
façamos uma rodada!

Arco:

Rodando, rodando sempre.
Eu sei a vida levar
De leve, bata o pauzinho
P’ra que me vejam rodar!

Pau:

Assim, não fuja agora
P’ra com prazer te bater
Rodinha, gira comigo
Assim, me bem a correr!”

Quadro VII, cena VIII P.49

São 4 cafagestes – o anúncio não numera os atores. Não tem fala, brevíssima atuação só com canto com os comperes. entram armados de tachos de lenha, talvez gíria (este bicho acaba é entrando na lenha... temos aqui lenha e da boa!.. salta a lenha nacional.)

I

Eis três (riscado quatro) tipos “ESCOVADOS”

DESTEMIDOS

Sempre andamos bem armados
Prevenidos
Qualque “cara” “amarrotamos”
Na poeira
Esta “lenha” manejamos
Na rasteira
Pum! (3) (batem com as achas no chão)
Um por todos
Todos por um
Metendo o pé a cabeça
Menino, cresça e apareça

II

Numa encrenca pavorosa
Que pagode
Nós tiramos sempre a presa de quem pode
Não fazemos na polícia
cara feia
Já fujimos com perícia
da cadeia
Pum! (3)
Um por todos
Todos por um
Metendo o pé a cabeça
Menino, cresça e apareça
(dançam passando rasteira)

NA CAIXA SÓ ESTÁ O PRIMEIRO ATO (SEM CAPA) 27 – 04 o II ato

QUE PEDAÇO

Revista

LIBRETO: J. Serra Pinto

MÚSICA: Paulino Sacramento

ESTRÉIA: 20/06/1923 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 20/06/23 p. 24

Estreia da notável bailarina cômica Luz Império, procedente dos melhores teatros de Madrid
(na nota cançonetista)

Jornal do Brasil 21/06/23 p. 24

Crítica:

“O autor fugiu ao gênero Ba-ta-clan”

Assina A. R.

Francisco Alves: Marco, 2º ladrão e telégrafo

Marco I ato - III quadro - V cena p. 31:

LIBRA (entra acompanhada de Marco e coro e também de libras e Marcos)

Sou libra esterlina

A rainha do dinheiro

Meu prestígio é um fato

Que corre o mundo inteiro

Sempre por cima

Marco

Eu vou por baixo

LIBRA

Enquanto eu subo

Marco

Eu me agacho

Coro

Sempre por cima, etc.

Marco

Eu já fui troço na vida
Mas depois abri o arco
E fiquei desta maneira
Bem por baixo – sou o marco

LIBRA

Sempre por cima, etc.

Marco

Eu vou por baixo, etc.

Os dois fazem breve diálogo com compere Bicanca sobre subir e descer e saem de cena cantando

2º ladrão –II ato II quadro cena I p.9

não encontrei canto. Ladrões educados (não se nomeiam assim) roubam os compere Praxedes e Miquelina no Bazar das Perfeições.

Telégrafo cena 5 p.16 apenas duas falas (“Sou a rapidez, o relâmpago, o raio... enfim, o Telégrafo”) cena curta dialogando com comperes vários personagens: política, Senador Pafuncio, novo rico, moda, barca de Niterói (o ideal dos meios de transporte) que cantam

Esta vida é um beleza
Leva-se a rir e a cantar
Quem tem tanta riqueza
Não precisa trabalhar
Só a gozar
A desfrutar
Com delícia e perfeição
Tudo a gozar
Com carinho e sedução

O QUEIJO DE MINAS

Revista

LIBRETO: Ruy Chianca e Luiz Palmerim

MÚSICA: Assis Pacheco (1865-1937)

ESTRÉIA: 28/10/1921 / Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Correio da Manhã 29/1/1921 p.5

Crítica:

“Padece do mal de ser fina demais para as platéias populares... peça satírica com excelentes alusões a figuras e atuais: a cheia do Nilo, 1º quadro passado no Egito com esfinge de Nilo Peçanha passou despercebido.”

Theatros da Empresa Paschoal Segreto - Direcção João Segreto

S. JOSÉ - Companhia Nacional fundada em 1 de julho de 1921 — Direcção artística de ISIDRO NUNES — Regente da orquestra BENTO MOSSURUNGA

Tres - sessões - Tres - **A VICTORIA DO THEATRO NACIONAL** - **Às 7, 8 3/4 e 10 1/2**

Estreia do actor **EDUARDO VIANNA**

PEÇA PREFERIDA PELAS FAMILIAS CARIOCAS - A MAIOR MONTAGEM EM THEATRO POR SESSOES

A Empresa e a censura confirmam a absoluta moralidade desta revista

Primeiras representações da revista em dois actos, nove quadros e duas apoteoses. Poema e versos de RUIZ PALMERIM e RUY CHIANCA — Musica do maestro Dr Assis Pacheco.

LEXO! O GRACA!

Queijo de Minas

Scenários do habil scenographo JAYME SILVA. Mito-en-scène de ISIDRO NUNES — Montagem do machinista ANTONIO NOVELLINO — Guarda-roupa sob a direcção de Mmce. Paulina Azevedo.

JUCA PINDARYBA, compère — ALFREDO SILVA

Sereia, Cleopatra e Ventolinha, OTTILIA AMORIM; Fadieta e trap-eira, Candida Leal; Censura, Cecilia Porto; Patria, Elisa Campos; Rula, Violeta Ferraz; Milo, Luiza Chelaz; Fyama, Assucar, Torcedora, Lala, Maria Ruiz; Fyama, Pão, Kuper, Henriqueta Brilha; Esphinge, Irene Nascimento; Fyama, Fido e Mia, Tomila de Souza; Fyama, Maniega, Noiva e Pó de Arroz Rosa, Isaura Pereira; Pó de Arroz Violeta, Maria da Conceição; Pó de Arroz Branco, Ercantina de Jesus; Passaro, Erelvina Faria; 1ª Pyramide, Nomen Pontes; 2ª Pyramide, Maria Pereira; 3ª Pyramide, Maria Lusitana; Resaca e As signante, Andréol Miranda; Beziga, J. Figueiredo; Jogador e Fatti, J. Mattos; Bahia, Rio Nilo e Barbosa, e Karin, Ernesto Begonha; Planalto, Xavier e Poeta Salino, Paulo Ferraz; Marabão, Guarda do Hospício e Dr. Felício, Franklin de Almeida; Marco Antonio, Pedro Dias; Vento Simon e Noivo, Eduardo Vianna (estrante); S. Paulo, Lulu, Racinha e José Bonifácio, Francisco Alves; Soldado e Pará, Tobias Rodrigues; Rio Grande, Samuel, Estado do Rio, Luis Viana. — Fyamas, Estatuas, Erycias, Baladeiras, Egyptianas, Soldados, Mensageiros, Pedras Preciosas, Flores, Povo de ambos os sexos.

TITULOS DOS QUADROS: 1º — Em nome dos autores; 2º — Tudo hygienico; 3º — Mappa mundi...; 4º — Euspieto Egypto; 5º — O Sonho das Aguas (apoteose); 6º — Rapido-Expresso-Veloz; 7º — Futura Chib; 8º — A Verdade; 9º — A grandeza do Brasil (apoteose e em quatro phases); 10º — A Fauna; 11º — As Minas; 12º — A Flora, e 13º — A Riqueza.

APOTHEOSE ATE HOJE NUNCA VISTA NOS Nossos THEATROS.
Amanhã — “O QUEIJO DE MINAS”.

CINEMA MODERNO — O MONTE DE BRUXAS.

S. PEDRO

Realiza-se **HOJE** o ensaio geral da opereta de ruído successo na Europa e America do Norte

ARANHA AZUL

que AMANHÃ, SABBADO, subirá á scena com deslumbrante montagem, em **ESPECTACULO COMPLETO**, ás 8 3/4.

OS BILHETES ESTÃO A VENDA. (L. 12540)

CARLOS GOMES

Hoje, ás 7 3/4 e 9 3/4, Hoje A rainha das revistas, de **BITTENCOURT & MENEZES**

250 CONTOS

115.653 PESSOAS JA VIRAM O maior successo deste anno. Amanhã e todas as noites. — 250 CONTOS.

Francisco Alves: São Paulo, Lulu, Racinhas e José Bonifácio

Ato I Segundo Quadro p. 9

José Bonifácio (saindo do cesto)

Apareceu a minha pena? (nota parola)

A pena, aquela pena – ó amargura
Em que o meu coração se retratava
A pena que pôs termo à escravatura
Roubaram-na talvez para ser escrava

era de bronze igual áquele querer
Com que lutei por vós, ó liberdade
dá-me outra pena agora para escrever
das penas que sentiste co'as sudades
que tens, ó povo bom, de não ver!

(canta e o coro repete)

Com pena busquei a pena
Ó povo por não te ver
Com pena fiquei sem pena
Já te não posso escrever

QUEIJO

Até avançaram na caneta! Qualquer dia apelm o Dom Pedro e levam-lhe o cavalo para as corridas, ou para fazer vinténs nalguma guitarra

2ª Quadro Mapa Mundi... brasileiro

Queijo num cenário de mapa contracena com estados Maranhão (arroz de oçá), Piauí (um militar), Rio Grande (churrasco), Rio (Goiabada), Pará (assaí), Baía (coco), São Paulo (grão de café) uma punica fala:

Ilustre amigo! (aperta-lhe a mão) Pode contar comigo, Só de mau estou consigo... Somos vizinhos. Temos que ser amigos.

QUEIJO

Isto de ser político dá logo importância à um homem.

Rio Grande (churrasco):

Pois comigo não contem. Estou agarrado aos meu princípios. E não cedo tão cedo.

Ato II terceiro quadro p. 5

DUETO CÔMICO LULU E LALÁ

AMBOS:

O amor em side car
Nunca foi experimentado
Nem há tempo de pensar
Na cor que tem o pecado

LULU
Caiste com teus desejos
Da varanda nos meus braços

LALÁ
Eu caí com meus desejos
Da varanda nos teus braços

AMBOS:
Devoramo-nos com beijos
E o side-come os espaços

LALÁ
Vai mais devagar
Fazes-me impressão

LULU
Este side-car
Traz uma tensão
Que é de arrebentar

LALÁ
Mais devarainho
Que me fazes mal

LULU
Só um bocadinho
Que está no final
Lá-lá
Chega-te pra cá

LALÁ
Lú-lù
Que me fazer tu?

AMBOS:
Vamos até lá!
Lú-lù! Lá-lá!
Lá-lá! Lú-lù!

II
AMBOS:
O amor em side car
Nunca foi experimentado
Nem há tempo de pensar
Na cor que tem o pecado

LULU
Co'a tua mão pequenina
Vê se ajudas, meu amor!
Vamos apertar a buzina

Que está sob o quiador

LALÁ

Vamos mais depressa
mais depressa agora

LULU

Deixa que arrefeça
Queandaha meia hora
E a cançar começa

LALÁ

Não vejas caminho
porque é todo igual

LULU

Mais devagarinho
Que chega o final
Lá-lá
Chega-te pra cá

LALÁ

Lú-lù
Poruqe choras tu?
AMBOS:
Há chegamos lá!
Lú-lù! Lá-lá!
Lá-lá! Lú-lù!

Sexto quadro “FUTURISTA CLUB”

Sala do hospício. “Vários doidos ali se acham reclusos, loucos pelo futurismo e pelo cubismo, teorias novas”

RACINHAS

RACINHAS! Super encarnação de Racine! Atenta, ó Manes... (vai buscar uma cadeira e dá com ela no chão ao pé de Queijo)

Queijo

Ó da Guarda!

Guarda

O que é?

Queijo

Isto é uma casa de doidos?

Guarda

Estão a estudar pra malucos, sim Sr. Olhe, este aqui o Racinhas é futurista. É autor dramático. Ò Racinhas, representa a tua peça “O lindo conquistador” ou “Vocês acabam casando”.

Racinhas (senta-se de costas na cadeira)

1º ato: (põe os olhos olhando fixamente para a plateia. Queijo segue-lhe o olhar, Desce da cadeira e senta-se)

2º ato: (sorri muito contente para o Queijo que fica besta)

3º ato: (levanta-se e põe os olhos em alvo) Trrr! Cai o pano!

Queijo

E no 4º

Guarda

Não tem 4º. São só três atos.

AQUI ENTRA O MAXIXE FUTURISTA

RECO - RECO

Revista Carnavalesca

LIBRETO: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes

MÚSICA: Bento Mossurunga

ESTRÉIA: 12/01/21 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Correio da Manhã 12/01/21, p. 5

Nota de estreia

“Como todas quantas saem da penna da parceria Bittencourt e Cardoso de Menezes , se destina a largo sucesso. “Reco - Reco” além das situações cômicas que explora, tem ainda a atração de duas astréas - a da aplaudida atriz Pepa Ruiz e a do tenor Francisco Alves, cuja voz muito se assemelha a do ator Vicente Celestino.”

Correio da Manhã 14/01/21, p. 5

Crítica:

“3 sessões cheias completamente, A revista tem tudo o que há na outras da mesma firma: graça, vida, movimento. Falta-lhe originalidade, que no mercado teatral é artigo raro.”

Correio da Manhã 29/01/21, p. 4

Nota:

“Parece disposta a eternizar-se no cartaz do S. José, tal o ar que conseguiu Alfredo Silva Pinto Filho e Otília Amorim fazem todas a s noites coisas do arco da velha, nos dois atos da revista.”

Jornal do Brasil 13/01/21, p. 11

Crítica:

“Há o quadro de apresentação dessa gente, a cozinha de uma casa qualquer que é interessante e tem graça, mas o seguimento é monótono, cenas de rua com evolução de ranchos, em que nada de novo aparece, repisando desoladoramente pilhéria conhecidas e tipos estafados. [Destaca alguns atores e papéis, INCLUSIVE NÃO compères]... A SBAT é que talvez repudie aquele contínuo (personagem)”

Mario Nunes

Francisco Alves: Cordão

RESPEITA AS CARAS

Revista

LIBRETO: Eduardo Faria e Manoel White

MÚSICA: Bento Mossurunga (1879 - 1970)

ESTRÉIA: 17/12/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Theatros da Empresa Paschoal Segreto - Direcção: João Segreto

SÃO JOSÉ

HOJE 3 sessões A maior victoria do theatro popular **HOJE** 3 sessões

Gracia sem pornographia *Montagem luxuosa*

Companhia Nacional, fundada em 1 de julho de 1911 — Direcção artistica de ISIDRO NUNES — Maestro regente da orchestra Bento Mossurunga.

1ª, 2ª e 3ª representações da revista de actualidade, em dois actos, nove quadros e duas apoteoses, original dos applaudidos escriptores theatraes, EDUARDO FARIA e MANOEL WHITE, musica do maestro Bento Mossurunga, (todos da S. R. A. T.)

RESPEITA AS CARAS

Compêres: Aspero Mimoso, ASDRUBAL MIRANDA — Petronio, EMILIO DE SOUZA

RIR Promptidão da Delegacia **ALFREDO SILVA** **RIR** Melindrosa, Orphã e Cigana **OTILIA AMORIM** **RIR**

DISTRIBUIÇÃO — J. Figueiredo, Joaquim (Valentão), J. Mattos; Guarda, Paulo Ferraz; Commisario, E. Begonha; Maestro, magico, Franklin de Almeida; Almofadinha, Pedro Dias; Chiquinho e Pierrot, Francisco Alves; Tempo, Arlequin e Manduca, Eduardo Vianna; Minueto, Columбина e Riombo, Cândida Leal; Época e Viva Alegre, Cezilia Porto; Polito, Elita Campos; Tyroleza, D. Biloca e Rosa Branca, Violeta Ferraz; Egypcia, Polaca, Sombriinha, Maria Ruiz; Chinez, e Bragula, Henriqueta Briebe; Parity, Antonietta Olga; Estrella de theatro e Rosa Vermelha, Irene do Nascimento; Chinesa, Isaura Pereira; Contre regre, Carlosso. — Épocas minueto, Chinezes, egypcias, tyrolezas, polacas, ciganas, sombrinhas, lampião corações, columbinas, pierrots, etc. etc.

Scenários novos de JAYME SILVA e ANGELO LAZARY.

Miscen-scéna de ISIDRO NUNES — Montagem do operoso machista, ANTONIO NOVELINO — Guarda-coupa confectionado nos ateliê da Empresa, sob a direcção da costumier Mme. PAUTILIA DE ALVEDO — Adereços da casa COSTA — Cabelleiras de A. ASSIS — Efeitos da luz por Guilherme David

Amanhã e todas as noites — **RESPEITA AS CARAS.**

CINEMA MODERNO — Entre Deus e o Amor — Semana Meester

S. PEDRO Grande companhia nacional de operetas e melodramas (genero do theatro Chatelet, de Paris). Direcção artistica de Eduardo Vieira. Regente da orchestra Paulino Sacramento

HOJE — O A'S 3,4 — O HOJE

ESPECTACULOS COMPLETOS A PREÇOS POPULARES

Noite de arte! Noite de bom humor! Mais uma opereta de grande successo

A PRINCEZA DAS CZARDAS

Boas representações em Berlim, representada ao mesmo tempo em dois theatros. O maior exito da VIENNA D'AUSTRIA

A linda partitura do maestro KALMAN, executada com uma orchestra de 30 professores, entre os quaes, 8 VIOLINISTAS.

Grandiosa mise-en-scéna do habil ensaiador EDUARDO VIEIRA.

Deslumbrantes scenarios de JAYME SILVA e ANGELO LAZARY.

Amanhã e sempre — **PRINCEZA DAS CZARDAS.**

CARLOS GOMES

Companhia Nacional de Operetas de que fazem parte ARTHUR DE OLIVEIRA, ADELINA NOBRE e SA RAH NOBRE. Director de scena JOSE DE ALMEIDA, regente da orchestra H. VOIGELER.

HOJE — A's 7, 8 e 9 3/4 — HOJE

2 SESSOES 2

Estréa da actriz Amelia d'Oliveira

A revista portuguesa de grande successo

O 31

17 (compre) ARTHUR DE OLIVEIRA. Notavel desempenho de ADELINA NOBRE, SARA NOBRE, ERMELINDA COSTA, LUIZA DE OLIVEIRA, etc. etc.

AMANHÃ E SEMPRE — G. 10

Jornal do Brasil 17/12/1921

Crítica:

“....o mesmo acontece [ter um número gracioso] aos Srs. Francisco Alves, Eduardo Vanna e Sra. Cândida Leal: Pierrot, Arlequin e Colombina.

Além dos artista citados, despertaram aplauso: Violeta Ferraz, Maria Ruiz, Henriqueta Briebe, Irene Nascimento e Asdúbal Miranda, E. Begonha e Franklin de Almeida.”

Jornal do Brasil 27/12/1921 p. 20

Anuncio:

Especifica diversos artistas do Novo quadro “Não tá sopa, não!”: Ottilia Amorim, Alfredo Silva, Violeta Ferraz, Asdrúbal Miranda, Cândida Leal, Ernesto Begonha, Isaura Pereira, Emilia de Souza e Paulo Ferraz.

Festival das Coristas: Lydia Reis, Maria Pereira, Maria Luzitana e Maria Graça.

Adaptada com o Novo quadro “Não tá sopa, não!”

Em todas as sessões brilhante ato variado, em que, além de diversos artistas toma parte o aplaudido Rei do Samba Sinhô, que executará novo samba “Sai da raia”.

Francisco Alves: Chiquinho e Pierrot

1º ATO, 3º QUADRO “NA DELEGACIA”

Delegada “Prontidão”, comissário que toca violão, e muitos presos: mágico, operário, uma estrela, em diplomata, um jornalista “embaixador da moda”,

Riscado em vermelho, provavelmente censura música da Delegada e termo “Comissário”. Todas as páginas com termos riscados tem um X vermelho junto ao carimbo da Delegacia, Também riscado termos Conheço um Conde (Conheço um homem à lápis) e “quebrar a velha aliança” (mudar de passo na dança à lápis)

INTERROGAÇÃO EM versos políticos e apoteose política. (nome de uma personagem como Pleito)

riscado “polaca”

Chiquinho fica bastante em cena, rouba dentro da cadeia e reclama que o acordaram.

comissário:

Qual é o preso que está gritando?

Delegada “Promptidão”

É aquele chelipa que estava fazendo uma serenata na Rua Silva Manoel, Sai pra fora, Chiquinho que o comissário (riscado) quer falar com você.

Chiquinho

Agora que eu estava tirando uma pestana?

comissário:

que estava voê fazendo na Rua Silva Manoel?

Chiquinho

Uma pequenina farra

Mimoso:

Ah! Já sei. Um farra de flauta, cavaquinho, violão, peixe frito e cachaça.

Chiquinho

É isso mesmo!

Com.

mas o que é que você cantava?

Chiquinho
Vai ver, Seu Comissário (canta)

Que saudades dos tempos que passamos
Entre risos, entre flores
Sempre alegres e contentes
E indiferentes
A gozar nossos amores

Sempre alegres, juntinhos, satisfeitos
Éramos quais dois pombinhos
Arrulando com alegria
Noite e dia
E a trocar doces carinhos

Quando vinhas sorrindo ao meu encontro
De saudades ia-se a flor
E tão contente ficava
Que pensava
Não ter fim o nosso amor

Hoje só, desgraçado, sem carinho
Minha dor não se consola
Canto esta infelicidade
Com saudade
Nas cordas desta viola

Este amor que tanto bem me fazia
Hoje é minha maldição
Tirou-me o prazer da vida
Oh! Querida
E lezou-me o coração

(os presos no xadrez acompanham Com. E pro, dançam, todos enfim sambam.

Mimoso:

Oh! Meus tempos de 89!

Chiquinho,
Bem, Comissário, agora vou dar o fora.

ESTRELA:
E EU VOU CONTIGO. Vamos organizar um grupinho pra explorar os trouxas lá fora.

Chiquinho
Que grupo é este pra cima de mim? O que queres ei eu.

Mimoso:
Um mambembe. Um mambembe dá dinheiro.

Chiquinho
Então vamos, porque eu nunca rejeitei parada.
(fim da cena)

2º ATO, CENA III “O SONHO DE PIERROT”
PIERROT, COLOMBINA E ARLEQUIM NUMA CASA POBRE

CORO
Oh! Abre alas que eu quero passar
Haja alegria, não vamos chorar
Oh! Abre alas que eu quero passar

(depois de uns compassos de música, mutação, continuando o número, Aparece um jardim fantasia)

CORO
Cantar, dançar, pular, sorrir
Toca a folgar e a divertir
Pierrot acorda, vamos
Já chegou o carnaval
Pr’a alegria caminhamos
Reina prazer sem igual

PIERROT
Onde foi a COLOMBINA
Que dormia junto a mim?

Coro
Ter ciúme é tua sina
Aí vem o ARLEQUIM

PIERROT:
COLOMBINA!

COLOMBINA:
PIERROT!!

PIERROT
Sou bem feliz
Tendo-te ao lado com fiel andor
Deus lá no céu o nosso amor bendiz
E eu cá na terra bendigo nosso amor

COLOMBINA
Oh! PIERROT é breve e curta a vida
Deixemos isto, quero rir, folgar, (toma cena e dá uma gargalhada)
Ah!... Ah!... Ah!...
Vem ARLEQUIM, minha alma tão querida
Gozar venturas que quero te dar

ARLEQUIM (receioso)

COLOMBINA! COLOMBINA!
Fujo louco deste amor!

PIERROT (transição)
Grande amor que me assassina
E tanto me causa dor

ARLEQUIM:
PIERROT é teu amigo
Sei o amor que ele te tem

COLOMBINA (desdenhosa)
Este amor é meu castigo
Vem comigo, doce bem (vão a sair)

PIERROT (raivoso)
Que vejo? Senhor, que vejo?
Não posso mais assistir

COLOMBINA (meiga):
Meu ARLEQUIM, dá-me um beijo

ARLEQUIM (beijando-a)
Toca a folgar, toca a rir!

PIERROT (angustiado e tonto):
COLOMBINA! COLOMBINA! (COLOMBINA abraçada a E ARLEQUIM volteia Pierrot com sarcasmo e sai)
Pierrot senta-se e começa a chorar. CORO o envolve e canta:

Cantar, dançar, pular, sorrir
Toca a folgar e a divertir

Pierrot (dissimulando)
Sim, sim, vamos folgar,
CORO
Sim, sim, vamos folgar,
Pierrot
Sim, DANCEMOS E folguemos
Que a mulher a quem amamos
Não vale o tempo que perdemos
Quanto nela nós pensamos.

TODOS:
Cantar, dançar, pular, sorrir
Toca a folgar e a divertir
(BAILE E FAZ

CORO

SONHO DE ÓPIO

Revista

LIBRETO: Duque e Oscar Lopes

MÚSICA: original e compilada Assis Pacheco

ESTREIA: 14/11/1923 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Reaparecimento da Cia. Efetiva do S. José.

Direção artística de Luiz Peixoto

THEATROS DA EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

S. JOSE' -- Grande Companhia Nacional de Burletas e Revistas

(HOJE) 14 de Novembro de 1923! ♦♦♦ (HOJE) ♦♦♦ A's 7 3/4 e 9 3/4 - Duas sessões

REAPARECIMENTO DA COMPANHIA EFFECTIVA DO S. JOSE'

Com a revista de grande espectáculo, em 2 actos e 16 quadros, original do professor DUQUE e OSCAR LOPES, com musica original e compilada pelo maestro ASSIS PACHECO

A montagem mais sumptuosa, que se tem
feito no Brasil!

Direção artistica de LUIZ PEIXOTO

Guarda-roupa luxuoso, sob figurinos de Colomb' reprodu-
zindo os successos "DERNIER BATEAU"

Direção scenica de ISIDRO NUNES

SONHO DE ÓPIO

Orchestra sob a regencia do maestro Assis Pacheco

DISTRIBUIÇÃO PELA ORDEM DAS ENTRADAS EM SCENA. — PROLOGO. — Pepita de Abreu; WALDEMAR, J. Mattos; MODELO, Marina de Sousa; ROGERIO, Albino Vidal; 1ª MODISTA, Nair Alves; 2ª, Celia Zenatti; BARNABÉ, Plauto Filho; ÓPIO, Ieda Vieira; PERVERSIDADE, Pepita de Abreu; BACCHANTES, Mlle. Marieta e professor Isquendo; MALEDICENCIA, Celia Zenatti; BONICA, Tereza; VENDEDORA DE AMORES, Maria Almeida; FLORISTA, Marina de Sousa; VENDEDORA DE ALEGRIA, Henriqueta Bricha; TESOURAS DE PRATA, (côro); MAE, Elias Campos; CREADA, Fernanda Souza; COCHEIRO, Alfredo Silva; PALAPRENEIRO, Franklin de Almeida; NOIVO, J. Mattos; PAE, Albino Vidal; MAGO, José Bonacini; ALMOFADINHA, Francisco Alves; MELINDROSA, Nair Alves; CORONEL, Marietta Friedl; OPERARIO, Martins Veiga; ZEQUINHO, Augusto Costa; ESCUDEIRO, Albino Vidal; SUFFRAGISTA, Marietta Friedl; MULHERES: — AMERICANA, Henriqueta Bricha; HISPANHOLA, Fernanda Louca; ITALIANA, Marina de Sousa; FRANCESA, Ieda Vieira; ARGENTINA, Celia Zenatti; PORTUGUEZA, Pepita de Abreu; BRASILEIRA, Nair Alves. 1ª ACTO — GUANABARA, Nair Alves; SÉRIAS, Côro; GARÇON, Augusto Costa; HOMEM, Côro; MULHER, Marietta Friedl; PATÃO, Martins Veiga; ARVORE QUE CHORA, Pepita de Abreu; 2ª LIMPABOTAS, Martins Veiga; 2ª, Albino Vidal; 3ª, FREGATEZA, Celia Zenatti; 4ª, Nair Alves; ARCHEOLOGO, Alfredo Silva; DONA DA PENSÃO, Marietta Friedl; MOSQUITOS, Pepita de Abreu e Francisco Alves; MALUCO, Albino Vidal; CREADA, Celia Zenatti; DIRECTOR, Antonio Isquendo; TONNY, Franklin de Almeida; MENINA DO ARAME, Henriqueta Bricha; MENINA DO TRAPEZIO, Celia Zenatti; MENINA DA ARGOLA, Nair Alves; DOMADORA, Marina de Sousa; MULHER DA FORÇA, Marietta Friedl; PALHAÇO, Francisco Alves; CAVALLO SÁBIO, Pepita de Abreu; COCHEIRO, J. Mattos; 1ª BOXEUR, (peso leve), Alfredo Silva; 2ª BOXEUR, (peso pesado), Franklin de Almeida; CLOWNS, etc.

RIGOROSA MISEENSCENE DO PROPECTO ENSAIAADOR ISIDRO NUNES

Scenários de Angelo Latary, Jayme Silva, Mario Tullio, Hypolito Cabral Helius Seelinger e Luiz Peixoto. — Guarda-roupa, confeccionado nos atouliers da Empresa, pela eximia costureira Judith Loto. — Movimentação scenica do operoso machinista Antonio Marcellino. — Magníficos effeitos de luzes do electricista Mateo A. Almeida. — Adereços de José Queiroz e da Casa Costa. — Bailados característicos do professor Isquendo. A partitura foi ensaiada pelos maestros Paulino Sacramento, regente effectivo do S. José e Alvaro Padrenosso, auxiliados pelo seu confeccionador maestro ASSIS PACHECO.

THEATRO JOÃO CAETANO ex Theatro S. Pedro

COMPANHIA NACIONAL DE DRAMAS, DA QUAL FAZEM PARTE MARIA CASTRO E ANTONIO RAMOS

Amanhã! - às 8 3/4 - Amanhã! Estrôa da Companhia

- - - MARIA CASTRO A ESTRELLA DO NORTE - - -

Uma das melhores organizações artisticas contemporaneas, apparecerá na protagonista do intenso drama em 3 actos, de D'ENNERY

A MARTYR

Ao lado do brilhante gaul ANTONIO RAMOS e dos actores professores JOÃO BARBOSA e FERREIRA DA COSTA.
Maria Castro, que vem de arrebatar a Placeta de S. Paulo, realizará, no S. Pedro, uma série limitada de espectáculos, partindo, depois, em excursão, pelos Estados.

CARLOS GOMES

COMPANHIA DE BURLETAS GARRIDO

HOJE - A's 7 3/4 e 9 3/4 - HOJE

A burleta em tres actos, original dos Irmãos Quintilliano, musicada pelo maestro Eduardo Souto

3é Mocotó & C.

MILOCA. e . . . ALDA GARRIDO
CINEMA MODERNO — Programma variado. (T 580)

JB 272 14/11/23 p. 18 Anuncio

Jornal do Brasil 15/11/23 p.7

“Mais uma festa teatral que propriamente um espetáculo. Elogia a novidade da avant premier O espetáculo que hoje apresenta ao público do Rio é na verdade excepcional pelo valor da revista em si, como concepção e como poema... esforça que conseguiu dos artistas verdadeiros milagres... E sentindo o avanço a que esse espetáculo representa para o teatro ligeiro entre nós, não, podemos deixar de bendizer a terra e a gente brasileira, sempre pronta a produzir o que dela se exija, igualando, senão superando o que representa para as velhas civilizações anos de trabalhosa evolução e de demorado progresso...vasado no melhor molde francês... fala na fábrica “onde tudo se manufatura, mas cujos melhores produtos são o almofadinha, Sr. Francisco Alves e a melindrosa Sra. Nair Alves (teve de bisar a brasileira em outra cena – citada 4 X).” Irresistíveis: bailado dos mosquitos e o maluco. A música não tem um só numero feio e muitos deles nos ficam a cantar deliciosamente no ouvido.”

Mario Nunes

Francisco Alves: Almofadinha, Mosquito(s – ele e Pepita de Abreu) e palhaço.

Almofadinha papel rápido com canto. sai de uma geladeira e canta com a melindrosa:

Melindrosa

Quando eu chego na cidade
Pintadinha e chic assim
- Meu deus! Que calamidade...
Tudo corre atrás de mim (2)

Não te mete em minha vida
Seu cousa deixe de prosa
Que seria da avenida
Se não fosse a melindrosa

Almofadinha

Com sapatos pé de anjo
E camisa de listinha
Com fumaças de marmanjo
Eis aqui o almofadinha

Cantam os comperes
Barnabé
vem, melindrosa
Não seja má

Melindrosa
Pele sebosa
Chega pra lá

Maled.
Almofadinha
Ó tentação
Vem cá, coisinha

Almofadinha
Não vou lá, não!

Mais 4 falas depois do dueto saem os dois de cena

Quadro “valle onde todo o mundo fará oh!
Barnabé, arqueólogo, dona da pensão,

Barnabé:
Mas aqui não tem mosquito que mata a gente?

Arqueólogo:

Como não! Descobri um casal de mosquitos leg[timo de Havana, Vai vel-os (vai à galeria)
cena
Os memsos e qmosquitos (bailam e dançam) (saem)
MARCADA CLAVE MAS NÃO HÁ LETRA NO MANUSCRITO

Mosquito(s – ele e Pepita de Abreu)

Palhaço quadro circo ideal fim á lápis canção

1º palhaço
Toda menina solteira
Que já pensa em se casá
Se quis é aranjá casamento
Tem que mordê o carcanhá

Pinto
Todo home que é careca
Que não tem nenhum cabelo
Se quis é fica cabeludo
Tem que mordê o cutuvelo

VEIGA
O paiaço quando canta
Fecha as vêia do peçoço
Parece um cachorro véio
Quando está roendo o osso

Há referência a clows com espaço, normalmente colavam as letras. Libreto misto de
manuscrito com datilografado sem carimbo da polícia. SÓ ASSINATURA DO DELEGADO NO
FINAL

TATU SUBIU NO PAU

Revista Carnavalesca

LIBRETO: Irmãos Quintiliano

MÚSICA: Assis Pacheco

ESTREIA: 26 /01/1923 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Theatros da Empreza Paschoal Segreto

S. JOSÉ

Grande Companhia de
- Revistas e Burletas -

HOJE -- A's 7 ¾ e 9 ¾ -- DUAS SESSÕES DUAS -- A's 7 ¾ e 9 ¾ -- HOJE

Montagem
deslumbrante!

Estreia da actriz NAIR ALVES

Magníficos
efeitos de luz!

Sensacional "première" da revista carnavalesca em 3 actos, 12 quadros e duas brilhantes apothecoses, original dos Irmãos Quintiliano (da S. B. A. T.), com música do maestro A. Pacheco, que aproveitou para a sua partitura os melhores sambas de Paulino Sacramento, Eduardo Souto, Sá Pereira, Freire Júnior, Luiz Sampaio (Careca), etc.

**Sambas,
Batuques
e
Reco-Reco**

TATU SUBIU NO PAU

**AUTHENTICO
CORDÃO
TRANSPORE A
PLATEA
DURANTE AS
REPRESENTA-
ÇÕES**

Valente Pacato — "Compère" Alfredo Silva — "Tatu", seria e sorte — Celeste Reis

Distribuição (segundo a ordem de entrada em scena) — Garçon, Augusto Costa; Mérito, Jorge Yorio; Rei Pavão, E. Begonha; Povo, Francisco Alves; Saco Rolhas, Henriqueta Briebe; Verdade, Celia Zenatti; Hipocrysia, Pepita de Abreu; Voadora, Elisa Campos; Gerente, Franklin Almeida; Esfria, Augusto Costa; Maestro Fricira, Edmundo Maia; Fiscal, Jorge Yorio; Carteira, J. Mattos; Soda, Marietta Field; Sorvete de leite, Ernesto Begonha; Mephistopheles, Edmundo Maia; Margarida, Irene Nascimento; Dr. Faustino, Francisco Alves; Creado, José Boscarino; Lepra, Trovão, Andrubal Miranda; Negrito, Augusto Costa; Marido, José Boscarino; Zeferina, Marietta Field; Yáyzimba, Rosa Martins; Baniha, Pepita de Abreu; Despertador, Leticia Flóra; Roskoff, José Figueiredo; Leonor, Augusto Costa; Cabello louro, Leticia Flóra; Cabello preto, Elisa Campos; Cabello castanho, Henriqueta Briebe; Cabello branco, Pepita de Abreu; Visconde, Ernesto Begonha; Cabelinho, Celia Zenatti; Relógio futurista, Andrubal Miranda; Relógio da pedra, Elisa Campos; Lua, Henriqueta Briebe; Nocturno, Francisco Alves; 1º assaltante, Leticia Flóra; 2º assaltante, Irene do Nascimento; 3º assaltante, Rosa Martins; Conduto, 44, Augusto Costa; Zé Carioca, Andrubal Miranda; Senhorio, Francisco Jorge; Pierrot, Leticia Flóra; Colombina, Irene do Nascimento; Tenantes do Diabo, Ernesto Begonha e Henriqueta Briebe; Democráticos, J. Mattos e Nair Alves; Fenianos, Francisco Alves e Celia Zenatti.

MISE-EN-SCENE de Isidro Nunes — Scenários de Jayme Silva e Angelo Lazary — Guarda-roupa da Empresa.

CINEMA MODERNO — "O caipira a galope" (5 actos) e "Força espiritual" (5 actos).

CARLOS GOMES

GRANDE COMPANHIA DE VAUDEVILLES

HOJE -- A's 7 ¾ e 9 ¾ -- DUAS SESSÕES DUAS -- A's 7 ¾ e 9 ¾ -- HOJE

O MICROBIO DO CARNAVAL

Theatrada em tres actos, original de GASTÃO TOJEIRO, com musica compilada e parte original do maestro SA' PEREIRA.

-:- -:- -:- Exito definitivo de toda a companhia! -:- -:- -:-

ESPECTACULOS DIVERTIDISSIMOS!

RIR!

RIR!

RIR!

A scena é mobilada, esplendidamente, pela casa CUNHA PINTO & C^a.

PERDIDAMENTE, DO PRIMEIRO

AO PRIMEIRO ACTO! 12 6/4

Correio da Manhã 26 /01/1923 p. 11

Música do maestro Assis Pacheco (da SBAT). Que aproveitou para sua partitura os melhores sambas de Paulino Sacramento, Eduardo Souto, Sá pereira, Freire Júnior, Luiz Sampaio (Careca), etc... "Sambas, Batuques e Reco-Reco"

JB 023 27.1.23 p. 12

Jornal do Brasil 27/01/1923 p.12

Crítica:

“.. nem se fatigaram em correr atrás da originalidade, cada vez mais difícil de ser alcançada... nem foram fiéis comodistas e cenas já vistas... nos pareceu mal... a intenção flagrante de explorar assuntos de espírito mais que discutível e que são verdadeiras manchas na roupagem brilhante da revista... [Cita 20 atores em destaque, o último de todos (10 homens)] Francisco Alves, que captou bem o número do povo, além de outros. O nu continua quase banido e o exemplo estético da Sra. Pepita de Abreu, que se desfez de atributos naturais supérfluos, ainda não foi imitado como o devera pelas demais criaturas de braços, ombros e colos nus. É das que se destinam a grade permanência em cartaz.”

Mário Nunes

Correio da Manhã 28/01/1923 p. 6

Crítica:

“... não envergonhou o autores”

Jornal do Brasil 27/02/1923 p.20

Première novo quadro “Segura ele, ó Furnando!”

Francisco Alves: Povo, Dr. Faustino, Guarda noturno, Fenianos (ele e Célia Zenatti)

AEPS CX14. PS.EN.LIB.014 001

Povo entra no 1ºAto 2º QUADRO Cena II (marcada como I)

Pacote (Pacato)depois de uma orgia acorda num cabaret e é levado pela sua protetora Sorte (depois de quere suicidar-se sem mulher nem dinheiro pilando da barca Niterói) ao Reino das Vaidades, com Mérito e Rei Pavão. “Levarte-ei a corte das vaidades, E serás então nomeado embaixador junto so País dos Desperdícios, que vai festejar o Cenenário e o carnaval.”

“o seu povo é então manso por natureza, não protesta

Desanimado e resignado entra co Saca –Rolhas (Briebe) e grupo de Saca –Rolhas.

P.7

POVO:

(escusando-se com tristeza) obrigado (Canta):

Pobre, roto, abandonado,
Sou o eterno desprezado,
Ninguém quer saber de mim
A vagar sem ter alento,
Vou curtindo o meu tormento
Num sofrer que não tem fim.

Sem dinheiro e sem abrigo
Sem ter mesmo um peito amigo,
Sem carinhos, sem amor,
Pelas ruas, tristemente, Arrastando a minha dor.

E, se acaso, com amargura, Conto a minha desventura,
Implorando compaixão,
Sou por tidos despedido, Dos palácios vou corrido,
Enxotado como um cão.”
Sai de cena com o grupo

Dr. Faustino consta com Dr. Fausto no libreto p.21

1º Ato

4º Quadro – Tourdas e chimeras

Cena 8

(entra, com marcha o – “Cordão – Carnavalesco Bata da Quimera com posta de
“Mephistófeles” (Edmundo Maia), “Fausto e Margarida” estes dois últimos um mulato
pernóstico e um creoulo e ceroula, trazendo Margarida (Irene Nascimento) o estandarte onde
se lê o nome do “cordão” e tendo pintado a cara do diabo, soprando uma bola de sabão.

Mephistófeles: I

Margarida, meu bem
Aguenta o teu “cordão!
Tens que entar com seu Fausto
Na “Encarnação” (BIS)

Margarida II

Já sei tudo o papé
Vocês hão de vê
Vou bancá a mulata
Oxigeneé! (BIS)

Hoje-je, no S. Pedro
Nossa Chimera
Já toda Gente
Espera

Fausto III

Dr. Fausto também
Vai no arrastão!
Vamos dar com esta joça
Lá no porão!

Creado IV

P’ra “mandinga” evitar
E eu não morrer
Já comprei uma figa

Vou me benzer!

Hoje-je, no S. Pedro
Nossa Chimera
Já toda Gente
Espera
(coro repete e saem com a parte de entrada)

PACATO: Ó “cordão” Taco! Custa muito pra se botar na rua! Esta chimera acabou n’uma realidade da cora da “Margarida” Os futurista, gozaram um pedaço!”

SORVETE: (espevitando-se: “Eu também sou futuristas”

Na manuscrito há um trecho cortado entre o último refrão e a fala de PACATO:

PACATO
O Faustino estrilou
Com a encadernação
Se a chimera afinal
Foi pro porão...
Mephistofeles, meu bem,
Não seja mau
Vira agora, tatu
Sobe no pau

1º ator (à 1 atriz):
Minha “pálida morena”
Assim, “tu não partirás”
Lá no outro centenário
Nós seremos imortais

CORO canta refrão alterado (faca (ou foca) pro S. Pedro)
Página colada sobre a outra para alterar, pode ser que o refão tenha sido alterado a mantido na foca na parte cortada

“Mephistófeles”

Margarida foi a fonte
Viu do Fausto a encarnação
E coitada da chimera
Acabou lá no porão

Coro refrão

Margarida (à Fausto)

Sou a loura Margarida
Mulata “oxigeneé”
Abat-jour da minha vida
Eu só vivo pra você”

Noturno (guarda) no 2º Ato abre 7º QUADRO “A bolsa ou... a troça” Cena I com Pacato p. 10
Guarda negligente “Eu gosto de ser agradável...”.

Não canta, mas há vários 6 números cantados na cena e nas 3 seguintes.

Fenianos e coro
Os invencíveis nós somos
Na batalha de folia
Vencedores sempre fomos
Aclamados com alegria!
Pelo povo preferidos
Os Fenianos valentes
Surtem fortes aguerridos
Com coros surpreendentes!
O sol nos conduz à Glória
A luta nunca tememos
Detentores da Vitória
Nó fomos, somos, seremos!

Originalmente apoteose não seria com blocos, mas com times, que acabaram passando para o novo quadro “Segura ele, Ó Furnando!”:

GUARDA: “Passou o carnaval! Agora é tratar do foot-ball que é a coqueluche da moderna geração!..”

PACATO:

Ó taco! O sport da moda novo quadro “Segura ele, Ó Furnando! Viva o Foot-ball!

Vasco, Andarahy, Flamengo, América, Fluminense, Botafog o

VAMOS DEIXAR DISSO

Revista

LIBRETO: J. Serra Pinto e Luiz Drummond

MÚSICA: Bento Mossurunga

ESTRÉIA: 26/04/21 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

THEATROS DA EMPRESA PASCHOAL SEGRETO
S. JOSE - Companhia Nacional fundada em 1 de julho de 1911 — Direcção artistica de Isidro Nunes — Regente da orchestra Bento Mossurunga.
HOJE - A's 7, 8 3/4 e 10 1/2 (— TRES SESSOES —) HOJE
1ª, 2ª, e 3ª representações da interessante revista em dois actos, oito quadros e duas apothecoes, original dos applaudidos escriptores J. Serra Pinto e Luiz Drummond, musica do maestro Bento Mossurunga (socios da S. B. A. T.)
VAMOS DEIXAR D'ISSO!
COMPÈRES: — "Seu" Fidelis — ALFREDO SILVA; Chico Amoroso — ASDRUBAL MIRANDA; Maricota e Pavilhão Nacional — OTTILIA AMORIM.
Venus, Festa veneziana, Candida Leal; Medalhinha, Elisa Campos; Madame Quelque Chose, Antonietta Olga; Amor falsificado, Batalha de confetti, Light, Luiza Caldas; Mimi, Pescadinha e Telephone, Maria Ruiz; Cupido, Bandeirinha e Luz, Henriqueta Briebe; Melindrosa, Illuminação, Serdinha, Emilia de Souza; Dama Luiz XV, Serpentina e Peloga, Irene Nascimento; Desdemona, Pescada, Banda de musica e Bonza; Isaura Pereira; Industria, Nenem, Lavoura, Maria Pereira; Coração e Picareta, Etelvina; Ottelo e Pereira, J. Figueiredo; Deputado e Lambary, J. Mattos; Centenario, J. Silveira; Cavalheiro, Escudo e Tubarão, Pedro Dias; Macieira, Coreto e Linguado, Franklin de Almeida; Almofoadinha, Lança-perfume, Capitão, lista e Arraia miuda, J. Almeida; Deputado, Confetti e Peixe espada, Francisco Alves; Tufão e Cavador, Eloy Dias; Commercio, Tobias, Rodrigues, Corações, Pescadores, Balões venezianos, Galhardetes, Escudos, Peixes, Moedas e povo de ambos os sexos. Misc-en-scène de ISIDRO NUNES. Scenários completamente novos de Jayme Silva, Angelo Lazary e Emilio Silva — Montagem de Antonio Novellino — Guarda-roupa confeccionado por Pautilha Cabral. Amanhã e todas as noites — **VAMOS DEIXAR DISSO!**

Jornal do Brasil 27/04/1921 p.10

Crítica:

“Uma dessas peças ligeiras muito pouco resistentes, não muito esforço dos autores que conhece bem o público para que escreve. Destaca pelo fio de enredo, alguns quadros “aquella cousa aborrecível de “agora veja isto”, “agora veja aquillo” recurso que evidencia o pouco engenho dos autores, não faz da moralidade elemento de sucesso, sem que lhe falte frases de espirito. Montada com brilho, música pouco interessante [Além dos Compères cita J. Figueiredo, Pedro Dias e] “A Sra. Cândida Leal, não contente com o sucesso dos seus belos olhos thedabaristicos, exhibe agora seus lindos braços, ombros e colo mais thedabaristicos ainda. Os demais sem relevo.”

Mario Nunes

Correio da Manhã 27/04/1921 p.04

Critica:

“... em oposição ao que tem-se dito que esse gênero de teatro completamente esgotado por que as revistas boas e más de certo tempo começaram a brotar como cogumelos. Autores sem lançar mão da escabrosidade, fizeram rir da apresentação dos interessantes quadros, ditos chistosos, e de situações divertidíssimas. Pena que a música, de uma sensaboria insuportável, não acompanhasse de perto o êxito do libreto.

Além dos Compéres cita Figueiredo, Henriqueta Briebe, Mattos e J. Silveira.

A Noite 27/04/1921 p.05

Critica:

“Está escrita para agradar aquele público especial do nosso teatro caracteristicamente popular, não se lhe notando, é justo que se diga licenciosidades... Não há originalidades na revista, que no entanto tem críticas interessante e cenas que, na sua maioria, foram sacrificadas por um mal desempenho, interpretadas como o foram, por alguns cidadãos e cidadãos desajeitados arvorados em artistas. Os compadres estão a cargo de Otília Amorim, Alfredo Silva, Asdrúbal Miranda que se houveram com habilidade. Figueiredo e Henriqueta Briebe foram os outros intérpretes que se podem destacar.”

Francisco Alves Deputado Confete e peixe espada (antepenúltimo)

Ato I – segundo quadro cena XI p. 21-23

Centenário, Fidelis, Chico, Batalha de Confetti, serpentina, confete, lança perfume, iluminação e banda de música e coreto

Batalha entra á direita acompanhada de serpentina, confete, lança perfume, iluminação e banda de música e coreto, canta)

A batalha de confete,
eis-me aqui toda catita!
Onde o povo pinta o setembro
Onde todos fazem fita

TODOS (em coro)

Vamos, ó gente!
Toca a folgar!
A rir, contente,
Toca a saltar,
A vida passa
Chega a seu fim,
Não é pra graça
Morrer assim!

Confete – eu divirto todo mundo!

Iluminação – todos correm pra me ver!

Serpentina - tenho espírito jocundo!

Lança perfume – eu sou alegre a valer!

E banda de música e coreto

TODOS (em coro)

Vamos, ó gente!

Toca a folgar!

A rir, contente,

Toca a saltar,

A vida passa

Chega a seu fim,

Não é pra graça

Morrer assim!

Coreto

Sem estética, sem nada,

Não tenho gosto nenhum!

BANDA

Faço Grande barulhada,

zig! zig! zig! Bum!

BATALHA

Aqui estou eu acompanhada de todos os elementos necessários!

FIDELIS:

Ô coisa boa! Eu já estou entusiasmado! Sou capaz de entrar na batalha!

Batalha

pode entrar! É só pegar o lança perfume e zás!

lança perfume

Eis o lança perfume de 100 gramas!

FIDELIS:

Não meu nego, você no olho doe.

Serpentina:

Sou a fita que envolve tudo!

FIDELIS:

“Me” enrola, minha nega!

FIDELIS:

Com essa barriga, não de pode enrolar...

FIDELIS:

Pode, minha filha. O bariguso sabe como se deita.

CORETO (PARA A BANDA DE MÚSICA)

Ó, banda, bandinha, entra no coreto...

ILUMINAÇÃO:

Quem quer gozar a minha luz?

Chico

Só no escuro,minha nega

Confete

E o Confete, fica desprezado?

Chico:

Não, nós vamos voar, voar...

CORETO (PARA A BANDA DE MÚSICA)

Ó, banda, entra no coreto...

Fidelis: Ó banda, você não toca?

Banda:

Num coreto tão escangalhado?

Coreto:

Não tenho culpa, sempre me fazem assim

(à, banda) bandinha, entra, vem tocar...

Fidélis (a Centenário)

Então, seu Centenário, gostou?

Centenário (indignado)

Bolas! Bolas! Bolas! Então você querm fazer a festa com essa pouca vergonha?

Fidélis:

Pessoal, cai no mangue!

CORETO (PARA A BANDA DE MÚSICA)

Ó, banda, entra no coreto...

TODOS (em coro)

Vamos, ó gente!

Toca a folgar!

A rir, contente,

Toca a saltar,

A vida passa
Chega a seu fim,
Não é pra graça
Morrer assim!

(saem todos que entraram com Batalha)

Ato II – quarto quadro cena II p. 3 – 4

PEIXES (em coro)

Somos peixes baratinhos,
Somos peixes saborosos;
Muito bem preparadinhos
Nós somos apetitosos.

Peixes baratos,
Quase de graça
Comprem sem medo
Não há trapaça.
Pois os fregueses
Ninguém embaça
Nós somos peixes
Quase de graça

Peixes caros, peixes finos
Tudo é barato a valer
Grandes mesmo ou pequeninos
Tudo está pra vender

peixes baratos,
Quase de graça
Comprem sem medo
Não há trapaça.
Pois os fregueses
Ninguém embaça
Nós somos peixes
Quase de graça

PEREIRA:

Pois então todos os peixes não serbem?

Fidelis:

Então você quer que eu guarde peixe até a festa do centenário?

PEREIRA:
Bocêzes podem cair n'água!

Peixes baratos,
Quase de graça

Comprem sem medo
Não há trapaça.
Pois os fregueses
Ninguém embaça
Nós somos peixes
Quase de graça

fim da cena

Cena VII

Tubarão – representado pelo açambarcador
Pescada – por uma “cocotte”
Linguado – por um orador popular
Sardinha – por uma vagabunda de navalha em punho
Peixe espada – por um polícia armado de facão
Arraia miúda – representada pelo zé povinho.
Entram os seis á direita e cantam:

OS SEIS
Somos tipos conhecidos
Somos tipos, claré
Bem espertos e sabidos,
Pois ninguém nos passa o pé

PESCADA – eu sou a boa PESCADA
TUBARÃO – eu cá sou o TUBARÃO
PEIXE ESPADA – eis aqui o PEIXE ESPADA
OS SEIS – todos eles aqui estão

SARDINHA – Sou SARDINHA da graúda
LINGUADO – eu aqui sou o LINGUADO
ARRAIA – sou ARRAIA da MIÚDA
OS SEIS – já está tudo apresentado

OS SEIS

Uns aos outros engulimos
Cada qual mais vivo é
Mas somente nós agimos
Quando está boa a maré

(todos repetem o estribilho)

SEGUEM a interagir com os comperes

Tubarãoas barbas do governo, linguado sempre contra o mesmo, etc...

PEIXE ESPADA (puxando o facão)
Tá tudo preso!

ARRAIA MIÚDA
Não pode! Não pode!

PEIXE ESPADA
Eu meto o chanfaio, na barriga desse camarada!

ARRAIA MIÚDA
Sou o triste Zé pagante! É sempre quem paga o pato!

Fidelis:

Paga e não come!
(todos seis repetem o estribilho e saem à esquerda)

Ato II – quinto quadro cena IV p. 18

FIDELIS
Adieu, française cutubê?

MEDALINHA:
Agora, vou mostrar-lhes os felizardos desta terra, os pais da vida. Para eles, o Brasil é a primeira terra do

CHICO
...E das cavações.
(Medalha aperta um botão elétrico, na parede, volta-se a medalha e entram por ela Deputado de braço com política, capitalista com pelega e cavador com picareta.

OS SEIS

Isto vai que é um beleza,
Tal progresso é de espantar,
O Brasil tem tal riqueza
Que não sabe onde gastar.

A vida é um sonho
Lindo e risonho,
Lindo e risonho que nos seduz,
Tudo é folia
Tudo é alegria
Que nos vislumbra com tanta luz

CORO
A vida é um sonho
Lindo e risonho,
Lindo e risonho que nos seduz,
Tudo é folia
Tudo é alegria
Que nos vislumbra com tanta luz

OS SEIS

Tudo vai num doce encanto
É um lindo sonho de amor
Sem conhecermos o pranto
Sem conhecermos a dor

CORO

A vida é um sonho
Lindo e risonho,
Lindo e risonho que nos seduz,
Tudo é folia
Tudo é alegria
Que nos vislumbra com

Seguem a interagir com os comperes (não presta pra nada, mas eu voto nele para o deputado
que repete duas vezes cada uma das frase:

Sabem com quem estão falando?
Apoiado!

MEDALHA (AOS SEIS):
Que dizem vocês deste país?

deputado
Digo que caminha seguro pela estrada do progresso

Fim da cena:

OS SEIS

Tudo vai num doce encanto
É um lindo sonho de amor
Sem conhecermos o pranto
Sem conhecermos a dor

CORO

A vida é um sonho
Lindo e risonho,
Lindo e risonho que nos seduz,
Tudo é folia
Tudo é alegria
Que nos vislumbra com

VAMOS PINTAR O SETE

Revista

LIBRETO: Raul Pederneiras

MÚSICA: Assis Pacheco

ESTREIA: 209/11/1922 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Jornal do Brasil 09/11/1922 p.22

Nota de estreia:

“Vamos pintar o sete” é vasada sob moldes absolutamente desconhecidos nos nossos meios artísticos, com a supressão da comperagem. Explora assuntos da mais palpitante atualidade. Estréia do novo elenco.

Entrevista interessante com o autor. Surpresa com número de prólogos, quadros, apoteoses e supressão da comperagem. Fato diferente de fato. “palavras em carne e osso”.

Jornal do Brasil 10/11/1922 p.11

Crítica:

“Era preciso ir ao teatro para se fazer uma ideia do interesse que abertura despertou às classes populares. Encheu completamente com cambistas cobrando ágio. Impressão da a melhores. Deliciosamente decorado (em verde e ouro), iluminação de encantador efeito. É agora um doas melhores do Rio.

Raul não transigiu, como talvez devera, com o público para o qual escrevia e assim sua revista urdida com graça ligeira e recheada de “jeus de mots” pareceu pouco interessante, apesar de aplaudida em várias cenas.

Não há propriamente “comprere”, mas um comentador de fatos. [Destaca 9 atores]

É patente a fraqueza da Cia. quanto à atores, parecendo imprescindível a admissão de novos elementos.

Montagem com fundos a Ba-Ta-Clan impressionou bem. Abuso do nu, coisa aliás de que ninguém se queixou.”

Mário Nunes

Na capa da edição uma charge:

O Ministério Futuro – Já se pode pintar “os” sete...

Foi a peça da reinauguração com busto de Paschoal Segreto e os diretores, João, José e Domingos Segreto mias Camillo e discurso de Raul Pederneiras.

Francisco Alves: Bicho, Segundo Premiado, André e Pancada de Amor

VOCÊ VAI

Revista

LIBRETO: José Paulista e Renato Alvim

MÚSICA: Roberto Soriano

ESTREIA: 22/03/1923 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Correio da Manhã 22/03/1923 p. 4

Crítica:

Elogia mese-em-scene “... mas... não tem números de relevo e é de uma monotonia exaustiva... não será tão mal assim, se no S. José se trate desde já de escolher nova peça.”

Jornal do Brasil 23/03/1923 p.11

Crítica:

“...muito fraca... logrou êxito medíocre, índice certo de curta carreira... 3 ou 4 idéias engraçadas que os autores não souberam explorar... pilhérias em terreno escabroso abundam e, por vezes, chocam de tão claras.... bem ensaiada mas marcada por deficiência de ensaios.”

Francisco Alves: Alfaiate, Trovador, Mulato (na coluna p. 11 só cita Garoto e mulato).
Outros personagens Pedro Alvres Cabral (compere + Suzana), Mem de Sá, vaz caminha, José Bonifácio.

O título da peça foi pedido de um samba de J. Freitas de 1922

AEPS CX17. PS.EN.LIB.017 001

Alfaiate I Ato p. 9 tira a roupa do almofadinha após cobrar-lhe. Também devia á lavadeira e à dona da pensão na R. Senador Dantas.

Garoto entra na cena seguinte p.10 e canta:

“Eu sei uma muito mais bonita. Oiçam!
Lá vem a lua subindo,
Redonda como um tamanco!
Os peixinhos estão dizendo:
Caranguejo não tem pescoço!”

Trovador II Ato p. 8

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado
Co'um lenço e cores nos seios cruzado
Nos lobos a orelha pingentes de prata,
Que viva a mulata!
Por ela o feitor

Coro: Diziam que andava perdido de amor,

De em torno dez léguas de vasta fazenda
Ao vê-la corriam gentis amadores,
A aos ditos galantes de finos amores
Abrindo seus lábios de vivo escarlate
Sorria a mulata,
Por quem o feitor

2 coro) Nutria chimeras e sonhos de amor

Um pobres mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus magoados,
Amando a faceira de olhos rasgados, ousou confessar-lhe com a voz timorata...
Amaste-o mulata
E o triste feitor

2 coro) Chorava na sombra, perdido de amor

Um dia encontraram na escura senzala,
O catre da bela macamã vazio
Embalde recortam pirogas o rio
Embalde procuram no escuro da mata
Fugira a mulata
Pro quem o feitor

Se foi definhando perdido de amor

Letra Impressa e recotada colada p. 20

Mulato cena mulato e mulata (Firmino e Arzira)
Diálogo sem canto (conferir) ensina coreografia de foquistrotis a ela, mas diz que o maxixe é mais difícil... ela: "muito mais milhó no nosso maxixe ninguém encosta."
letra no manuscrito (com falas maiores – talvez cortada)
mulato e mulata:
Não remexe
Meu feitiço
Não lh bulas
Deixa disso

Mulato
Mulata, minha mulata

Meu azeite de dendê
mulata
só fror castigo
quero quebrar com você

mulata
Se tu qué, eu também quero
Meu nego, xodó enguiço
Não quebra assim tão gostoso
Meu nego, não faça isso!

VOU ME BENZÊ

Burleta - Revista

LIBRETO: J. Miranda,

MÚSICA: J.B. Silva (Sinhô), adaptada por Pedro Sá, Isidro Nunes, Bento Mossurunga e Sá Pereira.

ESTRÉIA: 06 /08/1921 - Teatro São José

Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José

Correio da Manhã 04/08/1921 p.4

Nota da estreia:

“De autoria de J. Miranda, escritor teatral de outras peças, musicada pelo Maestro Sinhô, do gênero das peças populares, para espetáculos por sessões, ela não é, de certo, uma obra prima da literatura brasileira, mas seu autor, bastante experimentado nessas lides, a considera como o seu melhor trabalho no gênero.”

Jornal do Brasil 06/08/1921 p.19

Crítica:

“...aplausos, números bisados, interessante entrecho, boa música, excelente desempenho, peça para demorar em cartaz por muito tempo.”
Assina “C.”

Francisco Alves: Beбето - rapaz caipira (personagem relâmpago)

Ato II. Quadro IV – p.12

Bebeto (rapaz caipira)

- São conhecidos?

- Conhecidos lá das Sete Lagoas... Pois aqui o seu Bebeto é nosso hóspede. Não desfazendo em ninguém é muito boa pessoa. E depois divertido, canta os seus sambinhas...

A pedido do Coroné Bebeto canta o samba do Juvená “pra matá sodade da fazenda”:

Juvená marvado
Não capina capim aí
Capinzá é de meu bem
onde canta o jurity
(BIS)

Estribilho:
Juvená, Juvená
Arrebata esta faca Juvená
Torna a rebatê Juvená
Que isto não é bão, Juvená
(BIS 2X)

Juvená marvado
Não derruba este pau daí
Esta mata é de meu bem
onde canta o jurity
(BIS)

Agradece e sai

(Estribilho o mesmo)

III - TABELA COMPLETA DE PRESTAÇÃO DE CONTAS DA CASA EDISON 1929 -1932

ARTISTA	1929 SEM 1	1929 SEM 2	1930 SEM 1	1931 SEM 2	1932 TRIM 1	1932 ABRIL	1932 MAI/JUN	1932 TRIM 3	TOTAL
FRANCISCO ALVES	25.005.000	24.141.100	11.042.500	5.219.600	2.729.100	1.068.200		2.079.800	71.285.300
ALFREDO ALBUQUERQUE	16.923.800	9.500.100	256.400	25.800	4.200	1.200	347.000	235.000	27.293.500
MARIO REIS	12.211.900	6.401.200	2.429.600	3.343.500	1.968.600	191.200	299.900	221.600	27.067.500
CALAZANS (JARARACA)	5.142.000	16.557.600	334.000	11.900	154.100	12.600	15.900	8.000	22.236.100
BANDO DE TANGARÁS		7.191.700	14.514.400						21.706.100
RAUL JOULIEN	16.231.600	2.699.200	10.400		3.200			60.800	19.005.200
OSCAR PINTO DE SOUZA		13.875.800	2.235.800	64.500	73.600	4.800	2.000		16.256.500
SINHÔ	7.981.800	3.827.200	291.600	21.600	5.600	2.200	1.800		12.131.800
ARACY CORTES	2.740.800	6.193.000	509.200	62.400	1.600	800			9.507.800
GASTÃO FORMENTI	5.907.800	7.436.900	1.001.600	240.500	101.300	41.200	83.600	40.400	8.945.500
HENRIQUE VOGELER	2.752.500	4.089.900	137.500	1.400	400	600	200		6.982.500
PROCÓPIO FERREIRA	3.837.800	3.081.700							6.919.500
IRMÃOS VITALE - SÃO PAULO		5.133.400	916.600	554.800	82.000	55.800	80.600	26.000	6.849.200
EDUARDO SOUTO	6.194.600								6.194.600
JOUBERT DE CARVALHO	2.172.100	2.574.800	894.200	350.600	63.800	17.600	29.300	19.700	6.122.100
BAMBAS DO ESTÁCIO				2.800.400	1.203.600	109.100	222.700	1.630.400	5.966.200
SEVERINO RANGEL - RATINHO		1.812.800	2.391.600	1.438.400	131.500	33.400	59.500	33.700	5900900
NAGIB HAMBACK - SÃO PAULO	1.316.000	4.068.000	133.200	29.600	14.800		600	3.000	5.565.200
JOSÉ FRANCISCO DE FREITAS	4.180.900	1.068.100	79.500	132.500	62.200	5.600	21.500	7.400	5.557.700
PATRICO TEIXEIRA	1.121.100	4.412.800	303.200	51.600	330.600	137.000	109.200	34.100	5.378.500
PRÍNCIPE AZUL	2.128.500	2.491.800	256.100	191.800	22.600	1.700	8.700	600	5.101.800
LAMARTINE BABO			1.417.100	2.201.100	1.241.500	91.300	96.200	54.200	5101400
CARLOS WEHRS E CIA.		4.069.600	246.800	47.900		2.800	2.300	2.800	4372200
MOZART BICALHO		2.314.800	1.062.400	740.000	14.400	23.200	51.200	37.600	4.243.600
RICARDINO FARIA			1.276.800	2.335.000	166.000	26.400	30.000	16.800	3851000
GABRIEL TARABULCI	2.709.000	992.600	40.000	23.000	3.000	1.000	53.000		3.781.600
OSWALDO GAGLIANO VADICO				40.800	61.200	14.600	10.600	3.421.600	3.548.800

JOÃO MIRANDA	70.600	3.294.400	19.400	8.800	2.200	1.200	2.000	1.000	3.399.600
PIXINGUINHA	1.517.800	1.803.200		47.600	1.200	200	600		3.370.600
AQUINO SALLES E CIA. LTDA	1.294.000	1.842.500							3.136.500
JAYME VOGELER		10.200	20.000	1.456.600	1.017.600	163.600	245.200	137.400	3050600
BENÍCIO BARBOSA	2.593.500	369.900							2.963.400
LUÍS AMERICANO				1.477.600	536.800	198.400	393.800	348.800	2955400
Batista Jr.		2.776.400		23.900					2.800.300
WANTUYL DE CARVALHO	1.987.800	787.800							2.775.600
CÍCERO ALMEIDA	1.557.800	1.189.200					1.000	19.600	2.767.600
ESTEBAM MANGIONE- SÃO PAULO		57554 PESOS	1.507.900	877.700	146.500				2.532.100
J. AYMBERÉ	702.200	886.400	870.000	57.600		2.600	4.400		2.523.200
CAMPASSI & CAMIM - SÃO PAULO		2.273.400		129.400	13.600	17.200	38.000	10.800	2.482.400
EDGARD WANDERLY	2.002.000	352.600		2.000					2.356.600
CANINHA	1.878.000	331.800						27.000	2.236.800
ANTONIO DA CONCEIÇÃO E H. X. PINHEIRO			1.738.800	397.800					2136600
LUPERCE MIRANDA		896.800	899.700	211.800	16.200	45.400	36.600	13.100	2119600
JOSUÉ DE BARROS	1.198.600	760.000	53.400	21.400	3.200	1.200	1.800	4.000	2.043.600
OLEGÁRIO MARIANO		1.440.400	419.000	107.400	15.900	10.500	11.100	9.700	2014000
CARECA (LUIZ SAMPAIO NUNES)	1.296.400	510.000							1.806.400
NOEL ROSA			1.496.700	29.300	138.000	25.400	11.500	101.400	1802300
MARQUES PORTO		1.513.500	174.600	35.500		600	1.700	3.700	1.729.600
CHALITA NASSER	1.654.200								1.654.200
OSCAR GONÇALVES	754.800	861.600	4.800	16.400	600			1.200	1.639.400
FRANCISCO PEZZI	69.800	517.400	196.400	58.400	517.400	63.600	69.400	45.400	1.537.800
ROGÉRIO GUIMARÃES	1.288.400	213.800				800			1.503.000
CELESTE BRANDÃO		1.415.400	74.000						1.489.400
EDMUNDO HENRIQUES	1.355.800								1.355.800
GLAUCO VIANNA	530.400	615.600	98.200	67.200	14.500		7.100	800	1.333.800

AMÉRICO CARVALHO			168.200	189.800	696.500	73.800	115.000	60.600	1.303.900
FRANCISCO MIGNONE			1.044.350	151.600	26.600	11.400	26.000	6.000	1265950
J. GOMES JÚNIOR	1.010.300		215.800	31.200				4.000	1.261.300
RAFELLE VIVIANI		1.244.000							1.244.000
JOVINIVNAO DE ARAÚJO		772.000	450.300				400		1.222.700
ARTHUR CASTRO	803.200	340.200	20.000	4.000			17.200		1.184.600
ANTONIO ROLANDO		1.153.300	3.400	7.200	3.000			600	1.167.500
ARNALDO PESCUA			557.650	538.500	39.200	6.500	7.500	1.800	1.151.150
S.B.A.T. DIREITOS PORTUGUESES					1.140.400				1140400
LÁZARO E MACHADO - SP			432.000	502.100	93.000	40.000	22.400	7.000	1096500
CASA MELODIA		1.087.200							1.087.200
PEDRO SÁ PEREIRA		991.600	48.900	3.200	1.400				1.045.100
BASTOS TIGRE		962.100	31.100	8.100	2.000		1.400		1.004.700
SYLVIO SALEMA	771.600	189.600							961.200
JOÃO DA GENTE	959.600								959.600
AMERICAN PUBLISHERS	1.731.200	3.230.500	80.000	11.300	3.400	0	1.400	0	5.057.800
CARLOS BITTENCOURT	364.800	279.900	264.900	9.800		600	100		920.100
WALDEMAR DE OLIVEIRA - RECIFE	406.200	506.800	4.800						917.800
LUCIO CHAMECK	376.600	524.200		10.200					911.000
VICENTE CELESTINO	2.092.200	1.254.000	555.200	129.200	51.600	8.000	149.400	17.200	910.600
JOÃO ROSSI	578.500	121.200	104.900	66.900	9.700	2.500	4.300	6.800	894.800
GETULIO MARINHO DA SILVA	183.400	5.400		136.500	443.900	51.500	56.400	17.100	894.200
ALFERIO MIGNONE - SÃO PAULO		784.000	11.800	27.400	3.600	4.400	2.800	1.500	835.500
HEKEL TAVARES	612.000	200.100		7.500	800	600	900		821.900
DORA BRASIL		580.400	201.000	27.800	1.600		2.000	7.000	819.800
ANTONIO FRANCISCO (CONCEIÇÃO)			785.400	14.400					799.800
LUÍS IGLEZIAS		248.100	71.900	361.800	44.000	22.400	14.600	8.700	771500
RUTH CALDEIRA DE MOURA		766.000							766.000

ARY BARROSO		454.900	238.900	6.600	63.700				764100
GENTE DO AMOR				107.000	446.000	11.000	70.000	119.400	753.400
NASSER CHALITA		199.800	543.000						742.800
LUIZ PEIXOTO	523.200	1,615,500	156.600	34.800	2.600	1.400	2.400	4.700	725700
FREIRE JR.			393.500	207.000	87.000	5.000	15.800	10.800	719100
MARK HERMANNS	376.500	313.000	2.600	4.200		5.200	2.400	5.600	709.500
IGNACIO GUIMARÃES (LOYOLA)		589.200	118.400	1.200					708.800
JULIO MENDES PEREIRA	652.400	49.200							701.600
AUGUSTO LOPES	678.800	22.400							701.200
SYLVIO VEIRA DE AGUIAR	447.200	222.800							670.000
RAUL TORRES			615.000	33.600	5.000	2.400	6.600	1.000	663600
EDUARDO DOHMEN	503.200	81.400	32.000	29.400	4.000	500	1.400	1.700	653.600
AUGUSTO CALHEIROS E J. FRAZÃO			575.300	24.800	22.800	6.000	3.800	7.500	640.200
ZAIRA CAVALCÂNTI			566.000	52.400	1.200	4.000		1.600	625200
SAENZ DE LA MAZA				510.100	76.200		30.300		616.600
CELESTE LEAL BORGES			488.400	122.800	4.000		500		615.700
HEITOR DOS PRAZERES		37.400	98.800	63.400	316.200	49.800	24.000	12.400	602000
AUGUSTO VASSEUR	465.200	69.600	59.700	4.500					599.000
FERNANDO DE MAGALHÃES		589.000							589.000
MARGARIDA MAX		444.000	70.800	70.800					585600
CELESTINO PARAVENTI			502.300	30.350	12.800	3.200	29.900	2.300	580.850
PAULO DOS SANTOS	510.000	35.400	27.600	7.600					580.600
ELSA RESPIGLI OLIOVIERI SANGIACOMO	578.000								578.000
SOROCABINHA E MANDY			406.600	128.400			26.000	7.200	568200
ALFREDO JOSÉ ALCÂNTARA	206.400		328.800	31.600					566.800
A. NEVES E CIA.		501.400	55.800	2.400					559600
MARIO DUPRAT FIUZA, SANTOS	493.800			35.000	3.800		23.600		556.200
ISALINDA SERAMOTA				334.600	72.600	41.000	72.000	34.000	554.200
CARLO ZECCHI	545.000								545.000

EZEQUIEL DA COSTA RODRIGUES			458.600	84.600					543.200
TURUNAS DA MAURICÉIA			533.800						533.800
PALITOS (PABLO PALOS)			446.900	7.800	70.800		1.000		526.500
ROMUALDO MIRANDA	30.200	387.200	95.000	4.000	0	400			516.800
HENRIQUE GUIMARÃES (AMERICANO)		459.000	55.600						514.600
ODETTE DUPRAT FIUZA - SANTOS			305.800	122.800	34.600	10.800	11.000	6.600	491600
JOÃO PERNAMBUCO	154.800	336.000							490.800
FRANCISCA GONZAGA			385.200	53.900	5.800	1.200	18.800	16.000	480900
G. ARRUDA (SÃO PAULO)	462.400			16.800					479.200
BARROSO NETTO	470.200								470.200
J. OCTAVIANO		396.600	18.600	36.600	1.200	800	3.400	8.800	466.000
JOSÉ GOMES JÚNIOR		465.400							465.400
DIDI CAILLET	1:158.800	448.600		13.800	600				463.000
JORGE FERNANDES			305.600	133.100	11.000	6.000	2.800	1.600	460.100
ARLINDO SANT'ANNA - RIO CLARO				245.400	131.400	35.400	40.200		452.400
JOSÉ B. VIEIRIA (SÃO PAULO)	170.400	277.800	2.000						450.200
MANOEL DE LIMA			449.700						449.700
FRANCISCO BRAGA		424.600	9.000	1.500			1.200	800	437.100
DONGA	3:842.000	362.000	44.800	17.500		2.000	400	800	427.500
ARNOLD GLEICKMANN		412.400							412.400
MARIO LOPES DE CASTRO		290.600	100.200	16.400	1.600				408.800
S.B.A.T. DIREITOS AMERICANOS					405.100				405100
ANTONIO RODRIGUES DE JESUS		387.800		12.600	1.200				401.600
LAIS AREDA		382.800	7000						389800
ENRIQUE S. DICÉPOLO - BUENOS AIRES					384.600		3.100		387700
LUCY PIRES			251.400	118.600	400	6.200		400	377.000
JULIO CASADO			325.200	33.800	2.000	100	10.600	2.100	373.800
VICTORIO LATTARI					80.400	29.600	211.000	52.200	373200

SYLVIO FERNANDES					289.800	35.400	28.200	6.600	360000
CASA DOS ARTISTAS	254.800	97.000							351.800
MISSÃO DA CRUZ	348.500								348.500
VICENTE PAIVA RIBEIRO	239.100	87.300							326.400
ORLANDO VIEIRA					222.800	51.800	36.000	14.600	325200
LADÁRIO TEIXEIRA	242.400	80.000				800			323.200
ARMANDO PERCIVAL	124.400	26.200		162.200		5.100			317.900
F. LAROSA SOB° (SÃO PAULO)			297.100	4.800			4.200		306.100
ALDERZIRO SANTOS	299.000	5.800							304.800
SEBASTIÃO DOS SANTO NEVES	175.000		129.600						304.600
STEFANA MACEDO	275.600	25.400							301.000
GASTÃO LAMOUNIER			201.000	96.200	600			600	298.400
JOÃO MACHADO GUEDES				7.400	207.500		57.700	22.300	294.900
LEVINO A. CONCEIÇÃO (SÃO PAULO)			184.900	56.700	20.600	3.000	13.200	3.600	282.000
ASSIS PACHECO	69.800	200.100	7.800						277.700
JOSÉ CORNÉLIO - SÃO PAULO			210.800	25.200	24.800	16.800			277.600
PAVINA CAVALCANTI	197.200	78.600							275.800
HOMERO DORNELLAS	63.800	128.400		8.400	67.200				267.800
ANTENOR DRIUSSI - SÃO PAULO			263.200						263.200
CONJUNTO AFRICANO				77.000	48.000	118.000	17.000	2.000	262.000
JOÃO C. PEREIRA				176.800	19.200	13.200	30.400	20.000	259600
CHERMONT DE BRITTO	127.600		130.600						258.200
SEBASTIÃO R. DOS SANTOS		240.000	16.600				400		257.000
RODOLFO LEITE - SÃO PAULO			210.800	25.200			16.800		252.800
RACHID SALIM CURY		248.000							248.000
VIÚVA JOÃO PESSOA				232.800	2.400	3.200		8.800	247.200
MARIA VIDAL			219.400	7.700	18.400	1.200		500	247200
HENRIQUE BRITTO		68.000	89.600	64.800	4.000	4.000	9.600	4.000	244000
EUCLYDES A. SENNA	243.000								243.000
CARLOS BRAGA				235.000	2.200	1.700	3.000	700	242.600
JURACY M. DE ARAÚJO	191.200	48.000							239.200
ANNITA GONÇALVES - SÃO PAULO		96.400	139.200	1.500				2.000	239.100

CANHOTO - VIÚVA MARIA VIEIRA JACOMINO			159.600		30.400	8.400	23.600	14.800	236.800
EUCLYDES S. MAGALHÃES (SP)			235.600				1.200		236.800
MARQUES DA GAMA	28.600		117.800	72.600	7.600	2.400	1.600	1.800	232.400
SAMPAIO ARAÚJO E CIA.	186.200	22.400		400		14.400	8.400		231.800
NICOLA PASCELLI - SÃO PAULO			210.800	18.400				1.200	230.400
TRIO T.B.T.					204.000	6.100	10.200	9.500	229.800
J. MARIO							108.500	119.000	227.500
JOÃO BAPTISTA SIQUEIRA		225.600							225.600
JOSÉ TAMMYNI		212.100		11.900					224.000
MARTINEZ GRAU	221.800								221.800
TOM BILL (SÃO PAULO)			167.600	26.600	6.800	3.800	10.800		215.600
FRANCISCO GONÇALVES DE OLIVEIRA			96.400	80.100	24.800	5.800	3.900	4.200	215.200
NINA PICKERSGILL		211.600							211.600
HILDA MATTOS	208.400								208.400
PAULO RODRIGUES	181.600	24.000							205.600
JOSÉ NAPOLITANO MURINGA	171.400	21.800							193.200
LUIZ ALONSO - SÃO PAULO				9.800	2.400	1.800	2.963.400		2977.400
FRANCISCO LIMA				177.900		5.600			183.500
JARARACA				11.900	154.100	12.600			178.600
JULIO DOS SANTOS		177.800							177.800
LEOPOLDO MIGUEZ		157.800	12.000	2.000			1.600	1.000	174.400
AUGUSTO DE OLIVEIRA PINTO	162.400		10.000	2.000					174.400
MANDY E SOROCABINHA				128.400	32.400			7.200	168.000
JOÃO GONZAGA		167.600							167.600
BERENICE ANTUNES PIERGILI			160.800						160.800
J. DE MILTON MORGADO		157.200			600				157.800
R. SATYRO DE MELLO		157.600							157.600
JOSÉ BRUNO DE ABREU		150.200							150.200
FRANCISCO L. G. LOBO			146.600						146.600
JOÃO CELESTINO	130.800	14.200							145.000
CAROLINA CARDOSO DE MENEZES				19.300	100		97.200	25.400	142.000

LUIZ QUESADA		142.000							142.000
EDGARD A. DE ARAÚJO - RECIFE	70.200	70.200							140.400
HELOIZA BLOEN MASTRANGIOTTI		140.400							140400
JOAQUIM TEIXEIRA - SÃO PAULO				81.800	43.800		13.400		139.000
M. RIBEIRO	130.200	7.600							137.800
ENRIQUE D. CADICAMO			136.600						136.600
MINONA CARNEIRO		130.800		2.000					132.800
TARREGA (ESPANHA)				108.500	16.400		6.500		131.400
ANTONIO GOMES (MILONGUITA)				130.000					130.000
DOMINGOS MONTESANO (SP)			125.600						125.600
GRUPO DOS INFEZADOS				120.000	5.000				125.000
JOTA SOARES				12.600	82.500		24.000	5.500	124.600
ABIGAIL MAIA		124.400							124400
AGNELLO FRANÇA				124.000	200				124200
HERMANO RAPUANO				122.100					122.100
MARIO TRAVASSOS DE ARAÚJO				84.400	33.200	800	3.600		122.000
QUARTETO PAULISTA DO CONSERVATÓRIO	111.200	8.700							119.900
MANOELINO TEIXEIRA				118.800					118.800
J. MOREIRA DE AGUIAR	115.000								115.000
D. F. SILVA					107.200		4.000	1.600	112800
CASA DE MISERICÓRDIA				104.000	6.400				110400
ALARICO PAES LEME		110.400							110400
JOAQUIM SANCHES			98.600			11.800			110.400
GRUPO JURITYS DA MATA				72.800	24.000	8.000	1.600	800	107.200
VIÚVA MARIA JACOMINO (SP)				106.400					106.400
BONFILIGIO DE OLIVEIRA	20.600		47.000	23.900	7.400	1.600	1.700	1.000	103.200
ESMERALDINO REIS	102.400								102.400
DEMÉTRIO RIBEIRO SOBRINHO	85.200	15.600							100.800
ALFREDO MARQUES COELHO					41.600	25.200	23.000	10.000	99800
LUIZ BARBOSA					70.200	14.600	10.600	3.600	99000
GAÓ - OLDEMAR GOMES			93.400		3.800				97.200

PEREIRA									
RAUL SILVA	92.600					2.400			95.000
NELSON ALVES		93.600							93.600
ERNESTO LAZARETH			87.600		3.000				90600
ZACARIAS AUTUORI (SP)			88.250						88250
EDMUNDO BLOIS (SP)			64.400	15.600	2.100	2.100	1.200	700	86.100
ALFREDO GAMA - RECIFE			85.200						85.200
KARINA BRUNO					83.700				83700
ALBENZIO PERRONE		82.400				400	800		83600
TAMBERLICK ZAMBALÁ	62.800	20.400							83.200
J. C. RONDON	70.200	11.600							81.800
CARLOS ALMEIDA	72.400	7.600							80.000
OLGA PRAGUER			78.400						78.400
FELISBERTO MARTINS	77.000								77.000
J. GONZALEZ, I.VIAPIANA E PEREZ PETIT					70.300	3.200	1.600		75100
ODILON VARGAS - PORTO ALEGRE				62.600	10.100	400	900	500	74500
LUCY RAMOS			70.800	2.400					73.200
PEDRO CELESTINO		71.800		400			800		73.000
DUQUE	19.200			42.800	4.200	600	800	1.600	69.200
EURICO CAMPOS				32.600	34.400		1.200	600	68.800
OSCAR BRANOAIS		68.800							68800
C. FOGELMANN		68.400							68.400
J. S. DE CABRERA	66.200								66.200
OSCAR RODARTE			65.700						65.700
SATYRO DE OLIVEIRA		65.400							65.400
PLÍNIO PAES LEME DE ABRU		65.000							65.000
MARIELLA C. BARROSO		64.800							64800
JOSÉ ANDREONI		64.400							64.400
JOSÉ LUIZ DA COSTA				62.600	400				63.000
ODUVALDO VIANNA		62.200							62200
MANOEL SANTOS SILVA		62.200							62.200
MARIO RAMOS - SÃO PAULO			61.600						61.600

KOSARIN MUSIC COMPANY							12.400	48.400	60800
J. L. ANDREONI	60.800								60.800
EDGARD VELLOSO				32.800	6.400	10.000	10.800		60.000
POMPEU NEPOMUCENO	59.600								59.600
JOSÉ AUGUSTO DE FREITAS					19.200	22.400	11.200	3.200	56000
JOÃO LINO					35.600	1.200	10.000	8.600	55400
CANDIDO DAS NEVES			53.600		400				54.000
INOCENTES DA PAVUNA					16.800	600	27.400	8.800	53600
KUSSMANN BENJAMIN		52.800							52.800
FERNANDO MONTONI E MÁSSIMO ORSI			52.200						52.200
ARTHUR MARQUES	24.000	28.200							52.200
GRANY - SÃO PAULO			51.400						51400
ADDA MACAZZI				43.200	4.000	4.000			51200
ODETTE BITTENCOURT			50.400						50400
PAULO NELLO DE FREITAS					24.900		6.600	17.200	48700
ITALIANO TABARIN		48.200							48.200
ASCENDINO LISBOA		48.000							48000
YOLANDA OSORIO				48.000					48.000
CLAUDIONOR MACHADO		47.100							47.100
CANDIDO PEREIRA DA SILVA		46.800							46.800
JOÃO BASTOS FILHO				27.800	11.400	5.000	2.400		46600
PEDRO PINHEIRO MACHADO		46.000							46000
E. WANDELY		45.800							45.800
ARTHUR NASCIMENTO					36.400	3.600		5.200	45200
ESMERINO G. CARDOSO				17.100	500			27.600	45.200
MANOEL DE LINO				36.900	1.200			6.200	44.300
GILBERTO DE ANDRADE				30.300	10.600	500	400	1.300	43.100
CECY FARIA				38.900	1.400			1.800	42.100
SAMUEL SEGAL				39.200	800	900	300	800	42.000
JOÃO MARTINS	35.200	6.800							42.000
DARIO A. FERREIRA		41.200				200	400		41.800
FREDERICO MAGINI (SP)			10.000	15.000	10.500		4.500		40.000
GONÇALVES DE OLIVEIRA		39.500							39.500

JULIO C. LIMA			38.100						38.100
AMÉRICO GUIMARÃES		37.600							37.600
ANTONIO PULEIO				26.400	7.400	1.200	600	1.200	36.800
SBAT				35.800					35.800
MARIA BROMBERG			34.700	600					35300
BENOIL CERTAIN						4.000	42.300		35.000
ANTONIO MOREIRA								34.800	34800
ALBERICO DE SOUZA	34.000								34.000
OLGA LOURO				24.800	8.800				33600
GRACIELLA SALERMO				32.800					32.800
THEODORO FRANCISCO MOREIRA								32.200	32200
JOSÉ GONÇALVES		30.300		1.700					32.000
JUCA RODRIGUES				4.200	27.500				31700
ANTENÓGENES SILVA				13.200	12.000	4.800			30.000
C. G. CARDOSO		30.000							30.000
ESTUDANTINA ODEON					7.000	1.000	10.000	12.000	30000
ANDRÉ CORRÊA				29.800					29.800
IZAR TORRES				29.600					29.600
ARISTIDES PRAZERES	29.200								29.200
AÍDA GONÇALVES				26.000	1.200	800	800		28800
OVÍDIO DE CARVALHO			28.000						28.000
LUÍS CARLOS VOGELER GOMES			24.400	2.000					26400
PEDRO CABRAL							6.800	18.500	25300
AUGUSTO ANNIBAL				22.100			3.000		25.100
MARIA AMÉLIA DE M. GALDO					24.800				24800
CARLOS PACHECO			24.400			200			24600
JOSÉ CHERMONK				24.600					24.600
GRUPO MARAJOARA				22.000	2.000				24.000
PAULO BARROS				5.000	16.800	900	800		23.500
SEBASTIÃO SANTOS - PORTO ALEGRE				5.800	11.400	3.700	1.400	1.100	23.400
GAUDIO VIOLLI - SÃO PAULO				23.000					23.000
ADAUCTO BELLO			16.200	4.800	400		1.400		22800

GUILHERME PEREIRA	22.000								22.000
ZAIRA DE OLIVEIRA			8.800	12.600					21400
DJALMA GUIMARÃES	17.600			1.000				2.800	21.400
DAN MALLIO CARNEIRO							6.800	14.500	21300
HORACIO MENDES CAMPOS					5.700	3.400	5.900	5.600	20600
EURYSTENES PIRES	20.500								20.500
LEONEL FARIA					14.700	2.800	2.100		19600
G. S. BRUNO (SÃO PAULO)	11.200	8.400							19.600
LELY MOREL					15.700	1.700	600	1.400	19400
ALCEBÍADES BARCELLOS - BIDE				2.400	15.900		300	300	18.900
OSCAR CARDONA				11.200		1.000	5.200	1.100	18500
CARLOS GUIMARÃES FILHO					16.800	900	800		18500
AGENOR B. GONÇALVES				16.200	200	500		900	17800
FRANCISCO MARQUES FILHO				16.200	200	500		900	17.800
ALCIDES DIAS ANTUNES				16.800	400				17.200
ARTHUR PAES LEME BRAGA				8.400	3.200	1.000	1.000	3.400	17.000
JULIO CRISTOBAL			14.800		1.400				16.200
GENÉSIO ARRUDA - SÃO PAULO					4.400	2.000	9.200		15600
J. DE CASTRO BARBOSA				5.000	8.800	900	300		15.000
YVONNE BASTOS						10.800	4.200		15000
ISAAC KOLMANN								14.800	14800
GUILHERME BENTENRIEDER				14.000					14.000
EURICO SILVA			8.800	5.000					13.800
JULIO TINTOU				13.800					13.800
PAULO ALCIDES DE ALMEIDA				13.800					13.800
SIMON BOUTHMAN	12.741.500		869.600						13.611
MARIO SILVA					13.400				13400
JOAQUIM FERREIRA DA SILVA				2.800	10.400				13.200
LEA ROBINE	13.000								13.000
DIMAS ALONSO	12.900								12.900
PAULO VIEIRA				12.300	200				12.500
HILDEBRANDO LUZ				12.300	200				12.500
J. THOMAZ					5.600			6.800	12.400
OPHELIA NASCIMENTO				12.000					12000

ISAAC NOGUEIRA							9.600	2.200	11800
JERONYMO CABRAL								11.600	11600
CASEMIRO DA ROCHA			11.400						11.400
PULINA VERRI				11.300					11.300
J. MACHADO				11.200					11.200
ROMEU GIPSMANN								11.200	11200
A. B. ROSSANI				10.200			800		11000
EUGENIO FONSECA FILHO					10.400			500	10900
SANTEIRO DE SOUZA		10.800							10.800
VIRIATO CORRÊA							7.700	3.000	10700
MACHADO DEL NEGRI	8.100	2.600							10.700
IRMÃOS QUINTILIANO				4.900	1.700	2.900	700		10.200
VICENTE DE LIMA (SÃO PAULO)			7.800	2.300					10.100
ANDRÉ VICTOR CORRÊA				3.400	2.200	1.400	400	2.200	9.600
MARCELINO DE OLIVEIRA				8.800	800				9.600
ISMENIA DOS SANTOS					8.800				8800
MILANEZ	8.800								8.800
AUGUSTO CALHEIROS		1.522.000	46.400	183.300	53.600	12.700	15.100		8.400
DALVA COSTA							8.400		8400
LICURGO BAPTISTA				5.400	2.100	400	300		8.200
EUSTORGIO WANDERLEY				1.800		4.000	1.600	500	7.900
L. MARQUES E CIA.			7.800						7.800
VEROTON BRAGA - BELO HORIZONTE				7.800					7.800
ALVARO DE MIRANDA RIBEIRO						4.800	2.400	600	7800
ANTONIETTA A. RUDGE					2.400	5.400			7800
EUNICE FERREIRA					4.000			3.600	7600
ORESTES BARBOSA					2.600	500		4.400	7500
ANDRÉ FILHO								7.400	7400
EDUARDO VIANNA			7.300						7300
BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS					7.000				7000
CELIA ZENATTI					6.800				6.800
FRANCISCO NETTO		6.800							6800

JOÃO PEREIRA FILHO					3.800	1.000	1.200	800	6800
MILTON AMARAL					6.600				6600
JOSÉ DE FRANCESCO - PORTO ALEGRE					1.300	3.300	1.100	900	6600
VARGAS NETO - PORTO ALEGRE					1.300	3.300	1.100	900	6600
FRANCISCO SENNA					5.500		400	600	6500
MAURÍCO DE LACERDA					4.400	2.000			6400
L. G. MIRANDA (SÃO PAULO)			6.000						6.000
JOÃO EDGARD DE OBERSTETER					6.000				6000
JOAQUIM ALVES MARTINS	6.000								6.000
SOTERO COSME - PORTO ALEGRE					1.300	3.300	1.100		5700
PAULO GUSTAVO								5.600	5600
EUNICE DA MILAN BARBOSA				5.200					5.200
L. RAMOS DE LIMA			5.200						5.200
CARLO VINUNZIATA - SP				3.000			1.800		4.800
CARLOS SANTHIAGO				3.700	1.000				4700
M. SANTOS SILVA					3.800			900	4700
NELSON DE ABREU					4.500				4500
PAULO R. SILVA	4.200								4.200
ROBERTO BORGES	4.200								4.200
CONJUNTO ALVORADA				4.000					4.000
JOAQUIM RONDON			4.000						4.000
JULINHA DIAS				2.000				2.000	4.000
NELSON A. FERREIRA				4.000					4.000
OCTAVIO RANGEL					4.000				4000
NADYR RISTON					3.800				3.800
SOPHONIAS DORNELLAS		208.800	26.400	61.400	2.800	800			3.600
FRANCISCO P. FERNANDES					400	1.000		1.800	3200
NICOLA BRUCI				2.900					2.900
LUÍS LEVY - SÃO PAULO				2.400			400		2800
A. PINTO JUNIOR							400	2.400	2800
ALMERINDA CAMPOS								2.800	2800
LUCINA SOEIRO			2.800						2.800

TAMAR SANTIAGO					2.800				2800
NAIR MESQUITA - SÃO PAULO				2.100	600				2.700
ARY KERNER VEIGA DE CASTRO				2.400					2400
PLÍNIO BRITTO	289.400		107.400	800		10.800	4.600		2.400
ABDON LYRA				2.400					2400
THEPHILO OTTONI DA FONSECA					200	1.000	400	600	2.200
AMAR0 FRANCISCO DOS SANTOS				2.000					2.000
JOSÉ EDGARD DE "ABERODLEER"						2.000			2.000
JOSÉ EVANGELISTA					2.000				2000
NAPOLEÃO TAVARES				2.000					2.000
RENATA PARIS - SÃO PAULO				1.000			600		1600
JOSÉ DE LANA					1.000		600		1600
F. ALONSO								1.400	1400
CARLOS RODRIGUES				1.200					1200
ALEXANDRE LEVY					800				800
RUTH FRANKLIN				800					800
NEWTON BRAGA					800				800
FRANCISCO J. RUSSO (SP)					800				800
ARMANDO FERNANDES								800	800
JOSÉ FERREIRA LIMA				800					800
EURIPEDES CAPELLANI							300	300	600
MARCELO GUAYCURU				400			200		600
ATTILIO IRANY							400		400
ARISTHEU MOTTA				400					400
DOLLY FERNANDES				33.600		1.200			400
VICENTINA DE ANDRADE							400		400
DOMINGOS BARBOSA					300				300
JOÃO ALVES CASTILHO				200					200
FRANCISCO A. DA ROCHA									0
LYDIA CAMPOS	761.600	341.200		56.100	22.500	43.100	8.400	5.400	
SONIA VEIGA						20.300	4.900		
JAYME D'ALFAVILLA				13.800					

LEONTINA KNEESE	65.000								
LUIZA PARANHOS				800					
PASQUAL BARROS	129.200	756.800							