UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LILIAN ALVES SAMPAIO

*Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o
universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX*

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

***Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o
universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX***

Lilian Alves Sampaio

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Miceli Pessoa de Barros

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do
Departamento de Sociologia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em
Sociologia.

São Paulo
2011

RESUMO

Esta pesquisa teve como objeto as condições sociais de produção da música popular no Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX e se desdobrou em três dimensões distintas: os significados culturais da música popular na sociedade da época, a organização do espaço de produção dessa música e as experiências profissionais de alguns músicos que se destacaram no período, como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Catullo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, Sinhô e Pixinguinha.

O estudo sobre as representações que os escritores registraram em romances, contos, crônicas, palestras, críticas e artigos de jornal mostram certa ambigüidade nos significados atribuídos à música popular. Se por um lado esse universo de produção cultural revela-se, já no início do século XX, um espaço de produção de um bem simbólico que vai ser a base para a construção da auto-representação dos músicos como merecedores da admiração e consideração pública, por outro lado, não oferece uma base legítima para o reconhecimento social de seu valor pelos agentes da cultura dominante, que vão enfatizar a vaidade e a presunção desses músicos. Mas essa “convicção definitiva de seu próprio valor” sugere o início de uma transição na ordem estabelecida pela cultura legítima e que vai se tornar evidente apenas nas décadas seguintes. Ao mesmo tempo, o estudo do espaço de produção da música de divertimento mostra um universo pouco autônomo e pouco estruturado, mas com capacidade de oferecer diferentes tipos de recompensas aos seus músicos: recompensas materiais nos circuitos que concentram as novas mídias e eventos culturais de massa, como o Disco e o Carnaval, e recompensas simbólicas nos circuitos próximos aos espaços legítimos de produção cultural, como o Teatro e a Literatura.

Este estudo pretende contribuir para o conhecimento do universo musical do período, ainda pouco explorado, bem como contribuir para a reflexão sobre os modos como os condicionantes desse universo foram vivenciados e agenciados de diferentes maneiras por alguns dos músicos mais famosos do período.

Palavras-chave: música popular, espaço de produção simbólica, biografias, dominação simbólica, sociologia da cultura.

ABSTRACT

The objective of this research is to present the social conditions underlying the production of popular music in Rio de Janeiro during the first thirty years of the 20th century, which was manifest in three separate dimensions: the cultural meanings of popular music in society at the time; how the space for producing such music was organized; and the professional experiences of some distinguished musicians of the period like Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Catullo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, Sinhô and Pixinguinha.

Representations of popular music that writers recorded in novels, stories, narratives, speeches, critiques and magazine/journal articles express a certain ambiguity in the significance attributed to the genre. While, on the one hand, cultural production in the early twentieth century presents itself as a space for producing a symbolic good for musicians to construct their identities as meritorious of public admiration and consideration, on the other hand, it fails to offer a legitimate base for representatives of the dominant culture to socially acknowledge the value of this new genre, with those of the dominant culture notably emphasizing the vanity and arrogance of the emerging popular musicians. Yet this “definitive conviction of their own value” suggests the beginnings of a transition in the order established by the legitimate culture, a transition that only becomes clear decades later. At the same time, the productive space of entertainment music reveals an unstructured universe that is barely autonomous yet capable of offering various ways to compensate musicians: material compensation through new media circuits and mass cultural events, such as the gramophone records and Carnaval, and symbolic compensation through circuits near legitimate spaces of cultural production, such as the theater and literature.

This study is intended to add to our knowledge of the musical universe of the period, which is still underexplored, and to contribute to our reflections on how the means and conditions of this artistic world were experienced and represented in different ways by some of the most famous musical artists of the time.

Keywords: popular music, symbolic production space, biographies, sociology of culture, symbolic dominance.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à CAPES pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual a realização desta pesquisa não teria sido possível, e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia que tanto se esforça para manter o nível de excelência de seus cursos.

Agradeço, especialmente a meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Miceli, pela maior parte do instrumental sociológico que acumulei ao longo dos anos de pesquisa, bem como um certo modo de objetivar a realidade infinita e caótica que pretendemos compreender, mas agradeço sobretudo suas críticas, às vezes devastadoras, mas que muito me ajudaram a amadurecer e endurecer meu “eu-intelectual”. A outra parte não insignificante devo aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, especialmente Prof. Dr. Ricardo Musse, Prof. Dr. Flávio Pierucci e Prof. Dr. Fernando Pinheiro, com os quais tive oportunidade de reler alguns dos clássicos da sociologia nesses quatro anos. Agradeço imensamente a Maria Ângela Ferraro de Souza, Técnica Acadêmica do Programa, que esteve sempre disponível para resolver os muitos problemas e dúvidas que me afligiram durante todo o processo, obrigada pela dedicação, paciência e bom humor com que realiza seu trabalho.

Agradeço à Profa. Gisèle Sapiro e ao seu grupo de doutorandos, que me acolheram ao longo do meu estágio na França, no CSE-EHESS, e me apresentaram novas perspectivas analíticas, teóricas e metodológicas, que muito me ajudaram na construção desta tese. Agradeço especialmente a Mauricio Bustamante, que tudo me ensinou sobre os princípios de funcionamento do software UCINET, por sua generosidade e perspicácia sociológica que muito me ajudaram a construir as análises do capítulo 5.

A Melissa Mann pela amizade e pelo *abstract* e a Maria Elizabeth de Freitas Castro pela imersão na cultura carioca e por me abrir sua biblioteca particular.

Aos meus amigos doutorandos, Juliana Neves, Amélia Siegel, Fábio Keinert Cardoso, Flávio Moura, Dmitri Fernandes e Célia Arribas, com quem compartilhei uma parte desta jornada, trocando idéias e estímulos fundamentais para continuar avançando nesses caminhos incertos e angustiantes da vida acadêmica.

A Rosa Maria Alves Sampaio pelo amor e coragem que sempre demonstrou diante da vida e que muito me inspiraram na condução da minha, e a Andrée Kohler pelos inúmeros “meetings”, mas acima de tudo por nutrir meu coração.

A Laurent pela companhia preciosa que muito me ajudou a prosseguir nos momentos mais difíceis e de grande solidão que a redação de uma tese às vezes nos inflige.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
AS ORIGENS DA “MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”: UM CONSENSO DISSONANTE.....	9
QUESTÕES DE MÉTODO	16
I. <i>Definição do objeto de estudo</i>	16
II. <i>Fontes e orientações teóricas</i>	19
PARTE I A AMBIGUIDADE DA MÚSICA POPULAR.....	22
CAPÍTULO 1 DOIS MÚSICOS NA LITERATURA BRASILEIRA E AS CONDIÇÕES SOCIAIS DE PRODUÇÃO DA MÚSICA POPULAR	22
I. <i>A música para os românticos</i>	23
II. <i>O compositor de polcas entre a “estima dos graves” e o “amor dos frívolos”</i>	31
III. <i>O compositor de modinha entre o desprezo e o afeto social</i>	38
CAPÍTULO 2 OS MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS DA MÚSICA POPULAR	45
I. <i>O caso “Corta-jaca” e as disputas entre as elites</i>	45
II. <i>Prestígio e desprestígio do músico popular</i>	63
PARTE II O UNIVERSO DA MÚSICA DE DIVERTIMENTO NO RIO DE JANEIRO	66
CAPÍTULO 3 OS MÚSICOS: CIDADÃOS POTENCIAIS DE UMA REPÚBLICA OLIGÁRQUICA	66
I. <i>Casos híbridos : músico concertista nos circuitos profanos</i>	71
II. <i>Morfologia social dos músicos profanos</i>	77
III. <i>A ética dos operários chorões</i>	84
CAPÍTULO 4 AS MÚSICAS: CHORO, MODINHA E SAMBA	93
I. <i>A idealização romântica versus a realidade cotidiana</i>	106
II. <i>Orquestração e arranjo</i>	111
III. <i>O modo de cantar</i>	112
IV. <i>A ética da malandragem</i>	116
CAPÍTULO 5 OS CIRCUITOS MÚSICAIS E A UNIFICAÇÃO DO ESPAÇO DE PRODUÇÃO DA MÚSICA DE DIVERTIMENTO	120
<i>Classificação dos circuitos musicais</i>	126
<i>Análise de rede social baseada nos circuitos musicais</i>	132
I. <i>O polo legítimo externo</i>	136
II. <i>O polo amador de baixo impacto comercial ou polo de formação</i>	141
III. <i>O polo comercial</i>	155
PARTE III AS TRAJETÓRIAS DE ALGUNS MÚSICOS PROFANOS	166
CHIQUINHA GONZAGA: OS RESENTIMENTOS DE UMA MAESTRINA DO TEATRO	168
ERNESTO NAZARETH: ANSEIOS E FRUSTRAÇÕES DE UM PIANEIRO DOS CINEMAS	185
EDUARDO DAS NEVES: PRESUNÇÃO E CARISMA DE UM CANTOR DO DISCO	207
CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE: A VAIDADE DE UM POETA DOS SALÕES	214
SINHÔ: O ORGULHO DE UM COMPOSITOR DO CARNAVAL	229
PIXINGUINHA: A CONFIANÇA DE UM GÊNIO DO CHORO	247
CONCLUSÃO.....	262
BIBLIOGRAFIA	265
ANEXO: Caderno de imagens	276

Ao meu pai, Joel Sampaio, *in memoriam*, que foi na juventude um músico de uma banda militar em Guaratinguetá, e que, como tantos outros que aparecem nas páginas deste trabalho, viveu os limites e possibilidades de ser músico no Brasil.

“Hoje ainda é um tanto difícil dar uma idéia da dimensão da dependência das pessoas em relação às outras. Que o sentido de tudo o que uma pessoa faz esteja no que ela significa para os outros, não apenas para os que agora estão vivos, mas também para as gerações futuras, que ela seja, portanto, dependente da continuidade da sociedade humana por gerações, é certamente uma das mais fundamentais das mútuas dependências humanas, daqueles do futuro em relação aos do passado, daqueles do passado em relação aos do futuro.”
(Norbert Elias, *A solidão dos moribundos*)

INTRODUÇÃO

As origens da “música popular brasileira”: um consenso dissonante

A primeira questão que originou esta pesquisa e que de certa forma orientou a elaboração da tese que vou tratar aqui, foi: qual a posição social que ocupavam os músicos populares na passagem do século XIX para o século XX na capital da recém proclamada República brasileira?

Essa questão foi sugerida pela leitura dos diversos trabalhos sobre o assunto, nas quais a música popular era frequentemente descrita como um bem cultural de baixo valor, desprezada pelas “elites” ou pelas famílias mais abastadas, considerado por estas um produto da ignorância da população sem recursos materiais, e que pouco a pouco se transforma em um bem de alto valor cultural. Por isso quando iniciei esta pesquisa, a questão que me motivou era como e em quais espaços um bem cultural desprezado pode encontrar oportunidades para se reproduzir, e, por outro lado, como ele se transforma em algo valorizado. Mas logo no início da pesquisa percebi uma dissonância entre a interpretação dos estudiosos da música popular carioca e os dados que eles apresentavam. Consultando o material historiográfico, podemos deduzir uma posição desprestigiada do músico popular, entretanto, nos é sugerido pelo mesmo material que esses músicos possuíam uma importante posição na configuração da época.

São narradas histórias e anedotas que confirmam essa posição desprestigiada da “música popular”, como a reação de Rui Barbosa, senador liberal, quando da execução da música da maestrina do teatro, Chiquinha Gonzaga, o “Corta-jaca” no Palácio Presidencial, que iremos tratar no segundo capítulo desta tese; a reação de Júlio Reis, músico e compositor reconhecido pelas instituições da música de concerto e crítico musical com uma coluna no jornal *A Rua*, que critica a ida do grupo *Os Batutas* para Paris é outra; ou o episódio do pandeiro de João da Baiana apreendido pela polícia por ser instrumento de

vagabundo, e que lhe rendeu um novo pandeiro oferecido pelo senador Pinheiro Machado, com dedicatória que lhe assegurou a partir de então imunidade diante da perseguição policial: “Ao João da Baiana, minha admiração. Senador Pinheiro Machado”. Essas mesmas narrativas sugerem uma hipótese oposta à hipótese do desprestígio da música e do músico popular: a hipótese de um certo prestígio social experimentado por esses músicos, e as novas possibilidades de auto-representação da identidade desses músicos.

João do Rio, o afamado cronista da *Gazeta de Notícias*, em um artigo publicado na revista *Kosmos*, em 1905, intitulado “A Musa urbana”, nos oferece um precioso material para essa reflexão. O escritor vai citar o nome de alguns “bardos ocasionais da sátira e da paixão” que “brotam na calçada como cogumelos”, mas que são “mais dados à evidência” que a maioria. Entre esses está o nome de Eduardo das Neves, um que “tinha sido bombeiro antes de ser notável”. João do Rio vai dedicar alguns parágrafos a esse cantor, compositor, poeta, violonista e palhaço de circo; personagem muito conhecido das ruas da capital do país.

Quando foi número de *music hall*, perdeu a tramontana e andava de *smoking* azul e chapéu de seda. A sua fantasia foi mais longe: chegou a publicar um livro intitulado *Trovador da malandragem*, e esse *Trovador* tem um prefácio cheio de cólera contra pessoas que duvidam da autoria das suas obras.

“Por que duvidais?”, diz ele, “isto é, não acreditais quando aparece qualquer *choro*, qualquer composição minha que cai no gosto do público e é decorada, por toda a gente e em toda a parte, desde nobres salões até pelas esquinas nas horas mortas da noite?”

Ninguém ouviu os choros do sr. Eduardo nos salões fidalgos, mas o sr. Eduardo tem essa convicção definitiva, além de muitas outras. Depois de cantar algumas intimidades da sua vida, chegou mesmo, num lundu intitulado “O crioulo”, a desvendar o mistério de uma senhora loucamente apaixonada pela sua voz. No final do negócio a dama murmura:

*Diga-me ao menos
Como se chama*

E ele, complacente:

*Sou o crioulo
Dudu das Neves*

Esse sentimento acusado por João do Rio, essa “convicção definitiva” do compositor popular em seu próprio valor, é interpretada pelo jornalista como vanglória, ou seja, uma presunção infundada no valor-próprio. Para nossa análise, devemos assumir uma posição mais refletida, analisando além do sentimento atribuído ao bardo Eduardo das Neves, o estranhamento do escritor da “geração dourada”¹. Pode-se perceber sob a ironia do cronista, o sentimento de que existia uma descompasso entre a idéia que o músico fazia de si mesmo e a opinião do cronista. Para João do Rio existia um desacordo entre a

¹ Como definiu Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900...* (1960), João do Rio fazia parte do grupo de jovens escritores considerados os mais talentosos, cultos e refinados da época.

imagem que Eduardo das Neves tinha de si próprio e a sua “identidade real”, aquela percebida e compartilhada por um grande número de pessoas, e que incluía o escritor.

Eduardo das Neves era um negro retinto que iniciou sua carreira de “sucesso” — como ele mesmo qualificou nos versos de sua composição *O crioulo* — cantando em circo, chegando ao *music hall* e aos estúdios de gravação da pioneira Casa Edison. Era um homem que trocou a vida certa do funcionalismo público, pelas incertezas de uma vida de profissional do divertimento. Ele realizou sua “fantasia” e conseguiu viver de seu canto e de seus versos, gravados pela Casa Edison e editados pela Livraria Quaresma. João do Rio era o jovem escritor *dandy*, afinado com a moda européia, extremamente preocupado com a aparência e o modo de vestir, que cultivava um gosto e comportamento refinado, e que logo vai ser consagrado como um dos mais importantes escritores do período pela principal instituição literária do país, a Academia Brasileira de Letras. A distância social que separava o escritor e o bardo, por si só, é uma explicação para tal descompasso de opiniões. E João do Rio não é o único escritor a notar a vaidade dos artistas populares.

Lima Barreto, apesar de uma origem social mais “popular”, também vai observar com o mesmo estranhamento a vaidade dos compositores carnavalescos, apontando os jornais como os principais responsáveis, “pois animam a vaidade de tais poetas, publicando-lhes, sem exame, a sua enxurrada de vocábulos que não querem dizer nada”. (BARRETO, *Feiras e Mafuás*, 1956, p. 210). Escreve sobre o mesmo assunto ainda em outra crônica:

Os jornais estão a postos e até põem redatores de sobressalente, para registrar nomes dos diretores e outros dados importantes do bloco, do rancho, do grupo e do cordão que possam interessar os seus leitores. Um nome sair no jornal que é, em geral, cousa difícil, nesses dias é fácil. Basta que o seja do “caboclo” do cordão “Flor de Jurumbeba”. (BARRETO, *Vida Urbana*, 1956, p. 273).

Os compositores carnavalescos, segundo o escritor, são estimulados pelas folhas e pelo prestígio fugaz de ter o nome publicado na imprensa. Vemos que sob o olhar crítico e condenatório de certos escritores, agentes da cultura legítima, a música popular, na forma de sambas, marchas ou modinhas, prolifera pela cidade estimulada pelos jornais e também pelas livrarias “populares”.

Essa presunção de Eduardo das Neves registrada por João do Rio vai aparecer em outros depoimentos sobre outros compositores conhecidos na época, como veremos ao longo desse estudo. O mesmo João do Rio que aponta a presunção de Eduardo das Neves, vai escrever sobre o pernosticismo de Catulo da Paixão Cearense, outro bardo “dado à evidência” na época. Outros testemunhos da época contam como Catulo se irritava quando

nos salões não era escutado com o devido silêncio, sinal de reverência que esperava diante de sua obra. Da mesma forma Ernesto Nazareth reagia com desagrado se o público não fosse atento e silencioso enquanto ele executava seus tangos. Sinhô, o famoso compositor de sambas, tinha fama de ser pernóstico e vaidoso extremado, com seu fraque e “colarinho em pé”. Esse mesmo orgulho exacerbado que muitos músicos traduzem em um pernosticismo, numa vaidade ostensiva, na pretensão artística, chegando a um cabotinismo, como já fora acusado Catullo, pode assumir forma mais diversa ainda, como no caso da famosa maestrina dos teatros de revista da praça Tiradentes, a Sra. Francisca Gonzaga, hoje mais conhecida como Chiquinha Gonzaga. Na maestrina é um certo ressentimento que vai sugerir a tal “convicção definitiva” apontada por João do Rio. Todas essas formas denotam uma crença desses músicos compositores em seu próprio valor.

O cantor, compositor, violonista e também palhaço de circo, Eduardo das Neves parece, aos olhos de João do Rio, ter um “alto juízo de seu próprio valor”², um orgulho desmesurado por suas composições, fazendo-o parecer pedante e tolo aos olhos do escritor. No entanto, essa vaidade detectada por João do Rio, não é um sentimento sem lastro social, que deva ser atribuído ao temperamento pessoal do compositor. Seria antes um sentimento resultante das condições sociais de produção da própria música popular naquele momento histórico, condições que são o objeto deste estudo. Eduardo das Neves compartilha com muitas pessoas da época o sentimento que suas composições tinham um grande valor. A questão é compreender que tipo de valor é esse. É certo que não é um valor artístico, no sentido de considerá-lo uma “obra de arte”, ou seja, um valor legitimado por instituições sociais. Ela possuía um valor comercial, sem dúvida, mas também um valor que vou chamar por enquanto afetivo, como sugere o escritor e crítico literário, Andrade Muricy, em um longo artigo sobre Ernesto Nazareth.

Convidado a participar da série [de conferências no salão do Centro Paulista, organizadas por Adelino Magalhães], optei por um tema musical. Somente mais tarde, em 1937, daria eu início a uma função ativa de crítico musical. Entretanto, a música de Nazareth ocupava uma vasta **área afetiva** em meu espírito desde a minha infância, quando o Brasil inteiro ressoava ao som do “Brejeiro” e do “Bambino”, como uma emanção natural e fragrante de sua alma. (MURICY, 1963, p. 42)

E não foi o primeiro intelectual a chamar atenção para esse lado afetivo da música popular. O acadêmico Affonso Arinos em palestra realizada em 1905 também referia-se à “musa popular” nesses termos:

Esta é necessariamente ignorante, mas profundamente genial; tem aquelle mysterioso poder de intuição que chamaríeis um raio de razão divina e com elle desvenda arcanos, que são

² Termo utilizado pelo próprio João do Rio ao falar dos músicos ambulantes publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 3/2/1906, ver RIO, 2008, p. 116.

velados à ciência e se, como a ciência, não governa os espíritos, tem mais alto poder, pois reina sobre os corações. Neste sentido, eu bendigo a minha ignorância da matéria, com efeito, tendo de falar da música popular, devo imanar-me com ella, para só interpretal-a com o sentimento e só traduzil-a pelo coração. (...)”³

A música chamada, por esses dois escritores e críticos literários, popular, era vista com “afeição” já no início do século XX, afeição que era transformada em capital social pelos criadores dessa música. Durante toda a pesquisa busquei os indícios de que essa pretensão dos músicos mais famosos nas três primeiras décadas do século, tinha um lastro social, ou seja, não era uma característica pessoal da personalidade de cada músico. Essa vaidade era o reflexo, de um lado, da posição que esses músicos ocupavam no recém constituído universo da música popular e, de outro, no grau de reconhecimento que esse universo vai alcançar entre os diferentes agentes da cultura legítima.

Se pararmos na observação que a música popular era desprezada, não podemos compreender a dinâmica social que faz com que algo desprezado se torne algo de valor, estimulado por toda a sociedade. Algumas tentativas de explicação colocaram ênfase demasiada na proximidade entre músicos e intelectuais⁴, ou na ação desses intelectuais como agentes de legitimação dessa música. Sem negar o papel fundamental desses intelectuais no processo de legitimação da “música popular nacional”, chamamos atenção para as outras condições sociais que permitiram aos próprios músicos sonharem e realizarem uma vocação reconhecida socialmente. Quando se observa a proximidade dos intelectuais com alguns músicos populares, podemos ver que ela se deu quando a atividade musical já florescia na cidade, já tinha suas raízes, já tinha seus reis, já tinha seus agentes próprios. Foi o fato da atividade de músico já ser difundida pela cidade, o que estimulou o interesse dos intelectuais para se aproximarem desses músicos e não o contrário. O papel dos intelectuais deve ser compreendido dentro do processo em direção à autonomização do espaço de produção da música popular, e foi um dos principais fatores na constituição do *campo* da música popular ao longo do século XX. No entanto, no período estudado aqui, o papel dos intelectuais é reduzido, e sua importância deve ser avaliada com cuidado. Fernandes (2010) em sua tese, já havia chamado atenção para o papel central dos repórteres e cronistas carnavalescos frequentadores dos redutos do samba, chamado pelo

³ Preleção feita em Petrópolis, em 26/03/1905, no salão do Club dos Diários, e publicada no mês seguinte na revista *Kosmos*, à página 26.

⁴ Ver o já clássico estudo de Hermano Vianna, *O mistério do Samba*, 2004 e de André Gardel, *O encontro de Sinhô e Bandeira*, 1996. Ambos autores se limitam à observação de uma proximidade entre intelectuais e músicos, sem se preocuparem em analisar as condições sociais específicas de produção dessa proximidade.

pesquisador de “intelectuais-párias”, em contraposição aos intelectuais consagrados pelas instâncias legítimas, no processo de construção e reconhecimento do gênero nacional.

O que pretendo mostrar é que se, por um lado, a música popular era uma atividade desprezada, por outro, ela oferecia muitas recompensas sociais aos seus músicos. Essa aparente ambigüidade se deve ao fato de a música popular já se constituir um espaço de produção cultural e simbólica, mas um espaço heterônomo, sem instituições capazes de legitimar seu valor artístico. A hipótese é que o interesse dessa atividade para os músicos está em que ela lhes oferece, já na primeira década do século XX, um elemento positivo na construção de sua identidade social, que irá em muitas situações compensar muitas das desvantagens sociais que eles carregavam, tais como a origem social e geográfica, a escassez de capital econômico e simbólico, os estigmas da pobreza e da cor da pele, e a ausência do *habitus* dos grupos dominantes.

Este estudo é uma pequena tentativa de compreender como se dava o complexo processo de dominação simbólica na sociedade da época, tendo como referência o universo musical. Se havia uma clara hierarquia na cabeça das pessoas, na qual a música européia legitimada pelas instituições oficiais ocupavam uma posição superior em relação à “música popular”, não significava que esta não fosse um signo capaz de transferir valor social a seus músicos. As sanções infringidas pelos agentes defensores da legitimidade da música européia, tais como a interdição de alguns espaços e imagens depreciativas em relação a outras práticas musicais, não vão ter uma eficácia absoluta sobre a totalidade das interações sociais. A música popular apesar de sua inferioridade simbólica naquele momento histórico, encontrou espaço fértil para se desenvolver, e vai chegar ao ponto de poder competir, no período seguinte àquele visado nesse estudo, pelo prestígio de um bem cultural de valor universal só conferido às “obras de arte”.

O texto se divide em três partes. Na parte I, será explorada uma primeira hipótese deste estudo, a de que o significado da música popular no período era ambíguo, o que permitia que ela fosse utilizada como um signo de desprestígio, mas, também, como um signo de distinção. Se por um lado, era um bem menosprezado pela cultura dominante, por outro, era uma atividade que oferecia recompensas a seus músicos e um signo mobilizado por alguns representantes da elite política, econômica e cultural como um bem de alto valor cultural para a nação. No primeiro capítulo, trataremos da representação do músico popular na literatura do período. Analiso dois personagens de dois autores diferentes, Machado de Assis em um conto, *O homem célebre*, Lima Barreto em seu mais famoso romance, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Veremos que ambos autores constroem suas

personagens colocando em evidência a existência de uma vocação de músico popular, que permite a transformação do talento de compositor em um capital cultural que é mobilizado nas relações sociais desses dois músicos, que apesar de fictícios vão oferecer uma chave de interpretação para a análise das biografias de alguns músicos na última parte. No segundo capítulo, será explorado o valor positivo que a música popular possuía entre alguns grupos da elite política e cultural, a partir de um famoso evento político ocorrido em 1914, nos últimos dias do mandato presidencial do marechal Hermes da Fonseca, o caso do “Cortajaca”, título da famosa composição de Chiquinha Gonzaga. Veremos que a “música popular nacional” assumia diferentes significados para os diferentes grupos que formavam a elite política e letrada do país, podendo funcionar como um signo de desprestígio mas também como um signos de *status*.

Na parte II, procuro objetivar os condicionantes do universo musical ainda pouco hierarquizado, ao mesmo tempo em que busco as tendências de estruturação que vão se consolidar ou desaparecer nas décadas seguintes. No capítulo 3, veremos quem são esses músicos, buscando traçar uma morfologia social das primeiras gerações de músicos, com ênfase na origem social e na ocupação profissional de mais de 300 músicos que tiveram os nomes registrados pelos enciclopedistas e estudiosos da música popular. No capítulo 4, apresento os principais gêneros nacionais produzidos no período, procurando colocar em evidência os diferentes significados culturais que os diferentes gêneros possuíam e que foram mobilizados pelos músicos nas disputas pelas posições mais vantajosas dentro do universo musical brasileiro. Enquanto que no capítulo 5, a ênfase está na apresentação dos diferentes circuitos, mídias, espaços de performance e eventos culturais que formavam o universo da música popular, utilizando como instrumento de análise a rede social formada pela circulação dos músicos nesses circuitos. Podemos observar que apesar de pouco estruturado o universo da música popular não era um espaço homogêneo, possuía circuitos diferenciados, com uma distribuição desigual das recompensas materiais e simbólicas.

Na parte III, analiso seis biografias de músicos que alcançaram uma posição de destaque nesse universo musical e que são representativos da experiência objetivada de modo coletivo na segunda parte deste estudo. A experiência individual de cada um dos músicos mostra como os condicionantes de um universo musical que estava em vias de se constituir foram vivenciados de diferentes maneiras. O capital social e cultural de cada músico ofereceu condições diversas para o agenciamento dos dois vetores que começam a organizar o espaço da música popular: o reconhecimento dos agentes da cultura legítima e o reconhecimento comercial.

Questões de método

I. Definição do objeto de estudo

Antes de tratar das condições sociais de produção da música popular é necessário definir o que estou chamando de “música popular”, ou em outros termos, qual o objeto deste estudo. Para evitar qualquer equívoco, é necessário esclarecer o sentido do termo “popular” que será utilizado ao longo deste texto. Em geral, o termo popular é utilizado para se referir à idéia de “povo”, aquilo que é relativo ou pertencente ao povo, que é produzido pelo povo, ou que agrada o povo. Entretanto, irei utilizar esse termo aqui num outro sentido, que o desvincula da idéia de “povo” e “elite” e nos livra do embaraço de ter que definir esses dois últimos conceitos. Popular, aqui, será utilizado como um termo negativo, que marca a diferença entre dois tipos de música: música de concerto e música de não-concerto. Portanto, uma música popular é uma música que não é criada para ser ouvida em um recital ou concerto; ela atende a outras finalidades mais imperativas, tais como fazer dançar e cantar o seu público, ou mesmo provocar estados psíquicos transcendentais, como a música ritual e religiosa podem almejar.

Música popular é, portanto, a música que não obedece às condições sociais de produção da música erudita ocidental, que por isso não pode compartilhar os mesmos espaços que esta, nem o seu prestígio de coisa “sagrada”⁵. Por isso, o termo profano vai ser utilizado neste estudo como sinônimo de popular. Mas esse genérico termo engloba um subgrupo de músicas, a música que circula nos circuitos comerciais e semi-comerciais do divertimento do carioca. Quando estiver me referindo à música não-concertística produzida pelo grupo genérico de músicos, utilizarei música popular e músico popular, e para falar de um grupo mais específico de profissionais e semi-profissionais da música, utilizarei música de divertimento. Portanto, esses dois termos também são utilizados quase como sinônimos, mas enquanto música popular é o termo mais geral, que designa as músicas não consagradas pelas instituições da música erudita, música de divertimento é um termo mais restrito, que se refere à música comercial feita para o mercado de divertimento noturno, para os estabelecimentos comerciais ou para as festas privadas.

⁵ A sociologia da cultura empresta o termo cunhado pela sociologia da religião, aproximando a dinâmica social de produção da “obra de arte” daquela observada pelos sociólogos na separação que todas as religiões realizam entre sagrado e profano. Ver Durkheim, 1987; Weber, 2000, 2006; Bourdieu, 1996.

Essa separação entre música de concerto e música popular é a separação mais corrente no senso comum das pessoas que viveram naquela época. Não vamos aqui, fazer a crítica do senso comum, antes iremos nos servir desse senso comum, pois nos interessa compreender o significado que as pessoas que viveram no início do século na capital do país, atribuíam a essa música não-erudita. Não irei, portanto, tentar definir o que merece e o que não merece ser chamado “música popular” em seu sentido positivo, o que pertence ou não ao povo, ou em seu sentido pejorativo, o que foi desvirtuado pelas populações dos centros urbanos e pelos interesses comerciais, como têm feito os críticos desde o final do século XIX, a começar por Sílvio Romero, até os dias atuais. Na década de 1960, essa separação entre uma música popular autêntica e outra “falsificada”, parece já ser um senso comum nos discursos dos críticos musicais, como podemos observar no trecho abaixo.

Assim como o povo é que faz uma língua, pensamos também que são os compositores, arranjadores, cantores, músicos, que fazem a música popular. Mas se o povo faz a língua, são os gramáticos que a disciplinam. Assim também cabe ao crítico um papel disciplinador importante. É necessário que ele separe, em música popular, o trigo do joio, ou seja, o legítimo e artístico do espúrio e “comercial”. É legião o número de compositores que visam apenas o êxito fácil. Estão voltados somente para o Bezerro de Ouro do sucesso comercial, esquecendo que há valores mais altos que não podem ser desprezados. A crítica pode também aqui fazer alguma coisa mas seu esforço será praticamente inútil se não contar com um público educado e consciente. Urge, para deter a enxurrada do falso sucesso, da falsa música popular brasileira, a formação de uma elite de ouvintes que prestigie a música verdadeira e repudie a falsa, mesmo que ela seja vomitada da garganta escancarada de todas as estações de rádio, TV e eletrolas juntas.

É necessário que surjam, de um lado, uma crítica capaz e sem compromissos outros que o da defesa da verdadeira música popular brasileira — seja *tradicional* ou *bossa-nova* — e do outro lado, uma elite de público que cultive os mestres do gênero mas estimule também os novos valores, interessados em produzir música atendendo a considerações outras que não o sucesso fácil e o lucro financeiro dele decorrente.

Pois música popular brasileira — a fórmula de Wilde pode encontrar aqui perfeita aplicação — só existe também de duas espécies : a boa e a má.” (VASCONCELOS, 1964, p. 29-30)

A leitura desse trecho nos sugere que um campo da música popular nacional já está delimitado em 1964, a ponto de Ary Vasconcelos enunciar claramente o papel do crítico musical no espaço de produção simbólica da música popular brasileira. Mas é claro que esse não foi o primeiro, e muito menos o único, a tentar estabelecer as balizas do campo da música popular brasileira, mas é espantoso a clareza e desenvoltura com que reivindica a sua importante posição como agente legitimador dentro de um campo claramente ordenado por um polo puro, autêntico, legítimo, e um outro comercial, de massa, ou seja, produtor de um bem sem valor artístico e cultural.

Iremos encontrar bem antes dessa data, jornalistas reivindicando um saber especializado em questão de música urbana, que lhes outorga uma posição privilegiada para traçar os limites que deixam de fora o “inautêntico”. Fernandes (2010) em sua tese,

citada acima, colocado em evidência dois jornalistas Vagalume e Orestes Barbosa, que se empenharam no início da década de 1930 — momento em que o rádio se impõe como o grande difusor da música popular — a separar segundo critérios diferentes “o joio do trigo”, os músicos que mereciam o título de produtores de uma música autêntica, dos imitadores e falsificadores da música nacional, mas, esses dois, apenas em termos de “Samba”.

Antes, ainda, na década de 1920, encontramos um crítico vindo do universo literário e intelectual, e já com um prestígio acumulado nesses espaços, ensaiar umas primeiras demarcações no território ainda selvagem da música popular. Trata-se de Mário de Andrade. E antes deste, ainda, podemos encontrar escritores, poetas, críticos literários, folcloristas, jornalistas empenhados na defesa da “música popular urbana”. Falo de Mello Morais Filho, Mozart de Araújo, Andrade Muricy, Affonso Arinos, que saem em defesa do valor cultural da música de divertimento com características nativas, em relação às músicas importadas da Europa. Encontramos o termo “popular” para se referir à música produzida no Brasil por amadores já em 1905, como em uma palestra dada por Afonso Arinos, em Petrópolis sob o título “A música popular”⁶; no selo da gravadora de João Gonzaga, companheiro de Francisca Gonzaga, nos anos 1919, chamado “Disco Popular”; o termo é também utilizado por Andrade Muricy em palestra de 1926, etc. Mas não encontramos em nenhum desses casos a tentativa de ordenar o espaço de produção dessa música em dois pólos de produção, um legítimo e outro sem legitimidade, como Mário de Andrade inicia sistematicamente a partir da década de 1930.

Não nos interessa aqui entrar no debate para definir o que é a autêntica “música popular brasileira”, tarefa deixada aos agentes do campo musical, mas nos interessa compreender como os significados da música popular engendraram novas possibilidades e novos limites para a ação dos homens que viveram naquele período. Dessa forma, um músico é popular não porque faz música para as “classes populares”, mas porque faz uma música realizada dentro de certas condições sociais, cujo objetivo deste trabalho é desvendar. Uma música que se diferencia da música de concerto, não por sua qualidade, mas pelos espaços onde se realiza ou pelos circuitos onde vai circular.

Na passagem do século XIX para o XX, a categoria “música popular brasileira” não existia, no entanto, a idéia de uma “música nacional”, fosse ela uma música de concerto ou uma música de divertimento, já despertava as consciências de alguns homens

⁶ O título da palestra foi “A música popular”, proferida em 26 de março de 1905, no salão do Club dos Diários, e publicada na revista *Kosmos* em abril/1905.

que vão se manifestar principalmente nas críticas teatrais publicadas nos jornais e nos estudos e conferências sobre as manifestações da população do interior do país e mais tarde sobre as manifestações musicais urbanas. O termo “música popular”, começa a ser utilizado mais regularmente nos anos 1920, por estudiosos, musicólogos e folcloristas, no sentido da manifestação cultural de um coletivo que é definido por sua nacionalidade, abarcando as manifestações urbanas comerciais além das manifestações espontâneas realizadas por amadores do interior do país, associando os dois termos “popular” e “nacional”.

Neste estudo quando utilizo o termo “músico popular” estou me referindo a todos aqueles que circulam nos circuitos não legitimados pelas instituições da música de concerto, ou seja, todos os músicos dos circuitos da música de divertimento, sejam eles profissionais ou amadores. Existem raríssimos casos em que o mesmo músico é concertista e também pode ser chamado popular, como veremos no capítulo 3. O grupo dos músicos populares é, portanto, bastante heterogêneo, inclui todo tipo de músico desde o “de pé-de-calçada”, o “de porta de botequim”, os músicos do choro que animam bailes e festas e acompanham serenatas, os músicos dos ranchos de carnaval até os profissionais que garantem o próprio sustento ao produzirem músicas para o mercado do divertimento. Esse estudo vai se ocupar apenas com alguns tipos de músicos, que atuavam nos espaços amadores e profissionais da música de divertimento, os quais iremos definir com maior precisão na segunda parte.

II. Fontes e orientações teóricas

O material utilizado são as representações dos músicos populares nos romances, crônicas, ensaios, conferências, artigos de jornais e memórias produzidos por escritores, jornalistas e intelectuais no início do século XX; assim como as trajetórias profissionais de 352 músicos que desenvolveram atividades musicais nas três primeiras décadas do século passado, relatadas pelos estudiosos do assunto; pude me servir também, mas de forma mais fragmentada, dos versos das músicas impressos em livros, bem como das gravações da época realizadas em disco; dos depoimentos pontuais de algumas pessoas que conheceram este ou aquele músico, das raras entrevistas realizadas com músicos da época, além dos raríssimos registros escritos de próprio punho por um ou outro músico, como cartas, prefácios de livro, e o surpreendente livro de memórias escrito por um músico do choro, chamado Alexandre Gonçalves Pinto.

Minhas fontes são as fontes da historiografia oficial e apesar dessas fontes serem limitadas e escassas, elas conformam um interessante material que abre novas possibilidades analíticas que deverão ser confirmadas ou refutadas por estudos futuros. O mérito desse estudo é, portanto, propor novas hipóteses mesmo se carrega a fraqueza de dispor de uma base de dados inicial e fragmentada.

Não podemos ignorar que o grosso do material que dispomos restringe-se aos discursos impressos de pessoas que viveram o período, suas memórias, suas representações literárias, suas análises, classificações e apreciações intelectuais; enfim, o que as pessoas que detinham a capacidade de expressão escrita e os meios de impressão da época, nos contam e sugerem sobre a configuração social e o lugar que a música e o músico ocupavam nessa configuração. A sociologia de Erving Goffman, em livros como *Representação do Eu na Vida Cotidiana* ou *Estigma*, nos mostra como sempre tentamos situar o outro e a nós mesmos dentro das categorias sociais e pessoais que consideramos importantes e que possuem significado para nós. Então as pessoas vão ter mais ou menos nossa estima, de acordo com o cálculo, em geral inconsciente ou subconsciente, que realizamos em nossas interações. Para cada descrição que um escritor realiza de um músico é preciso levar em conta a posição desse escritor na sociedade mais ampla para poder compreender a posição relativa do músico.

No entanto, essa representação do outro e de seu valor, não é uma construção individual e pessoal, como Norbert Elias mostrou em vários de seus estudos. A vida social se realiza num fluxo incessante, no qual os indivíduos se encontram ligados uns aos outros por força da influência mútua e da determinação recíproca que exercem uns sobre os outros. Essa interdependência entre as percepções subjetivas dos homens, é o que garante a manutenção de uma certa ordem social, sendo que a ausência dessa interdependência poderia engendrar conflitos que vão resultar em muitos casos numa violência extrema⁷.

Nos casos analisados aqui, não podemos pensar em uma dissociação entre a imagem que os músicos possuíam de si próprios e a imagem que possuíam aos olhos de seus contemporâneos. Sabemos, pelos destinos que tiveram esses músicos, que eles compartilhavam as crenças em uma ordem social na qual possuíam uma posição de inferioridade na escala de valores sociais, e apenas subconscientemente contribuíam para alterá-la. Essas percepções mais ou menos compartilhadas pelos indivíduos vão orientar os mais diferentes domínios do julgamento humano, como o julgamento moral e estético⁸,

⁷ Sobre essa questão ver “Estudos sobre a gênese da profissão naval” in ELIAS, 2006.

⁸ Sobre o julgamento estético ver BOSCHETTI, 2009.

bem como, irão agir na escolha dos conceitos empregados para descrever seu mundo social. E aqui esbarramos na teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu.

Então, quando perguntamos quem era o músico popular, temos que ter em mente que quem vai nos responder são certas pessoas que viam essa categoria a partir de um lugar social determinado, definido pelo grupo social ao qual pertencia, e pelos interesses desse grupo. Mas sabemos que essa percepção é construída e compartilhada pelos diversos grupos, mesmo se seus conteúdos podem ser objeto de disputas, como geralmente o são.

Se olharmos a música popular do ponto de vista da hierarquia cultural estabelecida, não há como negar sua posição inferior, mas é preciso algumas nuances à idéia de dominação simbólica desenvolvida por Pierre Bourdieu. Veremos que as condições de produção dessa música podiam atenuar os efeitos do julgamento cultural legítimo, ou compensar a dominação sofrida pela música não consagrada pelas instâncias legítimas. Os músicos pertenciam simultaneamente a diversos planos de referências e práticas que complexificavam os mecanismos de dominação. Tentarei em cada caso descrever quais eram esses planos de referências que orientavam a percepção desses músicos e suas práticas, e como elas estavam ligadas às diferentes posições que os músicos ocupavam dentro do universo da música popular.

A literatura corrente sobre o assunto tende a homogeneizar esse universo, colocando todos os músicos populares em pé de igualdade. Ao mesmo tempo, tentam apagar os limites criados socialmente para separar as diferentes manifestações musicais, querendo diluir as fronteiras que separam o erudito e o popular, numa tentativa de aumentar o prestígio do “popular”. Neste estudo, manteremos esse limites criados pelos próprios agentes, para podermos compreender as estratégias que eles empreenderam e a percepção que possuíam do mundo que os cercava.

É importante salientar que o espaço de produção da música popular no período que analisamos é ainda pouco estruturado como veremos ao longo deste estudo, não podendo ser entendido como um campo artístico nos termos de Pierre Bourdieu. A teoria da dominação desenvolvida por Bourdieu é, portanto, utilizada muito mais como um modo de apreensão da realidade social, que inspirou muitas das indagações colocadas aqui, e menos como um método coerente de análise.

Capítulo 1 *Dois músicos na literatura brasileira e as condições sociais de produção da música popular*

Dois escritores brasileiros vão explorar a relação entre os anseios sociais do músico popular e as condições sociais de produção da música, no final do século XIX e início do XX, na Capital do país. A análise de um conto de Machado de Assis e de um romance de Lima Barreto nos sugere certa ambigüidade da figura do músico popular, que oscila entre o menosprezo e o afeto de seus contemporâneos, e contribui na compreensão dos significados compartilhados a respeito da música e da posição dos músicos populares na sociedade da época.

Em seu conto “Um homem célebre”, Machado de Assis explora os sentimentos de um pianista chamado Pestana em sua relação com as diferentes vocações musicais naquele período: aquela voltada para a música “séria”, feita para ser escutada em um concerto, e a vocação para a música “ligeira”, feita para ser dançada nos saraus e bailes, para animar as festas e reuniões. Pestana era pianista e compositor de polcas durante o ano de 1875 — apesar do ano de publicação do conto em jornal ter sido 1888 e em livro apenas em 1896 — e é a personagem central da trama narrativa. Lima Barreto em seu famoso romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* explora as relações sociais também de um compositor popular, mas de outro gênero, a modinha. Ricardo Coração dos Outros é um violonista, que vive a revolução da Armada em 1893 sob o governo de Floriano Peixoto — apesar da história ter sido publicada em folhetim de jornal em 1911 e em livro em 1915 — e é um personagem coadjuvante, mas que ocupa posição importante na narrativa. O romance é escrito em um momento em que a canção nacional já é um gênero aceito nos salões dos homens de letras em Botafogo, mas vai retratar o período anterior, quando a modinha é vista como um gênero praticado apenas por gente “desclassificada”.

Apesar de todas as diferenças que possamos estabelecer entre as personagens, para além das já evidentes traçadas pela temporalidade, pelo instrumento e pelos gêneros de

composições de cada um, assim como pela centralidade em relação ao eixo da narrativa, ambos tem algo em comum, vão colocar em questão os anseios sociais e o reconhecimento que os compositores de música popular conseguem alcançar. Ambos personagens, apesar das diferenças sociais que os caracterizam, são produtores de uma música que não exigia uma formação nas instâncias oficiais da música ocidental e que não possuía instituições que a legitimasse como uma Arte, mas que já oferecia as condições para a construção de uma vocação reconhecida socialmente.

A literatura, aqui, não será utilizada como fonte historiográfica, no sentido de fornecer dados sobre a realidade do período estudado e que possam servir de substrato material para confirmar as hipóteses sobre o lugar que o músico popular ocupava naquela sociedade. A literatura oferece pistas sobre os diferentes significados que a música popular possuía, significados compartilhados por escritores, críticos, editores e público, todos envolvidos na produção do bem literário; e como esses significados eram mobilizados de diferentes maneiras segundo a situação social construída pelo escritor. Nesse sentido, a leitura de romances e contos funcionam menos como uma fonte de dados e mais como indicador de uma lógica social que os dois escritores tentam desvelar em suas ficções.

Os primeiros romances brasileiros já utilizavam a música como um signo para caracterizar seus personagens, se valendo de uma lógica de distinção social na qual os próprios escritores estavam enredados. Mas, como veremos a seguir, esse viés sociológico aparece nos primeiros romances de maneira simplista, refletidos em conflitos maniqueístas que vão ser resolvidos no final da narrativa.

I. A música para os românticos

São raros os personagens músicos populares nos romances, mas vemos que a música faz aparição em vários. De uma maneira geral, ela é utilizada como signo para identificar as personagens desde os primeiros romances nacionais. A música está sempre presente como elemento da vida cotidiana, das festas, e principalmente das relações entre homens e mulheres, e, assim como a dança, é utilizada como um signo que ajuda a caracterizar alguns personagens em função da admiração que ela evoca em outros. O “bom gosto” no vestir, o refinamento de maneiras e gestos, a beleza, assim como a ausência desses atributos, são indicadores do lugar social que devemos atribuir a certos personagens. Da mesma forma, o gosto musical, assim como o domínio de uma prática

corporal como a valsa, são importantes elementos para situar e identificar as personagens a certas categorias sociais, com mais ou menos prestígio aos olhos dos outros personagens e aos olhos do próprio público leitor. Os escritores estão sempre falando a um certo público com o qual ele compartilha um quadro de valores e segundo o qual o seu texto faz sentido.

Machado de Assis em seus primeiros romances vai empregar esse mesmo dispositivo sociológico para caracterizar seus personagens, o qual já era utilizado pela geração de escritores anterior à sua, e da qual fazia parte seu amigo pessoal, o famoso José de Alencar e o não menos famoso Joaquim Manuel de Macedo, mais conhecido como Dr. Macedo.

Joaquim Manuel de Macedo era cronista de um dos mais importantes jornais na época, *Jornal do Commercio*, teve como formação a medicina e ocupou cargo de comendador, fora considerado por alguns como o criador do primeiro romance brasileiro⁹, no qual já aparecem os gêneros de música nacional, como a modinha e o lundu. E não é por acaso, pois Macedo além de ser um nome reconhecido no universo literário brasileiro, fora também autor de modinhas. Em *A Moreninha*, a personagem principal, Carolina, canta uma modinha que é transcrita inteiramente, chamada “balada de Ah”, a qual o narrador diz tratar-se de uma modinha conhecida, mas da qual o incansável pesquisador Tinhorão diz não ter encontrado vestígio nas regulares publicações de coletâneas de modinhas e lundus muito comuns na época, a maior parte publicada pela livraria e editora Quaresma, através dos quais os vates nacionais atualizavam e compartilhavam os repertórios de modinhas¹⁰. No mesmo romance, o escritor transcreve um lundu de sua autoria, “Conselho às Moças” o qual, por sua vez, consta no volume do *Trovador – coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.*, de 1876 (TINHORÃO, 2000, p. 85). Era comum, na época, poetas conhecidos terem seus versos musicados por compositores anônimos e publicados nessas coletâneas¹¹, o que não deve ser interpretado como proximidade entre os poetas e os trovadores populares, mas sugere uma afinidade entre o universo musical e literário que será tratada na última parte deste estudo.

⁹ Existe uma disputa para definir esse lugar de “primeiro romance”, pois *O filho do pescador* foi publicado em 1943, mas foi considerado mal escrito, sem uma estrutura narrativa bem definida, perdeu o título para o romance de J. M. de Macedo, *A moreninha*, publicado em 1944.

¹⁰ Tais como o *Trovador, Cancioneiro Popular, a Lira Brasileira, Choros de Violão, Trovador Moderno, Trovador Marítimo, Cantor de Modinhas, Lira de Apolo, Lira Popular, Trovador de Esquina e Serenatas*, entre outros. Ver TINHORÃO, 2000, v. 1, p. 76.

¹¹ Nessas mesmas publicações encontram-se nomes de outros poetas da geração romântica, como Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Bittencourt da Silva, Mello Morais, “a leva dos ex-acadêmicos atuais conselheiros, e esse estranho Álvares de Azevedo”, citados por João do Rio em sua crônica publicada na revista *Kosmos*, “A Musa urbana” em 1905 (RIO, 2008, p. 238).

Joaquim Manuel de Macedo, além de autor de modinhas, era já no século XIX, um defensor da música nacional. Em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, publicado em duas séries sob a forma de folhetim no *Jornal do Commercio*, em 1862 e 1863, podemos ler:

E o pior é que o gosto e a originalidade desses cantos, cuja música tinha um caráter que a fazia distinguir da música característica de todas as outras nações, tem-se ido perdendo pouco a pouco, sacrificada ao canto italiano, cuja imitação é, desde alguns anos, o pensamento dominante dos nossos compositores. As modinhas e os lundus brasileiros quase que já não existem senão na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes e com todos os costumes primitivos, dos bosques vizinhos do litoral pelo ruído da conquista dos homens, fogem para as sombrias florestas do interior. (*apud* TINHORÃO, 2000, v. 1, p. 93)

Para Macedo a modinha teve origem nobre nos salões de Lisboa e se popularizou até o interior do país, ao mesmo tempo que saía de moda para os grupos “elegantes” da capital. Ele se ressentia da invasão da música italiana e defende o produto nacional. A modinha e o lundu, aos olhos de Macedo, tornaram-se fora de moda, “coisa do interior” para as pessoas da época. Isso ele escreve em 1862, mas na passagem do século a canção nacional baseada nos versos dos poetas românticos e nas melodias dos compositores anônimos continua muito em voga, como sugere Luiz Edmundo em suas descrições do Rio de Janeiro de seu tempo de juventude. O jornalista e escritor acadêmico observa a efervescente comercialização das brochuras com as modinhas impressas, “que se vendem até pelas portas dos engraxates, a cavalo, num barbante”, e graças as quais “a canção popular, estimulada, cresce, palpita, e os poetas do gênero começam a aparecer”. (EDMUNDO, 1984, p. 281). Segundo Luiz Edmundo, a efervescência estimulada pela editora popular Quaresma, apenas na passagem do século dá ensejo a autonomização da canção nacional em relação ao universo literário, com o surgimento de seus próprios poetas “populares”, dentre os quais o mais famoso será Catullo da Paixão Cearense.

Entretanto, em 1849, quando Macedo publica seu romance *Rosa*, a canção nacional é ainda um gênero do passado, mas que oferece uma distinção de pessoa refinada e de bom gosto à sua personagem principal. Rosa canta uma ária italiana e logo depois canta “uma música viva e alegre” em seu próprio idioma, o que sugere a coexistência da música nacional com as músicas importadas dos países europeus e americano. Mas talvez Macedo coloca lado a lado o canto italiano e a “música viva e alegre de caráter nacional” para compensar essa disputa que ele via como perdida por esta última. Não é possível se fiar nessa descrição para pensar a configuração da época, mas a escolha desta ou daquela música para caracterizar um personagem é significativo, não é aleatório e fala apenas indiretamente do significado cultural que a canção nacional possuía na época. É preciso

para compreender a figuração que o autor constrói do espaço musical, compreender a posição da personagem que gosta desta ou daquela música, pois a música é um dos elementos que na época em que foi escrito o romance poderia ajudar na caracterização das personagens, pois fazia parte da experiência cotidiana da população leitora, sendo utilizada como signo de distinção social e psicológica das personagens.

O romance *Mulheres de mantilha* é escrito por Macedo em 1870, um pouco depois do prognóstico do esquecimento das músicas nacionais em seu *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*; mas ele vai situar a modinha e o lundu um século antes em 1760, momento em que decorre o romance. Os mesmos gêneros aparecem no seu romance histórico e temos a impressão que ele projeta o significado que a modinha e o lundu tinham em 1870, momento em que escreve, no passado. Comparando o significado que Macedo atribui à modinha e ao lundu em 1767 com o significado que atribui a esses mesmos gêneros em outros romances que se passam nos anos de 1870, pode-se notar que são o mesmo, apesar de separá-los um século. Enfim, nada podemos dizer sobre os anos 1760, mas temos a visão de Macedo dos anos 1870. No último capítulo do livro, é narrado um jantar no palácio do Conde da Cunha, Vice-rei da colônia brasileira, reunião para a qual o próspero comerciante Jerônimo Lírio é convidado juntamente com sua família. Após a ceia, os convidados passam para outra sala para dar seqüência às atividades previstas para esse tipo de reunião. É o momento em que se canta, toca e por vezes se dança. O Vice-rei seguindo a formalidade pergunta ao comerciante se seu futuro genro Isidoro gostaria de cantar. “O desejo do Vice-rei era um decreto. Isidoro cantou; mas delicado e conveniente escolheu para executar música apropriada à cerimônia festa.” (*apud* TINHORÃO, 2000, v. 1, p. 102) O comerciante “desejoso de obsequiar o Conde da Cunha, e um pouco vaidoso do merecimento de suas filhas”, propõem que Irene e Inês cantem também.

Irene cantou melancólica e suavemente a mais terna de suas modinhas. Inês, ignorante da etiqueta, sem a inspiração das conveniências de uma festa oficial, sem que a tivessem prevenido do que lhe cumpria fazer, escolheu para cantar o que melhor sabia, e com que mais gabes ganhava; cantou o mais engraçado dos lundus.

Se a modinha fora mal cabida, o lundu era inteiramente fora de propósito. Jerônimo Lírio arrependia-se do estouvamento de sua vaidade de pai, e olhava severo para a menina Inês, que só via Isidoro. Mas a inocência, a graça e a beleza de uma jovem tem privilégios quase ilimitados. O lundu cantado por Inês foi revolta feliz contra a etiqueta. O vice-rei pos-se a rir, a assembléia a aplaudir, e a cantora, animada pelos aplausos, requebrou de graça e de sainete, e deixou o cravo no meio de uma revolução de alegria, em que o Conde da Cunha não era o menos revoltoso. (*apud* TINHORÃO, 2000, p. 103)

Isidoro canta “uma música apropriada” que não precisamos saber o gênero, basta saber que era um gênero apropriado; as filhas cantam dois gêneros nacionais que eram “mal cabido” ou “inteiramente fora de propósito”. Mas o gênero que funcionaria como um

desqualificador da personagem diante das pessoas que com ela interage é neutralizado por outras características da jovem, como “a inocência, a graça e a beleza”. O que não acontecerá a Brás Mimoso, um personagem de outro romance do mesmo escritor, *O Moço Loiro*.

Neste romance utiliza os gêneros musicais para caricaturar três personagens: “D. Inácia cantou uma modinha, D. Rita um romance, e Brás-Mimoso um lundu”. E em seguida explicita as características de cada personagem: Inácia era “moça desenvolta, de personalidade já formada”; Rita era “mais nova e mais recatada”, Brás-Mimoso, um velho “com sua dentadura postiça, sua peruca de cachos e seu espartilho” que o fazia “teso, direito e gracioso como uma palmeira” e continua:

Com o crescer da idade, conheceu que se ia tornando pesado; Brás-Mimoso não perdeu mais em sarau alguma ocasião de dançar a valsa de corropio, e por último fez-se mestre dos sapateados da polca. (*apud* TINHORÃO, 2000, p. 96)

Tudo acentua o lado ridículo da personagem, que insiste em fazer coisas de jovens, como a valsa de corropio e a polca, o que leva a crer que o lundu também seria uma coisa que poderia ficar bem na boca de um jovem, mas ridículo para Brás-Mimoso, cujo próprio nome sugere o riso. O lundu cantado pela jovem graciosa é visto como “revolta feliz contra a etiqueta”, mas o lundu cantado pelo velho que quer parecer jovem, provoca a ridicularização diante dos olhos dos outros personagens, assim como aos olhos do próprio narrador e do leitor. Cria-se uma cumplicidade, que se baseia no fato do escritor compartilhar com os leitores um sistema de valores, e é essa cumplicidade que garante que o leitor vai achar graça na situação criada pelo escritor, enfim, vai entender a piada. Nessa figuração a modinha exige “desenvoltura e uma personalidade bem formada”, pois não é um gênero que agrada aos mais conservadores e caiba em todos os ambientes, apesar de ser aceito em outros e até ser um signo positivo para caracterizar a sensibilidade da personagem principal; o lundu só pode ser cantado por jovens ousados, belos e inocentes, capazes de romper as regras de decoro sem se fazerem ridículos. As características valorizadas da personagem Inês são mais relevantes que a quebra do decoro que pratica ao cantar o lundu. Já para Brás-Mimoso o lundu apenas contribui para desacreditar ainda mais o personagem diante dos outros.

Da mesma forma como o lundu ao ser cantado em determinado ambiente provoca uma ruptura nas regras de boas maneiras, provocando o riso e a descrença na dignidade do personagem, a valsa sendo executada por pessoas que não incorporaram em seu *habitus* a elegância dos gestos e postura dos grupos refinados, é também motivo de riso. É o que vai

explorar outro escritor do período, Luís Guimarães Junior em seu romance cômico de 1870, *A família Agulha*, mostrando como os elementos de distinção dos grupos das famílias refinadas, ao serem utilizados por pessoas de outra origem social, são motivo de riso, pois o uso que fazem desse signo é desastrado, indecoroso, de alguém que é *outsider*. Os personagens fazem uso dos signos de distinção, mas como não conhecem a gramática intuitiva incorporada ao longo dos primeiros anos de socialização, não podem extrair o prestígio que eles conferem. A valsa enquanto elemento deslocado do ambiente requintado dos salões da gente rica, vai funcionar como signo de ridicularização das personagens envolvidas na dança alucinada. Eufrásia Sistema Agulha, morre ao dançar a valsa arrebatadamente. Dançou desastradamente, afobadamente, chegando ao ponto de cair no chão numa cena de vexame incompatível com uma boa atuação, com a qual se consegue a admiração, o respeito, ou mesmo a inveja dos outros. Não respeitou as regras do decoro¹², não pode usufruir do prestígio que a valsa conferia, na época, aos dançarinos.

D. Januária dominou o tumulto com a sua grandiloqua voz de trovão:

— Sr. Veríssimo! Não dance mais! Não dance mais!

O infeliz professor, esticando o pescoço, olhou arregaladamente para todos, abriu com desespero a boca incomensurável e gritou: “Não posso!”.

Eufrásia Sistema prendia-o e arrastava-o sem conceder-lhe um momento de respiração e descanso. A valsa tocou ao delírio! O pianista às vezes assustado retinha a fúria das notas; mas Eufrásia Sistema vociferava e era forçoso dar ao turbilhão o competente acompanhamento.¹³

Esta cena é o negativo da cena descrita por Alencar em *Senhora*, publicada em 1875, onde uma valsa de Strauss também termina por se tornar “um turbilhão musical”. No entanto, neste romance, mesmo o mais intenso sentimento que também termina pelo desfalecimento da dançarina não atrapalha a boa atuação da dupla e se passa de forma discreta, provocando significados apenas para o par envolvido.

Foi um relance. O elegante par sumira-se atrás da folhagem, e já emergia da sombra e nadava na claridade deslumbrante da sala que ia de novo atravessar na elipse fugaz. Mas Fernando sentiu na face um sopro gelado. Olhou: Aurélia estava desmaiada em seus braços. A gentil cabeça ao desfalecer não vergara para o peito. Como se a prendesse o ímã dos olhos que a enlevava, inclinou-se à espádua do cavalheiro, com o rosto voltado para ele. Os lábios descorados, moviam-se brandamente, como se a sua alma, que ali ficara, estivesse conversando com a outra alma que ali passara. Seixas ergueu a mulher nos braços e levou-a da sala. (ALENCAR, 1985, p. 193)

Enquanto que n’*A família Agulha* o marido com um pontapé nas portas estende a perna e faz cair sua mulher Eufrásia Sistema e seu professor de dança Veríssimo dos

¹² Sobre a questão do decoro e da representação do “eu” de uma pessoa ver Goffman, 1994; Martins, 1999.

¹³ Luís Guimarães Junior, cap. XXII (Conclusão), em *Diários do Rio de Janeiro*, 30 de março, 1870, *apud* TINHORÃO, *op. cit.*, p. 160.

Anjos, a dança em nada se parece com a graça e espiritualidade que emanam do par de Alencar:

(...) despreendendo uns gritos continuados e surdos, já não marcava o passo metódico da dança; eram pulos, saltos, ziguezagues sem classificação possível, contrações, movimentos, arrancos, raiva, cólera, desespero! (*apud* TINHORÃO, 2000, v. 1, p. 161)

O piano é outro elemento utilizado para provocar o riso. Um signo de distinção para as famílias respeitadas, ele é um instrumento que mal tocado denota a discrepância entre o prestígio que o signo porta e a condição social que não permitiu o aprendizado para usufruir do signo. Ao invés de transferir a seus portadores o prestígio dos grupos refinados, os faz parecerem ainda uma vez ridículos, o que provoca nosso riso:

Eufrásia, tentou de novo aprender a vibrar o ingrato instrumento! (...) Não passou nunca de um lunduzinho com a mão direita e um dedo da mão esquerda. Para isso foi necessário que um condescendente amigo de Anastácio Agulha grudasse vários pedacinhos de papel numerados sobre as teclas em que a rude discípula deveria extrair o cobiçado lundu. O piano parecia um jogo de roleta — 1, 2, 3, 6, 10, 11, 4 e outros números significativos. — Majestoso, minha filha! Bate-se! — bate bastante no número 6! Era o acompanhamento da mão esquerda. (*Ibidem*, p. 174)

As personagens de Luís Guimarães Junior são o negativo das personagens criadas por José de Alencar, as quais vão se destacar pela perfeita incorporação do *habitus* dos grupos elegantes.

José de Alencar considerado por muitos críticos o patriarca da literatura brasileira, foi jornalista e político, eleito deputado pela província do Ceará, chegou, mais tarde, a ocupar cargo de Ministro da Justiça sob o reinado de D. Pedro II. Dividido entre a vida política e literária, José de Alencar figura na história oficial como um dos autores fundadores de uma literatura nacional. Ele traz para a literatura o objetivo político de constituir uma identidade brasileira baseada na língua portuguesa, mas que deveria se distinguir das Letras portuguesas. José de Alencar com seus personagens mitológicos, torna-se o autor brasileiro mais lido no Segundo Reinado, sendo consagrado o principal escritor brasileiro com a apresentação nos teatros da Europa da ópera de mesmo nome que seu romance, *O Guarani*, de Carlos Gomes, e que fez um estrondoso sucesso no Brasil. Tinhorão, em seu estudo sobre a música popular no romance brasileiro, chama a atenção para o modo que tinha José de Alencar de construir suas personagens recorrendo aos signos oferecidos pela sociedade, os quais denotam um *habitus* particular:

Sempre preocupado em evidenciar pela escolha das músicas o refinamento de seus personagens, José de Alencar já havia páginas atrás descrito um momento de devaneio de Guida em que a moça, sentada ao piano, e para fugir à lição com a professora particular, Mrs. Trowsky, faz soar “as notas frescas, brilhantes e vivazes de um romance de Schubert. (TINHORÃO, *op.cit.*, vol. 1, p. 143)

O estudioso observa que a preocupação em construir um “imaginário de requinte” era tão grande em Alencar, que suas descrições do ambiente musical urbano carioca se restringem praticamente a citação dos dois gêneros musicais mais apreciados pelos grupos aristocráticos e considerados os mais elegantes: a valsa e a quadrilha. Continua Tinhorão, “para garantir esse clima de refinamento social, aliás, na noite do casamento de Aurélia, haveria intervalos [na dança] durante os quais, ‘um insigne pianista que fora mestre de Aurélia, executava os melhores trechos de óperas então em voga.’” (*Ibidem*, p. 151) Também em *Sonhos d’ouro* (1872) vai aparecer uma ópera, quando a personagem canta *La Traviata* de Verdi, o mesmo em *Encarnação*. Neste folhetim de 1877, publicado em livro apenas em 1893, Amália, uma jovem “volúvel e caprichosa” cantava duetos nos saraus elegantes da família e “tomara o hábito de recordar trechos da ópera que ouvia no teatro”, como o “Addio del Passato” de *La Traviata*, ou a “ária da loucura” da ópera *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti.

Nos primeiros romances de Machado de Assis vemos o mesmo dispositivo de Alencar. Em *Helena*, publicado em 1876 e ambientado em 1850, vemos a descrição de como a jovem Eugênia dança com graça, elegância e perfeição a valsa:

Quando Mendonça valsava com Eugênia todos os olhos se centravam neles. Eram valsistas de primeira ordem. As ondulações do corpo de Eugênia, e a serenidade e segurança de seus passos, adaptavam-se maravilhosamente àquela espécie de dança. Era belo vê-los percorrer o vasto círculo deixado aos movimentos; vê-los enfim parar com a mesma precisão e sem o menor sintoma de cansaço.

A descrição não deixa dúvidas acerca do *habitus* social dos personagens afinados com os valores da civilização ocidental. Muito diferente da afobação da família Agulha, a jovem Eugênia domina a prática dessa dança, o que lhe permite usufruir do prestígio que a valsa oferece, e o que leva o narrador a dizer que “a dança não era para a filha de Camargo um gosto ou um recreio, somente; era também um adorno e **uma arma**”. Machado de Assis toca, aqui, na questão que aparece com frequência em seus textos: a manipulação dos signos externos de reconhecimento social pelos seus personagens homens e mulheres e da qual depende a existência social dos indivíduos. Entre esses signos figura a música.

II. O compositor de polcas entre a “estima dos graves” e o “amor dos frívolos”

O conto de Machado de Assis, *Um homem célebre*, foi escrito na década de 1870, e publicado pela primeira vez no jornal apenas em 1888, ano da abolição da escravidão no Brasil. O personagem principal do famoso conto é um compositor de polcas célebre na Capital do país, o pianista Pestana. Apesar de célebre, era um homem acabrunhado por uma frustração: em seu íntimo cultivava a obsessão de compor uma peça erudita, que pudesse imortalizá-lo junto com os grandes compositores da música clássica, como Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, cujos retratos pendiam da parede de seu salão, “postos ali como santos de uma igreja”. Mas Pestana parecia dotado apenas para compor polcas. Suas composições publicadas em partituras eram campeãs de vendas e executadas em todos os cantos da cidade, nos pianos das casas, nos assobios pelas ruas... eram o sucesso do momento. Mas essa celebridade de nada lhe valia, chegava a sentir “náuseas de si mesmo”, um constrangimento profundo quando era aplaudido entusiasticamente pela audiência e “ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda”. Fugia para a sala dos retratos, onde passaria mais uma noite em claro, evocando a inspiração para compor a tão sonhada obra de arte; e de novo era mais uma polca que lhe surgiria na mente “sem os esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”.

Neste conto Machado de Assis nos oferece pistas para pensar uma determinada configuração social diante da qual o pianista e compositor de polcas, Pestana, se deparava no final do século XIX.

Pestana sofre de um desajuste entre seu talento e a vocação que almeja. Seu talento é para compor polcas, mas sonha em ser compositor clássico. A oposição construída pelo escritor pode ser colocada em termos de uma oposição entre *natureza* e *sociedade*, na qual os anseios sociais estão em desacordo com a natureza do músico¹⁴. A natureza que impõe os estigmas, tais como os defeitos congênitos, as doenças e a origem social inferior, também oferece alguns trunfos como o talento, a beleza e a inteligência, que podem ser capitalizados no jogo social. O talento, visto como um dom natural, pode ser canalizado para uma vocação definida socialmente, como é o caso da vocação de um músico

¹⁴ O mesmo tema reaparece em outros contos, a mesma discrepância entre o talento e a vocação, aparece em “Cantiga de esponsais”, em que Mestre Romão gozava de grande fama como intérprete, tão grande quanto a dos “atores de teatro”. No entanto, mestre Romão vive atormentado pela sua incapacidade de compor uma obra que tornasse seu nome imortal para as gerações futuras.

concertista, cultivada e legitimada pelas instituições da música ocidental¹⁵. Mas o que mais chama a atenção neste conto é a presença de uma segunda vocação, a de músico popular. Uma vocação que existe mesmo sem instituições para legitimá-la.

Pestana rejeita a vocação de compositor de música para dançar, pois naquele momento ela não pode lhe oferecer a glória que ele anseia. Ele quer ser reconhecido como gênio, capaz de escrever uma obra de arte, que imortalizasse e enaltecesse a sua existência; algo que o mundo das polcas e do mercado editorial não podia lhe oferecer. Em contrapartida, esse universo que ele despreza é o mesmo que lhe oferece os meios de sobrevivência e um outro tipo de admiração e amor de seus semelhantes, a fama. Mais do que apontar para o desprestígio que a música popular gozava na sociedade da época, Machado de Assis nos conta sobre a emergência de uma nova vocação, ligada a um outro universo de consagração, sem retratos para serem colocados na parede, mas que já desperta o mesmo sentimento que os heróis românticos nas jovens¹⁶. Esse novo universo musical aparece no conto como desprezado, pois incapaz de oferecer o mesmo prestígio aos seus músicos que aquele oferecido pela música erudita ocidental. No entanto, o universo da música que chamamos aqui popular ou profana, era já um espaço de produção simbólica no momento em que Machado de Assis escreve o conto, e que vai ganhar importância e autonomia ao longo do século XX.

A consagração enquanto músico popular era uma consagração indesejada para Pestana, pois implicava a renúncia à consagração do universo erudito, capaz de oferecer um prestígio universal. Há durante todo o conto a tensão entre as duas vocações, a desejada e aquela que se realiza. Por mais que ele quisesse ser um compositor de peças “ao sabor clássico” ele não conseguia evitar essa outra vocação de compositor popular. Ambas vocações eram produzidas e reproduzidas socialmente, mas enquanto uma vocação estava ligada a instituições seculares vindas do passado europeu, a outra estava ligada a uma atividade pueril, que trazia dinheiro e fama, mas não a consideração social e artística do compositor erudito.

Machado de Assis oferece um quadro no qual a música popular desperta o afeto de seus contemporâneos, mas não satisfaz o anseio de Glória do compositor. Ele mostra a realidade cotidiana do compositor que está entre pessoas que admiram suas composições, mas sonha em conquistar a mais alta consideração que a sociedade pode oferecer, a

¹⁵ Sobre a questão da vocação ver o volume organizado por Gisèle Sapiro dedicado às “Vocations Artistiques” da revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, Paris, Seuil, 2007.

¹⁶ A questão do amor das jovens já fora observado por Cacá Machado, 2007.

identidade de “artista”. Sua existência se perde entre a ambição da Glória que a música erudita pode trazer, mas para a qual ele não tem talento, e uma vocação que ele realiza com graça e inspiração, mas que não vai lhe trazer as recompensas sociais sonhadas.

Para nós o que interessa neste conto é a figuração social construída pelo escritor na qual a polca e outros gêneros da época, que tinham a mesma função de música para dançar, ocupam uma posição precisa, com menor prestígio do que a música clássica mas com muitas recompensas que vão ser menosprezadas por Pestana. É isso o que dá o tom cômico-irônico do conto, Pestana parece não enxergar essas recompensas, ou pior, ele despreza essas recompensas. A atividade de músico popular não é tão gratificante socialmente quanto a de um músico concertista, mas na situação descrita no conto, ela já oferece recompensas.

Ah! O SENHOR é que é o Pestana? — perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?” (...)

“Vimos que ele respondeu aborrecido e vexado. Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado (...) (COSTA, *Aquarelas do Brasil. Contos da nossa música popular*, 2006, p. 19)

Volta a Sinhazinha Mota duas páginas adiante:

(...) Nenhuma imagem, desvario ou reflexão trazia uma lembrança qualquer de Sinhazinha Mota, que entretanto, a essa mesma hora, adormecia pensando nele, famoso autor de tantas polcas amadas. Talvez a idéia conjugal tirou à moça alguns momentos de sono. Que tinha? Ela ia em vinte anos, ele em trinta, boa conta. (*Ibidem*, p. 21)

Um pouco depois oferece outra informação sobre a fama que o compositor possuía na cidade:

Exposta à venda, esgotou-se logo a primeira edição. A fama do compositor bastava à procura; mas a obra em si mesma era adequada ao gênero, original, convidava a dançá-la e decorava-se depressa. Em oito dias, estava célebre. (...) Desde logo, as orquestras de teatro a executaram, e ele lá foi a um deles. Não desgostou também de a ouvir assobiada, uma noite, por um vulto que descia a rua do Aterrado. (*Ibidem*, p. 23)

As recompensas que satisfaria a “mais modesta vaidade”, como o amor feminino e a celebridade instantânea, não interessavam a Pestana, pois não traziam a estima duradoura que só a música “clássica” poderia trazer.

Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos.(...) E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. (...)

Noites e noites, gastou-as assim, confinado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...

Tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas. (...)

Triste, desesperado, saiu de casa, e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de S. Cristóvão. — Para que lutar? — dizia ele. — Vou com as polcas... Viva a polca! Homens que passavam

por ele, e ouviam isto, ficavam olhando, como para um doido. E ele ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação... (*Ibidem*, p. 25)

“Música fácil” que se opõem a “obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas”, e cada qual ligada a uma vocação diferente. Ele sonha em ser identificado como compositor clássico, enquanto que ser identificado como compositor popular lhe causava náuseas. O cômico da situação está no exagero, no qual o anseio desmedido, que se transforma em uma obsessão destrutiva, era proporcional ao seu talento para compor polcas, a qual jorrava de sua alma como uma “fonte perene”.

O universo musical no período oferecia a situação de uma polarização entre duas vocações que ofereciam recompensas diferentes. A “música fácil” com suas recompensas que “a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir”, e a “música séria” a Glória, com letra maiúscula. A vocação da música popular não pode satisfazer esse anseio de glória legítima aos olhos dos homens sérios, ela atrai apenas o amor e admiração do público feminino e dos homens jovens. Essa mesma polarização, entre a fama e a glória, aparecera nas primeiras páginas do romance que inaugura a fase madura do escritor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No prólogo intitulado “Ao Leitor” com que o finado Braz Cubas inicia suas memórias, ele faz referência às “duas colunas máximas da opinião”: a “estima dos graves” e “o amor dos frívolos”, a partir das quais os homens e mulheres vão desenvolver suas estratégias de sobrevivência e ascensão social.

A polca e a identidade social na literatura machadiana

Apenas em 1871, o escritor publica seu primeiro romance, *Ressurreição*, aos 32 anos de idade. E apenas depois de quatro romances, dois livros de contos, três livros de poesias e sete peças de teatro, muitas crônicas e críticas literárias, ele publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1880, iniciando uma nova fase em sua carreira de romancista.

O tema que vai se tornar recorrente nos romances machadianos a partir de então, é o sentimento que liga os homens entre si, o qual cria uma dependência mútua entre o que os outros pensam de alguém e como esse alguém vê a si próprio. Essa interdependência de sentimentos aparece como uma questão central em muitos de seus romances e contos. O escritor mostra como essa interdependência é mais forte do que a vontade, o caráter, o altruísmo, e tantas outras virtudes idealizadas pelos homens de seu tempo. E essa visada

sociológica foi interpretada por muitos críticos da época como pessimismo e desilusão diante da natureza egoísta dos homens.

O tema da interdependência já tinha sido observado por outros estudiosos, mas colocado em outros termos. Mailde Jerônimo Trípoli vai falar em “escravidão moral”, “aquela que submete o homem aos outros homens”, referindo-se ao romance *Helena*, onde o medo do escândalo e do opróbrio da sociedade vão impedir a realização dos anseios dos personagens principais. Por isso um dos motivos narrativos que aparece frequentemente em suas ficções são os jovens de origens sociais desiguais que se amam e desejam se casar, sendo impedidos pelas forças patriarcais muitas vezes encarnada na figura da mãe viúva, mas em alguns casos pelo pai, que zela pela posição social da família e decide pelo destino dos filhos. No romance *Iaiá Garcia*, a mãe Valéria envia o filho para a guerra no Paraguai para afastá-lo da jovem sem dotes familiares. No conto “Casa Velha” de novo o mesmo tema, dois jovens apaixonados não podem realizar os sonhos de casamento devido a diferença social, e o principal agente é de novo a mãe viúva do jovem. Em “A pianista” conto nunca publicado em livro, a mesma situação, mas é o pai viúvo quem tenta impedir o casamento do filho com a jovem professora de piano. Machado retoma a situação para tratá-la de maneira diferente em *Dom Casmurro* (1899), romance da fase madura do escritor. Neste romance vai mais longe na narrativa. Enquanto nos outros enredos a investida do casal amoroso para tentar realizar o seu amor pela instituição social do casamento é sempre impedida, acabando muitas vezes de forma trágica, em *Dom Casmurro* ele faz o casal sair vitorioso para mostrar que mesmo quando o casamento se realiza, ele tem dificuldade de se manter. Isso porque a identidade de cada um é construída a partir do lugar social que ocupa, e essa identidade se transforma à medida que envelhecemos. Bentinho quando confabulou com Capitu como vencer as forças patriarcais que impunham regras restritivas que impediam seu amor, era o filho de uma viúva, ou seja, submetido ao seu poder e decisão, ele se sentia tão vítima desse poder patriarcal quanto Capitu. Casam-se e são felizes até que Bentinho se transforma no patriarca e assimile um novo modo de compreender a realidade. O que antes eram artimanhas felizes e salvadoras contra o poder patriarcal, agora são sentidas como dissimulação, falsidade, falta de caráter, contra ele. A mulher sofre uma transformação aos seus olhos, mas na verdade foi o narrador quem sofreu uma transformação no modo de interpretar o mundo a sua volta¹⁷. Podemos perceber um certo refinamento da perspicácia sociológica do escritor. Nos primeiros

¹⁷ Sobre esse romance ver o interessante trabalho de SCHWARCZ, *Dois meninas...*, 1997.

romances e contos a sociedade se impõe através do poder patriarcal encarnado na figura da mãe ou do pai, os quais vão impedir a realização dos anseios amorosos e de ascensão social dos jovens. No romance da fase madura do escritor, a imposição da sociedade se realiza de maneira mais sutil e mais generalizada. Não é contra os anseios românticos dos jovens que o poder patriarcal vai se manifestar com mais força, é na maneira como os indivíduos sentem e interpretam o mundo à sua volta; não é mais no impedimento da realização de uma ação concreta, que a sociedade age, mas na dimensão do sentimento humano. E é nesse viés que Machado constrói o conto “Um homem célebre”.

Pestana vive acabrunhado por seus sentimentos de vergonha, devido à identidade de compositor de polcas que ele vê projetada no olhar dos outros, e da qual ele gostaria de se despir, mas não pode. Um outro conto sugere esse significado preciso da polca, enquanto um signo que define a identidade externa de um indivíduo, ou seja, como ele é visto pelos outros. Trata-se do conto “O espelho” publicado em 1882, dois anos depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Papéis Avulsos*, o terceiro livro de contos dos sete que publica durante sua vida. Nesse conto explicita a lógica da interdependência que produz e reproduz as identidades sociais.

Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro (...) Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também **a polca**, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.

A polca é a alma exterior de Pestana, é como os outros lhe vêem, e é colocada como uma construção social, que é complementar a alma interna, aquela que olha de dentro para fora e é definida no conto pelos elementos naturais como “o sol, o ar, o campo”. E no caso de Pestana, sua “existência inteira” está comprometida por essa “alma exterior” que é **a polca**, por isso ele morre aos poucos, sozinho e acabrunhado na vida.

O “olhar dos outros” que age sobre todos os homens e mulheres sem exceção, como se fosse um espelho onde cada um pode projetar sua imagem, nada mais é do que o “olhar da opinião” ou a “consideração pública” que vai aparecer com frequência ao longo de todo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Os olhos dos outros aparecem em várias passagens, às vezes para fazer pressão sobre o indivíduo, às vezes como espelho, às vezes como meio pelo qual se comunicam os humanos. Esse olhar alheio pode nos fazer mal, da

mesma forma como podemos molestar os outros através da visão, simplesmente com nossa imagem¹⁸.

E lá se foi a lembrança do Quincas Borba... Escrófula da vida, andrajo do passado, que me importa que existas, que molestes os **olhos dos outros**, se eu tenho dois palmos de um travesseiro divino, para fechar os olhos e dormir? (ASSIS, 2005, cap. 62)

Em outro momento é o marido da amante de Brás Cubas, Lobo Neves, quem vai se dar conta da presença latente dos “olhos da opinião”, ao ler a carta que denuncia a relação espúria da mulher:

Esse homem, aliás intrépido, era agora a mais frágil das criaturas. Talvez a imaginação lhe mostrou, ao longe, o famoso **olho da opinião**, a fitá-lo sarcasticamente, com um ar de pulha; talvez uma boca invisível lhe repetiu ao ouvido as chufas que ele escutara ou dissera outrora. (*Ibidem*, cap. 96)

Essa mesma interdependência, calcada na opinião, aparece muitas vezes sob o título da “consideração pública”, mas que sempre orienta e condiciona as ações dos personagens machadianos, homens e mulheres, e é o tema central neste romance insólito:

Na vida, o **olhar da opinião**, o contraste dos interesse, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte (...) (ASSIS, 2005, cap. 25)

Não existe personagem machadiano que consiga romper com essa interdependência que se realiza no “olhar dos outros”, mesmo suas heroínas, quando dotadas de todas as qualidades humanas mais apreciadas, não são capazes de recriar um outro mundo para realizarem seus desejos e anseios sociais, são obrigadas a jogar o jogo social ou morrerem. Essa possibilidade de superar a opinião dos outros não existe nas obras de Machado de Assis, todos estão inevitavelmente presos nesse jogo de olhares.

O conflito pessoal de Pestana se revela ser um conflito armado pelas condições sociais de produção das diferentes vocações musicais, uma que poderia satisfazer o anseio de ser visto como um homem nobre e distinto e atrair a “estima dos graves”, e outra que oferecia recompensas imediatas e efêmeras, capaz apenas de conquistar o “amor dos frívolos”.

O estudo mais minucioso do universo da música popular das três primeiras décadas do século XX, irá nos mostrar que essa tensão explorada por Machado de Assis em seu

¹⁸ A questão dos “olhos dos outros” é uma questão cara a sociologia da vida cotidiana. Sobre o assunto ver MARTINS, 1999.

conto, cortava todo o universo da música popular e foi agenciada de diferentes maneiras pelos músicos que alcançaram maior celebridade na sociedade da época, os quais conseguiram criar novos gêneros e conquistar novas posições, diferente do personagem machadiano¹⁹.

III. O compositor de modinha entre o desprezo e o afeto social

Lima Barreto no fim da vida vai ser apontado por alguns críticos como o sucessor de Machado de Assis devido a um certo estilo de literatura e de sua posição de relevo nas letras brasileiras; filiação que o irritava, pois via Machado como um escritor que “inventa tipos sem nenhuma vida”.²⁰ Mas mesmo diante da recusa do jovem escritor, não se pode negar a continuação do viés sociológico cultivado por Machado de Assis.

O simplório do homem, mal pagou a patente no Tesouro, meteu-se numa farda de linho branco e, agalado, transita de sua residência para o lugar que trabalha. Vai mais garboso, mais inflamado. E às vezes olha em redor disfarçadamente. Há nessa inspeção desconfiança e orgulho. Desconfiança que os outros militares não o debochem, e orgulho, porque se distingue dos restantes civis. O pobre homem sentia o que todos nós sentimos a necessidade do lustre. Na nossa vida complicada, o lustre é tudo, e uma atmosfera de lustre é como um ambiente de carícias, e carícias que tanquanto a nossa vida é falta de outras satisfações. (*Diário Intimo*, 04/01/1905)²¹

O “lustre” que faz brilhar diante dos olhos dos outros, o se sentir superior e admirado, toca na mesma questão abordada por Machado de Assis em *Memórias Póstumas*. Lima Barreto, no entanto, vai ser mais explícito em suas pretensões sociológicas, na qual aproxima o “estudo da sociedade” à “análise dos sentimentos”, como nos declara em seu *Diário do Hospício*, escrito durante sua segunda internação na instituição de reclusão:

Mas não me é possível, a minha pouco certa inteligência é de outra raça; sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos dos seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das cousas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-

¹⁹ Cacá Machado já havia associado o personagem de Machado de Assis a Ernesto Nazareth, retomo a questão em termos um pouco diferente, procurando mostrar que a tensão entre as duas vocações, ou os diferentes tipos de recompensas, apontada pelo escritor abrange todo universo da música popular, atuando de modo diferente para cada músico, e não se restringindo a um caso particular como foi o de Nazareth.

²⁰ “Trecho da iniciação literária”, por Austregésilo de Ataíde. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11/06/1949 *apud* BARBOSA, 1964, p. 234.

²¹ *In* BARRETO, 1956.

los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades. (...) Não serei nunca sociólogo, historiador, não serei nunca romancista.²²

Não por acaso os signos de distinção, construídos e distribuídos socialmente pelas instâncias da cultura legítima, e que vão oferecer uma dimensão transcendente a alguns, vão ser um dos temas centrais na prosa deste escritor. Essa questão permeia todas as personagens e é colocado de forma explícita na passagem em que o Doutor Armando Borges vai à casa de Policarpo Quaresma:

Quaresma mesmo recebeu-o com as maiores marcas de admiração e o doutor, gozando aquele seu sobre-humano prestígio, ia conversando pausadamente, sentenciosamente, dogmaticamente; e, à proporção que conversava, talvez para que o efeito não se dissipasse, virava com a mão direita o grande anelão simbólico, o talismã, que cobria a falange do dedo indicador esquerdo, ao jeito de marquise. (*Ibidem*, p. 106-107)

De novo fala sobre a aura “divina” dos bacharéis:

Para aquela gente toda, Cavalcanti não era mais um simples homem, era homem e mais alguma coisa sagrada e de essência superior; e não juntavam à imagem que tinham dele atualmente as coisas que porventura ele pudesse saber ou tivesse aprendido. Isto não entrava nela de modo algum; e aquele tipo para alguns, continuava a ser vulgar, comum, na aparência, mas a sua substância tinha mudado, era outra diferente da deles e fora ungido de não sei que coisa vagamente fora da natureza terrestre, quase divina. (*Ibidem*, p. 41-42)

É nesse viés sociológico que o escritor apresenta o personagem do músico Ricardo Coração dos Outros: sem títulos, sem símbolo algum que pudesse lhe oferecer uma “aura sagrada” ou uma “essência superior”, vai dedicar toda sua existência ao “ideal cego” de transformar a modinha e o violão em signos capazes de operar uma tal transcendência, de lhe trazer tal “prestígio sobre-humano”.

Alguns críticos viram no personagem de Ricardo Coração dos Outros uma paródia do famoso modinheiro Catullo da Paixão Cearense²³. A correlação dos três nomes em cada um, CPC e RCO, e a evocação dos sentimentos humanos — num a “paixão” noutro o “coração” — bem poderia ser uma das inúmeras vezes que o escritor criou um personagem espelhado em alguma figura conhecida dos meios jornalísticos, literários e políticos, lhes dando nomes que apenas levemente lembravam os nomes das pessoas de carne e osso. A maioria de seus personagens eram como caricaturas de gente conhecida nos meios letrados, inclusive o próprio escritor, que empresta seus dramas pessoais a seus personagens, razão pela qual Lima Barreto foi menosprezado pelos críticos da época como criador de um estilo menor, o romance *à clef*. No caso de Catullo da Paixão Cearense e Ricardo Coração dos Outros, ambos declaravam abertamente seus propósitos de elevar o violão e a modinha nacional a um bem cultural de alto valor artístico, e sabemos que Lima Barreto conhecia e

²² Lima BARRETO. *Diário do Hospício: memórias...*, 1988, p. 61.

²³ Ver Agrippino Grieco, prefácio de *Marginália in Obras completas*, 1956, p. 14; e TINHORÃO, 2000, v. 2.

admirava a figura de Catullo, por “seu talento e a sua obediência a um grande ideal” que “dignificou” a modinha e o violão aos olhos dos intelectuais. (BARRETO, *Marginália*, 1956, p. 66)

Mas as semelhanças se encerram aí. Enquanto Catullo era filho de um joalheiro maranhense que se instala no bairro de Botafogo quando chega no Rio, Ricardo é um humilde morador do subúrbio mais afastado, como o próprio escritor, “cuja vista ia de Todos os Santos a Piedade”. A maior parte das personagens do romance morava próximo ao Campo de São Cristóvão e são nesses salões das famílias mais ricas e distintas, mas que possuíam uma posição dominada pelos salões de Botafogo, que Ricardo vai atuar e revelar a ambigüidade de sua condição de músico popular.

O romance *O triste fim de Policarpo Quaresma* foi escrito no início do século XX, publicado pela primeira vez em folhetim em 1911 e publicado em livro apenas em 1915, mas a história se passa no final do século XIX. Quando Lima Barreto escreve o romance, Catullo da Paixão Cearense já era figura célebre na capital, apreciado e elogiado por escritores e políticos, era uma unanimidade nacional, como veremos na terceira parte. O romance fala de um passado, quando a modinha tinha um significado de música fora de moda, e Catullo era ainda um desconhecido.

Logo no início da narrativa, é a irmã de Policarpo Quaresma quem explicita uma certa configuração social, quando este diz que Ricardo será convidado para o jantar:

“Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio — não é bonito!” (...)
“Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado.” (BARRETO, 2005, p. 13)

Ao defender a dignidade do músico, Policarpo apela para o passado quando a modinha era tocada nos salões nobres de Lisboa pelo Padre Caldas, mas não pode convencer a irmã que rebate “Mas isso foi em outro tempo; agora...” A irmã relembra para ele que “agora” a modinha não possuía a dignidade de outrora e não poderia salvar a honra do violonista. Vemos duas correntes de opinião sobre a modinha e o violão, que convivem na mesma casa: uma que parece compartilhada pela maior parte dos membros do grupo ao qual pertence Policarpo e representada pela opinião de sua irmã, Adelaide; outra representada por Policarpo, e parece mais nova, com menos adeptos. A hegemonia da opinião de Adelaide é sugerida pela resposta que encerra o diálogo:

— Bem, Policarpo, eu não quero contrariar você; continue lá com as suas manias.

“Manias” é como ela interpreta as atitudes do irmão, uma mania pessoal, que nada tem de social, que se encerra na mente de uma única pessoa, enquanto uma crença não legitimada socialmente.

Um violão em casa tão respeitável, que seria? (...) A vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!

Dessa vez são os vizinhos, afinados com as crenças que animavam a irmã do funcionário público, que vão praticar a sanção, pela fofoca, pela desqualificação da imagem do homem tão sério. Entretanto, ao avançar na leitura do romance vemos que a situação muda, e nos damos conta que a modinha e o violão não são signos tão desprezados assim. Na cena seguinte, quando Ricardo começa a cantar sua mais nova modinha, atrai a atenção de toda a rua:

Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremente de paixão pelo instrumento desprezado. (...) As janelas estavam abertas. Moça e rapazes começaram a se amontoar na calçada para ouvir o menestrel. Sentindo que a rua se interessava, Coração dos Outros foi apurando a dicção, tomando um ar feroz que ele supunha ser de ternura e entusiasmo; e, quando acabou, as palmas soaram do lado de fora e uma moça entrou, procurando D. Adelaide. (*Ibidem*, p. 22)

A moça viera convidar Coração dos Outros para cantar em casa dela. Os aplausos era a moeda de troca naquela relação ainda não comercial entre músico e público. Aplauso que comunica respeito, admiração, um transbordamento da afeição que aquela música inspirava. O que o romance não explicita é a rede de intersubjetividades que sustenta essa paixão. Como é possível que alguém ame algo que é desprezado? Somente se ela não depende nem um pouco do afeto daqueles que desprezam seu objeto de amor. Não é o caso de Ricardo Coração dos Outros, onde o próprio nome sugere uma ligação entre afeto e os outros. O que fica claro no encontro com a personagem Olga:

Coração dos Outros encheu-se de um alvissareiro contentamento. A sua fisionomia minguada dilatou-se ao brilho do seu olhar satisfeito; e a sua cutis, que era ressecada e de um tom de velho mármore, como que ficou macia e jovem. Aquela moça parecia rica, era fina e bonita, conhecia-o — que satisfação! (*Ibidem*, p. 35)

A ambigüidade dessa personagem é ressaltada em diversas passagens do romance, como por exemplo na festa de noivado de Ismênia, quando Ricardo é rejeitado:

Ricardo não fora convidado porque o general temia a opinião pública sobre a presença dele em festa séria (...) (*Ibidem*, p. 40)

No entanto, na festa de casamento ele é convidado como um amigo da família, como deixa claro o bilhete que o mesmo general escreve para o violonista:

Meu caro Ricardo — saúde — Minha filha Quinota casa-se depois de amanhã, quinta-feira. Ela e o noivo fazem muito gosto que V. apareça. Se o amigo não estiver comprometido com alguém, agarre o violão e venha até cá tomar uma chávena de chá conosco — Seu amigo Albernaz.

Na ocasião o músico é recebido com todas as honras e afeição:

O general não tardou em vir falar com Ricardo; e os noivos, quando o trovador os cumprimentou, agradeceram-lhe muito, e até Quinota disse um — “sou muito feliz...” — deitando a cabeça de lado e sorrindo para o chão, sorriso que encheu de imenso transporte a cândida alma do menestrel. Deram começo às danças e o general, o almirante, o Major Inocência Bustamante, que também viera de uniforme, com a sua banda roxa de honorário, o Dr. Florêncio, Ricardo e dois convidados outros foram para a sala de jantar palestrar um pouco. (*Ibidem*, p. 91-92)

A admiração que o menestrel desperta provém das mulheres e dos jovens, os homens mais velhos são impressionáveis apenas pelas profissões, por isso ele se sente deslocado na cena seguinte quando os homens, todos militares ou bacharéis, conversam sobre as profissões. A posição um tanto instável de Ricardo fica clara em outro momento, mais ao final do livro, quando o menestrel encontra o noivo, Genelício, no Largo São Francisco. Este finge que não o conhecia, “Coração dos Outros estava com a sua farda do Cruzeiro do Sul e não ficava bem a Genelício dar-se como conhecido de um soldado”.

Apesar de tudo ele era o “famoso trovador dos suburbanos” e desempenha um importante papel na sociabilidade dos grupos mais bem posicionados socialmente o que garante seu acesso a meios sociais em princípio fechados para alguém de sua categoria. Sua fama chega ao município de Curuzu, onde Quaresma fora se instalar depois de sair do hospício:

Passou um mês com o major e foi um triunfo. A fama do seu nome precedia-o, de forma que todo o município o disputava e festejava. (...) Quaresma não o acompanhava, mas gozava a sua vitória. Se bem que o major tivesse abandonado o violão, ainda continuava a prezar aquele instrumento essencialmente nacional. (...) Gozava, portanto, a fulminante vitória de Ricardo, que indicava bem naquela população a existência de um resíduo forte de nossa nacionalidade a resistir às invasões das modas e gostos estrangeiros. Ricardo recebia todas honras, todos os favores, por parte de todos os partidos. O Dr. Campos, presidente da Câmara, era quem mais o cumulava de homenagens. (*Ibidem*, pp.100-101)

Na Capital, porém, Ricardo sofria a competição de um outro modinheiro, do qual saberemos apenas que era negro e famoso:

De resto, ele agora sofria particularmente — sofria na sua glória, produto de um lento e seguido trabalho de anos. É que aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu. Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias. Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava. (*Ibidem*, p. 69)

E algumas páginas depois retoma o assunto:

Não pensava só, sofria também. Aquele tal preto continuava na sua mania de querer fazer a modinha dizer alguma coisa, e tinha adeptos. Alguns já o citavam como rival dele, Ricardo;

outros já afirmavam que o tal rapaz deixava longe o Coração dos Outros, e alguns mais — ingratos! — já esqueciam os trabalhos, o tenaz trabalhar de Ricardo Coração dos Outros em prol do levantamento da modinha e do violão, e nem nomeavam o abnegado obreiro. (*Ibidem*, p. 89)²⁴

No romance de Lima Barreto, o negro podia denegrir a imagem não muito positiva do violão, aproximando por consequência o violonista branco desse outro desprezado, o negro. Vemos que se trata de signos diferentes, o violão e o estigma da cor da pele, todos dois embaixo na escala de valores da sociedade carioca, mas com possibilidades de ascensão diferentes. Na percepção de Ricardo Coração dos Outros, o signo “violão” valia muito mais do que o “negro”, e aproximar esses dois signos na figura de um violonista negro, significaria rebaixar o “violão”. Não podemos esquecer que para Coração dos Outros, valorizar o violão resultaria na valorização de si mesmo. Sua vocação de compositor e cantor de modinhas poderia lhe trazer a satisfação para seus anseios sociais, mas para isso ele deveria elevar o “violão”, associando-o a signos já valorizados socialmente, o que vai buscar ao cultivar a amizade com Policarpo Quaresma, que aos seus olhos era quase um intelectual.

Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. (...) Era isso que precisava obter e a esperança estava em Quaresma. (BARRETO, 2005, p. 70)

O personagem de Lima Barreto vai mobilizar a mesma lógica de distinção na qual é rebaixado, para tentar vencer seu rival e ascender socialmente. Vai tentar converter a música nacional em um signo de prestígio, lançando mão do mesmo dispositivo dos grupos dominantes.

No final o violão e a modinha, a princípio descritos como signos de desmoralização, vão trazer a Ricardo ganhos simbólicos que não poderia alcançar seguindo o destino de um simples trabalhador ou de qualquer morador do subúrbio. A sua vocação de músico popular lhe oferece possibilidades que nenhuma outra atividade poderia oferecer. Vai alcançar a glória desejada com a conquista dos salões de São Cristóvão e subúrbios afora:

Já não se falava mais no seu rival e a sua magoa tinha assentado. Por esses dias o seu triunfo desfilava sem contestação. Toda a cidade o tinha na consideração devida e ele quase se

²⁴ É evidente que Lima Barreto coloca como êmulo de Catullo, Eduardo das Neves, o outro autor de modinhas famoso na cidade, que se gabava por ter criado um novo estilo de modinha, não líricas e lamuriantes, mas crônicas que versavam sobre fatos políticos e cotidianos da cidade. Mas veremos na última parte que tal competição não existira de fato, fora Catullo quem inserira Eduardo das Neves nos circuitos dos editores que publicavam compilações de modinhas. Veremos que cada um deles ocupava uma posição muito diferente no universo musical, não havendo competição possível. A competição vai se estabelecer entre Catullo e outros músicos que ocupavam uma posição mais próxima no universo musical.

julgava ao termo da sua carreira. Faltava o assentimento de Botafogo, mas estava certo de obter. (*Ibidem*, p. 139)

Neste romance, como no conto de Machado de Assis, o escritor coloca em evidência as recompensas que a atividade musical oferecia no final do século XIX; mas diferente de Pestana, o compositor de polcas, Ricardo consegue por meio da atividade musical realizar seu anseio de ascensão social. Veremos na terceira parte que Catullo da Paixão Cearense conseguiu alcançar uma posição muito mais elevada que o personagem de Lima de Barreto, lançando mão do mesmo dispositivo que Ricardo, se aproximando dos escritores e intelectuais consagrados e circulando em um espaço híbrido entre a música e a literatura nacional.

Os dois personagens músicos aqui analisados representam posições sociais diversas e apontam para uma heterogeneidade do universo da música popular no final do século XIX. O compositor de polcas, Pestana, toca um instrumento de grande prestígio, o piano, publica suas partituras por uma editora, e ganha dinheiro com suas músicas, exercendo uma atividade *profissional* que lhe garante uma posição social intermediária. Já Ricardo Coração dos Outros é um morador dos bairros mais distantes, toca um instrumento menosprezado, o violão, e exerce uma atividade enquanto *amador*, a qual lhe permite se inserir nos salões dos militares e bacharéis suburbanos, mas não lhe permite ainda capitalizar seu talento em uma profissão reconhecida socialmente. Os dois músicos apesar de os colocarmos aqui sob a mesma categoria “músico popular”, não pertencem ao mesmo grupo social, e não fazem parte de nenhum grupo real. A posição que cada um possui na sociedade, que se traduz na atividade musical diferenciada e nos locais onde circulam, são muito distantes socialmente. Ambos, porém, usufruem das recompensas afetivas e simbólicas que a atividade musical lhes oferece e, no início do século XX, os dois tipos de músicos vão se aproximar socialmente, circulando num universo musical já unificado, como veremos na segunda parte deste estudo.

A literatura coloca em evidência a tensão entre duas formas de recompensas e os anseios sociais que perpassa o espaço de produção da música nacional ainda fragmentado no final do século XIX. Agora iremos analisar um evento político que coloca em evidência a pluralidade de significados que envolvia esse bem cultural no início do século XX.

Capítulo 2 Os múltiplos significados da música popular

I. O caso “Corta-jaca” e as disputas entre as elites

Um episódio conhecido da vida política da nova República, que envolveu o presidente, um senador da oposição e uma famosa composição de Francisca Gonzaga, é muito revelador dos diferentes significados que a música popular possuía no Brasil do início do século XX. Trata-se do famoso caso do “Corta-jaca”.

Em 1914, nos últimos meses do governo do Marechal Hermes da Fonseca, em uma festa oficial no Palácio Presidencial do Catete, a primeira dama, Nair de Teffé, executou ao violão uma música de grande sucesso nos teatros, bares, cabarés, clubes dançantes; na época já um clássico do repertório nacional, publicada pela primeira vez em 1897 com o nome de *Gaúcho*, sob a rubrica de tango. Este tango da Sr. Francisca Gonzaga, na época, uma das figuras mais conhecidas no meio teatral, foi escrito para um quadro da peça *Zizinha Maxixe*, onde os atores dançavam os passos de uma dança conhecida como “corta-jaca”. A presença de tal música, já então conhecida como “Corta-jaca”, no programa oficial da festa presidencial é documentado pelo jornal *A Rua*, que onze dias mais tarde publica em suas páginas:

Nos salões do palácio do Catete houve no dia 26 do mês passado, uma “soirée” muito fina a que compareceram os representantes do nosso corpo diplomático e da “elite” carioca. Na soirée, que era a última recepção dada pelo sr. Presidente da República, “fez-se música”, como costumam dizer os cronistas mundanos.

“Fez-se música” e em grande escala. Houve piano, bandurra e até violão...

Ao som deste último instrumento tocou-se a festejada e dengosa produção da maestrina Francisca Gonzaga – “Corta-Jaca”. Os jornais desde esse dia não tem cessado de criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnífico no programa de uma festa diplomática no Catete.

O “Corta-Jaca” andou tanto tempo pelos arraiais da pândega e da população que se desmoralizou por completo, tornando-se indigno do Palácio das Águias ... por muito que as produções de D. Chiquinha Gonzaga sejam tidas como a essência da música genuinamente indígena.

E tão mal estão a considerar o pobre tango que muita gente acredita ser toda essa crítica uma simples intriga de oposição.

O “Corta-Jaca” no Catete?

Pode lá ser isso, dizia ontem no Senado o velho sr. Glicério ao sr. Raimundo de Miranda.

— Esses jornais são medonhos. Pois V. não viu a maneira por que está sendo atacado o Laláu... V. conhece o Laláu e sabe que ele é incapaz dessas coisas...

Pois se tocou sim. Tocou-se ao violão o “Corta-Jaca”, no dia 26, no Catete. E querem provas? A melhor prova que podemos dar é a publicação do programa da festa. Vede. Ele encima esta notícia.

Esta, tenham paciência, não foi obra da oposição, não, foi obra e talvez a última dele...²⁵

²⁵ *A Rua*, Rio de Janeiro, 6/11/1914 *apud* DINIZ, 1984.

No dia seguinte, 07/11/1914, o senador Rui Barbosa, inimigo político do marechal, para quem perdeu a eleição em 1910, comenta os fatos em um discurso inflamado em sessão do Senado:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca? Uma das folhas de ontem estampou em *fac-simile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (BARBOSA, 1973, p. 344)

O senador indignado acusa o processo de valorização de uma música “selvagem”, que recebe as honras reservadas para a “música de Wagner” e que é elevada a altura de uma “instituição social”. A reação do senador revela a existência de um processo que já estava em curso, na qual uma música profana invadiu um espaço que deveriam ser reservados para a música consagrada pelas instituições da cultura legítima. É importante notar que nem Rui Barbosa nem o jornalista d’*A Rua* falam em “música popular”. Para o jornalista, a música de Francisca Gonzaga é tida como “a essência da música genuinamente indígena”, e em si não é “grosseira”, nem “baixa”, mas “andou tanto tempo pelos arraiais da pândega e da população que se desmoralizou por completo”. O jornalista toma partido, utilizando um adjetivo que não deixa dúvidas sobre seu gosto pessoal: “o tango magnífico”. Diferente da posição de Rui Barbosa, ele dá a entender que o tango merecia figurar no programa, sem, contudo, perder a oportunidade de participar na polêmica e satirizar o Presidente.

Devido a esse incidente o quadriênio presidencial (1910-1914) foi apelidado jocosamente de “Corta-Jaca”. Mas esta não fora a primeira vez que a figura do presidente fora alvo de piadas e de tentativas de desmoralizar e desqualificar sua pessoa como risível, atrapalhada, indigna, não merecedora do respeito e autoridade que um líder político necessita para governar. Gilberto Freyre, em texto dos anos 1950, avalia que a imagem do presidente fora afetada em grande medida pela campanha civilista de Rui Barbosa:

Com esses melindres excessivamente civilistas é que Rui repudiaria em 1909 a candidatura Hermes da Fonseca, conseguindo atribuir à mesma candidatura um sentido “militarista” e, ferindo essa nota, iniciar com o honesto Fonseca uma das mais injustas campanhas que já se fizeram no Brasil contra um homem público. Hermes da Fonseca seria caricaturado, em consequência dessa mistificação, num simples sargento que só devia merecer o desprezo dos civis cultos e lúcidos. (FREYRE, 2000, p. 535)

Em seu livro *Ordem e Progresso*, Gilberto Freyre dá ênfase à oposição mais social que política, entre militares e bacharéis, orquestrada por Rui Barbosa nos primórdios da República. Os títulos militares, que desde a vitória na guerra contra o Paraguai e a Proclamação da República, ganharam um grande prestígio nacional e passaram a rivalizar com a admiração e respeito que provocava, na época, o título de doutor, dado a qualquer bacharel formado no ensino superior oferecido pelas faculdades de direito, medicina ou engenharia, localizadas nos centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Por serem gratuitas, as academias e escolas militares atraíam não somente os filhos das famílias de militares, mas os jovens dotados intelectualmente, mas sem recursos financeiros para arcar com os custos de um curso superior. Esses cursos militares formavam rapazes que iriam competir com os bacharéis nos conhecimentos das ciências humanas e no interesse pela vida política, por isso essas academias foram acusadas de produzirem mais vocações de intelectuais do que de militares. Foram esses “militares sociólogos” como diz Freyre, os principais divulgadores do positivismo de Auguste Comte, teoria que encontrou solo fértil para se fixar no Brasil e influenciou muitos homens políticos, principalmente esses formados nas academias militares, mesmo se a influência tenha se dado mais nas idealizações teóricas do que nas ações práticas.

Hermes da Fonseca era um dos “militares sociólogos”, fruto desse “bacharelismo do Exército”, como definiu uma vez Lima Barreto. Nascido em família de militares — cujo mais famoso membro é o Marechal Deodoro da Fonseca — o jovem Hermes formou-se no curso de Ciências Sociais, antes de entrar na Escola Militar, onde vai ser aluno de Benjamin Constant, o grande difusor do positivismo no Brasil e que se tornou um dos intelectuais que mais atuaram na idealização do novo regime republicano.

Já Rui Barbosa era um dos nascidos nas famílias ricas que podiam custear os estudos de seus filhos. Baiano de origem, vai se formar em direito passando pelas duas faculdades existentes no país, uma em São Paulo, a outra em Recife. Rui Barbosa vai se tornar um liberal, mais preocupado com as questões de política econômica e política internacional, deixando de lado as questões sociais que envolviam as classes mais desfavorecidas materialmente. Suas idéias afinavam-se com os interesses de uma elite de fazendeiros que se modernizava com a indústria, como as famílias Álvares Penteado, Prado e Matarazzo em São Paulo. Elitista, “sempre indiferente a operários, soldados e proletários” (Freyre, 2004, p. 1025), defendeu sempre a educação como o caminho para o progresso, em que apenas um povo alfabetizado e bem informado poderia participar nas decisões políticas e escolher seus representantes. Diante das condições educacionais

precárias que gozava o país, defendia a necessidade de manter as decisões nas mãos dos bacharéis, os únicos com competências para decidir pelo destino político do país. Enviado em 1907 como chefe da delegação brasileira na Segunda Conferência Internacional da Paz em Haia, nos Países Baixos, Rui Barbosa celebrou-se por um brilhante discurso em inglês, no qual defendia o princípio da igualdade jurídica entre as nações. O “Águia de Haia” voltou ao país endeusado e logo após candidata-se à presidência da República, criando a Campanha Civilista contra a presença dos militares na política.

No mesmo ano, o então Ministro da Guerra, Marechal Hermes da Fonseca, aparece na imprensa satírica como inimigo da música nacional. Segundo versão que apareceu na revista *Fon-Fon!*, em 21/09/1907, o ministro baixou um decreto proibindo a execução de “toda a peça de música que tivesse andamento de fandango”²⁶ em solenidades oficiais, devido a um incidente com o Barão Von Reichau, ministro alemão, convidado para assistir as manobras militares de nosso exército. O estrangeiro pediu em determinado momento ao mestre da banda que tocasse uma música brasileira. Foi tocada o *Vem cá, Mulata!* um “tango” que foi o grande sucesso do carnaval de 1906. Aparece na revista *Fon-Fon!*:

Seriamente incomodado porque nas manobras de Santa Cruz, o adido militar alemão pediu que uma das bandas de música tocasse o *Vem cá, mulata*, o sr. Ministro da Guerra resolveu determinar que fosse banida do repertório das fanfarras toda a peça de música que tivesse andamento de fandango. (*Fon-Fon!*, 21/09/1907, ano 1, n. 24)

Em uma charge de Luiz Peixoto publicada no *Jornal do Brasil*, alguns dias antes, um músico militar com a tuba no ombro, ouvindo, de lágrimas caindo dos olhos, a recomendação severa do Marechal Hermes: “Nada de maxixe! Vá saindo de banda que aqui não há nada disso.” (*Jornal do Brasil*, 15/09/1907)

A preocupação em constituir um exército eficiente não era maior do que a preocupação em parecer eficiente aos olhos do estrangeiro. A importância das manobras militares é ressaltada, no relatório enviado ao Presidente da República em 1907:

A comissão de árbitros nomeada para assistir às manobras de dupla acção realizadas nos campos de Santa Cruz pelas forças da 4ª divisão de infantaria cumpre o dever de apresentar a V. Ex. o resultado das suas observações.

Nunca serão demasiados os louvores à bella iniciativa do Sr. marechal Ministro da Guerra, quando commandante do 4º districto militar, de realizar annualmente grandes manobras de guarnição, reatando assim a tradição das em outras épocas e também nos mesmos campos de Santa Cruz e nos de Saycan realizadas com excellentes resultados.

E mais adiante na conclusão:

Além de sua função normal de escola de alto commando e dos serviços auxiliares, têm as grandes manobras a vantagem, que acabamos de ver, de pôr em destaque as falhas da instrução, para cujo correctivo ellas poderão, então, concorrer efficazmente. (...) Não há nas

²⁶ “Bandas de música” in *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 21.09.1907, ano I, n. 24, acervo da Biblioteca Nacional-RJ.

críticas feitas cousa alguma que diminua o brilho dos serviços que com o zelo e dedicação prestaram ao exercito, com as manobras de Santa Cruz, o general commandante da 4ª divisão de infantaria e os seus dignos auxiliares de todos os postos. Antes, com effusão subscrevemos os justos e merecidos elogios de que, por seus proficientes esforços, se tornam credores. (...)
(23 de setembro de 1907)²⁷

Em todo relatório não há nenhuma menção ao evento musical, nem à medida do Ministro da Guerra, ao contrário tenta-se passar uma imagem das manobras como muito bem sucedidas. É fácil imaginar como tal música era um signo que destoava dessa mensagem implícita que todas as demonstrações de manobras militares desejam comunicar. Rompia com o significado que o evento tentava construir de organização marcial eficiente, materialização do poder da nação, em termos de recursos humanos e recursos materiais. Nada mais contrário do que o objetivo declarado pelos conhecidos versos da música escolhida pela banda:

Vem cá, mulata
Não vou lá, não
Vem cá, mulata
Não vou lá, não
Sou Democrata
Sou Democrata
Sou Democrata
De coração

Os Democráticos, gente jovial
Somos fanáticos do carnaval
Do povo vivas nós recolhemos
De nós cativas almas fazemos

Ao povo damos sempre alegria
E batalhamos pela folia
Não receamos nos sair mal
E letra damos no carnaval

Os versos de Bastos Tigre, o famoso teatrólogo, integraram uma revista teatral estreada em setembro de 1906. Foi gravada em disco em 1907, pela Casa Edson por Mário Pinheiro e Pepa Delgado, como dueto. Na mesma época, a música de Arquimedes de Oliveira recebeu versões instrumentais da Banda da Casa Edison e outra realizada por um grupo denominado simplesmente Banda, todos dois pela Casa Edison sob rubrica de “tango”.²⁸

²⁷ Trata-se do “Relatório da comissão de árbitros das grandes manobras da 4ª divisão de infantaria em 1907”, relatório produzido por quatro generais ao Chefe do Estado-Maior do Exército, marechal João Pedro Xavier da Câmara, anexo do Relatório do Ministro da Guerra ao Presidente sobre as atividades desenvolvidas em 1907.

²⁸ O Dicionário *online* Cravo Albim, fala de outra gravação feita em 1905 com Os Geraldos (Geraldo Magalhães na época com Nina Teixeira), mas só localizei no acervo do Instituto Moreira Sales uma gravação entre 1908-1912, depois da turnê da dupla em Paris em 1908.

“Vem cá mulata” foi uma música muito tocada no carnaval de 1906, a mesma que Lima Barreto considerara “hedionda”, e fora gravada por Os Geraldos, a dupla dos conhecidos cançonetistas, responsáveis pelos versos picantes e de duplo sentido de outras famosas canções, como a conhecida “No bico da chaleira”, gravada na mesma época:

É moda agora
E eu justifico
Pegar no bico de uma chaleira.
Muita senhora [...]
Leva pegando a vida inteira.
- Sim, mas eu não sou dessas,
Não deixo pegar
- Então, deixa eu pegar assim de leve, meu amorzinho
- Não posso deixar, você aperta
- Não aperto, nada!
- Mas eu tenho medo
- Ah, não seja ingrata!
- Se você apertar muito o bico
Não imagina como eu logo fico.

A medida do Ministro da Guerra provocou reação entre os caricaturistas do *Fon-Fon!* “semanário ilustrado, alegre, político, crítico e esfuziante”, como aparece em seu subtítulo, que sentiram rapidamente o cômico da situação²⁹. Sob o título de “A debandada do maxixe”, assinada por D. Picolino, pseudônimo de Alexandre Gasparoni, diretor da revista, lê-se:

“Trata-se da debandada do maxixe, da deliciosa dança que derrama querosene nas nossas veias e formigueiros nas nossas pernas. O maxixe!, quem pode resistir ao dengoso requebrar do *fandango* nacional?
E ei-lo de súbito posto no index, enxotado, banido das nossas bandas militares por ordem emanada da mais alta autoridade fardada.
O maxixe banido!, ele que na música é o *vatapá* do cardápio nacional, o maravilhoso prato que ressuscita até os mortos. Ambos tem pimenta a valer e quanto mais arde mais gostoso é...” (*Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 13/07/1907)

Em setembro o Marechal Hermes ganha a capa da revista, em charge de Raul Pederneiras, na qual aparece com o dedo em riste, expulsando o maxixe, representado pela figura antropomorfizada da fruta de mesmo nome.³⁰

Em outubro a revista continua explorando o caso. Aparece outra charge, dessa vez de K.Lixto, na qual vemos desenhado um coreto com quatro músicos soprando seus instrumentos, os olhos pingando lágrimas e, abaixo, a legenda “A morte do maxixe”, seguido da Crônica:

Por ordem superior ordena-se:
1º As *bandas* porão de lado as músicas que produzem tonturas nas pernas do próximo.
Exemplo único – o Maxixe.

²⁹ Cf. acervo da Biblioteca Nacional-RJ.

³⁰ Ver caderno de imagens.

2º Só serão erigidos coretos de diversão musical (?) nos seguintes logares: Caju, Catumby, S. São João Baptista, Maruhi, Inhaúma e outros que hajam cemitérios e, como tolerância, onde tenham ciprestes.

3º A ornamentação illuminatoria será feita a vella de cêra pelos caminhos ou quadros.

4º - A decoração do coreto guardará accordo com o acto, podendo haver inscrições abusivas (digo) alusivas à solemnidade.

Parágrafo único — é permitido rir do caso exposto. (*Fon-Fon*, 11/10/1907)

Em 1907, o então ministro da Guerra é personagem nas sátiras dos jornais e revistas por “banir” o gênero nacional das bandas militares, sete anos depois, o então presidente da República vai ser de novo satirizado por permitir que sua esposa execute o mesmo gênero nacional em festa no Palácio presidencial. Hermes da Fonseca era alvo constante de sátiras nos jornais e manifestações estudantis quando presidente, sendo apelidado de “Dudu da Urucubaca”. *A Rua*, em 7/11/1914, aproveita e publica versos satirizando o presidente:

O Duduzinho
da Urucubaca
É o homenzinho
do corta jaca

O lenhador corta lenha
E o costureiro, casaca,
Sapateiro corta sola,
O “Dudu” só “corta-jaca”!

Mulata de perna grossa
Cavaca no chão, cavaca,
Quero ver para quanto vales
No jogo do “Corta-Jaca”.

Dois beijinhos no Dudu,
Vestidinho de casaca,
Valem bem cinco pernadas
No passo do “Corta-Jaca”

Pula do burro, Mané,
Toma cuidado, ele empaca!
Já vi que este burro é gente
Dança também “Corta-Jaca”.

Não uso arma nenhuma,
Nem bacamarte, nem faca!
Uso apenas o meu “pinho”
Pra tocar o “Corta-Jaca”!

Faz-se goma de polvilho
E cola de goma-laca
O povo dança maxixe
E “Dudu” o “corta-jaca”.

O cangote da morena
Vale bem meia pataca,
Quando ela dança sestrosa
Os passos do “Corta-Jaca”!

A minhoca não é cobra,
Capivara não é paca
Já todos sabem de sobra
Que “Ele” dança o “corta-jaca”.

Herculano e Valadares
Juntos fizeram uma “vaca”
A procura de bons pares,
Turunas no “corta-jaca”.

Na quitanda tem legumes
No açougue carne de vaca
Na padaria tem roscas
No Catete “corta-jaca”.

O caso do *Corta-jaca* foi apenas mais uma oportunidade de fazer sátira com o presidente, desmoralizar sua imagem como risível e confusa, em oposição ao seu adversário Rui Barbosa, “inteligentíssimo” e culto, afinado com o gosto legitimado pelas antigas instituições européias em termos de música.

Em novembro de 1914, Rui Barbosa já havia perdido pela terceira vez as eleições presidenciais, desta vez para o vice-presidente do Marechal Hermes da Fonseca, Venceslau Brás. Seus discursos proferidos no Senado nos meses de outubro e novembro de 1914, são sempre voltados contra o governo, a quem acusa de “inconseqüências”, “contradições”, “variações constantes”, “que caracterizam o governo da inconsciência a cujo domínio estamos sujeitos”³¹. Seus discursos, nesse período foram sempre de ataque ao governo e à pessoa do marechal: na sessão de 5 a 9/10/1914 falou sobre “A Moratória e a Situação Financeira do País”; em 21/10/1914, “Requerimentos de Informações sobre as Pastas Militares”; na sessão do dia 09/11/1914, “A Anarquia Militar”; na sessão de 11/11/1914, foram dois discursos, “A Liberdade de Imprensa” e “Origens da Candidatura Hermes da Fonseca”; e na sessão de 13/11/1914, “Gênese da candidatura do Sr. Venceslau Brás”.

Entre esses discursos encontramos aquele que fala do “Corta-jaca”, no dia 7/11/1914 sob o título “Violências Contra Estudantes”:

(...) Nos dias 4 e 5 de novembro houve na cidade várias manifestações de estudantes contra a situação que se encerrara. Carregando grandes cartazes com caricaturas de personalidades do Governo, que aparecem em fotografias de jornais, especialmente *O Imparcial*, esses grupos foram dissolvidos violentamente por focas do Exército. No Largo de São Francisco, na Praça da República, onde se localizavam a Escola Politécnica e a Faculdade de Direito, houve vários conflitos. Também em frente à Faculdade de Medicina houve tiroteio e cargas de cavalaria, saindo feridos alguns estudantes. Os jornais publicam protestos dos estudantes contra a ação das forças militares.³²

³¹ Discurso de Rui Barbosa no dia 04 de agosto de 1914, sobre o tema do decreto de feriado nacional de 12 dias consecutivos feito pelo Presidente Hermes da Fonseca, ver Rui BARBOSA, *Obras Completas, Discursos Parlamentares* ..., op. cit..

³² *Ibidem*, p. 333

Rui Barbosa vai acusar a ação dos militares de criminosa e mesmo que “desaconselhando essas manifestações” não via nelas “nada que em um país livre não houvesse de ser tolerado como a expressão de um direito comezinho praticado não só em todas as Repúblicas, mas em todas as Monarquias constitucionais” e continua:

(...) a intervenção violenta, desnecessária e criminosa dos agentes policiais imprimiu esse caráter, embebendo em sangue os últimos dias do governo do Marechal, para convencer ao país de que todo o ridículo com que a opinião unânime da nacionalidade brasileira o esmaga ainda é pouco para exprimir a incapacidade estupenda, nefasta na sua negregada passagem pelas instituições republicanas. (...) Caricatura-se o Presidente da República, satiriza-se a sua pessoa, chovem sobre ele e sobre seus ministros epigramas...”³³

Mas tudo não passa de manifestações que “acontecem em todos os países republicanos”, considera ainda esses deboches “um direito do povo” e “uma válvula útil à tranqüilidade do Governo”. Mas “sem intimação de qualquer ordem, sem a menor intervenção das garantias estabelecidas pelas nossas leis, os praças do Exército, armados, se atiraram como feras contra estudantes indefesos”³⁴. O jornal *A Noite*, em 06/11/1914, narra os eventos:

À tarde estacionava à porta da Faculdade Livre de Direito um numeroso grupo de estudantes, que troçavam calmamente, quando os bondes passava, gritando:
— Olha o Dudu. É ele. É ele.
(...) Tudo corria na maior calma. Súbito, apareceram oito indivíduos que vestiam à farda de soldados do Exército. (...) Vários tiros foram disparados”³⁵

Do lado dos militares a situação era sentida como desmoralização de todo corpo militar. No mesmo dia havia sido noticiada uma reunião entre diversos generais e comandantes de brigadas e corpos, para decidirem providências a respeito “de tão claras provocações que ferem de frente o princípio da autoridade constituída e prestígio das classes armadas.”³⁶. Epitácio Pessoa em discurso inflamado no Senado na sessão do dia 11/11/1914, oferece o contraponto à visão de Rui Barbosa:

Foi a explosão da cólera insofrida, foi o impulso subitâneo e indomável dos bríos e da dignidade de uma classe, indigna e brutalmente vilipendiada na pessoa de seu mais alto representante e de muitos de seus membros mais conspícuos; foi a indignação irreprimível, a revolta insopitável contra essa inominável infâmia nunca vista em nosso País.³⁷

Rui Barbosa era uma figura emblemática da vida política e cultural do país. Admirado por sua genialidade retórica, considerado por muitos o homem mais inteligente do Brasil³⁸, era o “papagaio” falante, segundo samba de Sinhô, da tribuna do Congresso e

³³ *Ibidem*, p. 337

³⁴ *Ibidem*, p. 348

³⁵ Rui BARBOSA, *op. cit.*, p. 346.

³⁶ *Varia do Jornal do Commercio*, 07/11/1914 *apud* Rui Barbosa, *op. cit.*.

³⁷ *Ibidem*, p. 393.

³⁸ Ver FREYRE, *Ordem e Progresso...*, 2004.

das páginas da imprensa, sempre presente seja por seus artigos, por suas polêmicas, ele se aliou ao progresso elitista dos novos industriais paulistas, se apresentando como homem esclarecido e culto. Do outro lado, o impopular marechal Hermes da Fonseca, que reprimira violentamente a *Revolta da Chibata* em 1910, e era o responsável pela Campanha Salvacionista, na qual o governo federal intervinha militarmente nos Estados do norte do país, substituindo as oligarquias locais por governantes militares. Mas ao seu lado estava a jovem, rica, elegante e audaciosa Nair de Teffé.

A idéia de realizar um sarau com música cantada em português fora da primeira dama, com quem o presidente havia casado recentemente. Uma primeira dama que além de jovem, era moderna e ousada em seu estilo de vida. Filha do respeitado Barão de Teffé, Nair com um ano de idade mudou-se com a família para o sul da França onde passou toda a infância. Jovem mudou-se para Paris onde fez curso de pintura no ateliê de Madame Lavrut. Aos 20 anos volta para o Brasil, onde inicia sua curta carreira de caricaturista sob o pseudônimo de Rian. De 1909 a 1910 publica na revista *Fon-Fon*, na *Careta* e no jornal *Gazeta de Notícias*, e nas revistas francesas *Fantasie*, *Femina*, *Excelsior* e *Le Rire*. Em 1912, Henrique Maximiano Coelho Neto dedica-lhe a peça teatral de sua autoria intitulada *Miss Love*, Nair de Teffé atua no papel principal. Na mesma época, ela realiza uma exposição com mais de duzentas caricaturas no salão do *Jornal do Commercio*, e no mesmo ano recebe uma homenagem da *Revista da Semana*, publicada em março. Em 1913, casa-se com o Presidente da República, Hermes da Fonseca. Ela recebe outra homenagem da *Revista da Semana*, em 14.02.1914, que dedica-lhe uma capa e um perfil em forma de crônica. Era uma jovem que representava um modo de vida elegante e moderno em sintonia com a última moda parisiense. Em entrevista a Carlos Maul, ela relembra:

No Brasil daquela época só se cantava em línguas estrangeiras, principalmente em francês, italiano e alemão. Eu mesma só cantava nesses idiomas. Devo a Catullo a sugestão de cantar de preferência na nossa língua. Depois de ouvir Catullo, fiquei tão impressionada com o seu prodigioso poder de interpretação, que resolvi estudar letras brasileiras e acompanhar-me ao violão para cantá-las. Tive no Professor Emílio Pereira o meu mestre. Ainda residindo no Catete resolvi dar uma audição exclusivamente minha com canções de poetas e compositores nossos. De entre estes destaquei Chiquinha Gonzaga, que nunca tive oportunidade de conhecer pessoalmente. Ela nunca compareceu às festas por mim organizadas. (MAUL, *Catullo. Sua vida, sua obra, seu romance...*, 1971)³⁹

³⁹ Carlos MAUL. *Catullo. Sua vida, sua obra, seu romance*. Guanabara/Rio de Janeiro, Livraria São José, 1971.

Fora Catullo quem apresentara a “música nacional”, muito ligada às “letras brasileiras”, para a francesa-brasileira que não conhecia o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga, música que fora muito divulgada pela cidade na primeira década do século.

A composição da maestrina do teatro, no início do século XX, deixa de ser o tango *Gaúcho*, e se populariza como o maxixe *Corta-jaca*. Chiquinha Gonzaga compôs a peça para a peça *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca, levada a cena no Éden Lavrado em 1895. A peça teve apenas poucas apresentações, mas em 1899 a compositora vende a parte de piano e canto da opereta ao editor Manoel Antonio Guimarães, pelo valor de trezentos mil réis⁴⁰ para ser comercializada em partitura. Em 1901, a música reaparece em cena na revista de grande sucesso *Cá e lá*, que vai voltar aos palcos em 1904. A música tornou-se conhecida no teatro, com os versos dos autores da peça, Bandeira de Gouvêa e Tito Martins, mas foi gravada no mesmo ano por Os Geraldos, com outros versos, como podemos ver respectivamente abaixo:

<p>A jaca muito leitosa Sou gostosa... Que dá gosto de talhar...</p> <p>Sou a jaca saborosa Que amorosa, Faca está a reclamar - bis Para a cortar!</p> <p>Ai!... que bom cortar a jaca Sim!..., meu bem ataca Assim assim! Toda a cortar!...</p> <p>Ai! Ai! que bom cortar a jaca Ai! sim! meu bem ataca, Sem descansar!...</p> <p>Coro: Ai! Ai! que bom cortar a jaca!⁴¹</p>	<p>Ai, ai, como é bom cortar, ai! Corta-jaca assim, assim, assim... Ai, ai, tem feitiço, tem, ai! Corta meu benzinho, assim, assim...</p> <p>Essa dança é bolíçosa, tão dengosa, todos querem dançar, dançar Não há ricas baronesas nem marquesas que não queiram requebrar, requebrar (...)⁴²</p>
--	---

Os versos jocosos de duplo sentido, registrado também pela dupla Medina de Souza e Olímpio Nogueira, nos primeiros anos do novo século, aos poucos vão sendo esquecidos, dando lugar para interpretações instrumentais como as da conhecida Banda do

⁴⁰ DINIZ. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida...*, 1984, p. 230. Esse valor equivalia na época ao salário médio pago pelo trabalho mensal de um redator de jornal segundo memória de EDMUNDO, *O Rio de Janeiro do meu tempo...*, 1984, p. 357.

⁴¹ *Apud* Diniz, 1984, p. 231.

⁴² Cf. acervo Instituto Moreira Salles *online*.

Corpo de Bombeiros, da Banda da Casa Edison e do Grupo Chiquinha Gonzaga, todas do início da década 1910. Ao comparar as interpretações d'Os Geraldos e do Grupo Chiquinha Gonzaga⁴³ fica claro uma transformação no sentido conotativo dessa música. A música perde o “duplo sentido” e a comicidade, que o gênero da cançoneta carregava, e se investe de um sentido mais “nacional” de música característica de choro⁴⁴. É, provavelmente, com esse novo sentido que ela entra no Palácio Presidencial.

A escolha dessa música para figurar em uma festa oficial do Palácio presidencial não fora aleatória; parece que por sugestão de Catullo, foi escolhida uma música muito conhecida, já um clássico das ruas, mas ao que parece, desconhecida pela refinada e internacional primeira dama. Este não fora o primeiro ato de legitimação de um objeto de entretenimento popular como um bem de valor senão artístico, pelo menos de valor cultural para a nação. Antes do “Corta-jaca” a primeira dama já havia promovido outro evento com a música nacional. Tinha recepcionado no Palácio do Catete o próprio Catullo da Paixão Cearense, violonista, cantor de modinhas e poeta. Conta Nair em suas memórias:

O marechal Hermes era amigo e admirador de Catullo da Paixão Cearense. Pediu-me para convidá-lo a participar de um dos nossos saraus. (...) Numa noite de maio de 1914 reuni um grupo de amigos para um recital de modinhas interpretadas por Catullo da Paixão. (...) No dia seguinte a esse íntimo acontecimento, a turma do “contra” caiu em cima do marechal e de mim. Diziam que foi uma vergonha nacional, levar para dentro do Palácio do governo (que era transitoriamente a nossa casa) um violão, instrumento inseparável de boêmios e baderneiros. Graças aos aplausos daquela noite memorável, o violão irmanou-se nos salões da sociedade, ao violino, violoncelo e piano.” (TEFFÉ, 1974, p. 43)

Catullo era na época, já o conhecido “poeta popular” dos salões, “amigo” e admirado pelo Marechal Hermes da Fonseca e por muitas outras personalidades políticas. Não fora, portanto, uma idéia original da primeira dama convidar Catullo, que já era figura batida nos salões de escritores e políticos. Este “poeta popular” já havia, inclusive sido objeto de homenagem em 1908 no Instituto Nacional de Música, o antigo Imperial Conservatório de Música, por iniciativa de seu diretor, um dos músicos concertistas e compositor de maior prestígio na época, Alberto Nepomuceno.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) além de diretor da única instituição nacional que se equiparava aos conservatórios europeus, o Instituto Nacional de Música (INM) também esteve presente em várias ocasiões como representante da “música nacional”. Viajou diversas vezes para a Europa, comissionado pelo governo para realizar concertos de música brasileira, onde dirigiu concertos sinfônicos e óperas em Bruxelas, Bélgica, Genebra, Suíça e Paris. Na grande Exposição Comemorativa do Centenários da Abertura

⁴³ Cf. acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

⁴⁴ Os diferentes significados dos gêneros nacionais serão abordados no capítulo 4.

dos Portos, em 1908, fora incumbido de realizar um programa de concertos que sintetizassem a “música brasileira”, organizou uma série de 26 concertos sinfônicos. Foram executadas obras de compositores contemporâneos franceses, alemães e russos, e ainda de Araújo Viana, Barroso Neto, Ernesto Ronchini, Edgardo Guerra, Henrique Braga, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Francisco Nunes e Leopoldo Miguez. Foi nessa ocasião que além de seus colegas do INM, convidou também Ernesto Nazareth, já um conhecido “pianeiro”⁴⁵ dos cinemas da Avenida Central, para tocar seus tangos.

Nepomuceno fora um dos primeiros músico concertista a utilizar os temas e ritmos “folclóricos”, cultivados no interior, na composição de obras “artísticas”. Interesse que ele provavelmente compartilhava com seus amigos do Centro Artístico, fundado por Leopoldo Miguez, e freqüentado também por Coelho Neto. Já em 1895, realizara um concerto em que apresentou canções cantadas em português, com composição sua e versos de poetas nacionais. A partir de então, Alberto Nepomuceno inicia a campanha pela nacionalização definitiva da música erudita no Brasil. Procurou impor o canto em português nos salões de concerto, criando seu famoso lema “Não tem pátria o povo que não canta na sua língua”. Na mesma época é nomeado diretor da Associação de Concertos Populares, onde promoveu duas séries de concertos sinfônicos. A nacionalização da música de concerto, legitimada pelas instituições européias, se daria com a introdução de elementos folclóricos nas sinfonias, como fez com o reco-reco. Foi em 1897, quando apresentou suas primeiras obras sinfônicas que incluía a Série brasileira, composta de quatro partes: Alvorada na serra, Intermédio, A sesta na rede e Batuque; scandalizou a crítica ortodoxa por empregar o reco-reco numa orquestra sinfônica. Foi ele também o responsável pela restauração das obras do padre José Maurício Nunes Garcia, considerado o pai da modinha brasileira. Em 1917, conhece o famoso músico erudito francês Darius Milhaud, e talvez tenha sido ele quem chamou a atenção do músico francês para os compositores populares que ele já conhecia tão bem, e não o contrário, como sugerem alguns estudiosos, segundo o qual fora Darius Milhaud quem primeiro chamara a atenção dos intelectuais e músicos brasileiros para o valor da música popular urbana. Em novembro de 1920, Darius Milhaud publicou na revista *La Revue Musicale* um artigo intitulado “Brésil”, em que descreveu o estado da

⁴⁵ Uma designação utilizada na época para distinguir dois tipos de pianistas: um o pianeiro que tocavam para animar bailes privados ou bailes em clubes, chegando ao prestigioso espaço das salas de espera dos cinemas; o outro o pianista que se apresentavam nos circuitos da música de concerto e de recitais. Esses dois tipos de músicos se distinguem também pelo gênero de música que executavam, gêneros de dança e gêneros de concerto.

música erudita brasileira, que era fortemente influenciada pelo impressionismo francês da época. Concluindo suas notas, o compositor aconselhou:

Seria desejável que os músicos brasileiros entendam a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynamba ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia sempre renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa que são encontradas em cada obra desses dois mestres fazem destes últimos a glória e a jóia da arte brasileira. Nazareth e Tupynambá precedem a música de seu país como aquelas duas grandes estrelas do céu sulino (Centauro e Alfa Centauri) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul. (*apud* THOMPSON, 2010)

Convidado pelo poeta Paul Claudel, chefe da Legação Francesa no Brasil, o compositor Darius Milhaud chega ao Rio de Janeiro, em 1917, na função de adido cultural, onde ficou até 1919. Milhaud vai se encantar pelos tangos e maxixes cariocas, os quais vai citar em suas memórias *Notes sans musique*, publicadas em 1949:

(...) os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; e me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse “pequeno nada” tipicamente brasileiro. (*apud* Machado, 2007, p. 107)

Amigo de Alberto Nepomuceno e Vila-Lobos, Darius Milhaud descobre a música produzida nos circuitos do divertimento noturno e seus músicos mais conhecidos como Nazareth e o jovem Tupynambá. Frequenta as orquestras de Cinema e as gafieiras da avenida Rio Branco, interessa-se pelos bailes, pelas festas de rua, em especial, o Carnaval. Interessa-se pela música indígena e compõe *Deux Poèmes Tupy, pour Quatre Voix de Femmes e Battements de Main* (1918). Logo depois Milhaud compõe *L’homme et son désir*, inspirado no carnaval brasileiro, nos instrumentos de percussão africanos e dedicado a Nijinsky, dançarino russo que havia se apresentado no Rio de Janeiro na mesma época. Em 1919, já de volta a Paris, escreve a partitura do balé *Le Boeuf sur le Toit* (1919), na qual reúne melodias de conhecidos tangos e maxixes da época. O balé foi encenado com coreografia de Jean Cocteau, com o mesmo nome do tango *Boi no Telhado*, de autoria de Zé Boiadêro — fazendo grande sucesso em Paris. (*Nosso Século*, v. 2, 1981, p. 188)

Mas desde o final do século XIX que a idéia do valor da música “popular” nacional já vinha sendo semeada pelo folclorista e pesquisador, Sílvio Romero, e pelo cronista-poeta, o Dr. Mello Moraes Filho, médico e escritor. E o termo popular aqui vem com aspas, pois a definição do termo já é, desde então, motivo de disputa entre esses dois escritores. Em palestra pronunciada em 1905⁴⁶, Afonso Arinos cita Mello Moraes ao lado

⁴⁶ Prelecção feita em Petrópolis, 26/03/1905, no salão do Club dos Diários” *apud* Revista Kosmos, abril de 1905, pg. 26, sob o título “A música popular”.

de Sílvio Romero como os únicos eruditos que se preocupavam em coligir as canções nacionais.

Sílvio Romero, o pioneiro nos estudos sobre o folclore e a cultura “do povo” no Brasil, vai acusar Mello Moraes Filho, em seu “Estudo” que prefacia o livro do cronista, *Quadros e Crônicas*, de não estar habilitado para fazer uma descrição do “povo” brasileiro genuíno, aquele que habita no interior do país. Ele vai afirmar claramente que Mello Moraes não tem autoridade para analisar as manifestações “populares”, pois “tem andado fora de tais recursos e meios de análise” para “o estudo de tudo quanto se refere ao nosso povo”. Pois todos os dados de observação que tem “procurado entesourar” provêm dos dois grandes centros urbanos onde nasceu e onde habitou, Salvador e Rio de Janeiro. Não viu “o povo no seu folgar no interior do Brasil.” (p. XIII) E continua:

É pena que o nosso poeta e imaginoso escritor, com a perspicácia de observação de que é dotado, não haja tido amplos ensejos de estudar nossas gentes onde elas se apresentam estremes, puras, originais, não mescladas às classes alheiatórias da Capital.” (p. XIV)

Já Mello Moraes tem Sílvio Romero em conta de “o mais ilustre dos nossos homens de letras da geração atual” que “concentrou em torno de si os principais fatores de nossa nacionalidade”, como podemos ler em uma crônica sobre o livro de Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, que estava sendo editado pela 2ª vez. (Ver MORAIS FILHO, *Quadros e Crônicas...*, s.d., p. 123)

Vemos nas palavras de Sílvio Romero uma tentativa de definição do conceito “popular”, na qual tenta monopolizar a autoridade no assunto, ao mesmo tempo em que exclui Mello Moraes. Para este, o “popular” já abrangia as manifestações da população dos grandes aglomerados urbanos, que vão ser temas de seus ensaios e crônicas reunidas e publicadas em livros. Encontramos temas tais como a modinha, as festas de rua como a da Penha e o Carnaval, o violão, e mesmo figuras conhecidas como o Rei Oba II da *África*. Rocha Pombo fala sobre o poeta e cronista na introdução de *Historias e Costumes*, publicado no início do século XX:

E é por isso mesmo que escrevo estas linhas (...) É que eu acabo de ver e de sentir um protesto imprevisto contra o declínio do nosso gênio popular. Aqui, no Rio, onde as canções locais, as festas ruidosas de bairro vão sendo esquecidas (...) ainda vive um representante da nossa poesia popular, devoto fiel da velho musa.

E revela adiante:

Estou aludindo ao Dr. Mello Moraes Filho, a essa figura singular no nosso meio e nas nossas letras. (p. VII)

Formado em medicina, Melo Moraes Filho se celebizou por sua paixão pelas manifestações “populares”, é lembrado sempre como proprietário de um Bumba-meu-boi,

como admirador do violão, e como exímio poeta e letrista de conhecidas modinhas. É citado por João do Rio em suas crônicas publicadas na *Gazeta da Noite* e na revista *Kosmos*:

“O dr. Melo Moraes, que conhece os segredos do violão, deve decerto imaginar o efeito destas palavras, à noite, na escuridão com os bordões a vibrar até as estrelas do céu...” (RIO, 2008, p. 219)

E em outra crônica:

“A modinha dera na gandaia, a modinha era vagabunda, a modinha descera à ralé, integralmente anônima, desprezada. Melo Moraes empresta a sua companhia de homem sério a tamanha bambochata, precipita-se nas vielas e bodegas para apanhar a história dos mais celebres e mais notáveis poetas, que ninguém conhece, e traz-nos naquele seu estilo, tão seu, tão complexo, tão bizarro, esses curiosos períodos (...) (*Ibidem*, p. 239)

Melo Moraes representou uma vanguarda de intelectuais que viam na música e outras manifestações culturais da população das cidades, um produto cultural de alto valor, e que vai ecoar nas vozes de alguns poucos escritores, críticos, ensaístas ao longo das primeiras décadas do século, tais como Afonso Arinos, Brasília Itiberê, Andrade Muricy, e Mário de Andrade, mas também nas obras de alguns músicos concertistas como o já citado Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Francisco Braga, Luciano Gallet, Sergio Milliet, Villa Lobos entre outros.

A música nacional popular aparece como o último pivô de conflito entre os mais altos representantes de dois dos principais grupos sociais e políticos no período: os militares e os bacharéis. A música nacional é utilizada por Rui Barbosa para confirmar a imagem do militar como alguém inculto, que desrespeita os valores da civilização, pois não os incorporou tão bem quanto ele próprio, o conselheiro Rui Barbosa.

Do lado do militar, o casamento com Nair de Teffé, traduziu o enlace com as idéias modernas vindas da Europa, e uma abertura para as idéias de valorização das manifestações populares, criadas dentro de circuitos comerciais como o teatro, o disco, cabarés, cassinos, cafés, etc. Escolher essa música para compor seu repertório, teve um significado positivo, muito diferente daquele acusado por Rui Barbosa. É a “abertura de espírito”, a sintonia com as idéias mais modernas e mais ousadas de busca de uma identidade positiva da nação nas manifestações urbanas. A música popular ao invés de funcionar como um signo negativo, de pouco prestígio, vai servir de signo positivo na

identificação da primeira dama e conseqüentemente do marido e de seu “governo”. O esforço de Rui Barbosa em seu discurso é utilizar o mesmo signo mas em sentido negativo, utilizando-o em sua missão civilista, lançada há cinco anos, de desmoralização do Presidente, de seu Governo e do Exército.

Podemos interpretar essa polêmica como a maior parte dos pesquisadores, como uma prova do desprezo das “elites” pela música “popular” na época. Mas vimos que muitos elementos da mesma “elite” não apenas toleravam essa música, já considerada como expressão do gênio nacional, como promoveram a sua legitimação ao transformá-la em um signo de distinção de seu grupo.

A motivação maior de todas as sanções contra a invasão de uma música popular em um lugar “sagrado” como o Palácio Presidencial, foi a desmoralização do presidente, e não a desmoralização da música popular. Esse episódio nos conta que a música popular serviu aos propósitos dos inimigos políticos do presidente, tanto quanto aos propósitos de distinção da primeira dama. Essa ambigüidade, no entanto, reforça a idéia de uma coexistência de mundos diferentes, que não se traduz em uma cisão social entre elite e classes populares, mas uma cisão dentro da própria elite.

Vemos que neste episódio da vida política, a música serve aos dois propósitos, de auto-valorização e de desmoralização do outro. A música fora utilizada como arma tanto de um quanto de outro lado. Entretanto, Nair de Teffé, apesar de ter sido uma das pioneiras no seu meio social a elevar a música e dança nacional a uma “instituição cultural”, como acusara Rui Barbosa, mas não fora a primeira nem a única.

A música de dança e a música tocada nas serenatas era um signo em processo de valorização pelos intelectuais desde o século XIX. Em 1926, essa idéia está claramente formulada nas cabeças de algumas pessoas, idéia que Andrade Muricy vai traduzir em palavras em uma palestra realizada em 15 de julho, e parcialmente transcrita e publicada na *Gazeta de Notícias* do dia 08/08/1926.

Há várias maneiras de affectar illustração e bom gosto, entre nós. Uma dellas está muito generalizada, e consiste na declaração que constantemente ouvimos: — gosto muito de musica classica. Não toco tangos. Aliás meu professor prohibiu-me musica de dansa.

Confessem as senhoras e senhoritas presentes que já ouviram mil vezes essa profissão de fê aparentemente tão inoffensiva, tão louvável!

Inoffensiva e louvável aquella declaração? Nem tanto!

A mim parece-me perigosíssima e cheia dos mais infecciosos germes de incultura e de snobismo. Se não, vejamos.

A arte “classica” representa um estádio muito bem caracterizado, muito nitidamente differenciado da arte universal. Não cabe definil-a aqui, mas afinal, classica é a musica de Bach, de Haydn, de Mozart, de Lulli, de Rameau, de José Mauricio. (...)

Musica classica é a musica que precedeu à romântica, historicamente, diga-se isto de uma vez por todas. Para as pessoas bem comportadas que só tocam “musica classica”, para essas pessoas, entretanto, musica classica é toda a “musica-arte”, toda a musica séria, toda a musica que se não destine apenas à dansa nos salões ou as serenatas bohemias.

Para muita gente, a musica está pois dividida em duas espécies: tudo o que se ensina no Instituto Nacional de Musica, de um lado; de outro as produções vulgares do populacho musical, que só às escondidas do professor se pode batucar, dura, pesada, desdenhosamente no piano: os tangos, as valsas, os maxixes, os cateretês. (...)

A proibição feita por quasi todos os professores, de tocarem os alumnos **musica popular**, resulta de um erro estético e psychologico muito mais grave. (...)

É prohibido tocar tangos e maxixes, musica não “nobre”, musica desprezível, musica inconfessável!

Eis o anathema imbecil!

Eis porque pianistas com medalha de outro e premio de viagem não são capazes de executar decentemente um tango brasileiro, eis porque tantos filhos artistas estão com o senso rythmo viciado pelos rythmos regulares e impossibilitados de reproduzirem com segurança e precisão o rythmo syncopado. (...)

A musica popular não é desprezada em nenhum paiz culto.

Nem no nosso, faça-lhe essa justiça.

Nas altas esferas musicaes, um Villa Lobos, Luciano Gallet, um Lorenzo Fernandes, um Francisco Braga, sabem que ella nos indica parte do caminho a seguir para virmos a ter verdadeira musica popular.

Nas baixas esferas musicaes, no “povinho”, ha entranhado amor pelo “chôro” e pelo “batuque”, que elle povinho, cria amorosamente para a grandeza futura da raça brasileira, unificada.

O desprezo, melhor a ignorância está na esfera intermédia, na musica do Instituto e na professora que do Instituto sahiu. Essa é que, no trabalho ingente de integração da alma nacional, nada adivinha ainda, nem dos alicêrces humildes em que ella se fundamenta. (...)

Hoje... Hoje? Hoje só os “pianeiros”, os tocadores que se deixam contratar para os bailaricos suburbanos sabem tocar Nazareth, adivinhando a technica, por vezes árdua e complicada que tal execução exige.

Nossos pianistas de salão e de concertos sabem reproduzir rythmos russos e skandinavos e são incapazes de reproduzir os nossos. Se amanhã vem a ser criada nossa grande musica nacional, os interpretes estarão desarmados, terão de refazer a technica especial que Donga e Pixinguinha possuem quasi com genialidade.

Snobismo, incultura, estado de coisas contra o qual urge reagir em nome da arte brasileira do amanhã, da arte brasileira única que poderá impôr nosso nome no estrangeiro, a que não seja apenas reflexo, imitação de russos ou francezes, mas nascida de nossa legítima inspiração nacional.

Rio, 15 de julho de 1926.

Muitos anos depois, em 1963, o crítico musical, em artigo publicado nos *Cadernos brasileiros*⁴⁷, relembra a palestra dada há 37 anos e conta que fora convidado por Adelino Magalhães para participar da série de conferências no salão do Centro Paulista, e mesmo sem ainda ter iniciado “uma função ativa como crítico musical”, decidira falar sobre um músico popular, em palestra intitulada: “Ernesto Nazareth compositor clássico”. No entanto, a organização do evento achou o adjetivo impróprio e suprimiu-o. Podemos ler na *Gazeta de Notícias* o título interrompido: “Ernesto Nazareth compositor”.

⁴⁷ Andrade MURICY, “Ernesto Nazareth” in *Cadernos brasileiros*, ano V, maio-junho, n°3, Rio de Janeiro, 1963. (Acervo do Instituto Moreira Salles – RJ)

Para Andrade Muricy existia uma aliança entre a “alta esfera” e “baixa esfera” na direção da produção e criação de uma música nacional, que pudesse ser ostentada como signo de distinção pelos brasileiros diante dos estrangeiros. Para o crítico, os estratos “intermédios” eram os ignorantes, pois não possuíam nem a consciência vanguardista das “altas esferas”, nem a intuição das “baixas esferas”. Vemos o esforço do intelectual para expandir os novos valores de seu seletivo grupo formado pelos músicos mais reconhecidos nos circuitos da música de concerto, saídos desse mesmo INM que ele critica como berço das “professoras” preconceituosas e ignorantes⁴⁸, como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandes, Francisco Braga e Villa-Lobos.

O que o crítico musical deixa claro, mesmo que sua interpretação seja tendenciosa, é que existia na cabeça das pessoas uma dualidade hierarquizada entre a “música de concerto” e a “música de dança e de serenata”, que orientava a conduta, o gosto e os sentimentos de muitas pessoas, mas que essa ordem nos anos 1920 já é contestada dentro dos próprios grupos dominantes, os quais utilizam essa contestação como um signo de distinção social.

II. Prestígio e desprestígio do músico popular

A análise de dois casos que envolveram dois músicos populares falam dos diferentes significados que a atividade de músico poderia assumir e mostram como os significados da música popular não eram unívocos nem mesmo para os músicos no período que analisamos.

Um caso interessante é o de Marcelo Tupinambá (1892-1953), cujo nome de nascença era Fernando Lobo e pertencia a uma família de músicos concertistas. Era filho de Eduardo Lobo, regente da Banda Santíssima Trindade, em Tiête, interior de São Paulo, e sobrinho do famoso maestro Elias Lobo. O jovem Fernando Lobo inicia sua carreira de amador na banda local em Tietê, mas aos 15 anos de idade já mostrava um pendor para músico concertista, quando acompanhou ao piano um prestigiado flautista carioca, medalha de ouro do INM, Patápio Silva. Fernando Lobo, em 1914, já estudante da Escola Politécnica de São Paulo, inseriu-se no circuito profissional do teatro musicado como compositor. Escreveu músicas para a revista *São Paulo futuro*, que foi encenada primeiramente em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, no teatro São José. A partir

⁴⁸ Assim como em Lima Barreto, de novo as mulheres são acusadas pela decadência da música nacional.

de então adotou o pseudônimo de Marcelo Tupinambá e passaria a levar uma vida dupla, com duas identidades sociais difíceis de conciliar, a de Fernando Lobo engenheiro, membro da família Lobo; e a de compositor dos famosos tanguinhos dos teatros de revista, das partituras e dos discos. O estratagema de adotar um nome artístico, e criar uma dupla identidade social, sugere uma tensão inconciliável entre os anseios familiares e as recompensas simbólicas e materiais oferecida pela atividade de compositor popular. Fernando Lobo exerceu a profissão de engenheiro até os anos 1920, quando se afasta do cargo por motivos de saúde, passando a se dedicar inteiramente à carreira artística.

Mas um outro músico vai representar uma situação oposta, em que o signo da música de divertimento não age negativamente na construção da identidade social, muito pelo contrário. Trata-se de Coelho Grey (1870?-1940?), músico lembrado por Alexandre Pinto em seu livro, que circulou pelos circuitos do Choro e Bandas militares:

Os batalhões da Guarda Nacional organizaram cada um as suas bandas de músicas e o comandante de um dos batalhões, precisava de um bom e habilitado mestre de música, fazendo parte da mesma Coelho Grey, que disso tendo ciência, ofereceu-se ao comandante para rege-la. O comandante retrucou: Eu quero um mestre com mais habilitação que o senhor tem, porque preciso que este saiba escolher os instrumentos para a organização da banda. O nosso bom Coelho Grey prontificou-se a ir em companhia do comandante para escolher. Chegando à loja de instrumentos, foi logo pegando num pistom, tirou a sua escala e assim fez em todos os outros instrumentos apresentados pelo lojista. O comandante caiu das nuvens pela surpresa que acaba de ter, e com todo entusiasmo lhe apertou a mão e disse: Está promovido a tenente do meu batalhão e mestre da banda do mesmo.” (Pinto, 1936, p. 75)

Essa simpática anedota, mesmo que nunca tenha se realizado de fato, nos conta sobre uma crença do músico Alexandre Pinto, segundo a qual uma pessoa devido a suas qualidades excepcionais de músico, mesmo que não fosse um músico concertista, poderia ser elevada na estima e consideração de seus próximos. Coelho Grey teria sido promovido não só a mestre da banda, mas também a oficial da Guarda Nacional, pelo simples fato de ser um músico popular com qualidades excepcionais. Mesmo sem sabermos o quanto de “verdade” existe nesse caso, ele nos conta de uma certa corrente de pensamento que valorizava a atividade de músico dos circuitos populares. O fato de ser um bom músico pode ser razão para elevar a patente na carreira militar e na consideração de seus próximos, isso segundo a memória de um chorão sobre seu passado recente.

Para a maioria dos músicos cariocas, como veremos, a música era algo que adicionava valor a sua identidade marcada por um estigma ou simplesmente por sua modesta origem social. O caso de Marcelo Tupinambá é uma exceção, em que a atividade de compositor de música para o teatro de revista iria provocar uma degradação na sua identidade social. Utiliza um pseudônimo para preservar a sua identidade positiva, marcada

por uma origem social elevada. Ser músico popular poderia ser visto como um estigma para as famílias aristocráticas, por isso o nome artístico foi uma forma de proteger o nome familiar, ou de se proteger da pressão familiar, não sabemos.

Vemos que o significado cultural da atividade de músico popular era relativo, poderia conferir prestígio aos grupos mais desprovidos de recursos materiais e simbólicos, sem, contudo, perder seu poder de rebaixamento social para aqueles com uma posição mais elevada. Lentamente a atividade musical vai se tornando uma profissão que começa a atrair membros dos grupos mais abastados, competindo com as profissões mais prestigiadas, como veremos a seguir.

Capítulo 3 *Os músicos: cidadãos potenciais de uma República oligárquica*

Todas as considerações desta segunda parte se referem a uma base de dados que reúne informações sobre 352 músicos, constituída ao longo desta pesquisa. Foram reunidos diversos atributos desses músicos, tais como geração a que pertenciam, circuitos musicais que participaram, instrumentos que tocavam, a ocupação profissional principal, quando se trata dos músicos amadores e quando se trata de profissionais da música, a segunda profissão. Grande parte dos dados foram colhidos no livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto publicado em 1936. O livro é um tributo aos músicos que participaram dos circuitos que o próprio autor chama “choro” e que ele mesmo freqüentou nas três primeiras décadas do século XX. São fragmentos da memória de um chorão, mais conhecido pelo apelido de Animal, que cita centenas de nomes de músicos, entre amadores e profissionais. Apesar do texto fragmentado, do português nem sempre compreensível, o livro é um testemunho original e único do período visado neste estudo, oferece informações interessantes sobre a lógica que permeava a relação desses músicos, na grande maioria amadores que tocavam em festas familiares e serenatas. O autor explica seu entendimento:

Como "chorão" que fui pranteio as saudades de todos os meus companheiros do "choro" mortos e sobreviventes prestando-lhes uma homenagem, embora pallida, e revivendo com entusiasmo e alegria, e synthetizando com devotado amôr todas as suas sublimes inspirações para que as gerações d'agora e futuras saibam que existiu essa grande phalange de chorões que elevaram e inalteraram as musicas genuinamente Brasileiras, musicas essas que jamais poderão desaparecer dos grandes ou pequenos archivos dos bons collecionadores. Eis porque tive o arrojo e temeridade de dictar um livro pobre de litteratura, cheio de erros gramaticaes, porém rico na extensão da palavra; pois nelle derramei a essencia das saudades, fazendo resurgir das trévas uma grande parte de celebridades que dormiam no esquecimento. Foi por isso bom amigo leitor, que pertencendo e convivendo no meio desses vencedores da arte musical, é que me veio ao pensamento escrever algo sobre os chorões da antiga e nova guarda. (PINTO, 1936, p. 275-276)

O objetivo declarado do músico-escritor foi fazer reviver os músicos que ele considerava esquecidos na década de 1930, os representantes não apenas de um tipo de música, mas também de um tipo de prática musical difundida na cidade desde a segunda metade do século XIX, mas que foi perdendo seu interesse para as novas gerações de músicos, ao longo do período que analisamos aqui.

Quanto aos músicos que participaram dos circuitos profissionais nos baseamos sobretudo na *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*, editada em 1977. Encontramos informações mais esparsas em outros livros, como outro tributo aos músicos do período, mas dessa vez mais focalizado nos sambistas e “sambestros”, como denominou Vagalume, o repórter carnavalesco do *Jornal do Brasil*, que publica *Na roda do samba* em 1933. No mesmo ano ainda, o jornalista, cronista e poeta Orestes Barbosa publica *Samba*, no qual podemos também colher alguns dados sobre sambistas das décadas precedentes. Também foram utilizados o insipiente *Dicionário Biográfico da Música Popular*, de Sílvio Túlio Cardoso (1964) e os livros do pesquisador Ary Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira*, vols. 1 e 2 (1964), *Raízes da Música Popular Brasileira* (1977), *Panorama da Música Popular Brasileira na belle époque* (1977), *A nova música da República velha* (1985) que sistematiza as esparsas informações sobre centenas de músicos. Foram acrescentados alguns músicos que temos notícia apenas pelas gravações em disco da Casa Edison, segundo acervo *online* do Instituto Moreira Salles, bem como pelos Catálogos da Casa Edison disponibilizados em CD-ROM pelo colecionador Humberto M. Franceschi (2002). Esses nomes nos serviram como pistas para buscar no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira online* informações mais precisas de alguns músicos daquela época. Ao todo foram selecionados 352 músicos para fazerem parte da base de dados que utilizo para as análises nesta segunda parte. Trata-se de cantores, instrumentistas, maestros e compositores, nascidos na maioria no final do século XIX e que circularam na cena musical do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX.

As informações sobre esses músicos são distribuídas de maneira muito desigual. Alguns músicos dispõem de um grande volume de informações, outros quase nenhuma, por vezes apenas o apelido, o instrumento, a principal atividade musical que realizou ao longo da vida, às vezes o bairro onde morou ou a profissão que exercia fora dos circuitos musicais.

O tipo de músico que mais interessa aqui são os profissionais, aqueles que freqüentaram os circuitos da música de divertimento formados pelos cafês-concertos,

cabarés, clubes, teatros de revista, circos, casas/editoras de música, casas de gravação, concursos musicais, sala de espera e orquestras dos cinemas etc.; mas também os amadores que se encarregavam das festas particulares, das serenatas, dos ranchos e outras associações carnavalescas, onde encontravam muitos dos músicos profissionais.

São raros os casos de músicos que moravam em outros estados brasileiros e que conseguiram se inserir nos circuitos cariocas, como é o caso dos paulistas Marcelo Tupinambá (1892-1953), engenheiro e compositor de teatro; Paraguaçu (1894-1976) famoso cantor, mas também compositor que atuou nos discos e na nascente indústria de filmes nacionais; e Canhoto (1889-1928), violonista e compositor que gravou diversos discos na Casa Edison do Rio de Janeiro.

Aqueles que fizeram suas primeiras aparições na cena musical apenas no ano de 1930, foram deixados de fora, critério que excluiu nomes conhecidos como o de Carmem Miranda (1909-1955) que levada por Josué de Barros, sai do circuito doméstico, da pensão da mãe e das festas em que cantava junto com as irmãs, em 1928, diretamente para ainda incipiente rede de rádios nacionais, e já em 1929 grava seu primeiro disco, que vai ser lançado apenas no início do ano seguinte. Outro exemplo de músico excluído é o de Alberto Ribeiro (1902-1971), médico homeopata que começou fazendo músicas para o bloco carnavalesco Só de Tanga, editando sua primeira música em 1923. Mas é apenas em 1930 que por influência de Eduardo Souto, grava seu primeiro disco na Odeon, e em 1934 vai musicar *Alô Alô Brasil* de Wallace Downey e se inserir no circuito dos filmes carnavalescos em parceria com João de Barro, também conhecido como Braguinha, ambos compondo uma extensa obra entre as décadas de 1930 e 1950.

Entretanto, foram incluídos músicos que se destacaram apenas na década de 1930, mas que participaram dos circuitos musicais nos últimos anos da década de 1920. Este é o caso de Francisco Alves (1898-1952) que se consolida como o principal cantor do mercado fonográfico apenas na década de 30, mas já na década anterior é um cantor conhecido nos meios teatrais e realiza suas primeiras gravações em disco em 1921, reaparecendo como cantor da Odeon em 1927, onde grava inúmeros discos nos três anos que se seguem, já despontando como o mais importante cantor do período. Existem também nomes menos conhecidos atualmente, como Luperce Miranda, recifense que se instala no Rio de Janeiro em 1928 com seu grupo Voz do Sertão, quando realiza suas primeiras gravações pela Odeon. Entretanto, em 1927, seu grupo pernambucano Turunas da Mauricéia já havia gravado algumas de suas composições pelo mesmo selo, durante uma excursão para a capital do país, a qual Luperce Miranda não pode acompanhar. Continua uma longa

carreira nas décadas seguintes com seu Regional Luperce Miranda acompanhando os principais cantores da época em gravações e emissões de rádio, como Carmem Miranda, Noel Rosa, Francisco Alves e Mário Reis. Em casos limites como esse, optei por guardar apenas a atividade que o músico realizava até 1930, ignorando as atividades que vai desenvolver posteriormente. É também o caso de Benedito Lacerda, o genial parceiro de Pixinguinha nas gravações dos anos 1950, que consta apenas como flautista que participou das orquestras dos cinemas e dos teatros, pois sua estréia em disco vai se dar apenas no ano de 1930. Ainda entre os que se tornaram famosos está Ari Barroso, que vai ser um músico muito atuante nas rádios e gravadoras, mas apenas a partir dos anos 1930, nos anos que nos interessa ele era apenas pianista das orquestras dos cinemas e teatros.

Outros casos limites que foram incluídos são os músicos que freqüentavam os redutos do samba no bairro do Estácio de Sá e que vão ser responsáveis pela introdução de um estilo diferente de samba nas gravações da Casa Edison no final da década de 1920. Consta apenas aqueles que se inseriram nos circuitos profissionais, mesmo que ocasionalmente, no período que nos interessa aqui. São eles Bide, Ismael Silva, Brancura e Mano Edgar, que na voz de Francisco Alves aparecem como compositores nos discos impressos nos três últimos anos da década de 1920, já apontando a direção para a qual o gosto musical vai seguir na década seguinte. Parecido é o caso do cantor Mário Reis, um morador da Tijuca que é trazido por Sinhô para Casa Edison, e se tornou o principal intérprete das composições do “rei do samba” até sua morte em 1930. Mas é a partir de 1930, que o cantor torna-se um grande sucesso ao lado de Francisco Alves, gravando todos os novos compositores, principalmente aqueles vindos dos morros cariocas, que surgem em grande número a partir de então.

Foram deixados de fora casos únicos como do médico missionário evangélico João Gomes da Rocha (1861-1947) compositor de hinos, assim como os músicos que atuaram apenas nos circuitos das óperas, recitais e concertos de música sinfônica e de câmara, muitos com formação no INM e quase todos com formação ou aperfeiçoamento nos conservatórios e escolas da Europa.

Não podemos esquecer que essa compilação de nomes e trajetórias é produto de uma coleta que mesmo se pretende ser o mais exaustiva possível, responde a certas limitações das fontes que utilizo. Falo das limitações que as fontes históricas impõem por si mesmas. Sobrevivem ao esquecimento das gerações futuras apenas os músicos registrados pela pena de algum escritor, mesmo que amador, pelas gravações sonoras da nascente indústria fonográfica nacional, pelos registros fotográficos etc.. O nosso universo

é formado pelos nomes que foram registrados de alguma forma pelos homens que tinham acesso aos meios de registro, em geral homens vindos de outros meios sociais com um olhar focado em algumas manifestações.

No caso da *Enciclopédia* ao lermos os verbetes nos damos conta das instituições que permitiram que alguns nomes saíssem do escuro e sugerem que muitos outros que não passaram por essas instituições caíram no esquecimento. São lembrados os músicos e apresentações que foram salvaguardadas por instituições maiores ou menores, mais influentes ou menos, tais como o Conservatório de Música do governo Imperial, que se transforma no prestigioso Instituto Nacional de Música sob o recém instaurado governo republicano, o INM⁴⁹. Mas também outras instituições mais efêmeras que viabilizaram as aparições dos artistas e deixaram rastros de suas trajetórias que podem ser recuperados pelos enciclopedistas, tais como: os clubes de música como o Clube Beethoven e o Clube Mozart, que promoviam o ensino de música assim como concertos; todas as demais salas destinadas aos concertos de música sinfônica e de câmara como o Teatro Lírico; as salas de alguns jornais importantes na época como o *Jornal do Commercio* e o *Jornal do Brasil*; algumas igrejas como do Santíssimo Sacramento, as salas de concertos construídas por ocasião das grandes exposições como na Exposição Nacional em comemoração ao centenário da abertura dos Portos em 1908 e a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922; e, enfim, o Teatro Municipal. Outros são os concertos promovidos pelo Centro Artístico criado por Leopoldo Miguez para difundir a nova música européia cujo maior representante era Wagner; ou os concertos promovidos pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, orquestra criada e regida por Francisco Braga em 1912 com subvenção da prefeitura do então Distrito Federal e finda em 1934 com a criação da Orquestra do Teatro Municipal.

Os músicos populares deixaram poucos vestígios e nenhuma instituição ocupada com a tarefa de imortalizar seus nomes. Mas encontramos agentes dispersos, principalmente a imprensa, que oferecem informações sobre o período e sobre as práticas musicais, tais como os concursos de carnaval documentados pela imprensa; os diversos concursos patrocinados pelos jornais, como o *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias* etc. Mas também as partituras impressas pelos editores musicais; os cilindros e discos gravados em solo brasileiro a partir de 1902; as crônicas dos jornalistas escritores e

⁴⁹ O INM foi o herdeiro do patrimônio do extinto Conservatório de Música do Império. Essa instituição vai se transformar durante o Estado Novo, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (ENMUB), que atualmente chama-se Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EMUFRJ).

sambistas; as memórias impressas em livro de raros músicos, e as memórias de algumas testemunhas do período colhidos pelos pesquisadores e colecionadores que surgem a partir dos anos 1930; entrevistas e depoimentos de alguns músicos publicados em jornais da época, ou em período mais recente, como os depoimentos colhidos pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a partir da década de 1960.

As fontes utilizadas colocam inúmeros problemas à generalização de “verdades” sobre o universo musical do período. Tendo em conta todos os limites que os dados impõem, as conclusões aqui não devem ser tomadas como relativas a todo o conjunto real de músicos que atuaram na cidade naquele momento, mas a uma parcela desses músicos, que tiveram seus nomes registrados em certos meios. Proponho somente a sistematização das escassas informações que dispomos hoje, a fim de traçar algumas hipóteses que devem ser testadas, aprovadas ou negadas por futuros estudos mais aprofundados.

I. Casos híbridos : músico concertista nos circuitos profanos

A *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* nos oferece um material muito interessante para análise. Podemos ler, lado a lado, as trajetórias de dois tipos de músicos muito diferentes, que não se misturavam, ou pelo menos não freqüentavam os mesmos circuitos musicais, marcando seu pertencimento a diferentes espaços de produção musical. Um tipo de músico era aquele que circulava nos circuitos dos recitais e concertos de música sinfônica e de câmara, em espaços exclusivos a essa prática musical, tais como o salão do *Jornal do Comércio*, o Teatro Municipal, o Teatro Lírico, os salões dos clubes de música Beethoven e Mozart .

Uma das portas de entrada nesses circuitos era o Instituto Nacional de Música (INM), que ao lado dos conservatórios europeus, como o Conservatório de Paris, o Real Conservatório de Milão, o Conservatório de Berlim, o de Leipzig e o de Stuttgart na Alemanha, o Conservatório Real de Bruxelas etc., restringia o acesso aos músicos iniciados nos conhecimentos da notação musical ocidental e dotados dos títulos específicos legitimadores da vocação de músico concertista. Por isso é raro encontrar-se casos como o de Abdon Milanez (1858-1927), Delgado de Carvalho (1872-1921) ou de Aloísio de Castro (1881-1959), todos três considerados “autodidatas”, pois mesmo se tiveram professores, por vezes famosos, como José White, o violonista cubano, nenhum deles

passou pelos Conservatórios. Vemos que o preço a pagar para aqueles que conseguiram se inserir nos circuitos da música de concerto sem passar pelos portais que eram essas instituições de ensino, era a limitação aos seus anseios profissionais. Os autodidatas, que em geral seguem curso particular por curto período com professores estrangeiros, têm dificuldade para entrar nos circuitos da música sinfônica, e quando consegue como no caso de Delgado de Carvalho (1872-1921), conseguindo certo sucesso primeiro no exterior e depois no Brasil, com a apresentação de sua ópera *Moema*, que ficou registrada para a posteridade ao ser escolhida para a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não conseguiu realizar seus anseios de integrar o corpo docente do I.N.M. do Rio de Janeiro. Seis anos depois, afastou-se da vida artística.

Menos raras são as aparições de mulheres nos circuitos da música de concerto entre os verbetes da *Enciclopédia*, inclusive que conseguiram o desejado posto de professora do I.N.M., negado a alguns colegas homens. Como foi o caso de Paulina D'Ambrosio (1890-1976), que além de professora de violino e violeta no I.N.M., na Academia Lorenzo Fernandez e na Academia de Música do Rio de Janeiro, teve uma carreira como solista, sendo acompanhada pelos músicos mais famosos do período. Podemos ler sobre ela na *Enciclopédia* (1977):

Por longo período, inclusive durante a Semana de Arte Moderna em 1922, colaborou com Vila-Lobos, que a considerava sua violinista predileta, e que lhe dedicou, da mesma forma que outros compositores brasileiros, diversas composições. Foi homenageada com títulos e condecorações, e seu nome foi dado a uma das salas da E.M.U.F.R.J.

Vale a pena ressaltar que ela entrou nos circuitos dos recitais e concertos pela porta do Conservatório Real de Bruxelas. Outra mulher a se inserir no circuito nacional e internacional dos concertos, talvez a mais famosa solista brasileira nos anos 1920, foi Guiomar Novais (1894-1979), igualmente com formação no Velho Mundo, foi consagrada com o primeiro lugar no *grand prix* do Conservatório de Paris e uma *tournee* passando por seis cidades da Europa, além de New York, antes de completar 22 anos de idade. O fato de ser uma mulher não significava um impedimento para integrar a prestigiosa instituição brasileira, nem para realizar concertos e recitais nas salas mais importantes da cidade, mas a condição financeira exercia uma barreira intransponível, impedindo uma formação nos conservatórios, fosse nacional ou europeus, o que era um fator determinante na inserção nesses circuitos.

Mais raros, porém, são os casos híbridos, nos quais o músico participa dos dois tipos de circuitos da música de concerto e da música de divertimento. Vejamos alguns desses casos.

Ábdon Milanez compositor dos teatros ligeiros, foi quem substituiu Alberto Nepomuceno na direção do INM em 1916, exercendo o cargo até aposentar-se em 1922, ele faz parte de nosso corpo de músicos analisados. Milanez formou-se na Escola Politécnica e não fez “estudos regulares de música”. Ainda estudante compôs algumas polcas e valsas, publicadas pela Casa Bevilacqua, gêneros de música para dançar, consideradas por nós neste estudo como música popular. Mais tarde vai compor para o teatro diversas operetas, gênero para o teatro ligeiro, em parceria com Artur Azevedo, Coelho Neto, Eduardo Garrido, Castro Lopes e outros. Ao que parece compôs apenas uma ópera, de um ato, *Primizie* em 1904. Essa ópera foi representada em 1921, um ano antes de se aposentar, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua trajetória é um tanto disparatada em comparação a todas as outras, pois não passa pelos centros consagrados de formação e é designado para ocupar um importante cargo na principal instituição brasileira da música sinfônica, ao mesmo tempo que participa dos circuitos populares.

Já Nicolino Milano faz a trajetória clássica de formação iniciada no Clube Beethoven e passando depois para o INM, tornou-se professor de prática de orquestra do mesmo INM. Mas podemos dizer que ele é um exemplo de hibridação como Ábdon Milanez, pois ao longo de sua vida compôs diversos gêneros para o teatro musicado, tais como tango, polca, xóti, valsa. Musicou diversas operetas e revistas de Artur Azevedo, Demétrio Toledo, Eduardo Vitorino entre outros. Em 1909 compôs a marcha *Fado liró*, que foi sucesso no Carnaval de 1911. Ele transita nos dois universos, no INM como aluno e mais tarde professor, assim como no teatro de revista e no Carnaval.

Bento Moçurunga (1879-1970) é outro caso de músico que passa pelo INM, mas vai tornar-se diretor do teatro São José e regente de diversos teatros de operetas e revistas como o Lírico, o Apolo, o Carlos Gomes e o Recreio Dramático. Transfere-se de Curitiba para o Rio de Janeiro por volta de 1905 onde atuou como violinista no teatro de variedades chamado Guarda Velha. Mas em 1907 ingressa no INM, integrando a orquestra do Centro Musical, regida por Francisco Braga na época. De 1918 a 1922, supervisionou ensaios, fez instrumentações e musicou operetas, revistas e burletas. Musicou peças de Luís Peixoto, Cardoso de Meneses, Viriato Correia, Gastão Tojeiro entre outros. Em 1930 retorna a Curitiba onde vai continuar sua carreira no seio de sociedades musicais e orquestras estudantis.

Os músicos que participaram dos dois tipos de circuitos de música de concerto e música popular, são na maior parte músicos com formação nos circuitos consagrados dos conservatórios e que se tornaram maestros do teatro musicado, das operetas e revistas, o

que sugere uma posição intermediária dos circuitos do teatro ligeiro ou popular como o chamamos aqui. Dentre os circuitos populares, é o Teatro aquele que vai exercer uma maior atração sobre os músicos concertistas. Não é à toa que é esse circuito aquele que abriga o maior número de casos híbridos no período.

Um caso atípico é de Sofonias Dornelas (1870-1941), mas que confirma o prestígio intermediário do maestro do teatro ligeiro. Nasceu em Recife, onde iniciou-se na música, “estudando com mestres-de-banda locais.” No Rio ingressou na Escola Militar do Realengo, fez também cursos de harmonia, composição e regência no Conservatório Livre de Música do Estado do Rio de Janeiro. Exerceu o militarismo até 1921, quando entrou na reserva e passou a dedicar-se inteiramente à composição, escrevendo para o teatro musicado e regendo companhias de revistas, entre as quais as de Alda Garrido e Maria Lino. Sofonias Dornelas parece ser um caso atípico entre os músicos populares, mas ele não é híbrido como seu filho. Ele não frequentou os dois circuitos ao mesmo tempo como Homero Dornelas. Este formou-se no INM. e “atuou como violoncelista em diversos conjuntos sinfônicos e camerístico como o da Sociedade de Concertos Sinfônicos, Orquestra Arcângelo Corelli e Orquestra do INM.” Ao mesmo tempo em que acompanhava filmes mudos nos cinemas, tocava em teatros de revista, restaurantes, serviços religiosos e em circos. Homero Dornelas parece atuar no circuito popular apenas como executor e não como autor, o que constitui uma exceção entre os casos de músicos híbridos. Em 1928 realizou um trabalho para a Casa Vieira Machado, de supervisor e revisor dos trabalhos de orquestração, arranjo e harmonização de músicas para o Carnaval, mas sua carreira como compositor de sucesso, inicia-se apenas no Carnaval de 1930, com o samba *Na Pavuna*, junto com Almirante. Mas ele ainda vai oscilar entre esses dois universos, passando em 1939 pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e chegando em 1941 à Rádio Nacional.

Outro músico popular oriundo do INM foi Freire Junior, compositor e autor de peças para o teatro de revista e que em 1926 é designado Diretor da gravadora Odeon.

São exceções, os músicos dos circuitos dos concertos que vão atuar apenas esporadicamente no teatro de revista, como no caso de Francisco Nunes (1875-1934), professor do INM da cátedra de clarineta, que em 1919 musica uma revista; ou de Alberto Nepomuceno que em 1911 musica uma opereta sob o pseudônimo de João Valdez. Estes dois são exceção em relação ao conjunto de músicos concertistas, mas também em relação ao conjunto das obras de cada um. Cabe notar que ambos músicos eram próximos,

Francisco Nunes colaborou com Alberto Nepomuceno na organização dos concertos sinfônicos da Exposição Nacional de 1908.

Assis Pacheco (1865-1937) é um outro caso híbrido. Iniciou sua formação musical em Itu transferindo-se cedo para Itália. De volta ao Brasil se formou em direito, ao mesmo tempo que publicou um livro de poesias e começou a colaborar com alguns jornais paulistas. Como compositor estreou com uma ópera em 1891. A partir de 1892, já instalado no Rio de Janeiro, musicou revistas, dentre as quais algumas de Artur Azevedo, regeu operetas, escreveu outras tantas revistas, ao mesmo tempo em que continuou escrevendo óperas. A convite de Alberto Nepomuceno, regeu alguns concertos sinfônicos durante a Exposição Nacional em 1908.

Existem músicos híbridos que se tornaram mais conhecidos que os citados até agora, como por exemplo, Henrique Alves de Mesquita um dos nomes mais antigos do panteão dos pais da “música popular brasileira”. No caso deste maestro, o primeiro a ganhar bolsa do imperador para fazer uma formação fora do país, teve sua carreira de músico concertista interrompida provavelmente por questões extra-musicais, e foi facilmente atraído pelo teatro de revista, tanto pelas vantagens materiais que este poderia lhe oferecer, quanto pelo prestígio relativo que a atividade conferia. No entanto, o maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), citado como um péssimo compositor de ópera pelo regente da Capela Imperial, o alemão Hugo Bussmeyer⁵⁰, morreu nos primeiros anos do século XX, quando já não mais exercia atividade musical profissional, ficou fora, portanto de nosso banco de dados.

O cargo de maestro de teatro parece privilegiar aqueles músicos com formação oficial em Conservatório, mesmo que seja o Conservatório Livre, pois exige uma competência especializada, mesmo se podemos encontrar algumas exceções como o caso de Chiquinha Gonzaga, que mesmo sem nunca ter passado por um conservatório conseguiu com muita insistência se inserir nesse circuito como auto-didata, como veremos mais a frente.

Outro caso híbrido é o do músico escolhido como o pai do choro carioca, o flautista Joaquim Callado. Fundador do primeiro grupo que leva o nome de choro, o *Choro do Calado*, foi um músico dos circuitos de concerto muito mais do que dos circuitos populares. Na década de 1870, tornou-se professor do Conservatório, onde se formavam todos os candidatos a concertistas famosos de nível nacional e mesmo internacional.

⁵⁰ Ver texto escrito pelo músico alemão quando de sua primeira visita ao Brasil, publicado por Baptista Siqueira, em *Ernesto Nazareth...*, 1967.

Apresentou-se em inúmeras salas de concerto, até mesmo diante do Imperador. É citado por Machado de Assis e Lima Barreto, foi considerado um dos maiores flautistas da época. Mas se imortalizou com suas composições populares, publicadas em partituras e que entraram para o repertório dos choros que se espalharam pela cidade e subúrbios. Também não entra no nosso levantamento, pois faleceu muito cedo no ano de 1880.

Outro flautista famoso, conhecido por seu hibridismo, o qual rendeu o nome de sua pequena biografia⁵¹, é o de Patápio Silva. O famoso flautista, veio do interior para a capital, conseguindo se formar no INM, ao mesmo tempo que participa dos circuitos populares, chegando a gravar alguns discos na Casa Edson. A morte prematura em 1907 interrompe a carreira de músico concertista, não podendo realizar o sonho de consagração nos conservatórios europeus, para o qual concentrava todos seus esforços. Entretanto, sua memória permanece viva como famoso solista de polcas, valsas e mazurcas, aparecendo nos catálogos da Casa Edison até os anos 1920.

Por fim, Anacleto de Medeiros, o festejado maestro da Banda do Corpo de Bombeiros, outro músico popular saído do Conservatório de Música. Anacleto de Medeiros ficou famoso com a Banda do Corpo de Bombeiros, que foi considerada na época a melhor banda da cidade, pela originalidade de seus arranjos e precisão na execução, realizou inúmeras gravações nos primórdios da indústria fonográfica, e teve lugar de destaque nos primeiros catálogos da Casa Edison. O saxofonista era órfão de pai, e foi criado pela mãe, uma ex-escrava, com ajuda do padrinho, Pinheiro Freire. Segue curso regular no Asilo dos Meninos Desvalidos, onde vai realizar sua iniciação musical na banda da instituição, conseguindo mais tarde se formar no Imperial Conservatório de Música. O famoso maestro nunca vai participar do circuito dos recitais, da música de câmara e concertos sinfônicos. Ele vai se especializar na formação e regência de bandas de fábricas, até ser convidado para organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, com a qual gravou os primeiros discos no Brasil, interpretando os principais gêneros de música para dançar nacionais e internacionais.

Raríssimos, porém, são os casos inversos, nos quais um músico sem formação oficial, que participa dos espaços da música de divertimento, consegue se introduzir nos espaços da música de concerto. Dos 28 casos de músicos que circularam nos dois tipos de circuitos, 20 tinham formação no INM e outros conservatórios, ou então passaram por

⁵¹SOUZA et alii. Patápio: músico erudito ou popular?..., 1983.

instituições européias, se inserindo depois nos circuitos populares, enquanto que apenas 8 músicos fizeram o caminho inverso. Dentre estes 4 apresentaram um repertório não popular, como o cantor dos teatros de revista Sílvio Vieira e Mário Pinheiro, o famoso cantor da primeira era do disco, que passaram a se apresentar nas salas de concertos como barítonos, com um repertório lírico de óperas; Pedro de Alcântara, conhecido flautista, parceiro de Nazareth nas gravações de 1912, integrou a Orquestra Sinfônica de Francisco Braga; ou ainda, Eduardo Souto, o empresário musical, dono da Casa Carlos Gomes, muito atuante no Teatro e no Carnaval, que também realizou concertos em São Paulo e Rio de Janeiro como regente de orquestra sinfônica. Poucos são os músicos consagrados nos circuitos populares que conseguiram se apresentar ocasionalmente em salas destinadas à música de concerto com seu repertório próprio, como a apresentação de Catullo da Paixão Cearense em 1908 no INM, de Ernesto Nazareth na grande Exposição Nacional de 1908 e na Cultura Artística em 1924, de João Pernambuco em 1915, na Cultura Artística de São Paulo, e Sinhô no Teatro Municipal de São Paulo em 1929.

II. Morfologia social dos músicos profanos

O recrutamento para participar dos circuitos da música de divertimento é sem dúvida marcado pela origem social dos músicos. Apesar de encontrarmos circulando nesse universo alguns bacharéis⁵², vindos de famílias capazes de financiar uma formação superior a seus filhos, a maioria dos músicos populares vinha dos segmentos sociais intermediários entre a grande massa da população ocupada nos pequenos trabalhos intermitentes, informais e sem nenhum prestígio, e uma pequena parcela da população ocupada com as profissões mais prestigiosas. O segmento intermediário era formado por brancos, negros e mulatos, moradores de uma região também intermediária entre a zona sul que começa a se expandir e para onde migram as famílias com maiores recursos financeiros, e a zona norte da cidade que também começa a se expandir e atrair a população com menos recursos. Moram, na maioria, na região colada ao centro da cidade, centro político, econômico e cultural, onde se concentram os estabelecimentos de divertimento noturno que se diversificam cada vez mais nas primeiras décadas do século

⁵² Encontramos 12 músicos que circularam nos circuitos profissionais que possuíam diploma de médico, engenheiro, advogado e farmacêutico, alguns exerceram as profissões paralelamente à carreira de músico, outros se dedicaram exclusivamente à carreira de músico.

XX. A Cidade Nova, antigo bairro aristocrático, foi em meados do século XIX, o limite da cidade e da zona semi-rural. Este bairro era a entrada da cidade para quem vinha da Quinta da Boa Vista, a residência da família real, bem como dos bairros formados pelas chácaras das famílias ricas, como São Cristóvão e Engenho Velho. Depois da proclamação da República, pouco a pouco, a região vai se transformar na intermediária entre o Centro e os bairros mais afastados da Zona Norte. A Cidade Nova, e os bairros contíguos como Catumbi, Piedade, assim como os bairros próximos ao Porto, como a Saúde e Gamboa, era onde moravam e circulavam funcionários e operários do Estado, trabalhadores de estabelecimentos comerciais e industriais, enfim, trabalhadores com uma ocupação regular e com uma dignidade de classe média a zelar, como veremos adiante.

A cor da pele também não é um traço distintivo do universo da música popular. Apesar de não termos dados exatos sobre esse traço, encontramos representantes de todas as cores nas fotografias e testemunhos do período. Entre os chorões, às vezes Alexandre Pinto ressaltava a cor negra do músico, como uma característica que o distingue dos outros, mas sabemos que em alguns casos ele não vai utilizar essa característica para caracterizá-lo, como no caso de Pixinguinha. De qualquer forma, as raras fotografias nos permitem ver uma gradação muito variada da cor da pele dos músicos. Encontramos nas fotos um maior número de brancos, em segundo mulatos e em menor número negros. Mas podemos ver que não é um universo que se fechava para os descendentes dos escravos, mas também não era um universo dominado por eles.⁵³

Era um universo basicamente masculino. Temos poucas notícias de mulheres que atuaram nesse universo, o que pode significar que eram raras, ou que foram menos citadas por seus contemporâneos, em todo caso, alcançaram menor visibilidade. As poucas que temos notícias são todas cantoras, com uma única exceção, a maestrina Chiquinha Gonzaga. As cantoras integravam duetos cuja especialidade eram as canções, e eram muitas vezes dançarinas de maxixe nos palcos dos cafés-cantantes e circos, algumas eram famosas atrizes dos teatros de revista, todas deixaram suas vozes gravadas em disco. Chiquinha Gonzaga é realmente uma rara exceção, que exerceu atividade de maestrina e compositora de teatro no período visado aqui, mas iniciou sua carreira neste universo com a atividade de ensino, além da atividade de pianista⁵⁴ em bailes e estabelecimentos

⁵³ As fotos que mostram os profissionais da fase posterior da que estudamos aqui sugerem a ausência quase completa do elemento negro nos grupos que dominam o rádio e o disco. Ver caderno de fotos in Ary Vasconcelos, 1964, v. 2.

⁵⁴ Era utilizado para diferenciar o músico popular que tocava piano nos circuitos profanos do músico concertista, em geral solista, chamado então pianista.

comerciais. Não surpreende a descrição feita por Gastão Penalva em 1939, filho do farmacêutico e autor e parceiro de Chiquinha Gonzaga, Ernesto de Souza, a respeito da maestrina:

Tive a sorte de conhecê-la mui de perto. Eu era ainda menino, mal entrado para o Colégio Militar, e a maestrina, a primeira do Brasil desse título, já freqüentava a nossa casa, onde, uma vez por semana, se reuniam, em prolongadas horas artísticas, o que de bom se assinalava no Rio daquele tempo. Aos sábados, depois das portas comerciais fechadas, o que vale dizer, depois das onze da noite, chegava a ótima Estudantina Euterpe, de moços finos e educados que trabalhavam no Parc Royal. Com eles, dirigindo o grupo, palreira e jovial, vestida meia a homem, vinha Chiquinha Gonzaga. Confundia-se com os rapazes. Pouco se distinguia deles, com o rosto moreno e satisfeito, o sorriso simpático a sublinhar a expressão dos lábios, um petulante *canotier* à cabeça grisalha, e o seu inseparável broche de ouro com o primeiro compasso da *Valkiria*, a sua melhor valsa.” (*Jornal do Brasil*, 18/10/1939)

Chiquinha Gonzaga era uma exceção, mas que se vestia de modo a atenuar sua diferença. Na memória do jornalista, era uma mulher que não exibia seus signos de feminilidade, ao contrário, preferia confundir-se com os rapazes. A feminilidade naquele contexto poderia deturpar as relações de igualdade que a maestrina havia conquistado. A feminilidade era um atributo que se esperava das cantoras, uma imagem que correspondesse às suas vozes de soprano. Mas a atividade de maestro, bem como a de instrumentista popular, não reconhecia uma identidade baseada na diferença sexual.

Se, por um lado, o universo da música de divertimento parece muito democrático no acesso de grupos sociais diferentes, por outro lado, ele se mostra muito fechado aos estrangeiros e aos grupos mais pobres dos cortiços e favelas que na passagem do século representava quase a metade da população carioca.

A quase completa ausência de estrangeiros nesses circuitos, ou a tendência a não revelar a nacionalidade dos músicos, é significativa, tendo em conta que grande parte da população carioca no período era formado por imigrantes europeus, principalmente portugueses, e que os conflitos que opunham nacionais e estrangeiros eram recorrentes. O censo de 1906 calcula em 26% a parcela de estrangeiros na população total da capital, sendo mais da metade de origem portuguesa. Os portugueses representavam então mais de 16% da população da capital. Não temos dados fiéis da composição da sociedade carioca no período, pois sabemos que não foram incluídos nessa porcentagem os estrangeiros que obtiveram a nacionalidade brasileira⁵⁵. Os portugueses, dentre os estrangeiros, eram os mais desprotegidos diante da pressão ostensiva do governo brasileiro para a naturalização dos imigrantes (CARVALHO, 1998), o que leva a crer que o número de portugueses nessa população seja ainda maior.

⁵⁵ *Apud* CHALHOUB, 2001, p. 43-44

Os portugueses representavam 53% dos empregados em transportes, meio do qual saíram muitos chorões, mas não temos notícias de portugueses entre os músicos desse universo. Tal ausência nos remete à grande animosidade que existia entre nacionais e estrangeiros no Rio, ao mesmo tempo em que havia uma rede de solidariedade ativa entre os estrangeiros de mesma nacionalidade. Os inúmeros conflitos que resultaram em crimes registrados em inquéritos policiais foram analisados por Sidney Chalhoub e mostraram uma tensão nacionalista que corta o cotidiano dos trabalhadores cariocas no início do século XX. Os portugueses não só estavam nos segmentos dos trabalhadores que disputavam pelos escassos empregos com os nacionais, mas também nos segmentos dos proprietários, especialmente os proprietários dos imóveis populares, onde moravam grande parte da população de baixa renda, que sofria com a alta dos aluguéis e a arbitrariedade dos contratos. (CHALHOUB, 2001) Nos inúmeros conflitos descritos, nacionais e estrangeiros estão com frequência em campos opostos, cultivando uma visão negativa recíproca. O brasileiro em geral negro ou mulato, é visto como o malandro, desordeiro, petulante, violento, o português é visto como autoritário, explorador, desumano, ganancioso. Uma das brigas narradas se passa durante uma festa de aniversário típica, com um conjunto de choro, num cômodo de cortiço. O proprietário português, Antonio Moreira, 25 anos, analfabeto atira no peito de um de seus inquilinos, Olímpio dos Santos, brasileiro de 26 anos, preto, casado, analfabeto e pedreiro.

[...] Realizava-se um baile no cômodo onde mora o ofendido a fim de comemorar o aniversário de uma filha deste; que o denunciado chegando à porta do quarto do ofendido intimou-o a acabar com o baile com o que o ofendido não concordou dizendo que estava em sua casa e que não estava incomodando a ninguém; que à vista das declarações do ofendido, o denunciado retirou-se voltando porém pouco depois armado de um revólver e em atitude agressiva, intimando novamente ao ofendido a acabar com o baile; que como o ofendido insistisse em não acabar com o baile, o denunciado sacando o revólver que trazia desfechou três tiros em direção ao peito do ofendido [...]

[...] que os instrumentos que se tocaram no baile eram um violão, um cavaquinho e uma harmônica; que as pessoas que tomaram parte no baile eram em geral operários; que não havia algazarra, tanto que do portão onde ele, testemunha, se achava não se ouvia barulho nenhum [...]

A versão da testemunha é contestada como sendo falsa pelo próprio acusado que declara que quando foi intimar o ofendido para acabar com o baile era “pouco depois da meia-noite” e “o fazia porque era homem de trabalho e queria dormir”. Lê-se nos autos:

[...] Foi contestado o depoimento da testemunha, porque é falso (...) visto querer ser agradável ao ofendido, seu amigo íntimo, sendo a referida testemunha um dos convivas que mais perturbava a ordem no referido baile com gritos e algazarra mostrando assim já estarem perturbados pelas bebidas que haviam na referida festa e que ainda é suspeito o depoimento da testemunha porque fez parte do grupo dos agressores do acusado que teve de fazer uso de um revólver para não ser morto [...] (Apud CHALHOUB, 2001, p. 142-143)

Para o português o baile excedia os limites da ordem e do respeito, revelando uma imagem desse grupo como não sendo “homens de trabalho” como ele, que estavam “perturbados pelas bebidas”, e que “perturbavam a ordem”, além de serem violentos, colocando em risco a vida do acusado que agiu em defesa própria. Na versão do brasileiro o português ultrapassa os limites do direito à liberdade de um cidadão; agindo autoritariamente tenta impor sua vontade, desrespeitando um dos poucos direitos de Olímpio, o de escolher dar uma festa em sua própria casa (no caso um cômodo). Segundo o estudo já citado, do historiador José Murilo de Carvalho sobre a Revolta da Vacina, a soberania doméstica era um dos valores mais caros para a população de baixa renda no Rio, e a ofensa a esse direito de decisão no interior do lar, poderia motivar uma reação violenta.

O que é importante notar, é que os valores mobilizados pelo português para desqualificar socialmente a vítima são os mesmos que encontramos nas descrições de Alexandre Pinto para distinguir seus companheiros do choro: o valor do trabalho, do respeito à ordem, das boas maneiras. A descrição deste choro é muito diverso daqueles narrados por Alexandre Pinto: pela pobreza dos recursos do dono da festa, que mora num cômodo onde não têm a liberdade de fazer um baile, pelos convidados truculentos, embriagados, escandalosos, pela ocupação do dono da festa, pedreiro e analfabeto que não fazia parte do grupo de operário ou funcionários alfabetizados com um emprego estável, como a maior parte dos músicos e donos das festas abundantes, que fazem parte dos circuitos do choro descrito por Alexandre Pinto, como veremos mais adiante.

Os músicos descrito por ele, em sua grande maioria eram homens, alfabetizados, com trabalho estável nos órgãos estatais ou grandes empresas, ou seja faziam parte dos 20% da população que possuíam direito político de voto. Sabe-se que eram excluídos dos direitos políticos os analfabetos, os mendigos, as mulheres, os menores de idade, as praças de pré, os membros de ordens religiosas. (CARVALHO, 1991, p. 44) Segundo definição de José Murilo de Carvalho, o setor operariado incluía principalmente “artistas, operários do Estado e trabalhadores das novas indústrias têxteis, além dos empregados em transportes”. (1991, p. 75) Se olharmos as ocupações dos músicos de nosso banco de dados, veremos que são, na grande maioria, exatamente operários e funcionários do Estado ou operários das indústrias têxteis, além de empregados em transporte. Encontramos entre os músicos amadores ocupações tais como condutor de bonde da Companhia S. Cristóvão, condutor de trem da Estrada de Ferro Central do Brasil, caixeiro de despachante da Alfândega, funcionário do Tribunal de Contas e da Casa da Moeda, servente do Tesouro

Nacional, cocheiro da Light, tipógrafo da Imprensa Nacional, estafetas dos Telégrafos, estivador do Porto, operários do Arsenal de Guerra e do Arsenal de Marinha, operários da Fábrica de Tecidos de Vila Isabel e da Cia Fiação Tecidos Confiança, mas principalmente, veremos carteiros dos Correios. O que pode ser uma distorção devido a ocupação do próprio Alexandre Pinto, que era carteiro e provavelmente conhecia mais pessoas nesse meio. Encontramos também alguns artesãos, principalmente sapateiros, mas também um alfaiate, um marceneiro e um pintor.

Profissões	amadores	profissionais	concertistas	total	%
Funcionário/operário	100	37	-	137	39
Músicos-profissionais	-	99	-	99	28
Forças-Armadas	11	26	-	37	10
Bacharel	2	12	-	14	4
Artesão	2	5	-	7	2
Professor-Conservatório	-	3	2	5	2
Ocupação-informal	3	-	-	3	1
Empresário	1	1	-	2	0,5
Jornalista	-	2	-	2	0,5
SD	46	-	-	46	13
total	165	185	2	352	100

Tabela 1: Distribuição das profissões entre músicos amadores e profissionais no início do século XX

Cerca de 40% dos 352 músicos analisados são funcionários do Estado, operários do setor privado e artesãos, o que revela que esse segmento é super-representado no universo musical, tendo em vista que o mesmo segmento representava apenas 30% da população da capital segundo o censo de 1906 (CARVALHO, 1991, p. 75). Por outro lado, os médicos, advogados, farmacêuticos, engenheiros, jornalistas, empresários e professores do Conservatório representam 6,53% da amostra, e apenas 3 músicos possuíam uma ocupação informal e mal remunerada, tais como carregador na Central do Brasil, vendedor de folheto e modinhas e capanga de político, representando somente 0,8% de nosso universo. O que revela uma super-representação dos profissionais mais valorizados e uma sub-representação das classes baixas, se compararmos com o censo de 1906, no qual a população empregada nos serviços domésticos, na distribuição de jornais, ou os de profissão desconhecida e mal definida, representam 51,8% da população economicamente ativa, enquanto que os profissionais liberais representam em torno de 3% apenas. Esses dados sugerem a hipótese que o recrutamento social desse universo que recortamos, se dava em certos segmentos sociais bem demarcados, aberto às classes mais privilegiadas e fechada às classes mais baixas.

O que é importante observar é a posição intermediária da grande maioria dos músicos: entre os bacharéis, destinados às profissões com maior reconhecimento simbólico e proveitos materiais, e a “base da pirâmide”, formada por um enorme contingente de trabalhadores domésticos, de jornaleiros, de pessoas de profissões mal definidas e mal remuneradas situação vivenciada pela maior parte da população negra e mulata.

Levando-se em conta essa posição “intermediária” dos músicos descritos por Alexandre Pinto, ganha um significado a distinção que aparece repetidamente em seu livro, entre os músicos que circulam no universo do choro e a grande massa da população carioca ocupada nos pequenos trabalhos informais, destituídos de todo capital simbólico, aquelas identificadas às “classes temerosas”. A mesma distinção é observada por José Murilo de Carvalho em seu estudo sobre a Revolta da Vacina. Para muitos representantes do poder, o operariado é associado ao povo ordeiro e pacato, enquanto a Revolta da Vacina, assim como outras revoltas, era associada às “massas ignorantes”, “vagabundos recalcitrantes, presos e condenados que fingiam de povo”. Esse historiador nos oferece algumas visões dos acontecimentos de 1904, tal como a do chefe de polícia Cardoso de Castro, para quem a “mazorca fora obra do ‘rebotelho ou das fezes sociais’, do facínora, do ladrão, do desordeiro de profissão, do ébrio habitual, da meretriz, do cáften, do jogador, do vagabundo e do vadio. O povo verdadeiro, o verdadeiro operário, tinha ficado à margem dos acontecimentos.” Ou ainda, o senador liberal Rui Barbosa, para quem “o verdadeiro povo ter-se-ia recolhido ao interior dos lares, pois ele é resignado, submisso e fatalista. As massas incultas é que se teriam deixado levar à mazorca”. Para o famoso poeta, imortal acadêmico Olavo Bilac, a revolta “fora obra da ‘matula desenfreada’ e dos ignorantes explorados pelos astutos”, “uma turba-multa irresponsável de analfabetos”. José Vieira vai enxergar entre os revoltosos “garotos vendedores de jornais, garotos de cortiço, operários desocupados, capangas de políticos e vagabundos da Saúde”. E mesmo um revoltoso assumido, que fora processado e acusado de ser um dos líderes da revolta, percebe um tipo social que diferencia dos operários em geral, “os elementos violentos e belicosos da população, os afeiçoados à desordem, a ‘classe temerosa’”. (CARVALHO, 1991, p. 115-116)

Todos interessados em desqualificar politicamente e socialmente os responsáveis pelos acontecimentos violentos de 1904, mostram uma hierarquia social bem demarcada. A “classe temerosa”, os desocupados, os vagabundos, moradores dos cortiços, massa de analfabetos incultos destinada a se ocupar dos pequenos serviços desvalorizados, são

aqueles com quem ninguém deseja ser confundido, muito menos os operários chorões do início do século XX.

III. A ética dos operários chorões

Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro *O Choro*, descreve os chorões principalmente a partir do instrumento que tocam, do bairro onde moram e circulam, da profissão que exercem fora dos circuitos do choro e também pela suas qualidades de instrumentista. Alguns músicos eram tidos como um “exímio violonista”, um “excelente músico”, um “maravilhoso pistonista”, às vezes simplesmente um músico que “tocava flauta soffrivelmente”, outras era como Leopoldo Pé-de-Meza que “tocava pouco, mas servia para ‘encher tripa’ na falta dos grandes chorões; pois com a sua flauta de cinco chaves já muito velha, presa com elasticos tocava só musicas faceis, lá uma ou outra mais difficil, emfim sempre arremediava, nos bailes onde tocava”. (PINTO, 1936, p. 18) Outro que “não era lá destes grandes musicos, pois tocava pouco, e de ouvido” era Chico Porto, que “como em seus tempos os bons tocadores eram poucos, sabia fazer afita, satisfazendo a todos convidados, repetindo sempre a mesma musica e assim ia ganhando fama como grande pianista”. (PINTO, 1936, p. 42) Alexandre Gonçalves Pinto nos conta uma experiência sua com o temido flautista Videira, um músico que tocava de ouvido, mas que era muito exigente e gostava de mostrar sua maestria tocando melodias complicadas, fazendo os acompanhadores errarem, ou “caírem” segundo a gíria da época, diante do que parava de tocar para perguntar ao embaraçado violonista: “O Senhor sabe tocar?”, desmoralizando-o diante de todos e afirmando sua superioridade.

Vou contar um facto que deu-se commigo, e um meu grande amigo, tambem como eu farrista que era conhecido por apellido Dinga, de saudosa memoria. Dinga convidou-me para tocarmos em um anniversario e baptizado, lá pelas ruas de S. Diogo, hoje General Pedra. Quando lá chegamos, o flauta ainda não tinha chegado, indagando eu ao dono da casa quem era o flauta, que tinha de tocar me respondeu que era um seu amigo por nome Videira.

Oh, decepção ! Um suor frio desceu-me por todo o corpo, parecia que ia ter uma syncope, pois sabia por informações, o ranzinza que elle era! pois sabia da decepção que ia passar e meus companheiros, pois os tons que sabia naquella occasião eram muito poucos, pois o que eu sabia era de principiante, que só servia para distrahir, e não para acompanhar.

Pois bem: com o medo de tocar com Videira, eu e Dinga, arranjamos um pretexto para darmos o fóra. Quando estavamos quasi para retirar-nos, com medo que Vieira entrasse, surgiu Videira com a sua maviosa flauta em baixo do braço, e que muito sorridente nos cumprimentou, satisfeito talvez, pensando que fossemos excelentes tocadores. E dizendo o dono da casa que iam nos retirar, veio Videira ao nosso encontro dizendo: Eu peço aos senhores que não se retirem, pois desta forma ficará a festa toda estragada. Então eu, muito medroso e nervoso lhe

disse, que fomos alli, só para cantar modinhas, dentro dos tons que nós conhecíamos e não para acompanharmos flauta, pois faltava-nos a pratica. Videira dando uma gostosa gargalhada, abraçou-me e dizendo-me: menino não tenha medo, do pouco que você toca: pois eu tocarei tudo dentro das notas que conhece. E assim dizendo pegou-me pela mão, e a do Dinga, e disse: vamos lá dentro tomar uma bôa talagada. Nos que também gostávamos, acompanhamos com grande prazer. Ao chegar á sala de jantar, encontramos uma bella mesa, cheia de assados, e as competentes garrafas de vinhos tintos, Porto, Cervejas e etc. (PINTO, 1936, p. 24-25)

Fica clara uma distinção entre músico que toca “só para cantar modinhas” e músico que sabe “acompanhar flauta”, ou seja, acompanhar um instrumento solista. A primeira feita por músicos sem muita maestria, que dominam apenas alguns tons, a segunda pelos mais experientes e habilidosos. Mas esses dois tipos podiam se misturar nas festas, não sendo a grande maestria do instrumento um traço distintivo dos chorões, diferente da definição corrente de choro. A grande habilidade dos músicos era o traço de um grupo de chorões mais experimentados, mas não do choro como um todo.

Surpreendentemente, “as reminiscências descriptas neste livro, pobre de literatura, porém, rico de recordações”, como nos adverte Animal, falam com maior frequência dos signos de reconhecimento social e traços morais responsáveis pela exclusão ou estima do grupo, do que das qualidades de instrumentista. Encontramos descrições sobre a maneira de vestir “janota” ou com uma “tradicional sobre-casaca” além de “uns aneis de latão com pedras de vidro” e a “cabeleira partida ao meio”, apresentando-se “sempre asseado”; mas também informações sobre os estigmas corporais, “uma perna mais curta”, “um dedo cortado ao meio”, “de côr preta”, “sinaes de bexiga” no rosto ... Mas vai salientar com maior recorrência as maneiras e a conduta dos colegas de choro. Fala da “educação aprimorada” deste, ou da “finíssima educação” daquele, utilizando inúmeros termos tais como “trato sem igual”, “fino tratamento”, “delicado trato”, “maneiras esplendorosas”, “tratamento sublime”, “maneiras graciosas e finas verves”; ou ainda, se provém de “distinta família” ou de “nobre família”; se é um “exemplar chefe de família”, “um excelente funcionário”, um “amigo pronto a servir a todos”, “compridor de seus deveres, estimado pelos seus superiores”, “sincero”, “atencioso”, “modesto”, “alegre” etc.

Fica clara a importância da distinção de maneiras para Animal, como quando descreve Manduca Catumby que “fazia proezas nas cordas de tripas, sendo por esta razão respeitado e admirado por outros chorões” e que “embora não tendo elegancia, pois tocava com a cabeça cahida sobre o instrumento, sabia tirar partido nos chôros que executava”. A falta de elegância não o impedia de alcançar a admiração das pessoas que o escutavam, mas ele “ainda possuía uma outra especialidade: tocava com gosto e não se tornava rogado aos pedidos que lhe eram solicitados, era calmo, concentrado, modesto, e de expressões

delicadas e muito considerado pelo modo, porque se sabia conduzir entre outros chorões, de seu tempo, eis porque digo que Manduca de Catumby, fez a sua época no tempo que os violões não estavam valorizados como hoje se acham.” (PINTO, 1936, p. 53)

Prestativo, modesto, delicado, muito considerado pelo modo como se conduzia entre os outros chorões: as qualidades pessoais são equiparadas às qualidades musicais, chegando a se sobressair em relação a estas. Algumas vezes as qualidades pessoais poderiam ser um passe de entrada no grupo e a principal razão da estima que um certo músico usufruía nos circuitos do choro. Por exemplo quando fala de Ismael Brasil que “primava por apresentar-se sempre asseado”, era “um funcionário irrepreensível, tipo engraçado, razão porque era querido e admirado pelos companheiros de classe, amigos, e ainda mais pelos grandes chorões daquele tempo”. E um pouco adiante conta que se encontrava alguém dormindo no pagode fazia estripulias para acordar o infeliz “applicando ‘mosquitos’; accendendo papéis e gritando por socorro; fazendo caricaturas com rolha queimada, no rosto dos que dormiam e infinidades de coisas que só elle sabia fazer, tornando-se por este motivo cada vez mais estimado na roda dos chorões.” (Pinto, 1936, p. 71)

Em outros casos são os atributos morais que são colocados em primeiro plano e se confundem aos atributos de instrumentista, ficando equiparados na composição da personalidade do músico, como quando descreve Neco:

É bom, e leal amigo predicado este que faz parte integrante de um passado glorificado, que honra o presente. Não é um celibatário, porém, tem se conservado solteiro. Sempre foi distinguido pela nata social, esta que tem predileção pelo seu violão, e o respeito com que se impõe perante as famílias e o zelo que tem pelo seu nome na roda dos chorões. Não tem orgulho nem vaidade mas, sim, muito amor próprio sendo um amigo prestativo e dedicado. O nome de Neco, na roda do choro é um santuário, é uma veneração na formação dos seus acordes maravilhosos e embriagantes de harmonia nas passagens das tonalidades das músicas difíceis, que sem lisonja só ele sabe fazer. É de um ouvido apurado, de um mecanismo fácil tirando infinidades de sons sem esforço por ser tudo isto executado pelo seu dom favorável na magia do violão. Por esta razão quando se fala no meio dos instrumentos cantante no nome do Néco, elle é acolhido com as homenagens que de direito lhe pertence. (PINTO, 1936, p. 071)

Alexandre Pinto em seu livro de memórias, afirma e reafirma regularmente o bom caráter, a boa educação, a dignidade e respeitabilidade de seus companheiros, muito mais insistentemente do que suas qualidades de músico. Era importante para esses músicos se distinguirem dos baderneiros, daqueles que gostavam de briga, que bebiam imoderadamente, mesmo se os chorões adoravam beber os vinhos importados de Portugal, a cachaça Paraty, e as cervejas que começavam a se impor no gosto nacional com a ajuda das canções dos teatrinhos de variedades patrocinados pela Brahma.

Em oposição a esse músico chorão, idealizado por Alexandre Pinto, temos o capadócio, um arquétipo urbano muito difundido na cidade. Luiz Edmundo no *Rio de Janeiro do meu tempo* vai falar da vida do cortiço, quando aparece uma personagem de músico. Descreve Manduca da Praia, um tanto *cabra*, esmerado no vestir, e “o violão sempre na unha”, mas é dono de “uma boca larga e feia, cheia de dentes podres e onde se espeta um palito novo ao lado do cigarro, sempre apagado e mole de saliva...”:

Manduca é o tipo perfeito e acabado do capadócio de alcoice, rufião seresteiro, com nome, fama e glória nos conflitos da zona do fêmeaço, entre fuzileiros navais e guardas da polícia. (...) Manduca é ainda cabo eleitoral do partido do governo, atividade que lhe dá um pouco de dinheiro.

Chega às sete da manhã no cortiço, Manduca da Praia, vindo da “teorga”, para dormir. Ronca até muito depois do meio-dia. Come, veste-se e vai embora. Quando ele parte, maneiroso e gentil, cantarolando, alegre, o “pinho” entre os dedos, saudando os conhecidos do cortiço (*Bá tarde!*...), muito orgulhoso das suas calças brancas, da sua bipartida gaforinha, há um movimento de admiração que o envolve e acaricia. Gabam-lhe a voz, o violão, o bom corte do terno feito na Tesoura de Prata à Rua da Saúde: — Que elegância! — diz-se. Na verdade, só o prestígio daquelas botinas brunidas e fulgurantes como dois sois... (...)

Manduca da Praia ao deixar o cortiço, deixa, sempre, a pobre mãe, que se encharca na água da tina, toda babada de satisfação e de vaidade. Por vezes, sorrindo vaidosamente, conta ela: “O pai já era, como ele, assim. (...)” ((Luiz Edmundo, 1984, p. 138-139)

Na percepção do escritor a música era a mesma dos operários chorões:

Por causa de misérias como esta é que Manduca da Praia repinica o violão e canta com chiste a solfa gaiata do “Ai, ladrãozinho, nesses lábios de coral/ Dá-me um beijinho/ Não te pode, fazer mal”⁵⁶.

Mas o tipo capadócio, que é o cantor e violonista, sedutor de mulheres, também capoeira, valentão e briguento, e que no início do século XX vai se transformar no malandro, era logo excluído pelos outros chorões. A ocupação de cabo eleitoral, como Manduca da Praia, que eram, em geral, os mesmos capangas de políticos, é uma ocupação que aparece apenas uma única vez entre os músicos lembrados até nossos dias. Trata-se do chorão Cipriano de Niterói, músico amador e capanga de político.

Os elementos desordeiros e truculentos eram excluídos, pois a casa do dono da festa tinha que ser respeitada, assim como todos os convidados. Essa era a regra implícita, que permitia uma estabilidade nas relações entre dono da casa e músicos, muitas vezes desconhecidos, em geral convocados pelo solista que desempenhava também o papel de chefe do conjunto. Um músico que não conseguia se comportar dentro dos limites respeitáveis, colocava em situação instável todo o conjunto de músicos, podendo inviabilizar novas oportunidades de convites para animar festas.

⁵⁶ Versos de “Bregeiro”, música de Ernesto Nazareth, letra de Catullo da Paixão Cearense. EDMUNDO, 1984, 138.

O episódio do Alma de Maçon é interessante para falar da dimensão moral presente no mundo do choro. Mesmo se não tomarmos como um fato verídico acontecido naqueles idos tempos, ele serve como anedota moralizadora que fala explicitamente do código que deve ser respeitado, ao menos aquele do grupo frequentado pelo chorão Animal.

O Alma de Maçon trabalhava na Imprensa Nacional. Era um rapaz magrinho, mulato sarará, e que se distinguia no meio dos penetras daquelle tempo. Eu o conheci por intermedio do Ismael Brasil, tocador de trombone e bombardino de saudosa memoria, meu muito digno collega, carteiro do Correio Geral um primoroso chorão que não concluirei este livro sem que faça a sua biographia. Pois bem, vamos ao nosso Alma de Maçon que farejava um chôro como quem num sabbado do meiado do mez corre atraz dos dinheiros para o "Boi com abobora" do domingo. Em uma occasião, foi convidado para um chôro lá para as bandas da Terra Nova, mas como era distante da cidade teve mêdo de ir sózinho, e por sua alta recreação, convidou um penetra-mór, de sua tempera e ás paginas tantas seguiram elles para o chôro depois de terem bebericado bastante. Quando chegaram, o baile estava molle, em ponto de bala. Foram logo evadindo a sala e cada um tomou a sua dama, e começaram a virar no passo de siry-candeia. chôro estava destes que faz levantar defunto do caixão. O Alma de Maçon, bradou logo: Guardem distancia senhores que eu quero entrar com meu jogo ! Cruzeis meu Deus, até parece que é alma de maçon. Acerta o passo pessoal ! Quando terminou a polka chorosa que faz mexer o osso, o convidado do Alma de Maçon, dirigiu-se a um senhor idoso que se achava enconstado a uma janella e todo prosa e risonho disse: Estaes gostando da maxixada ? Dansei agora com um mulatão da ponta da orelha. Nunca pensei que esta meleca estivesse tão bôa. Eu só vim aqui p'ra vadiar com estas morenas. O senhor está vendo aquella mulata velha que está ao lado da pequena com quem eu dansei ? tambem é um pancadão. O senhor com quem elle falava era dono da casa, a mulata e velha, era a sua senhora, e a pequena com quem elle dansou era sua filha. Neste ponto o dono da casa lhe perguntou: Quem foi que lhe convidou para esta festa? O malandro respondeu: isto não tem importancia. Oh ! si tem! faça o favor de me mostrar com quem veio. Neste momento appareceu o Alma de Maçon, que foi apontado pelo malandro por quem tinha sido convidado. Então o dono da casa observou com toda calma: Um convidado convida outro, e o dono da casa bota dois na rua, por isso, tomem os seus chapéus, e vão sahindo antes que páu ronque. Eis a razão que no tempo em que eu andava pelos chôros em logares estranhos, fazia questão fechada de, antes de mais nada ser apresentado ao dono da casa para não acontecer como aconteceu ao Alma de Maçon e ao seu conviva. (PINTO, 1936, p. 67-68)

Em outros momentos de seu livro Alexandre Pinto vai ressaltar os elementos fundamentais para o desenrolar de um bom choro: a alegria e a ordem, como lemos nas descrições dos chorões Adalto e Videira, respectivamente:

Os choros em sua festa também se prolongavam sempre dentro da ordem, do respeito e da alegria. (PINTO, 1936, p. 94)

Finda a festa ao romper da manhã, despedimo-nos do dono da casa, e sua familia e mais convidados, que ficaram muito gratos, pela maneira alegre e ordem que reinou até ao findar da mesma. (PINTO, 1936, p. 26)

Uma das principais preocupações do livro é construir uma imagem coletiva harmônica, respeitável, do conjunto dos músicos amadores e profissionais que circulavam nos circuitos do Choro, do qual ele mesmo fazia parte. Essa preocupação fala também da

necessidade de se distinguir de um outro grupo social marcado pelo estigma da violência. Uma reportagem do *Correio da Manhã* de 17 de julho de 1906, sugere essa categoria social negativa:

Em um botequim [...] na estação do Engenho de Dentro, verdadeira tasca onde se reúnem, à noite, desordeiros e vagabundos, que perambulam pelos subúrbios, promovendo desordens que sempre acabam em terríveis desacatos, deu-se ontem uma cena de sangue. (*apud* CHALHOUB, 2001, p. 256)

É com essa imagem de desordeiro e vagabundo que dialoga os personagens criados por Animal, no sentido de se distinguirem deles, se afirmarem pela harmonia do grupo, solidariedade, simpatia, respeitabilidade. Essa atitude se contrapõe aquela de alguns sambistas dos morros em depoimento ao Museu da Imagem e do Som/RJ em 1992, que vão oferecer uma imagem de seus colegas como “malandros”. Conta Carlos Cachça sobre Brancura:

Conheci, mas não fui parceiro dele, Brancura era da outra área, era da área da valentia, das navalhadas, das pernadas, cabeçadas, já não era propriamente samba. Era ele, o Tibelo, o João da Gente, o Geraldo Branco, o Geraldo Grande, todos pertenciam à batucada, como se chamava na época.

Bicho Novo também vai lembrar de Brancura e de Ismael Silva:

— O Brancura não era valente?

— Não, o negócio dele era jogo e mulher. Currava chapinha junto com Ismael Silva. Os vagabundos da Light, ali na Maia de Lacerda, botavam a chapinha numa ponta do jornal e ofereciam cinco mil réis para quem passasse e adivinhasse onde ela estava. Ao mesmo tempo colocavam um conhecido fingindo que era passante e que induzia o outro a dizer que estava em determinado lugar. Dessa forma ganhavam dinheiro. Além disso o Brancura tinha muita sorte com as mulheres, elas é que o vestiam, inclusive com camisas de seda. E vestiam Ismael também. Eles gostavam de andar na Lapa, porque lá não era lugar de pobre, lá eles podiam usar suas camisas e seus sapatos de pele.”⁵⁷ (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 68)

Os chorões de Alexandre Pinto, são funcionários e operários, trabalhadores regulares, pais de família. A vida boêmia dos chorões devia ser conciliada com a jornada de trabalho cotidiana. A dignidade de classe média devia ser assegurada, com a exclusão dos elementos temerários.

Mas se a respeitabilidade, a garantia da ordem e da alegria eram condições fundamentais para a existência dos choro, a contrapartida que deveria ser assegurada pelo dono da festa era igualmente importante para o bom desenrolar da relação cliente e músico que se estabelecia nos choro. O choro era um circuito amador, pois não se constituía em uma atividade que trazia proveitos econômicos aos músicos, ou pelo menos não o

⁵⁷ Ismael Silva em seu depoimento em 1969, apresenta uma outra imagem de si mesmo e de seus companheiros. Ao ser indagado se os sambistas eram pessoas “de vida mais fácil, um pouco malandros, de vida irregular”, responde: “Não. A rapaziada era boêmia, só isso, não era como pensam. Todos tinham seus empregos.” (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 161)

suficiente para garantir a sua sobrevivência física. Esses músicos, na grande maioria, possuíam outro emprego por meio do qual garantiam sua subsistência e de sua família. Por outro lado, estabelecia-se um intercâmbio, na qual se trocava um serviço pelo alimento, a animação musical pelos assados, ensopados, doces e bebidas, mas sem a intermediação do dinheiro.

É claro que o desejo de tocar com os músicos, participar do choro era a motivação principal para essa intensa atividade paralela que se metiam tantos carteiros, funcionários da Estrada de Ferro, funcionários públicos de diversas instâncias federais e municipais, operários das fábricas de tecidos etc. Mas a comida tem um lugar central nessa prática de lazer. Ela era a contrapartida do dono da festa à diversão garantida pelos músicos dentro das normas de decoro exigidas pelas famílias dos bairros da Cidade Nova e zona portuária, Catumbi, Engenho, Tijuca, São Cristóvão e subúrbios mais afastados, às vezes chegavam a ir mais longe como Jacarepaguá ou Niterói. O dono da festa oferecia comida e bebida em abundância, sem o que os músicos iam embora deixando atrás de si o fracasso social que se constituía uma festa sem música e sem comida. A comida aparece nos relatos do chorão Alexandre Pinto como um elemento central na relação entre os músicos e seu público.

Quando fala do flautista Leite Alves conta: “Conheci-o desempregado, privei muito com ele, conheci em um baile, na rua D. Feliciano, ficamos muito amigos, dali em diante todos os pagodes que ele, ou eu tinha, tocávamos sempre juntos, eu de violão ou cavaquinho, faziam-nos o regalo destes bailes, que naquele tempo de tudo barato existia a milhares, pois não havia lar que fazendo um batizado, aniversário, casamento, etc., que não desse um baile, puxado ao leitão, ao peru, galinhas, muitas bebidas, como sejam cervejas, vinhos, licores, etc. De forma que os chorões daquela época não passavam necessidades, comendo bem, e bebendo melhor.” (Pinto, 1936, p. 38)

Falando de Carlos Espindola, flautista: “[em] alguns pagodes que estavam acostumados a receber os músicos a café e cachaça, ia me dizendo vamos dar o fora pois não estou acostumado a passar a “Pirão de Areia seca” e “Ferrão de Bagre”, que significava não haver uma bela ceia regada com o competente vinho; então respondia eu: vamos sair de barriga pois ela está dando horas. Saindo deste pagode íamos para qualquer botequim, mandávamos vir uma porção de mortadela, pão e vinho e assim fazíamos um belo repasto, saíamos dali mais ou menos forrados, caminhávamos pela rua afora rindo e comentando o baile.” (Pinto, 1936, p. 18-19)

Sobre Leopoldo Pé de Mesa, “nos bailes onde tocava, comia como gente grande, e bebia melhor. Gostava de uma abrideira antes de entrar nos pirões, e depois se atolava na cerveja, no vinho ou em qualquer outras bebidas que viesse, era dos tais que cada vez que chimpava um “gole” da boa estalava a língua, e quando numa mesa via um Qui-Quei (porco) com a competente batata na boca e azeitona nos olhos, não tinha mais vontade de levantar-se, e quando isso fazia ia dizendo: hoje comi para um mês, estou empanturrado, já não posso mais. Se pela madrugada vinha um chocolate com biscoitos não rejeitava a parada e tomava mais de uma xícara. Não quero dizer com isso que todos os músicos fossem assim, como ele, mas gostavam de comer bem e se assim não fosse tratavam de dar o fora deixando os convidados a ver navios.” (Pinto, 1936, p. 18)

Sem comida não havia contrapartida, a relação estava quebrada e os chorões não deviam mais o respeito e estima ao dono da festa, nem o compromisso de animar a festa,

eles iam embora sem sentir compaixão nem pela família que acolhe a todos, nem pelos convidados. Podemos perceber que os chorões compartilham uma certa mentalidade e certos comportamentos adquiridos no mundo do trabalho formal, assalariado, tal como a responsabilidade pelo cumprimento de seu dever, um certo padrão de dignidade assegurado por um código de conduta restritivo.

Entretanto, a comida era apenas a parte mais evidente de uma troca que envolvia outras dimensões da vida social. Esse tipo de atividade musical desenvolvida pelos grupos de “choro”, nos termos definidos aqui, oferecia aos músicos que conseguiam se inserir nesse circuito, um papel central na importante dinâmica social da cidade, com sua sociabilidade baseada nas festas e comemorações privadas. Fazer parte dos grupos de choro proporcionava aos músicos além de uma recompensa material, uma recompensa afetiva e também simbólica. Afetiva, proporcionada pelo prazer de estar entre amigos, pelo prazer de tocar junto com outros músicos, pela camaradagem conquistada com pessoas diversas em diversos pontos da cidade; e simbólica, baseada na importância do papel social atribuído aos músicos, e vai em muitas ocasiões lhes abrir as portas das casas dos grupos sociais mais abastados e mais bem posicionados socialmente, permitindo uma circulação social ampliada.

A necessidade de enfatizar aquilo que distingue os chorões dos “vagabundos da Saúde”, dos “desordeiro de profissão”, do “ébrio habitual”, se deve a proximidade geográfica e social desses músicos operários e do *lumpen* das pequenas e diversificadas ocupações. São todos moradores da região central, dos morros, da Cidade Nova, além de Catumbi, Andaraí, São Cristóvão, Estácio de Sá e da região portuária, como a Saúde e Gamboa. A preocupação do chorão, no entanto, pode sugerir que eles poderiam ser confundidos com esses elementos, os capadócios sedutores de mulheres e valentões, prontos para defender sua honra incerta. Os chorões não somente não se identificavam com o “ébrio habitual” e o “desordeiro de profissão”, como tinham seus mecanismos sociais para defender o grupo desses elementos indesejados, como nos conta o chorão:

Em uma ocasião depois de terminado um choro botaram dentro de uma carroça da Gari este chorão [Coimbra Trombone], por ter abusado extraordinariamente das bebidas tornando-se inconveniente no pagode, e tendo sido tomada esta medida para moralização dos chorões, a fim de que não se reproduzisse cenas idênticas, pois quando um componente da trupe dos chorões desrespeitavam algum amigo entre eles, o “cabra” era repudiado e dispensado com todo deferentismo por seus companheiros de conjunto. (PINTO, 1936, p. 96)

Os músicos tinham uma dignidade que mesmo se os colocava abaixo dos bacharéis na hierarquia das profissões os colocava acima das ocupações indefinidas. Algumas ocupações eram consideradas pelos próprios músicos como inferior, destinadas aos “Joãos Ninguéns”, que não ficaria bem para um músico de talento inserido nos circuitos do choro, como ser um carregador na estação de trem. Alexandre Pinto conta:

Gonzaga ia a um pagode todo janota, acabando, dirigia-se à sua casa, vestia uma blusa, um boné, e uma rodilha à cintura, lá estava o herói em frente à Estação de Pedro II, fazendo carretos, como qualquer um João Ninguém. Muitos que não o conheciam ficavam admirados de um músico de grande quilate que era ele, ocupar um serviço naquelas condições. Então muitos que o conheciam, às vezes perguntavam-lhe a razão, que ele sendo um músico tão afamado, trabalhava em um lugar tão baixo! (PINTO, 1936, p. 81)

Carregador era uma ocupação “baixa” e indigna para um “músico afamado”, até mesmo incompreensível para muitas pessoas. Não é por acaso que Gonzaga é o único músico carregador que temos notícia. É importante notar que para circular nos circuitos do choro, Gonzaga se vestia “todo janota”, ninguém imaginava sua ocupação considerada indigna.

Por outro lado, as pessoas que possuem capital escolar, adquirido pela passagem pela universidade ou conservatórios, possuem por razões variadas uma maior reverência à ordem cultural legítima, sendo para elas humilhante participar dos circuitos da música comercial. Por isso um filho de família tradicional de posses, se veria tentado a proteger o nome de sua família sob um pseudônimo artístico, ao mesmo tempo proteger a si próprio das pressões familiares, como fez Marcelo Tupinambá (1892-1953)⁵⁸.

Mas para a maior parte desses músicos participar desses circuitos não era humilhação, nem apresentava tensão alguma, ao contrário era vivenciado como merecimento e motivo de orgulho. Nesse sentido, esses músicos cultivavam um outro gosto musical que não fazia parte do bom gosto legítimo outorgado pelos centros europeus, mas um gosto legitimado nos circuitos do divertimento. Não significa que eles ignoravam a hierarquia que subjugava a uma posição inferior a música popular urbana, mas compartilham internamente no universo da música de divertimento uma sub-hierarquia traçada segundo a inserção nos circuitos com maiores chances de reconhecimento pelos agentes da cultura legítima ou pelo público mais amplo, como veremos adiante.

Fica claro também que o recrutamento social desse universo musical se restringe aos grupos intermediários, deixando de fora a massa da população. E mesmo se esses músicos não constituíam a ínfima parcela da população que participava das eleições — que

⁵⁸ Caso citado no capítulo 2.

foi de 0,5% nas eleições de 1910 (CARVALHO, 1991, p. 86) — faziam parte dos cidadãos políticos potenciais. Mas como bem observara o historiador José Murilo de Carvalho, a população do Rio, quando participava politicamente, o fazia fora dos canais oficiais, através de greves políticas, de arruaças, de quebra-quebras. “Mas na maior parte do tempo dedicava suas energias participativas e sua capacidade de organização a outras atividades.” (CARVALHO, 1991, p. 90). O autor vai destacar a importância das atividades festivas como canal para as realizações da população excluída do jogo político. Ao mesmo tempo em que fracassavam os partidos operários, as organizações políticas não-partidárias, como os clubes republicanos e batalhões patrióticos, floresciam na cidade as associações não políticas, de cunho religioso e de auxílio mútuo, que englobava uma parcela surpreendente da população com mais de 21 anos, chegando a quase 50% (CARVALHO, 1991, p. 143). O espírito associativo do carioca manifestava-se na criação das sociedades dançantes, clubes e ranchos carnavalescos, bem como na organização das tradicionais festas que juntavam milhares de pessoas como a Festa da Penha e o Carnaval no início do século XX. Havia também as atividades que não eram formalmente organizadas por associações, como os grupos de músicos que tocavam em festas e serenatas, mas que contavam com centenas de integrantes que deviam respeitar certo código de conduta que os distinguiam de grande parte da população.

Capítulo 4 *As músicas: choro, modinha e samba*

Uma pequena passagem do livro de Alexandre Pinto é muito sugestivo acerca de uma tensão que existia no universo da música de divertimento em 1936, mas que não existia na década anterior analisada aqui. Uma oposição entre modinha e choro de um lado e do outro, samba. Em outros termos, entre o “autêntico e tradicional” e o “moderno” imposto pela indústria fonográfica. Escreve o chorão Animal:

(...) as saudades dos tempos passados que não voltam mais, porque tudo que é muito nosso vai desaparecendo pois com o "progresso" não existe mais as músicas melodiosas que arrancavam do grande cérebro do poeta as canções de amor, e de tristeza que em tempos que já se foram das grandes serenatas nas lindas noites de luar, despertavam quarteirões inteiros para apreciarem os cantores daquela época, que eram dotados de **voz linda e forte**, e o "pinho" em suas mãos pareciam ter magia, tal eram as melodias dos acordes que eles arrancavam nos acompanhamentos de suas modinhas. Hoje só imperam as músicas

estrangeiras barulhentas e irritantes ou então os sambas e marchas que tem glorificado alguns cantores modernos, enquanto isso Catullo, tem mesmo saudades dos antigos trovadores que interpretavam as suas produções com tanta alma, tanto assim que há muito não aparece uma nova canção de Catullo, o maior trovador esta glorificado e ultimamente tem se dedicado a outro genero escrevendo poemas sertanejos que são uma verdadeira joia da poesia brasileira. Como todo mundo sabe Catullo, remodelou todas as modinhas de autores antigos corrigindo-as dos erros grammaticaes fazendo uma verdadeira recapitulação dando novas feições às mesmas. (PINTO, 1936, p. 57)

Outro era o mundo do samba em 1930, não é por acaso que Alexandre Pinto vai criticar o progresso que se traduz pelas “músicas estrangeiras e barulhentas”, mas também pelos nacionais “sambas e marchas” modernos, que invadem os meios de difusão e se opõem “ao que é nosso”, às “músicas melodiosas”, às “canções de amor e de tristeza”, ou seja, as modinhas.

Em 1936, ano em que publica seu livro, o samba aparece para Alexandre Pinto como um gênero “menos” nacional se comparado à modinha já em vias de desaparecimento. De um lado Catullo da Paixão Cearense, a modinha, o autenticamente nacional, consagrados nos circuitos do Choro, de outro o samba moderno e uma nova geração de cantores e compositores consagrados pelos circuitos de grande difusão, como o Disco e o Rádio.

Vemos que a preocupação em estimular a produção de uma música nacional em detrimento ao estrangeiro data de meados do século XIX. A modinha, desde então, ocupava uma posição privilegiada na concepção de escritores, literatos e jornalistas como música essencialmente nacional em oposição à música estrangeira. Nomes conhecidos no mundo das letras, tais como o então famoso romancista Joaquim Manuel de Macedo, e o não menos popular teatrólogo e poeta Artur de Azevedo, além do escritor, pesquisador já citado Mello Moraes e do acadêmico Affonso Arinos, vão escrever sobre a modinha ressaltando seu caráter nacional em oposição às músicas estrangeiras principalmente as árias italianas, as preferidas pelos brasileiros. Joaquim Manuel de Macedo em seus romances vai fazer seus personagens cantarem além dos trechos de óperas italianas famosas na época, modinhas e até mesmo lundus, gêneros rechaçados como fora de moda ou de mau-gosto pelos grupos de gosto refinado, como vimos no primeiro capítulo.

Nas últimas décadas do século a modinha continua correndo perigo de desaparecer, “suplantada” pelas músicas de “exportação” como escreve Artur Azevedo no *Diário de Notícias*, 9/12/1885:

Ah! Bons tempos da modinha brasileira, hoje suplantada pela romança de exportação!
Eu prefiro de bom grado a *Virgem santa, és tão bela que eu te amo*, e *Por entre as trevas da noite* a todas as melodias de Tosti, cuja letra italiana as mocinhas de hoje aprendem como papagaios, ignorando o sentido, muitas vezes brejeiro, do que estão dizendo.

Mas tenho esperanças de que se empanurrem tanto de música estrangeira, que voltem, arrependidas, à nossa modinha, tão engraçada, tão cheia de ingênua e doce poesia.

Entretanto, no início do século XX o gênero continua vivo e chamando a atenção de importantes intelectuais como Affonso Arinos que em uma palestra em 1905 vai reafirmar mais uma vez o caráter nacional das modinhas e lundus:

“Tempo houve em que floresceu nesta terra, com maxima liberdade e viço, a musica democratica das modinhas, dos lundus, dos fandangos e tyranas. Expressao espontânea do gênio do nosso povo, ella se prendia aos dois principaes povoadores do nosso solo — o portuguez e o africano. E, como tanto um como outro fossem aqui exilados, ella tirou dahi o seu accento triste. (...) E os trovadores, como o antigo Joaquim Manoel ou o moderno Eduardo das Neves, entoarão sempre as modinhas saudosas, tal a *Casa Branca da Serra*, enquanto houver alma accessivel à paixao ou à ternura, ao odio, à ambição ou à vingança, e enquanto houver accordes arrancados ao coração.” (...) O bardo do povo, anonymo como o povo, viverá enquanto na terra houver flores e luares, enquanto houver melodias na natureza e amores nos corações. (...) Elle attrahirá por fim, na nossa terra, a atenção dos eruditos e conquistará o carinho das mulheres, porque sua boca não mente quando exprime a emoção. Elle nos dará mais orgulho nacional, nos insinuará um amor mais bem comprehendido pelas cousas brasileiras, porque só elle é immune do crime de infidelidade à patria.”⁵⁹

O cronista João do Rio também vai observar e registrar com sua pena a presença do gênero nacional em diversas esferas da vida social. Escreve no início do século XX:

Depois os poetas que sabiam ler continuaram a dar o seu prestígio às sibaríticas melodias que punham lord Beckford em delírio e em deleite, e nós vemos toda a escola romântica tomar inconscientemente na maioria dos seus versos a feição melódica, o *metro modinheiro*; vemos aquele pernóstico elegante, o Magalhães dos *Suspiros poéticos*, escrever em Roma versos que estão pedindo cavaquinho, gaforinha e unha grande; vemos Castro Alves criar para esse gênero canções de uma frescura eterna como a “Tirana” (cita os versos) (...) E Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias e Bittencourt da Silva, Ezequiel, Melo Moraes, a leva dos ex-academicos atuais conselheiros, e esse estranho Álvares de Azevedo, o único genial do banco romântico, o único predestinado como os grandes vates (...) A indústria, o interesse, o lucro, o lucro, essa miragem que tanto faz progredir os povos como as literaturas, propagou-a, espalhou-a, tornou-a torrencial. A Musa delira hoje numa pandega infrene, de bodega em bodega, de chopp em chopp, de tablado em tablado. (João do Rio, 2008, p. 241)

No final do século, o tango também vai ser louvado por jornalistas e críticos de teatro, como o primeiro gênero de música de dança de caráter nacional em meio aos inúmeros gêneros estrangeiros, cultivado primeiramente por Chiquinha Gonzaga que já escreve na época peças para teatro. Mas trataremos sobre o tango separadamente, no texto sobre Ernesto Nazareth.

A oposição entre o nacional e o estrangeiro, até então colocada em pauta por escritores e críticos de teatro, vai dar lugar a uma outra oposição nos anos 1930, entre o “nacional autêntico” e o “nacional comercial”, na pena dos jornalistas-cronistas do carnaval e do samba como Vagalume e Orestes Barbosa, e do chorão Alexandre Pinto.

⁵⁹ Prelecção feita em Petrópolis a 26/03/1905 no Salão do Club dos Diários publicada posteriormente com o título “A música popular” na revista *Kosmos*, abril/1905, p. 26

No pólo nacional está a modinha, o choro, o “samba antigo”. A modinha era a música das serenatas, mas também fazia parte do repertório dos choros, ao lado das músicas dos solistas, acompanhadas pelos violões e cavaquinhos. Os violonistas eram muitas vezes cantores e compositores de modinhas, que em determinado momento do choro saem de sua posição secundária de instrumento de acompanhamento, para o centro das atenções, quando vão encantar as mocinhas com suas vozes melodiosas e versos românticos. Mas até o final do período, vemos que modinha e choro, vão se afastando se constituindo em dois gêneros com significados culturais muito diferentes.

O termo choro, era utilizado para designar um circuito onde se realizavam uma determinada prática musical, seguindo certos códigos de conduta precisos; mas também era utilizado para designar um gênero musical que vai se firmar apenas no período posterior ao que analisamos aqui. Nas primeiras décadas do século, o termo choro aparece nos primeiros catálogos da Casa Edison como indicando um gênero de música tocada por conjuntos de poucos instrumentos, sempre um solista, saxophone, clarineta ou flauta; acompanhados por violão e cavaquinho, que executavam músicas instrumentais. Eles se diferenciavam das bandas que executavam gêneros tais como valsas, polkas, schottisch, tango, dobrado e mazurkas. No catálogo do ano de 1918⁶⁰, iremos encontrar outras seções com outras séries de discos, separadas por grupos, como o Grupo do Malaquias, Grupo do Honório, Irmãos Eymard, Grupo do Sustenido, Grupo Chiquinha Gonzaga, Grupo Luiz de Souza, Grupo O Passos no Choro, Grupo Apostólico, Grupo Ulysses, Grupo Odeon, Grupo do Louro... e a designação do gênero das músicas é a mesma das bandas. Ainda neste catálogo, existe uma seção designada como “Choro” onde podemos ver os grupos executando gêneros como valsa, polca e maxixe, e, também, um gênero designado como “choro”. Já no início da década de 1930, o termo choro, enquanto gênero musical, passa a englobar todos os gêneros de dança instrumentais executados pelos grupos de choro, se diferenciando do samba e da modinha, os quais possuíam versos.

Mas para o chorão Alexandre Pinto, o choro (ou seja, o que inclui os gêneros dançantes considerados nacionais como o tango e maxixe, e os internacionais, como polkas, valsas, shottisch, mazurcas etc.) e a modinha se localizam no polo autêntico em oposição aos sambas, marchas modernos e novos gêneros importados especialmente dos Estados Unidos, colocados no polo comercial.

⁶⁰ Ver FRANCESCHI, 2002, CD-ROM.

As modinhas eram as canções melancólicas, onde os poetas choravam suas dores de amores, como podemos perceber apenas pelos títulos “Como a rosa, amor dura um só dia”; “Oh! Sorte cruel”; “Eu sinto a angustia”; “Os instantes que nos restão”; “Se eu fora poeta”; “Virgem Santa”; “Frio manto”; “Lembranças de nosso amor”; “Meus gemidos solto em vão”; “São pedaços de minha alma”; “Canto de amor”; “Uma ingrata, uma inconstante”; “Se eu morresse amanhã”⁶¹. Luiz Edmundo em suas memórias do Rio de Janeiro no início do 1900, faz uma eloqüente descrição da modinha e aponta como traço característico a melodia triste e lamurienta.

A modinha da época guarda ainda a feição lamurienta que tinha há um ou dois séculos atrás. Ainda é uma coisa monótona e plangente, que se arrasta aos soluços, aos lamentos e aos ais. A melodia é triste, triste é o ritmo, e triste o cantador; triste, até aqueles que, enlevados, a escutam. Estão todos eles atentos e comovidos, as mãos às costas, de cabeças pendidas, as faces hirtas e profundas, umas faces duras, sem olhos, como as das mascaras da tragédia grega. E, dentro do peito, o coração a bater. A bater e a filtrar todo o fel amargo daquela dor que escorre e que é a um só tempo consolo à aflição; solfa merencória e tormentosa, lembrando a alma antiga e infeliz dos homens do Brasil, toda um canto amassado em lágrimas de melancolia e de saudade; melancolia que foi do índio, filho da terra que viu transformar-se em cinzas a taba em que viveu, por vingança, queimada pela mão do colonizador, saudade de negro chorando, nas senzalas, a paisagem risonha da pátria em que nasceu, magoa contida e recalçada do branco nativo, também escravo de outro branco, que era o rei...

Olhemos essas figuras que o drama melódico reúne. Reparemos na importância patética desses vultos simpáticos onde ninguém fala, onde ninguém se move e quase não respira. (...) No subconsciente, no fundo de cada peito, um cenário de imensa claridade, desdobra-se a paisagem radiosa, imagem amiga de uma terra moça, risonha e verde, onde há cascatas, frondes espessas, coqueirais, palmeiras, sol de outro e céu azul! Brasil! Brasil!

Se todos rezassem nesse instante, não teriam os homens, solenes e hirtos como estatuas, maior recolhimento, maior enlevo, nem maior contrição. O próprio Carrazões, que é estrangeiro e de alma contrária à nossa, comove-se sentindo o arfar daqueles corações e até a caixeirada ativa que serve sobre o balcão, a dose do capilé ou da cachaça, faz mover, com cuidado, o vidro e a louça de serviço para ouvir melhor.

A canção desenrola-se. A toada é gemedora. A letra, urdida no idioma bárbaro, aflige. Vai amalgamando os corações, umedecendo os olhos. Desdobrada em queixumes, o violão segue-lhe as pegadas como que aos tropeços, aos tombos, os dedos do executor por sobre as primas e os bordões cambalhoteando em acordes, a desenhar, com ternura e com graça, a harmonia sincopada e sutil. (...) São estrofes românticas vazando todo o lirismo lânguido e meloso dos poetas de quarenta anos atrás (...)

Impressiona a dolência e a taciturnidade do pensamento musical, verdadeira diurese de pessimismos e tristezas, revelando a alma desanimosa e apaixonada de um povo. Mas, está finda a modinha que desmaia num trêmolo suavíssimo, umedecendo os olhos, desoprimindo os corações.” (EDMUNDO, 1984, pp. 90-91)

As canções com ritmo mais acelerado eram chamadas lundus. Estes eram cômicos, satíricos, brejeiros, o que é também sugerido pelos títulos: “Chuchar no dedo”; “O senador”; “Tenho medo do papão”; “Aonde vai, Sr. Pereira Moraes”; “Mãe Benta”; “Tape,

⁶¹ Ver *Lyra do Trovador*. Collecção de Modinhas, Lundus, Recitativos e Canções. Nova Edição Aumentada. 1º e 2º volumes. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1893.

tepe, tipe, ti.”; “O Perú”; “Dizem que sou borboleta”; “Mente, mente”; “É bem bom, não doe nem nada”; “O cafuné”; “Mulatinha do caroço”; “O ladrão do fradezinho”; “O pica-pao atrevido”...⁶² Os lundus em geral possuíam versos engraçados, com trocadilhos, como se fossem pequenos provérbios. *Bolim-bolacho* lundu gravado por Bahiano na Casa Edison entre 1902-1904, por Eduardo das Neves com outros versos em 1907-1912 e na mesma época por Mário Pinheiro é um dos mais famosos da época:

“Bolim-bolacho
Bole em cima, bole em baixo
Bolim-bolacho
Por causa do caruru
Quem não come da castanha
Não percebe do caju
Quem não come do caju
Não percebe da castanha
Quem não come da castanha
Não percebe do fubá

Quem dá beijo em mulher velha
Que tem a boca desdentada
Logo fica com dor de dente
E a barriga destemperada
(...)
Quem tem carneiro tem lã
Quem tem porco tem presunto
Não me caso com viúva
Que é só beijo de defunto”

Outros versos conhecidos da época pertenciam respectivamente aos lundus “O mulato” e “Isto é bom” ambos de autoria de Xisto Bahia⁶³, com o mesmo estilo proverbial:

“Os padres gostam de moças
E os doutores também;
Eu, como rapaz solteiro,
Gosto mais do que ninguém.”

“Levanta a saia, mulata,
Não deixa a renda arrastar;
Que a renda custa dinheiro,
Dinheiro custa a ganhar
(...)
O inverno é rigoroso
Bem dizia a minha avó;
Quem dorme junto tem frio,
Que fará quem dorme só!”

Outro gênero ainda eram as canções de inspiração francesa, mas que podiam ser confundidas com os lundus. Elas apresentavam um quadro mais teatral, descritivo de uma situação, em geral com humor picante, com títulos como “Pelo buraco”, “Pela porta de

⁶² *Idem, ibidem.*

⁶³ *Apud* MORAES FILHO, 1982, p. 76; 81.

trás”, “O angu do Barão”, fazendo largo uso do duplo sentido como em “Regente de orquestra”, gravada por Bahiano entre 1902-1904, e chegando algumas vezes ao limite de obscenas, como “Boceta de rapé” gravada por Mário Pinheiro entre 1904-1907 e “No bico da chaleira” dueto gravado por Os Geraldos entre 1907-1912, todas as três para a Casa Edison⁶⁴:

“Quando empunho a batuta em movimento
Terno, andante ou no prestíssimo.
— Ai, que portento! Ai, Dio santíssimo!
Gritam felizes as atrizes.
(...Eu sou muito feliz sempre que estou com a batuta na mão. Razão porque as pequenas
sempre me pedem... um presto e eu sou bem feliz)”

“A coisa que nesse mundo
Por que eu tenho mais xodó
É tomar uma pitada...
(—Da onde é seu compadre?
— Ora, ora, ora...)
... da boceta de vovó (...)
Quando eu tiro assim com o dedo
Da boceta de vovó
Fico triste, fico mudo
Fico mesmo que faz dó
Quando aparece raspada...
(— Hahaha! O que é que aparece raspada, seu compadre?
— Ora, ora, ora, o que é que aparece raspada...?)
... a boceta de vovó.”

“Menina eu quero só por brincadeira
Pegar no bico da sua chaleira. (...)
Sim, mas eu não sou dessas
Não deixo pegar. (...)
Ai se eu consigo pegar-te com jeito
Você vai ver como eu pego direito. (...)
Sem ser no bico, quer pegar na asa
Talvez eu consinta, mas só lá em casa.”

Encontra-se casos em que uma polca, um gênero utilizado para designar as músicas instrumentais, ao receber versos para ser cantada, passa a ser designada nos selos dos discos como uma cançoneta, como *Rato Rato* música de Casemiro Rocha e letra de Claudio Costa⁶⁵. Essa cançoneta, sem nenhuma conotação sexual, conta sobre o cotidiano dos “compradores ambulantes” de ratos que gritam pelas ruas “rato, rato!” “para vender na academia aos estudantes”, em decorrência das medidas sanitárias lançada pelo governo para controlar as epidemias transmitidas pelo roedor. Vemos como o gênero se aproxima das modinhas típicas de Eduardo das Neves, na qual o compositor fazia uma espécie de crônica do cotidiano, utilizando os acontecimentos políticos, casos e eventos divulgados pela imprensa, como tema de suas composições, como em “O aumento das passagens”, “O

⁶⁴ Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

⁶⁵ Ver Catálogo da Casa Edison - 1918 *apud* FRANCESCHI, 2002, CD-ROM.

bombardeio”, “O 5 de Novembro”, “O marechal”, “A Guerra de Canudos”, “A carne fresca”, “O cholera”, “A gargalhada Hispano-Americana”, “Uma entrevista com Fregoli” e “dezenas de outras”. Procedimento revelado pelo próprio compositor no prefácio de seu livro de modinhas:

O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso causam) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os factos vão ocorrendo, em quanto a cousa é nova e está no domínio publico. É o que se chama “bater o malho, enquanto o ferro está quente...” (NEVES, 1926, p. 4)

Apesar das diferenças que delimitam os três gêneros de música cantada, para os ouvidos de um observador com “estética elevada”, eles poderiam se confundir numa mesma “sinfonia proteiforme”:

Hoje, vinte ou trinta anos depois, é ainda mais abundante, mais popular e mais estranha ao nosso paladar de estética elevada. (...) Nessas quadras mancas vivem o patriotismo, a fé, a pilhéria e o desejo da população, desses versos falhos faz-se a sinfonia da cidade, proteiforme e sentimental. A modinha e a cançoneta nascem de um balanço de rede, de uma notícia de jornal, de fato do dia — assunto geral —, do namoro e da noite — assunto particular. Se em Paris é a rapsódia da miséria e a vergasta irônica, no Rio é a história viva do carioca, a evoluir na calçada, romântico, gozador e peralta. (João do Rio, 2008, p. 240)

Esses três gêneros de música — modinha, lundu e cançoneta — são gravados pelos mesmos cantores, Bahiano, Cadete, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Barros, Geraldo Magalhães e Nina Teixeira entre outros, e aparecem agrupadas nas mesmas seções dos catálogos de disco da Casa Edison intituladas como “Modinhas, lundus, cançonetas, canções, duetos”, às vezes separadas por cada cantor, ou separadas em “Modinhas, canções e lundus” e “Cançonetas, lundus, arranjos e duetos”. Todos três gêneros vão ter presença constante nos catálogos da Casa Edson até os anos 1920.

No entanto, em meados da década 1910, aparece um novo gênero de canção que vai aos poucos se impondo nos meios de difusão, o samba. Durante toda essa década os antigos gêneros de canção nacional vão coexistir com o novo gênero samba, que faz sua primeira aparição nos selos dos discos enquanto um gênero musical carnavalesco em 1917, nas vozes dos mesmos cantores de modinhas e cançonetas, Bahiano e Eduardo das Neves. Mesmo o chorão Animal parece não fazer distinção entre a modinha e o samba na década de 1920. Ele vai citar em diversas outras passagens de seu livro os dois gênero como “uma tradição brasileira”, vai chamar Francisco Alves de “príncipe de melodia, da canção, do samba e da modinha”, e vai render homenagem a Sinhô, o *Rei do Samba*.

Mas nos anos 1930, os novos sambistas vão monopolizar os meios de difusão, e as antigas modinhas e os antigos sambas vão perdendo o interesse comercial, criando uma nítida distinção entre esses gêneros. De acordo com os números apresentados por Zuza

Homem de Mello e Jairo Severiano, no período de 1931 a 1940, o samba “torna-se nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas (1225) que, somado ao dos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja 50,71% do repertório gravado”. (FENERICK, 2002, p. 45)

Vagalume explica que “a vitrola profanou o samba”:

Pela falta de escrúpulo dos editores, pela ganância de alguns autores e principalmente pelo monopólio exercido por certo grupinho, que constitui a comissão julgadora daquilo que deve ser gravado ou que entre em concurso. A seleção das 50 músicas do último concurso d’A Noite, causará um profundo desgosto aos editores do brilhante vespertino, caso seja aberta uma sindicância a tal respeito.

Sem o beneplácito dos negociastas, nada se fará.

Daí resulta, um certo retraimento daqueles que poderiam apresentar trabalhos apreciáveis, com originalidade e arte.

Hoje, o que está dando dinheiro é o samba. E os editores querem sambas em quantidade, sem olhar a qualidade! (VAGALUME, 1978, p. 123)

A palavra samba estava sendo usada para designar músicas que não se adequavam ao significado que ela possuía para Vagalume, um admirador do samba da velha guarda. As novas composições eram sentidas como comerciais, ou de “pouca qualidade” na opinião do jornalista. Ele faz uma separação entre o que considera autêntico e o que considera comercial. Mas aquilo que designa como autêntico tem apenas a antiguidade como diferença, pois é também um produto comercial, que se realizava nos mesmos circuitos formados pelos estabelecimentos comerciais como casa de música, bares, cafés, cinemas, teatros, e para a mesma “vitrola” que ele condena.

Alexandre Pinto, mesmo com um objetivo diferente de Vagalume, também sente uma cisão entre um tipo de música que não possui mais espaços para se realizar, ou seja, não possui mais interesse comercial e um tipo de música que domina os meios de grande difusão. Vai regozijar-se por ter cumprido sua missão de tirar do esquecimento os nomes dos chorões antigos, marcando-os na história da música nacional que começa a ser construída:

Penso ter vencido; e sabe porque amigo leitor? porque me parece que fui o portador de uma mensagem de grandeza fulgente dos artistas da musica que aqui neste livro fiz reviver em homenagem merecida. Fiz resurgir do esquecimento as bellezas e as harmonias vibradas com alma n'aquelles que vivem, e nos que já falleceram, deixando após de si resplandecer como um sól, as suas producções, que foram; são e serão a alegria nas festas em que o choro é primo inter pares. Sinto-me victorioso pela concluzão de uma causa, facil para muitos, mas para mim difficil por em pratica como agora o fiz. Sinto-me ufano e regosijado, e com a alma resplandescida de alegria deixando que se faça justiça a este grande triumpho, laureado de uma nova aurora, circundada de nuvens roseas, e illuminada pela luz merediana que é o pharol que plantarão neste conjuncto de chorões modernos, o amor proprio de uma geração passada. O radio, esta maravilha do seculo da luz, de quem são elles os verdadeiros satelites que transformou a cidade colonial que transcrevi, arrazando o morro do Castelle, e construindo os seus gigantescos "Arranha Céos" sendo até chrismado Cidade maravilhosa"

não os olvidará. E a estes chorões de hoje que ao terminar este livro que era o meu sonho dourado, retribuo tudo quando disse relativamente, as memórias em perfil que descrevi, revivendo o esquecimento em que estavam todos os chorões da velha guarda. Fim. (PINTO, 1936, p. 208)

Ambos livros aparecem como esforço de valorização de um tipo de músico que na década de 1930, ou está excluído, ou está ficando à margem dos circuitos de grande difusão, dominado pelo Rádio e pelo Disco: chorões e compositores de sambas da velha guarda. Vagalume por sua vez, ao tentar fazer justiça aos antigos compositores esquecidos pela já poderosa indústria fonográfica, evidencia os dois pólos que vão estruturar a produção musical no nascente subcampo da música popular: o “autêntico popular nacional” e o “comercial sem valor cultural”, oposição que conhecemos ainda hoje, mas pelos nomes de “boa MPB” e de “música de massa” ou “música de baixa qualidade”.

O novo samba vai se impor nos meios de grande difusão, enquanto a modinha vai perdendo seu lugar até ser substituída por outros gêneros como o samba-canção e a toada sertaneja. Não é por acaso que Catullo da Paixão Cearense, um dos principais representantes da modinha no início do século, afinando-se com as novas exigências dos meios de difusão, vai fixar um novo gênero, a música sertaneja, do qual vai se tornar o maior representante a partir dos anos 1930.

Não se trata aqui de definir o que é o samba, nem de entrar no debate se os compositores da primeira geração compunham “verdadeiros” sambas, ou se compunham maxixes. Trata-se somente de observar como os músicos desse período chamavam suas composições e quais interesses estavam por trás dessa ou daquela denominação. Não se trata de julgar quem tinha razão, se Vagalume, Donga, Sinhô que requeriam para si a autoridade de definir o que era o “samba”, ou se Ismael Silva, um sambistas da segunda geração, que reivindicava o saber específico transmitido pelo seu grupo, do verdadeiro ritmo que define o samba, acusando os antigos de comporem maxixes. Trata-se de identificar a disputa e compreender o seu significado para os sujeitos envolvidos.

Flávio SILVA (1975) em pesquisa sobre as origens do samba urbano no Rio de Janeiro, observa que em meados da década de 1910 o termo samba é utilizado sem muito rigor pelos jornalistas. O pesquisador contabiliza as aparições dos nomes que foram utilizados para designar *Pelo Telefone* o primeiro “samba carnavalesco”, sucesso do Carnaval de 1917, lançado em disco no mesmo ano pela Banda Odeon e pelo “popular cantor de modinhas” como era designado nos primeiros catálogos da Casa Edison, Bahiano. São utilizados os seguintes gêneros para designar a composição registrada por

Donga: samba (12 vezes), samba carnavalesco (10 vezes), tango (5), tango samba carnavalesco (1), modinha (4), canção (2), sem determinação do gênero (9). Vale ressaltar que o nome “maxixe” não aparece nenhuma vez. Os jornalistas não estavam de acordo quanto ao gênero de *Pelo Telefone*, e isso apesar dos próprios compositores terem registrado a partitura na Biblioteca Nacional em 27 de novembro de 1916, com a rubrica “samba carnavalesco”, evidenciando uma intenção de a diferenciar de outros gêneros de músicas da época, bem como indicar o “destino” da composição: os circuitos do Carnaval.

É a partir de então, que o nome samba é investido de um novo significado, oferecendo novas oportunidades aos músicos compositores. O “valor” do gênero musical samba fica claro no interesse de Sinhô de se autoproclamar, com ajuda do jornalista Vagalume, o “Rei do Samba”, procurando fixar o significado e monopolizar as recompensas simbólicas e as oportunidades que se abriam. Estratégia que vai ser apropriada pela segunda geração de compositores que procuraram dar um novo significado ao termo e requerer para si o monopólio da produção. Ismael Silva em entrevista ao MIS ao ser indagado sobre o assunto vai esclarecer:

Exato, porque esse ritmo de hoje, esse ritmo do samba, assim, estilo de Ataulfo, meu, Noel, essa coisa, não era assim quando eu comecei. Antes tinha o estilo de *Pelo Telefone*, tipo samba-maxixe. Fui eu que comecei a mostrar outro ritmo, quando compus, por exemplo, *Se você jurar* ou *Nem é bom falar*. (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 178.)

Aos poucos os sambas compostos pela antiga geração vão ser acusados de serem maxixes e não verdadeiros sambas, pelos interessados em se apropriar dessa rubrica já bastante valorizada no anos 1930⁶⁶. De qualquer forma, o termo samba não é criação dos compositores do século XX, segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, desde o início do século XIX essa palavra era utilizada para designar a dança de roda de coreografia semelhante a do batuque, popular em todo o Brasil, ou mais genericamente para se referir a qualquer baile popular, utilizado como sinônimo de pagode, arrasta-pé, forrobodó, função, brincadeira etc. Vamos encontrar o nome samba impresso já no final do século XIX, como, por exemplo, no título de uma peça de música de concerto, ainda segundo a *Enciclopédia*:

Regido por Carlos de Mesquita, o *Samba* foi executado em concerto no Rio de Janeiro em 20 de julho de 1890, na presença do marechal Deodoro da Fonseca, obtendo estrondoso êxito, além de apreciações lisonjeiras e pertinentes de jornalistas como Oscar Guanabara e Valentim de Magalhães. O *Samba*, com o mesmo êxito, foi outra vez executado em concerto no Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1890, dessa vez ensaiado e regido pelo próprio autor.

⁶⁶Ver discussão entre Ismael Silva e Donga, lembrada por Sérgio Cabral em que Ismael diz que *Pelo Telefone* não é samba, é maxixe, e Donga, por sua vez, revida dizendo que *Se você jurar* é que não é samba, mas sim marcha in SOARES, 1985, p. 30. Até hoje existem pesquisadores que negam a denominação de samba às composições dessa antiga geração, se pautando em critérios definidos posteriormente, eles nomearam essas músicas de “maxixes”.

Esse trecho é do verbete de Alexandre Levy (1864-1892), um músico paulista, filho de um francês e de uma suíça, donos de uma casa de música e depósito de pianos, Casa Levy em São Paulo, e compositor da *Suite brésilienne*, em quatro partes, sendo a última chamada *Samba*. A *Encyclopédia* informa que em 1869, o pai de Alexandre Levy colocou a venda em sua casa a rapsódia para piano *A Sertaneja*, do estudante de direito Brasília Itiberê da Cunha, que se tornou famosa por incluir um tema popular entre suas harmonias. O que mostra como são de data recuada as primeiras manifestações nacionalistas através da música de concerto utilizando termos que serão re-significados e re-utilizados pelos músicos populares. A peça de Brasília Itiberê certamente influenciou o interesse pelo tema popular-nacional no jovem Alexandre Levy, um músico que vai circular nos circuitos da música de concerto paulista. Esse mesmo compositor já havia anteriormente demonstrado seu interesse pelo tema popular escrevendo em 1887 as *Variations sur un thème populaire brésilien: Vem cá, Bitu* e, em 1890, o *Tango brasileiro*. Segundo a mesma fonte o título da composição de Alexandre Levy, *Samba*, refere-se a dança típica dos negros do interior paulista. No Rio de Janeiro, entretanto, era uma palavra associada a certa reunião onde se cantava, dançava e improvisava-se versos, associada às práticas religiosas e profanas dos negros imigrantes baianos. O samba no sentido mais amplo de festa, reunião onde se canta e improvisa versos, acompanhadas pelas palmas e dança, existia como prática difundida entre os baianos que chegaram ao Rio nas últimas décadas do século XIX. Mas como gênero musical o termo aparece nos circuitos da música do divertimento somente no início da década de 1910. Ary Vasconcelos cita em um artigo de 1999, oito discos em que a palavra samba é utilizada para designar o gênero da música: *Quando a mulher não quer* (Columbia norte-americana 11.638) gravado por volta de 1910 é o primeiro, depois em 1912 aparece um “samba de partido-alto instrumental”, *Em casa de uma baiana alta roda*, (Favorite Record 1-452.216); mas é apenas entre 1914 e 1915 que o pesquisador encontra seis outras gravações com o título de samba, são elas: *A viola está magoada*, gravado pelo Bahiano, Julia Martins e o Grupo da Casa Edison (Odeon 120.979); *Moleque Vagabundo*, (Odeon 120.979); *Descascando o pessoal* (Odeon 137.088); *Urubu Malandro*, gravado pelo Grupo da Casa Edison (Odeon 137.089); *Chora, chora, choradô* (Odeon 121.057); *Samba roxo*, gravado por Eduardo das Neves (Odeon 121.176). (apud OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 29)

Mas é em 1917, com o sucesso de *Pelo Telefone* no Carnaval, que o nome se populariza como um gênero de música com versos para ser cantado no carnaval, ao mesmo

tempo em que era destinado à gravação, ou seja, respondia a uma dupla demanda cultural e econômica, da festa e da indústria fonográfica.

Os primeiros sambas assim como as modinhas, lundus e canções vão se caracterizar por serem música com verso, ou seja, gênero para ser cantado, o que os distinguia dos gêneros nacionais para dançar, como maxixe e tango. Vão, contudo, se distinguir das modinhas por seu andamento vivo, mas não vão, tampouco, se confundir com os lundus e canções, com seus versos bem humorados ou de duplo sentido. O samba de início vai se aproximar do tipo de modinha cultivada por Eduardo das Neves, como já vimos acima, baseada nos acontecimentos cotidianos e político da cidade, divulgados pela imprensa, mas com uma novidade rítmica. O *couplet* baseava-se nos gêneros dançantes maxixe e tango, as estrofes cantadas pelo cantor e repetidas por um coro eram inspiradas nas canções das rodas de samba, onde se misturavam ritmos diferentes. Se atentamos para *Quem são eles?* o primeiro sucesso de Sinhô no Carnaval de 1918, teremos três partes distintas, como que gêneros diferentes justapostos. A primeira é a introdução instrumental num ritmo de dança, maxixe ou tango, a segunda é cantada pelo cantor e coro:

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

A primeira parte instrumental se repete, e um terceiro ritmo cantado é introduzido:

Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou roubar
Carreiro olha a canga do boi
Carreiro olha a canga do boi
Toma cuidado que o luar já se foi
Ói que o luar já se foi
Ói que o luar já se foi

A fusão dos gêneros dançantes, maxixe ou tango, e dos ritmos cantados nos sambas das casas das tias baianas foram primeiro colocados lado a lado, justapostos, criando um novo gênero de canção que vem disputar com os antigos gêneros nacionais, modinhas e lundus.

Além das diferenças rítmicas já colocadas em evidência pelos próprios compositores⁶⁷, assim como, por pesquisadores⁶⁸, podemos observar outras diferenças que distinguem três gerações de compositores e três gêneros de composição: modinha, samba antigo e samba moderno.

⁶⁷ Cf. depoimentos prestados ao Museu da Imagem e do Som por Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Ismael Silva e Carlos Cachça in DONGA, 1970 e OLIVEIRA FILHO, 2002.

⁶⁸ Cf. com o excelente trabalho de Carlos SANDRONI, 2001.

I. A idealização romântica *versus* a realidade cotidiana

Comparando os versos das modinhas, dos sambas da primeira geração e dos sambas da segunda geração, podemos traçar uma transformação na concepção de amor e de relacionamento entre homem e mulher.

A modinha coloca em evidência um ideal romântico já cultivado pela literatura no século anterior, cujo maior representante foi José de Alencar, no qual se valoriza o amor puro que transcende as convenções sociais, que agem no sentido de evitar as discrepâncias econômicas e culturais entre os amantes, e cujo principal agente é sempre a família. O verdadeiro amor idealizado pelos românticos seria capaz de se impor a esses obstáculos sentidos como externos e artificiais. Esse tema vai ser re-elaborado pelo realismo de Machado de Assis, segundo o qual o amor não pode superar esses obstáculos uma vez que eles são internos aos próprios amantes e não simplesmente impostos de fora pela família. Nas modinhas, entretanto, aquele “individualismo romântico”⁶⁹ de Alencar, vai ser cultivado até os anos 1930, momento em que os sambas vão trazer um outro tipo de sentimentalismo romântico pautado nas relações concretas entre homem e mulher de um certo grupo social.

O amor vai ser o tema mais recorrente nas modinhas, ou mais especificamente o sofrimento causado pelo amor, como sugere as modinhas *Como olvidar-te?* de Catullo da Paixão Cearense e *A despedida* de Antonio José Gomes Ferreira, publicadas em 1900 na coletânea de Mello Moraes Filho, e *Esmeralda*, gravada por Cadete pela Casa Edison entre 1907 e 1912, respectivamente:⁷⁰

“Ai, tu não sabes
Como eu padeço!
De ti, pensando,
Jamais me esqueço.
É longa a noite
Do meu tormento,
Porque tu vives
No pensamento”

“Quando, Marília bela,
Teus mimos eu gozava
E mais absorto estava
Na glória de te ver;
O invejoso destino,

⁶⁹ Termo utilizado por Gilberto Freyre que vai tratar da modinha em diversos momentos de seu livro *Ordem e Progresso*, 2004. Ver pp. 114; 316-317; 321-322.

⁷⁰ MORAES FILHO, 1982, p. 150; 154. Para *Esmeralda* ver acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

Do meu contentamento
No mais cruel tormento
Tornou nosso prazer.
Decreta rigoroso
Que eu gema toda a vida,
Nem numa hora de alegria
Se atreve a conceder.
Dos braços teus me aparta,
Da pátria me desterra,
Vagar de terra em terra
Me ordena até morrer”

“Se quiser, mulher, amar-te tanto
Dedicar-te sincero e puro amor
Se desprezas até meu triste pranto
Se até zombas de minha serva dor.
Não mereces cruel e doce canto
Tu magoaste [o triste] trovador
Não mereces o meu amor tão santo
Tão repleto de afeto e de fervor.”

O tormento causado pelo amor impossível é em geral creditado ao destino e não à mulher⁷¹:

“Meu destino é imutável
Minha desgraça constante;
Eu choro todos os dias,
Eu suspiro a cada instante.
Ah! Quanto é triste
Meu padecer,
Só espero alívio
Quando morrer
Perdi de Lília a beleza,
Murchou-lhe a morte o semblante;
Por Lília todos os dias
Eu suspiro a cada instante.”

Outras vezes ao próprio homem como em uma das mais famosas modinhas do início do século de autoria desconhecida, “Perdão, Emília”⁷²:

“— Perdão, Emília, se roubei-te a vida,
Se fui impuro, fui cruel, ousado!
Perdão, Emília, se manchei teus lábios,
Perdão, Emília, para um desgraçado.”

Mas mesmo quando a mulher é acusada de ingrata, como na modinha de autoria anônima *Canção do trovador*, a qual acusa que “no meio de seus atrativos, a mulher tem o dom de enganar!”, “é volúvel” e “tem nos lábios veneno letal”, merece uma réplica que suplica ao trovador desencantado para “acreditar no amor” como na modinha de mesmo nome *A canção do trovador*⁷³:

“O amor da mulher é sublime,

⁷¹ Cf. “Meu destino é imutável” in MORAES FILHO, 1982, p. 271.

⁷² Cf. MORAES FILHO, 1982, p. 142.

⁷³ Cf. Mello Moraes, 1982, p. 133-134.

É do céu um lampejo divino;
É estrela brilhante e serena,
Que precede ao clarão matutino.
(...)
Só por uma quebrar os seus votos,
Todas elas perjuras não são:
No amor da mulher acredita,
Trovador, ah! Não chores mais não!”

Se olharmos os versos dos primeiros sambas, veremos que trata de algum acontecimento recente, como o famoso *Pelo Telefone* de Donga *et alii* referência à proibição dos jogos de azar; *A favela vai abaixo* de Sinhô, sobre a medida governamental que pretende por abaixo o Morro da Favela; *Papagaio louro* também de Sinhô, que ironiza o silêncio de Rui Barbosa depois do fracasso nas eleições presidenciais etc. Esses mesmos compositores da primeira geração, vão frequentemente utilizar como tema de seus sambas as rivalidades entre os clubes carnavalescos, bem como, as rixas em que eles mesmos tomam parte, provocando ou respondendo às provocações dos camaradas, tais como *Quem são eles?*, *Já te digo*, *Quem fala de mim tem paixão*, *A medida do Sr. do Bonfim*, *Segura o boi*, *Eu não sou arara*, *O pé de anjo*, *Virou bola...*

Mas aos poucos, ainda sob o reinado de Sinhô, o gênero vai adquirindo um tom de declaração sentimental ou de queixa amorosa, ao mesmo tempo em que guarda a leveza marcada por uma certa ingenuidade ou pela sugestão cômica, que podemos perceber simplesmente pelos títulos: *Que vale a nota sem o carinho da mulher*, *Jura*, *Mal de amor*, *Benzinho*, *Amar a uma só mulher*, *Não quero saber mais dela*, *Ora vejam só (a mulher que eu arranjei)*, *Deus nos livre do castigo das mulheres*, *Gosto que me enrosco*, *Dor de cabeça*, *Cansei*, *Confessa meu bem*, *Eu queria saber*, *Corrente no pé...*

Com os sambas de Sinhô o amor romântico perdeu muito de sua eloquência, a mulher varia entre o objeto adorado e a manipuladora que domina e subjuga o homem, mas sempre com uma nota bem humorada como podemos ver nestas duas composições *Gosto que me enrosco* e *Deus nos livre dos castigos da mulher*⁷⁴:

“Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia
Gosto que me enrosco
De ouvir dizer
Que a parte mais fraca é a mulher
Mas o homem com toda a fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer”

⁷⁴ Ver Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

“Deus criador
fez da mulher o seu divino resplendor
Só por ser a parte fraca
Deu-lhe o poder de convencer
(...)
Mas o amor é uma prece
Que o homem desconhece
Só procura conhecer
Quando do mesmo mal venha sofrer
Eis a razão que sempre peço
A Jesus pra me livrar
Dos castigos da mulher
Que um dia os olhos meus venha a gostar”

O tema amoroso deixa de ser monopólio das modinhas, e ganha o tom bem-humorado que era exclusivo aos lundus. A relação homem mulher já aparece nos sambas de Sinhô, nos anos 1920, bem menos idealizada que nas modinhas das décadas anteriores, chegando a ser satirizada em algumas composições como *Carga de burro* e *Se meu amor me vê*, respectivamente⁷⁵:

“Deus fez o homem e disse num sussurro:
— Tu serás burro de carga e a mulher carga do burro...”

“Se a encontrasse na rua a vadiar
Garanto que o meu braço ia trabalhar
Dele eu não tenho medo
Porém não devo abusar
Vou pra casa hoje cedo
Pro pequeno não zangar”

Este último samba foi gravado em 1930 em dueto por Francisco Alves e Luci Campos, pelo selo Odeon, mas possui uma dimensão cômico-teatral que faz lembrar as canções do início do século. Vemos que a violência física já aparece como parte do imaginário da relação amorosa. No final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o amor cantado pelos sambas vai perder completamente a idealização romântica cultivada pelas modinhas, revelando uma completa desilusão pelo relacionamento amoroso, perdendo também o tom bem-humorado. Um dos temas mais recorrente dos sambas da nova geração vai se tornar as desventuras amorosas dos sambistas, em geral moradores do morro, adquirindo um tom bem mais sério que os engraçados sambas da década de 1920 cultivado por Sinhô. Um ligeiro olhar sobre os títulos sugere o tom de desabafo, onde se misturam ressentimento e incompreensão, outras vezes fria ironia diante da inevitável decepção amorosa: *Agora é cinza, Eu agora fiquei mal, Deixa esta mulher chorar, Sinto muito, Deixaste meu lar, Saudade do meu barracão, Mentir, Esquecer é perdoar, És feliz (mulher fingida), Ironia, Para me livrar do mal, Quem eu deixar não quero mais...* A mulher deixa

⁷⁵ Ver Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

de ser idealizada como o objeto de um amor transcendente, ou mesmo de ser imaginada como a dominadora que escraviza o homem, para se tornar a fingida e ingrata, merecedora da desconfiança e desprezo. A mulher perde seu “charme” ou feitiço que o homem solteiro projetava na idealização da mulher, o sambista do morro, em geral prefere a solidão que os tormentos da vida conjugal. Os diversos trechos transcritos abaixo oferecem uma visão geral do sentimento que anima os compositores da nova geração⁷⁶:

“Deixaste meu lar
e abandonaste o meu carinho
Foste uma louca,
eu agora vou viver sozinho
Só penso na tua ingratidão,
me fizeste sofrer só por maldade
Despedaçaste o meu coração
Eu que contigo perdi a mocidade...”

“Hoje choro com saudade do meu barracão
Toda riqueza que havia era um violão
E uma morena faceira que me desprezou
Só me deixando tristeza, a alegria levou...”

“Perdi meu tempo somente pensando em ti
Ora vai mulher fingida,
que o teu amor arruinou a minha vida (...)
Eu não quero o teu amor
Tu me foste fingida,
perdeste todo valor.”

“Esta mulher foi-se embora
me deixou bem arruinado
Eu que estava tão sadio
agora estou acabado”

“Deixa esta mulher chorar,
pra pagar o que me fez
Zombou de quem soube amar por querer
Hoje toca a sua vez de sofrer”

“Pelo mal que me fizeste
Sem eu merecer
Eu te quero perdoar e te esquecer (...)
Se deixei de te amar
Foi só pela ingratidão...”

“O meu primeiro amor me abandonou sem ter razão
Amar sem ser amado, então jurei
Jamais eu te darei perdão
Quanto mais o tempo voa,
Mais a tua culpa cresce,
O perdão é para a pessoa

⁷⁶ Os títulos dos sambas são respectivamente: *Deixaste meu lar* de Heitor dos Prazeres; *Saudade do meu barracão* de Ataulfo Alves; *És feliz* de Heitor dos Prazeres; *Eu agora fiquei mal* de Noel Rosa e Antenor Gargalhada; *Deixa esta mulher chorar* de Brancura; *Esquecer é perdoar* de Noel Rosa e Canuto; *Primeiro amor* de Ernani Silva. Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

Que não pede mas merece
Pela sua ingratidão
É que eu tanto padeço
Foste embora sem razão
Não perdôo
Nem esqueço”

Outras vezes a descrença num amor transcendente dá ensejo a letras de um sarcasmo cruel⁷⁷:

“Meu bem vou adiantar meu lado
Eu te digo tô inteirado
Isto assim não é querer
Gosto de você mas não é muito
E não estou para me aborrecer
Eu já ando há muito tempo
Pra me ver livrar de ti
Agora está resolvido
Cada um trata de si”

“To vivendo com você
Num martírio sem igual
Vou largar você de mão
Com razão
Para me livrar do mal”

“Me admira é você chorar porque alguém lhe deixou
Quem é da orgia
e não sente quando perde ou falta amor
E você chorou
Você chorou quando perdeu
o que não era só seu,
pertencia a mais alguém
Tão comovido fiquei
Que lhe juro que não sei
como não chorei também”

“A maré que enche vaza
Deixa a praia descoberta
Vai-se um amor
E vem outro
Nunca vi coisa tão certa”

Além da oposição entre o romantismo idealizado das modinhas e a ironia cruel do relacionamento cotidiano entre homem e mulher presente nos sambas da segunda geração, existem três outros aspectos que opõem modinha e samba.

II. Orquestração e arranjo

⁷⁷ Respectivamente os títulos dos sambas são: *Sinto muito* de Brancura; *Para me livrar do mal* de Noel Rosa e Ismael Silva; *Você chorou* de Brancura; *Me faz carinhos* de Ismael Silva. Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

O segundo aspecto diz respeito à orquestração e arranjo, bem mais eloquente nos sambas da segunda geração. Mesmo levando em conta que a partir de 1927 iniciam-se as gravações com sistema elétrico abrindo novas possibilidades sonoras sobre o limitado sistema mecânico de até então, nota-se uma nova linguagem que suplanta o estilo de voz e violão, ou voz e piano, típico das modinhas e cançonetas, inovação que aparece já nos primeiros sambas carnavalescos. Desde 1917 ocorre uma inovação com a introdução dos instrumentos de sopro e acompanhamento típico dos choros ao lado das vozes possantes dos cantores. Podemos perceber essa inovação na gravação do samba *A rolinha do sertão* realizada entre os anos de 1918-1921. Nesta composição de Sinhô, cantado pelo popular cançonetista e cantor de modinhas Bahiano, a flauta é colocada em primeiro plano, ora tocando em uníssono com a voz, ora fazendo o contraponto e estabelecendo, assim, um diálogo entre instrumentista e cantor. Podemos observar o mesmo tipo de instrumentação em diversos outros sambas do período, como no samba cantado por Eduardo das Neves, *Só por amizade* de 1919, também de Sinhô, ou em *Já te digo* de Pixinguinha e China, gravado em 1921 também por Bahiano, ou ainda em *Pelo Telefone* de 1917, no qual, é a clarineta que toca em uníssono com Bahiano. Os sambas da segunda geração que começam a aparecer no final da década vão se caracterizar inicialmente por arranjos mais ousados e mais elaborados, feitos para um número maior de instrumentos de sopros e cordas. O resultado é uma harmonização mais complexa da melodia, rompendo com o sentimento melancólico da fase anterior e produzindo uma orquestração muito mais loquaz. Ao mesmo tempo em que o eu-lírico das canções vai se tornando mais intimista, vai deixando de cantar para uma multidão de pessoas e passam a ser direcionados para uma mulher específica, “deixas-te meu lar”, “estou vivendo com você, num martírio sem igual”, ou para seus colegas, “sei que não posso suportar, se meu amor me deixar”, “pra parecer que vivo bem, vou sofrendo sem dizer nada a ninguém”, dando ensejo a uma nova forma de cantar.

III. O modo de cantar

O terceiro aspecto é em relação ao modo de cantar que é reinventado no final dos anos 1920. Enquanto os cantores de modinha, com suas “vozes melodiosas de barítonos”, enfatizam o lirismo sugerido pelas melodias, os “cantores modernos glorificados” pela indústria fonográfica — como escreveu Animal — vão inovar a prosódia aproximando-a

do modo de falar carioca. Por um lado deixam de prolongar a última sílaba do verso como os modinheiros, ao mesmo tempo que enfatizam as síncopas⁷⁸, que já eram cultivadas há muito no acompanhamento, agora na melodia. Podemos perceber essa mudança a partir de 1927 na voz de Francisco Alves quando canta os sambas dos novos compositores do morro, mas principalmente na voz de Mário Reis a partir de 1928, quando grava as composições de Sinhô.

No início da década de 1920 vão surgir novos cantores, como Fernando, crooner da Jazz Band Sul-Americano Romeu Silva e outros como Albertino Rodrigues, Gustavo Silva, Artur Castro Budd, já apresentando um modo de interpretar os samba e maxixes com mais *suingue* com uma orquestração mais elaborada, acompanhados pelas Jazz Bands. Mas sem se distinguir claramente dos cantores antigos. Ainda nos catálogos de 1918, 1919 e 1920 encontramos os nomes dos cantores da primeira fase, ao lado de outros mais recentes como Vicente Celestino, Orestes de Mattos, Rob Roldan, que ainda cultivam o estilo antigo, dos barítonos, com suas vozes que sustentam a última sílaba do verso.

Apenas em 1927 com as gravações elétricas, Francisco Alves e Mário Reis vão apresentar um modo sincopado de interpretar o samba diferente dos anteriores, um modo de cantar que se aproxima mais do modo de falar, com mais liberdade rítmica para interpretar as melodias e se distinguem nitidamente dos antigos cantores “dotados de voz linda e forte” como descreve Alexandre Pinto em seu livro. Vicente Celestino vai ser um dos poucos cantores da terceira geração a continuar uma carreira nos circuitos do Teatros, com pequena inserção no circuito do Disco, mas que vai ser estigmatizado como um cantor antiquado. Já em 1933, é acusado de cultivar um estilo pouco nacional como o acusa Orestes Barbosa, jornalista e letrista do novo gênero de samba.

Veio, então, Vicente Celestino:
“Ó, eu recordo-me ainda desse fatal dia
Em que disseste sorrindo,
Indiferente e fria:
Eis do meu romance o fim, amor:
Vai, afasta-te de mim, ó flor.
Alma hipócrita fingida, coração!”

⁷⁸ *Síncope* ou *síncopa* é a suspensão súbita e momentânea da ação do coração, ou interrupção da respiração e das sensações e movimentos; em música significa o deslocamento deliberado do acento normal na música ocidental, ou seja os tempos fortes. A síncope ocorre quando o músico acentua um tempo fraco em vez de um tempo forte, provocando o que os dançarinos sentem como o requebro. Os quatro métodos mais comuns de produção de síncope são: 1. colocar um acento nos tempos fracos; 2. colocar pausas nos tempos fortes; 3. prolongar uma nota que ocorre num tempo fraco até o tempo forte; 4. introduzir uma súbita mudança da fórmula do compasso e, portanto, de ritmo (p. ex. de 3/4 para 3/8 e depois 5/8) Para aprofundar a questão, ver KÁROLYI, 1990; SIRON, 1997, e principalmente SANDRONI, 2001 que dedica algumas páginas ao assunto.

Nesse “alma hipócrita, fingida”, que aliás é a mesma coisa, ele dava um agudo assustador. Fez um publico regular, que não se renovou, ao passo que a alma carioca foi tomando seu feitio próprio, amando a dolência das vozes doces e o embalo das músicas ondulantes, os sambas de batida ou os sambas-canções onde se sente uma alma nossa. (...) A ópera — absurdo italiano — interrompeu muito tempo a personalidade musical do Brasil. A luta do brasileiro para se definir em povo autônomo, desde o esquartejamento de Tiradentes, tem sido cruel. (BARBOSA, 1978, p. 43)

É curioso que Vicente Celestino em sua longa carreira que vai até os anos 1960, vai de novo, no final da vida, encarnar a representação do cantor antigo, do modo de cantar antigo, mas dessa vez em oposição à Bossa Nova e aos Tropicalistas. Orestes Barbosa, o escritor e poeta menor do mundo literário, mas o conhecido e prestigiado jornalista e cronista, afinado com as manifestações musicais de seu tempo, vai afirmar uma atitude moderna com a qual procura identificar-se. Mais adiante em seu livro, fala sobre os novos cantores da década de 1930 que foram influenciados por Francisco Alves e Mário Reis:

Não tendo escutado, e portanto não tendo sentido, na idade de cera em que se modelam os temperamentos, o canto dramático da gritaria da opera de que Vicente Celestino é o último representante, esses cantores referidos foram arrastados inconscientemente a uma pratica que só cessará quando surgir novo criador no gênero, e cuja nova escola consiga o aplauso do publico, que é a única sagração. (BARBOSA, 1978, p. 56)

Ao contrário do chorão Alexandre Pinto, que fala da “voz linda e forte” dos cantores antigos, Orestes Barbosa vai ouvir uma “gritaria” sem personalidade. Ao mesmo tempo em que as novas músicas soam ao ouvido do chorão como “barulheira”, enquanto que o sambista ouve a “dolência das vozes doces e o embalo das músicas ondulantes”.

Sinhô vive exatamente essa transição para um novo modo de cantar, como podemos ver nas gravações da época. Nos anos 1917-1927 seus sambas foram gravados pelos cantores da primeira fase, como Eduardo das Neves e Bahiano, e outros mais novos como Fernando, Arthur Castro Budd, Albertino Rodrigues e Gustavo Silva. Mas é apenas a partir de 1928, que as músicas de Sinhô se vestem de uma nova estética, oferecida pelo modo de cantar de Mário Reis, o qual passa a ser o principal intérprete das músicas de Sinhô, que morre em 1930, ano de estréia de vários compositores da nova geração no Carnaval, marcando esse ano como o ano da consolidação das transformações que se anunciavam desde 1927. É neste ano de 1927, que Francisco Alves se aproxima dos compositores do Estácio em busca de um novo repertório para suas gravações na Casa Edson, sendo responsável pela introdução de nomes como Bide, Ismael Silva e Brancura, ainda no final dessa década.

O que marca a diferença entre os anos 1910 e os anos 1930, com os anos 1920 como fase de transição, é a criação de canções com melodias que acompanham a síncopa

do acompanhamento, e conseqüentemente uma nova forma de cantar. Os cantores passam a marcar a síncopa na melodia, privilegiando um modo de cantar que se aproxima do modo de falar, enfatizando sentimentos tais como a ironia e a indiferença, sentimentos mais ordinários em oposição aos sentimentos grandiloquentes dos cantores antigos, muito influenciados pelo canto lírico.

Podemos ver em gravações da década de 1910, cantores como Baiano e Eduardo das Neves interpretarem composições de Sinhô, onde a síncopa na melodia já é levemente sugerida. No início dos anos 1920 Francisco Alves estréia no disco com composições de Sinhô, onde ouvimos o cantor um pouco mais à vontade que a geração anterior com a síncopa sugerida pelas melodias do compositor, mas ainda de modo ocasional. No ano 1927, quando Francisco Alves estréia na Odeon de novo com composições de Sinhô, *Ora vejam só!* e *Cassino Maxixe*, a síncopa é ainda ocasional. Nesse mesmo ano, Francisco Alves grava *A malandragem* de Bide, onde já podemos notar uma descontração no modo de cantar que se aproxima do modo de falar, muito maior do que nas interpretações das músicas de Sinhô, que soam mais teatrais.

Francisco Alves iniciou a carreira no circo e depois no teatro, e segundo ele mesmo, foi muito influenciado por Vicente Celestino. Ele vai guardar um estilo intermediário entre o modo antigo de cantar mais teatral, sustentando a última sílaba do verso, e um estilo mais moderno que se aproximar muito mais do estilo Mário Reis, com um modo coloquial de cantar.

É em 1928, que Mário Reis estréia no Disco, também com selo Odeon, também com composições de Sinhô, sem passar por nenhum outro circuito musical. A interpretação do jovem cantor enfatiza a síncopa sugerida na melodia do rei do samba, aproximando as composições desse representante do samba antigo daquele que vai ser considerado o “samba moderno” e que vai ser desenvolvido pelos compositores da nova geração. Este morador da Tijuca, filho de um comerciante com boas condições financeiras, moderniza o samba de Sinhô e passa a ser o principal intérprete de suas composições. Foi em 1926, no mesmo ano em que o jovem Mário Reis entra para a faculdade de Direito, que conhece o então famoso “Rei do samba”, cerca de dois anos depois estréia nos circuitos profissionais da música. Mário Reis traz uma nova bossa na forma de cantar, encurtando a sílaba final do verso, se distingue enormemente dos cantores anteriores a ele. É claro que o surgimento desse cantor está intimamente ligado ao surgimento da tecnologia de gravação elétrica. No final de 1927 foram feitas as primeiras gravações, em 1928 Mário Reis já pode estreiar nos discos Odeon com sua pequena voz. Em 1928, em outra gravação de Francisco Alves de

sambas de Sinhô, a melodia de *Que vale a nota sem o carinho da mulher* é quase nada sincopada. No mesmo ano Mário Reis grava a mesma composição, acompanhado pelos violões do próprio Sinhô e de Donga, faz uma interpretação surpreendente, com uma liberdade rítmica muito maior que Francisco Alves, na qual praticamente reinventa a conhecida melodia. Mário Reis realiza diversas gravações de composições de Sinhô, nos dois anos seguintes, emprestando um caráter ao “eu-lírico” dessas composições que se aproxima daquele que vai ser cultivado pela nova geração. O homem comum que conta suas desventuras cotidianas em tom de conversa com os amigos do bar, deixando de lado o “eu” que cantava para a multidão do Carnaval ou para a platéia dos Teatros.

IV. A ética da malandragem

O quarto ponto que chamo atenção refere-se ao modo como os sambas da segunda geração, coloca em evidência a personagem do malandro, com uma ética bem diferente daquela cultivada pelos chorões e cantores de modinha. Já nas composições de Sinhô vemos aparecer o malandro, como em *Ora vejam só* gravado por Francisco Alves em 1927, mesmo ano de lançamento do primeiro sambista da nova geração, vindo dos circuitos do Estácio, Bide, pelo mesmo Francisco Alves, com a composição *A malandragem*. Na composição de Sinhô já aparece o malandro e o conflito da malandragem e do relacionamento amoroso estável:

“Ora vejam só a mulher que eu arranjei
Ela me faz carinhos até demais
Chorando, ela me pede:
— Meu benzinho, deixa a malandragem se és capaz.
A malandragem eu não posso deixar
Juro por Deus e Nossa Senhora
É mais certo ela me abandonar
Meu Deus do céu que maldita hora!
A malandragem é um curso primário
Que a qualquer é bem necessário
É o arranco da prática da vida
Somente a morte decide ao contrário.”

A composição de Bide, *A malandragem*, gravada no mesmo ano é construída com o mesmo vocabulário:

“A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem querer
Esta vida não tem mais valia.
Mulher igual para a gente é uma beleza

Não se olha a cara dela
Porque isso é uma defesa
Arranjei uma mulher
que me dá toda vantagem
Vou virar almofadinha,
vou deixar a malandragem.”

Entretanto é apenas com a nova geração que o malandro vai ser recorrente como o “eu-lírico” dos sambistas. A orgia vai se tornar uma idéia recorrente nos sambas, como expressão de um estilo de vida do malandro, que recusa o trabalho como forma de realização pessoal, se opondo à figura do chorão, o operário boêmio por excelência. Outros elementos que vão compor esse imaginário do malandro são a agressão física e a traição como parte da relação amorosa, como podemos perceber nestes trechos⁷⁹:

“Nem tudo o que se diz,
se faz
Eu digo e serei
capaz
de não resistir,
nem é bom falar,
se a orgia se acabar.”

“Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar”

“Eu vou chorar só em lembrar
Se meu amor me deixar
Dei sempre golpe de azar
Eu não posso me queixar
Pra parecer que vivo bem
Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém,
a esconder que eu amo alguém
A razão dá-se a quem tem
Se meu amor me deixar
Eu não posso me queixar
Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém,
A razão dá-se a quem tem”

“Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
(...)
O trabalho não é bom
ninguém pode duvidar
Trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.”

⁷⁹ Os títulos são respectivamente: *A malandragem* de Bide; *Nem é bom falar*, *Se você jurar*, *A razão dá-se a quem tem*, *O que será de mim*, todas quatro de Ismael Silva e Nilton Bastos; *Amor de malandro* de Ismael Silva. Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

“O amor é o do malandro,
ó meu bem,
melhor do que ele ninguém
Se ele te bate
É porque gosta de ti
Pois bater em quem não se gosta
Eu nunca vi”

Nos sambas de Sinhô já vemos uma mudança de ética, o próprio compositor é identificado a um jeito “malandro”, beirando o desonesto, como o acusa Heitor dos Prazeres em dois sambas⁸⁰, mas ele não faz desse traço uma marca do eu-lírico de suas canções, como o farão a nova geração.

Os primeiros sambas gravados em disco encarnados principalmente pela figura de Sinhô, aparece como uma transição entre a modinha e o estilo de samba moderno representado pelos compositores do Estácio. Os primeiros sambas preservam elementos dos cantores de modinha, mas já trazem elementos que vão ser enfatizados pela nova geração na década seguinte. Os sambas a partir de 1917 trazem a novidade do acompanhamento típico dos choros, abandonando o estilo “voz e violão” ou “voz e piano” característico dos cantores de modinha da década precedente. Mas até início dos anos 1920, são os mesmos populares cantores de modinhas que irão gravar os sambas de Sinhô, Donga, Pixinguinha, China, Caninha, Freitinhas, João Pernambuco etc. Mesmo um cantor moderno como Francisco Alves, aos fazer suas primeiras gravações em 1921 de dois sambas de Sinhô pelo selo do Disco Popular, vai permanecer no registro desses antigos cantores, realizando uma interpretação muito semelhante a eles. Mas no final da década, Sinhô também vai inovar seguindo a nova onda, suas composições na voz de Mário Reis vão se aproximar das composições da nova geração, representados pelos sambistas do Estácio. O tema do amor, da mulher, da orgia, vão se tornar mais recorrentes em suas composições, assim como a orquestração mais eloquente e o modo de cantar falado. Ao mesmo tempo, outros compositores de sambas da antiga geração vão investir seu talento na fixação de outro gênero, o choro. Entre esses, nomes conhecidos como Pixinguinha, Donga, Bonfígio de Oliveira vão realizar diversas gravações durante toda a década de

⁸⁰ Ver capítulo sobre Sinhô na parte III.

1920 com o Grupo do Pixinguinha, Os Oito Batutas, Orquestra Típica Pixinguinha-Donga e outras, com as rubricas de tango, polca, maxixe, valsa, schottisch e samba, unificando todos esses gêneros, a partir da década 1930, sob a rubrica “choro”.

Sinhô é um músico-compositor que encarna essa fase de transição entre modinha e samba, suas composições gravadas em disco vão se transformar seguindo as transformações do mercado e das demandas, aderindo ao gênero inaugurado por Donga, de canção carnavalesca até os sambas mais modernos cantados por Mário Reis. Mas morre exatamente no momento em que se consolidam os novos reis do samba com a inserção da nova geração nos circuitos do Carnaval em 1930. Voltaremos a questão mais adiante. É Luiz Edmundo, que vai ressaltar uma transformação no mercado da música popular, encarnada na diferença entre modinha e samba dos anos 1930:

“As modinhas desse tempo não são lançadas, como mais tarde se lançam os nossos sambas cantados, anualmente, pelo carnaval. Nem às centenas.” (Luiz Edmundo, 1984, p.93)

As modinhas eram divulgadas pelos choros, nas serenatas e festas familiares, e pelas coletâneas publicadas pela Livraria Quaresma.

No começo do século não há seresteiro cantador de violão que não procure a bibliografia do Quaresma para refrescar o repertório. Graças a essas brochuras, que se vendem até pelas portas dos engraxates, a cavalo, num barbante, a canção popular, estimulada, cresce, palpita, e os poetas do gênero começam a aparecer.” (*Idem*, p. 281)

Essa mesma modinha se torna um dos primeiros produtos fonográficos a fazer parte do repertório da Casa Edison. O samba de Sinhô vai representar essa fase de transição entre a forma que era comercializada a modinha, no boca a orelha, e uma forma mais capitalista de um samba “vendido às centenas”. Sinhô era um grande divulgador de sua própria produção, e provavelmente esse era um dos segredos do seu sucesso. Conta Vagalume, amigo pessoal do compositor:

Para vencer facilmente, usou de um truque vantajoso: tinha uma amante pianista de uma casa de músicas da Rua do Ouvidor, e, quem lá ia escolher músicas, ela, primeiramente, executava o que era do seu mulato...

Sinhô tinha, porém, um outro truque: era oferecer a produção a um clube carnavalesco e mandar fazer a instrumentação para as bandas de música que tocavam nos Fenianos, Tenentes e Democráticos, além de executa-las diariamente ao piano nas “pensões alegres”. (...) (VAGALUME, 1978, p. 32)

Era seu costume também mandar imprimir folhetos com as letras de seus sambas e distribuir antes da Festa da Penha e do Carnaval, assegurando uma maior popularização de suas composições e um resultado favorável durante os concursos que definiam os sucessos que seriam repetidos ao longo do ano. As modinhas não contavam com esse eficiente produtor de sucessos anuais que eram os concursos da Festa da Penha e do Carnaval, com

o que vai contar o samba carnavalesco de Sinhô, Caninha e outros. Na década de 1920, Sinhô vai levar o samba para os teatros, tornando-se um dos compositores mais requisitados pelas revistas, algumas emprestando até mesmo os títulos de seus sambas.

Diferente de Sinhô, que andou por quase todos os circuitos musicais da cidade, os sambistas da nova geração vão sair das rodas de samba no bairro do Estácio diretamente para os circuitos do Disco, sem passar por nenhum outro circuito profissional, levados diretamente por Francisco Alves.

Veremos no próximo capítulo os circuitos musicais nos quais circulavam esses músicos e eram difundidas essas músicas.

Capítulo 5 *Os circuitos musicais e a unificação do espaço de produção da música de divertimento*

O início do século XX foi um período de profundas transformações políticas, sociais e econômicas as quais vão abrir novas possibilidades de profissionalização para os músicos cariocas. O Rio de Janeiro no início do século XX no bojo dos acontecimentos políticos e das profundas mudanças de ordem social, engendradas pela Abolição da Escravidão e implantação do trabalho livre e pela mudança da forma de governo, que passa de Monarquia para República, sofreu um abrupto crescimento das relações econômicas capitalistas. Segundo dados de Paul Singer, as exportações brasileiras passaram de um crescimento de 10% para 31,6% na última década do século XIX, chegando a 63,7% na primeira década do século seguinte. O mesmo crescimento repentino é observado no volume de importações de produtos manufaturados, especialmente ingleses, mas também alemães e americanos. (Ver CHALHOUB, 2001, p. 249-250) O país, tendo a capital como carro chefe, passa a ser um grande exportador de matérias primas ao mesmo tempo um grande consumidor de produtos manufaturados europeus e americano. O mesmo crescimento repentino é observado pelo aumento do volume de capital inglês que entra no território brasileiro e que vai financiar inúmeras obras de modernização da infra-estrutura da capital. Todas essas transformações foram ao mesmo tempo causa e efeitos da necessidade de adaptação ao *habitus* dos grupos dominantes europeus por certos círculos

sociais brasileiros, ao mesmo tempo que os afastavam e os distinguiram de outros grupos nacionais. Não apenas artigos de toilette, tecidos, utensílios pessoais, roupas, equipamentos tecnológicos, literatura, música, modas e modos eram importados e ofereciam prestígio aos portadores, mas também o refinamento da sensibilidade e do gosto.

Entretanto, no interior desses mesmos círculos refinados encontramos representantes de uma corrente de pensamento no âmbito cultural de cunho nacionalista. Essa corrente de pensamento se difundiu mais facilmente entre os intelectuais e artistas, mas também encontrou aceitação entre a população de baixa renda; e, apesar de se opor aos estrangeirismos que facilmente viravam moda entre os grupos com maior capital econômico, não deixaram de também significar uma adaptação aos valores europeus. O anseio de construir uma arte nacional que pudesse ser equiparada à arte legitimada pelas instituições européias, e, ao mesmo tempo, de valorização do termo “cultura popular nacional” foram tentativas de acumular um pouco de capital simbólico, que pudesse oferecer vantagens aos brasileiros nas freqüentes interações que estabeleciam com estrangeiros. Tanto os indivíduos que pertenciam aos grupos mais ricos ao saírem do país para pequenas e grandes estadias na Europa, quanto aqueles dos grupos com poucos recursos econômicos em seu cotidiano do trabalho, do lar e do botequim⁸¹, viam-se confrontados ao estrangeiro: estes na luta pelos escassos meios de sobrevivência e colocação social, aqueles a uma identidade internacional supervalorizada por suas próprias instituições ocidentais. A música foi um dos espaços de produção de bens culturais que mais facilmente respondeu a essa dupla demanda nacionalista.

Gilberto Freyre em seu estudo sobre o momento de transição da Monarquia para a República, em que a sociedade patriarcal se desintegra ao mesmo tempo em que se consolida uma nova ordem baseada no trabalho livre, vai dar uma posição de destaque para a música popular urbana, à qual vai atribuir um importante papel na integração cultural dos diferentes grupos sociais, bem como das diferentes regiões do território nacional. Mas Freyre foca sua atenção na *modinha* e deixa de lado os outros gêneros praticados nos bailes, em geral gêneros estrangeiros como a valsa e a polca, e também nacionais como o tango. Neste estudo, Freyre realizou uma extensa pesquisa em que inclui entrevistas e questionários respondidos por pessoas que viveram a passagem do século, dentre os quais, um que conta sobre a forma de divertimento mais em voga no final do século XIX: os bailes nas casas patriarcais da capital.

⁸¹ Ver CHALHOUB, *Trabalho, Lar e Botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, 2001.

Em algumas, aos sábados, dançava-se “animadamente até de madrugada, não ao som de uma orquestra, mas de um piano tocado por profissionais, que viviam de compor músicas e de executá-las”, recorda em sua resposta ao nosso inquérito, Cássio Barbosa de Resende, nascido em 1879. “Muitos desses profissionais” — acrescenta o mesmo informante — “tornaram-se afamados e as suas músicas populares eram assobiadas nas ruas e tocadas por toda parte” (...) “Outro divertimento muito comum” — informa ainda Cássio Barbosa de Resende, referindo-se ao ambiente musical do seu tempo de rapaz, e estudante sob a República, mas cuja meninice decorrerá ainda, até os 10 anos de idade, sob o Império — “eram as serenatas ao violão, o que estimulava o aparecimento de trovadores e de modinhas”. (Freyre, 2004, p. 314; 320)

Os bailes domésticos e as serenatas ao violão embaixo das janelas, o primeiro estimulando o aparecimento dos compositores de música para dançar, como as polcas, valsas e tangos, o segundo as modinhas, ou músicas para cantar; eram duas atividades difundidas pela cidade que serviam de base para o surgimento e consolidação de uma vocação que irá se desenvolver no século XX, a de músico e compositor popular.

Eram os grupos endinheirados que compunham o público que vai estimular o aparecimento do profissional compositor-de-polca-pianeiro, bem como garantir a sobrevivência desse tipo de expressão musical, constituindo a demanda e, portanto, um padrão de gosto e de sensibilidade musical. São esses circuitos dos bailes privados, que vão alimentar o mercado das Editoras musicais, que publicam as partituras e divulgam o nome dos compositores. A aliança desses dois circuitos vai constituir o primeiro espaço de produção das celebridades populares da música nacional, como fora sugerido por Machado de Assis em seu conto analisado na primeira parte.

Mas como destaca Freyre, também havia as modinhas e os compositores de modinhas que além de constituir o repertório básico das serenatas e coexistir ao lado dos gêneros de dança nas reuniões festivas das famílias mais modestas animadas pelos choros, tinham seu espaço próprio de produção. O gênero era estimulado pelas publicações de folhetos e coletâneas de versos da Livraria Quaresma, além de ser uma das principais atrações nos circos de picadeiro que viajavam por diversas cidades brasileiras divulgando e atualizando um repertório de canções. Mas podemos ver as posições desiguais dos compositores de polcas e outros gêneros dançantes e dos compositores de modinhas no final do século XIX, como nos sugere a literatura da época, análise realizada no primeiro capítulo deste trabalho. Os compositores-de-polca-pianeiros faziam parte de um circuito mais prestigioso, onde seu nome se tornava conhecido na cidade. Os cantores-de-modinhas-violonistas eram em geral anônimos, não usufruíam da fama e celebridade que a popularização das músicas poderiam ocasionar, e Lima Barreto vai situar seu romance no momento em que a modinha e, por conseguinte, seu autor, cantor e violonista, vai tornar-se também celebridade, na passagem do século. As músicas de dança já eram desde o

princípio composições autorais, que trazia a possibilidade, apesar de incipiente e precária, de ganhos materiais com a venda dos direitos autorais aos Editores musicais, além da celebridade local. As modinhas, principalmente de tradição oral e de domínio público, não podiam oferecer até a passagem do século possibilidades de conversão em recompensas materiais nem simbólicas para os compositores. Mas na passagem do século a modinha já é vista como um produto cultural nacional, oferecendo aos seus autores e compositores o afeto social e por consequência algumas recompensas materiais. A trajetória de Catullo da Paixão Cearense, que tratarei mais longamente na terceira parte, vai oferecer elementos para uma melhor compreensão da posição da modinha e do modinheiro no início do século.

Mas nos circuitos amadores do Choro esses dois gêneros de música, canção e música para dançar, já eram tocadas lado a lado, executados pelo mesmo instrumentistas, os quais muitas vezes atuavam como cantor de modinhas, momento do baile esperado principalmente pelas mulheres⁸². Na primeira década do século XX, a modinha vai se inserir nos Salões dos escritores, intelectuais e políticos, mas também nos outros circuitos comerciais ao lado dos tangos, polcas e valsas.

Paralelamente aos circuitos dos bailes e serenatas, coexistia na cidade o circuito do teatro musicado, que até o início do século XX, era o circuito profissional capaz de oferecer as melhores recompensas econômicas e simbólicas aos músicos e compositores dos gêneros nacionais e internacionais. Esses tangos, valsas, polcas eram adaptados e transformados em canção pelos autores de teatro. Esse era um circuito restrito, onde circulavam os músicos formados pelo conservatório, circuito fechado para os modinheiros e pianeiros compositores de sucesso dos bailes.

Havia ainda outros circuitos menores que vinham desde o século XIX e que ainda no início do século XX, eram importantes espaços de produção e difusão da música popular. Falo das Bandas militares e das Bandas ligadas aos estabelecimentos de ensino e às fábricas de tecidos, que reuniam um grande número de músicos instrumentistas. Este era um circuito especializado na música instrumental e nos gêneros marciais como o dobrado, a marcha e hinos nacionais, mas também nos gêneros para dançar como o tango, as polcas, mazurcas e, sobretudo, valsas. Outro circuito era aquele formado pelos clubes dançantes, com sua demanda pelos gêneros para dançar, abriam possibilidade de profissionalização para os instrumentistas e compositores. Havia, ainda, os circos, os cafés-cantantes,

⁸² A modinha era cantada em um momento particular do baile, como sugere os relatos de Alexandre Pinto, bem como algumas passagens de romances da época.

teatrinhos de variedades, que especializaram-se nas modinhas, lundus e canções, e eram o palco onde apareceram os primeiros cantores profissionais, como relembra Luiz Edmundo:

Em 1901, mais ou menos derramados pelos arrabaldes, os circos constituem a diversão diletta do povilêu que não pode ir ao teatro e muito menos freqüentar *music halls* com programas no gênero, ou grandes circos estrangeiros, dos que se fixam na parte central da cidade. As casas de famílias, logo pela manhã, no dia de função, recebem, em larga folha de papel impresso, o programa da noite do espetáculo, onde em clichês xilografados, exibem-se os retratos dos notáveis da *troupe* e que os mais exagerados adjetivos apresentam a exaltar escandalosamente: *Estréia hoje o arquicélebre palhaço Eduardo das Neves. A superformosa ecuyère Manola Dias, discípula da fenomenal Rosita de la Plata. O estupendo Mangandu, engolidor de espadas e outros instrumentos cortantes e perfurantes. João Krupp, famoso homem-canhão, o mais homem-canhão do mundo inteiro...* (EDMUNDO, 1984, p. 183)

As transformações sociais e econômicas deram ensejo a uma efervescência cultural, a qual se traduziu na multiplicação de estabelecimentos comerciais de lazer e divertimento noturno. Apesar do período que analiso aqui representar um período de transformações no universo musical, essas transformações vão se restringir ao espaço de produção da música profana. A música de concerto continuou funcionando nas mesmas bases definidas na Europa no início do século XIX, quando a música passa de “arte de artesão” para “arte de artista”⁸³, momento em que aparecem as instituições guardiãs da transmissão e preservação do conhecimento, como as escolas e conservatórios, assim como as salas de concertos, aprofundando o fosso entre músicos consagrados e profanos. Descreve Bourdieu:

« L’enseignement, autrefois réservé aux familles princières (c’était une partie de la charge), cède la place aux leçons bourgeoises. On voit apparaître un marché international des partitions et aussi un marché des leçons, national. (...) Ainsi, les nouvelles bases économiques de la pratique musicale sont-elles, dans cette période de transition, à la fois princières et publiques. Les sociétés de concert sont fondées par des princes qui, ne pouvant plus entretenir des musiciens, créent à plusieurs des associations. En même temps, à travers le billet d’entrée notamment, le volume du public devient (par des médiations complexes) un élément décisif de l’économie de la production musicale. »⁸⁴ (BOURDIEU, 2001, p. 16)

No Brasil um século depois a base econômica da prática musical continua sendo as partituras e as lições burguesas, além dos ingressos dos concertos. Entretanto, o espaço de produção musical como um todo vai ser influenciado pela diversificação dos circuitos onde podia-se fazer e ouvir música profana. O que vemos no final do século XIX na capital do Brasil, é uma expansão abrupta das possibilidades para realizar esse tipo de prática musical

⁸³ Sobre as duas formas de organização do espaço de produção musical ver o belo livro de Norbert Elias, *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

⁸⁴ Tradução aproximada: “O ensino, antes reservado às famílias principescas (era uma parte das responsabilidades), cede lugar às lições burguesas. A gente vê aparecer um mercado internacional de partituras e também um mercado de lições, nacional. (...) Assim, as novas bases econômicas da prática musical são, nesse período de transição, por vezes principescas e por vezes públicas. As sociedades de concerto são fundadas pelos príncipes que, não podendo mais sustentar músicos, criam associações para vários deles. Ao mesmo tempo, através do bilhete de entrada especialmente, o volume do público torna-se (por mediações complexas) um elemento decisivo da economia da produção musical.”

profana. Surgiram novos estabelecimentos de divertimento noturno que formavam novas demandas de músicos, com a multiplicação dos cafés-concertos, cafés-cantantes, casas de chope, clubes dançantes, cabarés e *music hall*.

Mas na primeira década do novo século, não só se multiplicaram as oportunidades de prestação ao vivo, mais importante que isso, surgiram novas formas de comercializar a música, à partir das gravações em disco e cilindros de cera. O que significou uma unificação e hierarquização do então fracionado espaço de produção da música profana, agrupando sob um mesmo “repertório nacional” os cançonetistas dos circos e teatrinhos de variedades, os instrumentistas das bandas militares, os solistas e acompanhadores dos choros, além dos autores de modinhas e dos compositores de música para dançar.

Além do Disco outros circuitos vão surgir no início do novo século, tais como os cinemas, além dos luxuosos cabarés e cassinos, ambos freqüentados pelos grupos abastados, e vão se constituir em circuitos capazes de conferir um maior prestígio aos músicos profanos, bem como, maiores recompensas materiais. A possibilidade de turnês para fora do território nacional também se abre nesse momento aos músicos mais experimentados e já com uma grande inserção nos circuitos profissionais de maior prestígio como do Disco, dos Teatros e dos Cinemas.

Surgem novas formas de comercializar a música, mas o produto continua o mesmo, os gêneros nacionais e internacionais: modinhas, lundus, cançonetas, valsas, tangos, maxixes, polcas, mazurcas, schottischs... Mas já na segunda década do século XX, a “representação dos possíveis”⁸⁵ para os músicos vai se ampliar resultando na criação de novos gêneros nacionais. A unificação do espaço de produção da música profana em torno dos novos meios de comercialização vai ser fortemente influenciada pela demanda criada pelos grupos intelectuais da capital que buscam identificar uma “música nacional” baseada nas expressões musicais do interior do país, influência que também vai ser sentida na produção da música de concerto, mas que não trataremos aqui. Na segunda e terceira década do novo século vão aparecer outros gêneros nacionais, que antes estavam restritos ao tango, maxixe, modinhas e lundus. Vemos nas partituras e nos discos aparecerem novas denominações como samba, emboladas, toada ou batuque sertanejo, cateretê, jongo etc.

Dentre os novos gêneros o samba e a marcha carnavalesca vão se destacar na década de 1920, e vão monopolizar as chances de sucesso comercial na década seguinte.

⁸⁵ Refiro-me àquilo que Bourdieu define como “a estrutura das chances prometidas aos diferentes tipos de oferta” que pode ser modificada por fatores externos — econômicos, políticos, sociais, morais — ao espaço de produção musical. Ver BOURDIEU, 2001, p. 16.

Esses dois gêneros aparecem em consonância com o desenvolvimento dos circuitos do Carnaval e do Disco que criam condições favoráveis para o surgimento de uma “canção carnavalesca”, que rapidamente vai integrar o repertório do teatro musicado nacional. O samba torna-se o gênero que vai circular nos três principais circuitos de difusão da música profana: o Carnaval, o Disco e o Teatro. A inovação econômica que se traduz no surgimento de novos meios de comercialização e na coordenação dos novos circuitos, engendra inovações no âmbito cultural e abre novas possibilidades aos músicos e compositores que vão atender e criar novas demandas.

Classificação dos circuitos musicais

As fontes utilizadas para esse estudo nos permite identificar 21 espaços de performance, eventos e práticas culturais, mídias, instituições e estabelecimentos comerciais que vão formar circuitos diferenciados onde os músicos circulavam, criavam, realizavam diferentes atividades, produziam e reproduziam os bens culturais que compunham o universo da música popular nas três primeiras décadas do século XX, os quais podemos classificar da seguinte maneira:

1. **Choro:** era uma prática cultural e também um espaço de performance que fazia parte de um circuito amador. Inclui as festas familiares, pagodes, serenatas, bailes e rodas de choro que se realizavam durante os aniversários, batizados, casamentos ou simples jantares e reuniões dos chorões, classificação baseada nas memórias registrada do chorão Alexandre Pinto.

2. **Sociedades Carnavalescas:** inclui os ranchos, cordões, blocos e outras sociedades carnavalescas que desfilavam nas ruas ou as chamadas sociedades dançantes carnavalescas, que tinham como objetivo atuar durante o carnaval.

3. **Carnaval:** forma um circuito mais restrito, dos compositores e autores. Quando utilizo essa rubrica estou pensando nos concursos diversos que ocorriam durante o Carnaval e nos meses que antecedia essa festa, através dos quais a cidade compartilhava um repertório de canções comum. O mais importante concurso era o da Festa da Penha, pois o vencedor ali, apontava já o resultado do sucesso que seria repetido pela cidade durante quase todo o ano, e em alguns casos durante um período maior de vários anos. Havia diversos concursos que mobilizavam um número menor de pessoas e que eram promovidos pelos jornais ou sociedades carnavalescas. Assim, circularam por este circuito

compositores e cantores que eram sucessos no Carnaval, suas músicas tornavam-se conhecidas por boa parte da população carioca.

4. **Editoras:** refere-se às partituras impressas, e vai formar um circuito restrito aos compositores.

5. **Casas de Música:** em geral são as mesmas Editoras de partituras, mas compreende somente o estabelecimento comercial onde são vendidas as partituras, e que constitui um circuito à parte, que é freqüentado pelos músicos demonstradores de partituras, os quais devem ser alfabetizados na notação da música ocidental.

6. **Salões:** refere-se aos salões de personalidades conhecidas no mundo das letras e da política, que se constituíam em espaços de performance onde se apresentaram alguns músicos.

7. **Nacional:** refere-se às apresentações em estabelecimentos comerciais e espaços de performance de outros estados brasileiros, que se constituíam nas turnês nacionais.

8. **Internacional:** refere-se às turnês internacionais, realizadas em outros países, como França, Portugal, Itália, Argentina e Uruguai.

9. **Circos e Cafés-cantantes:** refere-se aos circuitos formados por determinados estabelecimentos comerciais como o famoso Circo Spinelli, ou os chamados circos de cavalinhos, além dos teatrinhos de variedade, dos quais os mais citados são o Teatrinho do Passeio Público e o Teatro da Velha Guarda, mas também pelos cine-teatros, onde eram realizados números musicais antes do filme. Em todos esses espaços se apresentavam cantores, muitas vezes com suas vozes de barítono, cantando canções, duetos, e fazendo um espetáculo visual além de musical. Vestiam fantasia de palhaço no Circo, ou casacas, monóculos e luvas, empunhavam suas bengalas, ou vassouras de acordo com o tema da música, dançavam e movimentavam-se pelo palco criando verdadeiros espetáculos musicais e visuais. Além dos circos, teatros de variedades, cine-teatros, agrupamos sob esta rubrica também os chopes-berrantes e o *music hall*.

10. **Bares :** era o circuito formado pelos estabelecimentos comerciais como bares, restaurantes e confeitarias.

11. **Clubes e Bailes:** trata-se dos clubes e sociedades dançantes que promoviam bailes, e contratavam os pianeiros, mas também os grupos de choro para prestações ao vivo. Fazem parte desse circuito os bailes públicos de toda ordem.

12. **Cabarés e Cassinos:** trata-se dos cabarés, cassinos e dancings, e outros estabelecimentos de divertimento noturno voltado para as classes mais abastadas.

13. **Disco:** refere-se a um circuito por onde passaram cantores; músicos instrumentistas que formavam os conjuntos de estúdio, as orquestras e bandas; compositores e autores das canções gravadas em cilindros e discos; bem como arranjadores e regentes.

14. **Cinemas:** refere-se a dois circuitos onde passaram os músicos que se apresentavam na sala de espera, espaço mais prestigioso, mas também os músicos das orquestras que acompanhavam o filme mudo. A junção desses dois espaços tão diferentes em termos de prestígio e, portanto, de tipos de músicos em uma mesma rubrica, justifica-se apenas pelas escassas informações que dispomos sobre os lugares onde esses músicos atuavam. Raramente essas informações diferenciam esses dois espaços. O Cinema representa um circuito restrito aos músicos de popularidade legitimada em outros circuitos profissionais. Chegar nas salas de espera dos cinemas representava uma comprovação do mérito do músico, bem como conquista de um público distinto, onde circula a elite econômica, política e cultural da capital do país. Era um espaço onde circularam alguns compositores-pianeiros, como Nazareth e Aurélio Cavalcanti, e também o famoso grupo de músicas regionais *Os Oito Batutas*, mas nenhum dos cançonetistas, modinheiros e sambistas.

15. **Teatros:** esse circuito refere-se aos teatros musicados, ou teatros de revista. Circulam nesse circuito não só os compositores que musicavam os libretos das revistas e operetas, mas também os maestros, os cantores muitas vezes também atores, e os músicos da orquestra.

16. **Salas de Concerto e Recitais:** passaram por esse circuito os músicos que se apresentaram em alguma sala de concerto tal como do Teatro Lírico, do Teatro Municipal, do Instituto Nacional de Música, da Cultura Artística de São Paulo, ou a sala de concerto dos clubes de música, tais como Clube Beethoven e Clube Mozart, ou ainda a sala de concerto do *Jornal do Comércio* e outros jornais. Esse circuito, apesar de fazer parte dos circuitos sagrados da música erudita, aparecem aqui, pois foram freqüentados mesmo que esporadicamente por músicos profanos, revelando uma intersecção entre os dois universos, a princípio, excludentes.

17. **Conservatório:** como no caso das Salas de concerto, esta rubrica apesar de designar uma instituição do universo da música erudita ocidental, é utilizada aqui para se referir a um circuito musical pelo qual passaram alguns músicos que fazem parte de nosso banco de dados. São os músicos híbridos que atuavam nos estabelecimentos comerciais,

nas práticas e eventos culturais da cidade, mas que tiveram uma formação oficial em conservatórios, nacional ou europeu.

18. **Livros:** pertenciam a esse circuitos os músicos que publicaram livros com os versos de suas canções, no caso, os autores de modinhas.

19. **Ensino:** é o nome dado ao circuito dos professores de música que atuaram fora das instituições oficiais de ensino da música de concerto.

20. **Baianos:** refere-se ao circuito das casas das tias baianas na Cidade Nova e Saúde, que promoviam reuniões e festas, onde se desenvolvia diversas práticas musicais, como o choro para animar o baile, e o samba de roda no qual se cantava, dançava e improvisava-se versos⁸⁶.

21. **Estácio:** refere-se às rodas de samba que reuniam músicos e compositores nos bares e festas domésticas no bairro do Estácio de Sá.

O gráfico 1 mostra a distribuição dos 352 músicos de nossa base de dados pelos 21 circuitos classificados acima.

⁸⁶ Ver o excelente trabalho de Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro...*, 1983.

Gráfico 1: Distribuição dos músicos pelos circuitos musicais (1900-1930)

Análise de rede social baseada nos circuitos musicais

O gráfico foi realizado com a ajuda de um programa de análise de rede chamado UCINET⁸⁷, que leva em conta as interações reais ou prováveis, que os músicos estabeleciam uns com os outros a partir do pertencimento aos mesmos circuitos. Diferente dos programas de análise de correspondências múltiplas, mais afinados com a teoria dos campos artísticos⁸⁸, que permitem levar em conta o conjunto de propriedades dos indivíduos, desde sua origem social e gostos até sua posição no campo; a análise de rede social, chamado também método estrutural, leva em conta apenas a relação entre os agentes. Dessa forma coloca em evidência a estrutura do espaço de interações, baseada apenas no capital social dos indivíduos, mostrando a hierarquização, a densidade e posição dos circuitos e indivíduos nessa rede. (SAPIRO, 2006, p. 49) Mas a utilização desse método não implica a filiação aos pressupostos teóricos que são frequentemente associados a esse dispositivo analítico. O acesso a informação proporcionado por uma ampla rede de interações, tem um papel importante na concorrência pelas melhores oportunidades, mas não atua sozinho no jogo social. A análise de rede nos permite perceber certas tendências sociais que estruturam as interações entre os indivíduos, mas não dá conta de compreender a posição que os indivíduos ocupavam em certos espaços de produção de bens culturais, estruturados segundo diversas variáveis além do capital social dos indivíduos, tais como seu capital cultural e econômico, mas também os constrangimentos impostos pela política interna de um espaço cultural. Para a análise do objeto do qual nos ocupamos aqui — um espaço de produção musical que ainda não se estruturou em um campo artístico — e devido às poucas e inconsistentes informações sobre outras propriedades dos indivíduos, o método estrutural se mostra muito profícuo e pertinente, nos fornecendo pistas sobre as tendências que estruturam as relações entre os circuitos, a partir da cooptação de seus músicos.

O software UCINET nos ajuda a descrever esse universo tendo como base os músicos e os circuitos que eles freqüentavam. Mas é preciso ter em conta que as ligações de um músico com vários circuitos não devem ser pensadas como simultâneas no tempo. Pode ocorrer de um músico ter participado de um circuito no início da carreira e depois

⁸⁷ BORGATTI, S.P., EVERETT, M.G. and FREEMAN, 2002.

⁸⁸ Sapiro explora em seu texto os limites e compatibilidades entre o método de análise de rede e a teoria dos campos de Bourdieu. Ambos métodos são utilizados pela socióloga em suas análises do campo de tradução literária mundial. Ver SAPIRO, 2006; 2009 e 2010.

ter entrado para outros circuitos deixando de frequentar o primeiro. A ligação com os dois circuitos vai ser representada no gráfico, mesmo se existiram em tempos diferentes na carreira do músico. O que interessa aqui são as relações que se estabeleceram de modo mais ou menos durável, ao longo do período de 30 anos, entre circuitos e entre os próprios músicos a partir de suas trajetórias profissionais.

O tamanho dos quadrados que representam os circuitos informa o número de indivíduos que participam desse circuito; enquanto que a posição estrutural dos circuitos e dos músicos são definidas de tal forma que as linhas que representam o pertencimento de um músico a um circuito vão se cruzar o menos possível. Assim, a posição periférica do Choro se deve ao fato deste circuito possuir um grande contingente de músicos que não se conectam com nenhum outro circuito. Esses músicos agrupados ao lado direito do gráfico puxam o circuito para a periferia.

Se olharmos a distribuição dos músicos pelos circuitos podemos classificar três agrupamentos: os músicos amadores que participam somente do Choro, os Músicos profissionais que participam do Choro e dos outros circuitos, os músicos profissionais que não participam do Choro. Quanto aos circuitos, chama a atenção dois pequenos localizados à esquerda, o circuito do bairro do Estácio e as Casas de Música, ambos frequentados por um número muito pequeno de músicos da nossa amostra. Ambos estão localizados no lado oposto ao Choro, pois não possuem músicos em comum. Vemos uma distribuição de norte a sul dos circuitos: ao norte Bares e Circos; ao centro: Disco, Internacional, Teatros; e todos os pequenos circuitos: Carnaval, Cinemas, Salas de concerto, Conservatório, Editoras, Nacional, Cabarés, Baianos, Livros, Salões; enquanto que as Bandas, Sociedades carnavalescas, Clubes e Ensino, se aproximam do Choro.

Ao retirarmos os músicos que participaram apenas dos circuitos amadores e que não tiveram uma inserção profissional no universo musical, o programa nos apresenta uma outra configuração do gráfico. O Disco cresce em importância e se destaca ao lado do Choro e do Teatro como circuitos que ligam um grande número de músicos. Ao mesmo tempo, utilizando um instrumento de análise chamado “coeficiente de Gower”, pode-se obter uma maior estruturação do espaço musical (ver gráfico 2). Gower (GOWER, 1971) criou um coeficiente que mede a semelhança entre dois objetos a partir de suas características dicotômicas, ou seja, em nosso caso, pertencimento ou não pertencimento a um circuito.

São levadas em conta as características qualitativas e quantitativas das múltiplas ligações entre músicos e circuitos, ou seja, a quais circuitos cada músico pertence, mas também a quantidade de circuitos pelos quais eles já passaram. A análise conjunta de variáveis qualitativas e quantitativas nos ajuda a definir seis grupos de músicos em função de sua circulação em quatro circuitos principais: Disco, Teatros, Choro, e pequenos circuitos. O primeiro grupo de músicos são aqueles que participam do Teatro e dos pequenos circuitos, localizados na parte inferior do gráfico, vários dentre os quais com formação nos Conservatórios. O segundo, à esquerda, são aqueles que participam do Disco e do Teatro, além dos pequenos circuitos, mostrando uma grande afinidade entre esses circuitos. O terceiro, logo acima, são os músicos que participam do Disco e dos pequenos circuitos. O quarto grupo localizados à direita do gráfico, é formado pelos músicos que participam do Choro ao mesmo tempo dos pequenos circuitos. O quinto grupo são os que participam igualmente do Choro, mas também do Disco e dos pequenos circuitos, localizados na parte superior do gráfico. Enfim, o sexto grupo são aqueles localizados na região central do gráfico, e que participam dos quatro circuitos principais.

Vemos que poucos músicos participam simultaneamente dos circuitos dos Teatros e do Choro, bem como, dos Teatros e das Bandas. O Teatro se mostra um circuito semi-fechado para os músicos oriundos do Choro e das Bandas, bem como do Ensino e Clubes, com algumas poucas exceções como João Salgado, Henrique Flauta e Luís Moreira. Em contrapartida, as Bandas, o Ensino e os Clubes possuem uma maior proximidade com o circuito do Choro do que com o Disco, como o gráfico anterior já havia sugerido.

Se atentarmos para a “centralidade”⁸⁹, veremos que o Disco tem uma posição mais central que os outros circuitos, enquanto intermediário entre pessoas e circuitos mais isolados. O Disco é o circuito que liga os músicos do Choro e do Teatro, que diretamente não possuem muitas conexões.

De uma forma geral, destacam-se três circuitos: o Choro, um circuito amador; o Disco, um circuito comercial; e o Teatro, um circuito legítimo, freqüentado por

⁸⁹ O que significa aqui utilizar uma medida de análise chamada originalmente “betwinness”, que representa pelo tamanho do quadrado, a maior ou menor capacidade do indivíduo (ou circuito) de intermediar outros indivíduos em posições mais isoladas, e que a princípio não teriam nenhuma ligação. O gráfico 1 utiliza uma outra medida de análise, que representa o “degree” ou a quantidade de músicos presente em cada circuito.

escritores e músicos consagrados por instituições externas ao universo da música profana. Cada qual representa um polo simbólico que agrupa músicos com semelhanças estruturais. Veremos adiante que podemos agrupar a maior parte dos circuitos segundo esses três polos: polo legítimo externo, polo amador e de baixo impacto comercial (ou polo de formação), e polo comercial.

I. O polo legítimo externo

Esse polo é representado pelo Teatro, mas também por outros pequenos circuitos externos ao espaço de produção da música popular, como o Conservatório, as Salas de concerto, os Salões de intelectuais e escritores, e os Livros comercializados pela Livraria-Editora Quaresma.

As “edições Quaresma” se caracterizavam por oferecer livros com conteúdos de fácil leitura, em formato reduzido e com preços acessíveis para uma faixa da população ignorada pelas demais editoras estrangeiras. Publicou títulos como o famoso *Manual dos Namorados*, *A Arte de Fazer Sinais com o Leque e com a Bengala*, *Diccionario da Flores, Folhas e Frutas*, *O Secretário Poético*, *O Padeiro Moderno*, *Livro do Lavrador*, *Livro do Industrial Agrícola*, *Manual Prático do Distillador*, além dos primeiros livros de literatura infantil publicados em solo brasileiro, como *Histórias da Carochinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Álbum das creanças*, entre outros⁹⁰. Como conta Luiz Edmundo, o proprietário da livraria, Pedro da Silva Quaresma, era um nacionalista em relação ao mercado:

Entusiasta da modinha brasileira, da trova patricia, do nosso vate popular, lança a famosa Biblioteca dos Trovadores, com o Cancioneiro Popular, a Lira Brasileira, Choros de Violão, Trovador Moderno, Trovador Marítimo, Cantor de Modinhas, Lira de Apolo, Lira Popular, Trovador de Esquina e Serenatas. No começo do século não há seresteiro cantador de violão que não procure a bibliografia do Quaresma para refrescar o repertório.

Graças a essas brochuras, que se vendem até pelas portas dos engraxates, a cavalo, num barbante, a canção popular, estimulada, cresce, palpita, e os poetas do gênero começam a aparecer. Surge impresso Catulo da Paixão Cearense, que ainda não é o interessante **poeta regional**, que, anos depois, se conhece, mas que já se revela um verzejador cheio de imaginação e de doçura. E surgem ainda outros que colecionam, reconstituem e escrevem poesias de todo o gênero e que logo vão formar mais volumes da popularíssima e pitoresca coleção.

Por vezes a loja enche-se de rapazelhos de calças abombachadas, grandes cabeleiras, lenço no pescoço e chapéu desabado, pardavascos, negros-crioulos, brancos, amadores

⁹⁰ Sobre o Editor Quaresma ver dissertação de Lívio Lima de Oliveira, “O Livro de preço acessível no Brasil: o caso da coleção “L&PM Pocket””, 2002.

do assunto, em bandos rumorosos, desbastando pilhas de brochuras, a perguntar em que livro da série saiu o “Perdão Emília”:

Já tudo dorme, vem a noite em meio...

A turva lua vem surgindo além...

Quando deve sair a nova edição do Trovador Brasileiro, que traz a “Casa Branca da Serra”:

Na casa branca da serra
Que eu fitava horas inteiras
Entre as esbeltas palmeiras
Ficaste calma e feliz...”⁹¹

Catullo da Paixão Cearense começa sua carreira de “poeta-trovador” organizando coletâneas para Livraria Quaresma. É ele que vai organizar a primeira coletânea de Eduardo das Neves nos primeiros anos do novo século. João do Rio também vai observar o dinamismo do mercado das edições de modinhas:

“Em compensação brotam na calçada, como cogumelos, os bardos ocasionais da sátira e da paixão; e, varejando botequins e ruelas de Suburra, outros Zuzus vamos encontrar em pleno triunfo. Esses vates têm uma só preocupação séria — cantar. Cantam como as cigarras e o canto da-lhes para viver no eterno verão desta terra abundante. Quando não há dinheiro, inventam para uma certa música conhecida os versos do “Ferramenta ou sobe ou arrebenta”, “O Roca da rua da Carioca”, a cantiga “Ah! se fosses minha”, mandam imprimir e vendem tudo por dois tostões. Admiram-se que eles imprimam e, o que é mais, esgotem edições, milheiros e milheiros de exemplares? Pois imprimem como qualquer poeta. Apenas eles vendem, e a maioria dos poetas oferece grátis aos amigos...” (João do Rio, 2008, p. 241)

Mas enquanto Eduardo das Neves se manteve nesse pequeno circuito das “edições Quaresma”, Catullo vai expandir sua atuação no mundo literário, realizando diversas publicações para um público mais especializado de escritores, poetas e intelectuais, ao longo de toda sua vida.

Mas entre todos os circuitos externos é o Teatro que possuía uma posição de maior destaque no universo musical, pois gozava de um grande prestígio e oferecia as melhores recompensas materiais e simbólicas aos músicos profanos que conseguiam nele se inserir. A crítica teatral era já consolidada em jornais e revistas e é onde surgem as primeiras críticas da música popular feita em território nacional. É nesse circuito freqüentado por escritores e críticos já legitimados pela cultura oficial, que o gênero nacional de música para dançar vai encontrar condições materiais para se desenvolver, das polcas-lundus ao tango e ao maxixe.

Luiz Edmundo fala do “teatro do tempo” em suas memórias como uma verdadeira paixão do carioca do século XIX, mas que chega até o início do XX ainda como um dos principais meios de divertimento noturno. Depois de falar do drama e avaliar que “os autores da terra não correspondiam aos anseios do público”, comentar

⁹¹ EDMUNDO, 1984, p. 281-282.

sobre as comédias que restam como “pequenas variantes das antigas peças do século passado”, vai citar o teatro musicado:

Quanto a peças musicadas, porém, mantemos bem alta a tradição brasileira da boa música, que continua moça, dolente e característica. A revista do ano é ótima, com Artur de Azevedo e Moreira Sampaio, no poema, Nicolino Milano, Assis Pacheco e Francisca Gonzaga, na partitura.

Passando em seguida para a ópera:

Na ópera, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Araújo Viana mostram-se, impõe-se, agradam. Saldunes, Artêmis, Jupira e Carmela fazem delirar platéias. (EDMUNDO, 1984, p. 169)

Vemos que na percepção do jornalista e escritor, o teatro da época se dividia em drama, comédia, musicado e ópera. Para nós interessa apenas o teatro musicado, ou teatro de revista, de operetas, ou, ainda, teatro ligeiro, que eram diferentes formas para designar o gênero “alegre”, e era onde circulavam músicos profanos e músicos concertistas. Luiz Edmundo era um jornalista da “geração dourada”, definida por Brito Broca como a dos jovens jornalistas e escritores que cultivavam um estilo de vida refinado e sofisticado em termos de hábitos e costumes, de comportamento um tanto extravagante para a sociedade da época, mas em sintonia com a última moda européia. Para este *dândi* da *belle époque* carioca, o teatro musicado tinha a *tradição* da “boa música”, assim como, “característica”, o que significa, música com características nacionais que a distingue dos gêneros importados. É ainda o jornalista, e já escritor Acadêmico, que vai lembrar a composição social do público do teatro musicado:

As galerias nos teatros da época representam uma nota muito curiosa, com a sua freqüência de estudantes, de empregados no comércio e pequenos funcionários. (EDMUNDO, 1984, p. 167)

O Teatro musicado agrada desde a nova geração de bacharéis, até os “empregados no comércio e pequenos funcionários” — o mesmo público dos Choros — mas também os jovens homens das letras, jornalistas e escritores, como era o próprio Luiz Edmundo. É esse público que vai ler os críticos teatrais e a crítica musical que estes já ensaiam, utilizando termos como “buliçosa”, como “característica”, ou “cheia de graça”, para descrever a música nacional. O jornalista e escritor da Academia de Letras, Luiz Edmundo considera que existia uma “tradição da boa música” no teatro alegre brasileiro, revelando a extensão da opinião comum difundida pelos críticos de teatro que escreviam em suas colunas sobre as peças em

cartaz. São os críticos de teatro os primeiros críticos de uma “música popular urbana nacional”, como podemos ver na crítica transcrita abaixo, sobre a peça *A filha do Guedes* em 1885, de Augusto de Castro e Chiquinha Gonzaga:

A música mal tocada e mal cantada, agradou muito porque é realmente bonita. O coro de abertura, o tango *Menina Faceira*, a ária *Grata Esperança*, a valsa do terceiro ato são trechos alegres, fáceis, originais. Principalmente o tango *Menina Faceira*, que foi muito bisado e muito aplaudido, é caracteristicamente brasileiro e está destinado à popularidade. (A Semana, nº22, 30/5/1885 *apud* Diniz, 1984, p. 114)

Chiquinha Gonzaga muito deveu a esses jornalistas, críticos de teatro, a consolidação de seu nome no meio teatral, como veremos adiante.

Os Conservatórios, instituição que fazia parte de um circuito que pertencia aos espaços de produção da cultura legítima, atuava no espaço da música popular de maneira restrita, através principalmente dos maestros e compositores do Teatro como vimos no capítulo 3, mas também através dos regentes das Bandas, e arranjadores de orquestras de estúdio de gravação, que desempenham atividades mais especializadas.

Os Salões e Salas de Concerto pertenciam também a circuitos externos do universo popular, onde apenas poucos músicos profanos irão atuar. Os Salões formavam um circuito onde circulavam os homens de letras, assim como artistas, empresários e políticos, todos agentes da cultura legítima. Já as Salas de Concerto representavam uma legitimação mais ampla, que atingia uma maior diversidade de círculos sociais. As Salas de Concerto são ainda hoje, um espaço reservado aos músicos formados pelas instituições da música legítima, e figura em nosso universo musical apenas porque fora invadida em algumas ocasiões por certos músicos populares, reconhecidos pelos agentes da cultura legítima como representantes da nossa “nacionalidade musical”.

A primeira vez que um músico popular se apresentou em um dos templos da música de concerto, foi com Catullo da Paixão Cearense, sendo seguido por Ernesto Nazareth. Ambos se apresentaram em 1908 no INM e na pomposa Exposição em comemoração ao Centenário de Abertura dos Portos, dos quais iremos analisar mais de perto na terceira parte. João Pernambuco (1883-1947) foi outro desses raros músicos profanos que se apresentaram nos circuitos dos Salões e Salas de Concerto. Um pernambucano que começou a vida como aprendiz de ferreiro e depois operário, em Recife, chegando ao Rio de Janeiro em 1902, onde empregou-se como servente na prefeitura, indo morar nos bairros onde se concentravam grande parte dos funcionários chorões, na Rua Riachuelo com Inválidos. Conhecedor de um vasto

repertório de canções e toadas nordestinas, ele foi percebido por Catullo da Paixão Cearense, por volta de 1911, quando este passa a compor músicas baseadas nos temas do repertório acumulado por João Pernambuco. A partir de então, insere-se nos circuitos do Carnaval e dos Salões, ao lado do já consagrado “poeta popular” Catullo da Paixão Cearense.

Por volta de 1912, quando realiza suas primeiras gravações como solista de violão para a Phoenix de Gustavo Figner, irmão de Fred Figner (proprietário da Casa Edison), organiza o famoso Grupo do Caxangá, conjunto de inspiração nordestina, tanto no repertório como na indumentária, no qual cada integrante adotava para si um codinome sertanejo. Em sua primeira formação, o grupo reunia João Pernambuco, Caninha, Raul Palmieri, Jacó Palmieri, Pixinguinha, Henrique Manoel de Souza, Manoel da Costa, Osmundo Pinto, Donga, Bonfíglio de Oliveira, Quincas Laranjeiras, Zé Fragoso, Lulu Cavaquinho, Nelson Alves, José Correia Mesquita, Vidraça e Borboleta. No carnaval de 1914, o Grupo do Caxangá lançou o batuque sertanejo, como foi chamado no selo do disco Odeon, "Caboca di Caxangá" o grande sucesso do ano, autoria de Catullo — que depois vai ser contestada judicialmente por João Pernambuco, que requer a autoria da melodia.

No mesmo ano, João Pernambuco participa de um recital no Teatro Municipal de São Paulo, a convite de Afonso Arinos, que organizara um ciclo de palestras sobre temas do folclore brasileiro. Em 1916, Pernambuco organiza a "Trupe sertaneja", com que se apresentou em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Ao mesmo tempo, o Grupo do Caxangá continuou se apresentando nos carnavais dos anos seguintes, até que no Carnaval de 1919, o grupo chama a atenção do diretor do Cine Palais que pede a Pixinguinha e Donga para formarem um grupo mais reduzido para tocar na sala de espera do Cinema. Formaram Os Oito Batutas, todos oriundos do Grupo do Caxangá, que terminou no mesmo ano. João Pernambuco não participou da primeira formação dos Batutas. Nessa época, passou a lecionar violão, na Casa Cavaquinho de Ouro.

Mas João Pernambuco tornara-se o especialista em assuntos sertanejos e do folclore nordestino. Ele é o primeiro a ser procurado pelo rico empresário Arnaldo Guinle para realizar uma expedição pelo interior do país recolhendo temas folclóricos. Em 1920 Arnaldo Guinle contrata os serviços de João Pernambuco para recolher músicas, canções e toadas do interior do país para uma possível antologia que o empresário pretendia publicar. No final, João Pernambuco foi substituído por Donga na organização da expedição e da turnê do grupo Os Oito Batutas que já fazia sucesso

nos Cinemas e nos Cabarés da Capital. Foi nessa época que João Pernambuco passou a integrar Os Oito Batutas, que seguiriam em turnê pelo Nordeste, financiada por Guinle.

João Pernambuco soube aproveitar as oportunidades para transformar seus conhecimentos da cultura de seu estado natal, Pernambuco, em capital cultural no universo da música popular, legitimado pelos agentes externos, pertencentes ao universo literário, intelectual e político. Circulou por oito circuitos: Carnaval, Disco, Salões, Salas de Concerto, Nacional, Teatro, Cabarés, todos do polo comercial e do polo legítimo; mas rapidamente é colocado à margem, por outros agentes que conseguiram ocupar as raras e compensadoras posições no universo musical como representantes da cultura autêntica do interior do país, como Catullo e Os Batutas, os quais também vão disputar entre si, como veremos na terceira parte.

II. O polo amador de baixo impacto comercial ou polo de formação

Esse polo é formado pelos circuitos amadores como o Choro, as Sociedades Carnavalescas, as casas das tias Baianas, o bairro do Estácio; mas também alguns circuitos profissionais, como as Bandas, o Ensino e os Clubes e Bailes, estes últimos, circuitos profissionais de baixo impacto comercial.

Esses são também os circuitos primários, através dos quais muitos dos músicos se inserem no universo musical. São nesses circuitos que os músicos profanos vão realizar sua formação, através da iniciação na prática musical desde a infância, iniciados na família ou pelos vizinhos, por meio de aulas particulares, ou ainda nas bandas dos estabelecimento de ensino. Esses circuitos amadores vão funcionar como “escolas” para as novas gerações, lhes transmitindo um saber técnico, um gosto musical particular, um repertório comum, ao mesmo tempo que são a principal porta de entrada para o universo da música de divertimento no período analisado aqui, mas que vai desaparecendo progressivamente, reduzindo sua importância no universo musical.

Podemos observar algumas tendências no espaço musical ao cruzarmos alguns atributos dos músicos, como os circuitos que freqüentavam e a geração a qual

pertenciam. Ao olhar a distribuição das gerações pela rede social dos músicos da nossa amostra vemos que o polo de formação vai perdendo sua importância e centralidade à medida que aparecem maiores possibilidades aos jovens para se profissionalizarem e alcançarem as recompensas materiais e simbólicas mais vantajosas que ofereciam os circuitos mais comerciais. Se dividirmos os músicos em 4 gerações diferentes, podemos observar que os músicos mais jovens desaparecem dos circuitos amadores.

Geração (ano de nascimento)	amadores	profissionais	total
1ª (1847-1870)	95	62	157
2ª (1871-1884)	37	57	94
3ª (1885-1899)	3	48	51
4ª (1900-1907)	-	17	17
Sem Dados	31	4	35
total	165	187	352

Tabela 2: Distribuição das gerações entre músicos amadores e profissionais (1900-1930)

Esses números sugerem uma tendência dos músicos mais jovens a se profissionalizarem, o que é confirmado pela análise de rede levando-se em conta o atributo geracional, como podemos ver no gráfico 3, abaixo.

Os triângulos representam os músicos que circulavam apenas pelos circuitos amadores, como o Choro, as Sociedades Carnavalescas, os Baianos. Os quadrados são aqueles que circularam ao menos por um circuito profissional: Disco, Teatro, Bares, Circos, Cinemas, Casa de música, Cabarés, Bandas etc. O Carnaval, os Salões, o Conservatório e as Salas de concerto são circuitos que não remuneraram os músicos, mas eles estão fortemente ligados aos circuitos profissionais, são sempre músicos profissionais que vão circular nesses circuitos, que são de difícil acesso aos músicos amadores.

A posição dos músicos no gráfico 3 está ligada ao pertencimento a determinados circuitos e ao número de ligações que esses músicos possuíam com todos os outros. Duas análises foram feitas na construção desse gráfico: uma que define a posição dos músicos que estão situados próximos daqueles que possuem características qualitativas e quantitativas similares às suas; e o tamanho do quadrado, que se refere aos músicos com maior centralidade, no sentido de ser um intermediário entre um maior número de músicos. Podemos observar que os dois tipos de análises são redundantes. Os músicos situados na região central são os músicos com uma

centralidade (tamanho do quadrado) maior, enquanto que os menores se localizam nas regiões mais periféricas do gráfico.

Ao centro estão os músicos que participam dos três polos. Os grandes quadrados maiores centrais são os músicos que possuíam um maior capital social, o que significava maior visibilidade e maiores chances de acesso à informação e às oportunidades profissionais. Esses músicos freqüentaram os circuitos mais comerciais, mas também os circuitos amadores e externos, ou seja, faziam a conexão entre os amadores e os profissionais. Os músicos mais centrais são aqueles que vieram do polo amador e se inseriram nos circuitos profissionais, diferente daqueles que se inseriram no polo comercial diretamente, sem passar pelo polo de formação, representados pelos pequenos quadrados à esquerda do gráfico. Os pequenos triângulos à direita são os músicos que circularam apenas pelo circuito do Choro, os triângulos um pouco maiores situados mais ao sul, são aqueles que além do Choro circularam também nas Sociedades carnavalescas. Os quadrados que se misturam com os triângulos no centro-direita do gráfico, são os músicos profissionais ligados ao Choro, às Bandas, às Sociedades Carnavalescas, ao Ensino, aos Clubes, ou seja aos circuitos de baixo impacto comercial.

Os quadrados um pouco maiores localizados na região centro-sul do gráfico, são os poucos músicos que ligam o Choro ao Teatro, como Symphonia (Ferreira Dias), França, Henrique Flauta, Edgard Flauta e Edmundo Dantes, ou ainda as Bandas ao Teatro como o chorão João Salgado.

Ao sul do gráfico são os músicos menos integrados, ou seja, com menos conexões nesse universo. Nessa posição estão três músicos amadores somente, músicos e compositores que participavam apenas das Sociedades carnavalescas, ou dos Baianos. São amadores que não freqüentaram as rodas de choro, como o baiano Amor, mestre sala e compositor das Sociedades carnavalescas da Cidade Nova e Saúde; Napoleão de Oliveira, mestre de canto do rancho Ameno Resedá e Hilário Jovino, fundador de um dos primeiros ranchos carnavalescos, uma figura importante na comunidade dos negros Baianos dos bairros da Saúde e Cidade Nova, também participou dos concursos de Carnaval como compositor, mas não atuou em nenhum circuito profissional. Os profissionais nessa posição são aqueles que circulavam apenas nos circuitos de baixo impacto comercial, como Ensino, Clubes, além das Sociedades Carnavalescas, como Henrique Martins, Manuel Harmonia; ou Editoras e Clubes como Borges, ou apenas das Bandas, como Geraldino; ou apenas Editoras, como J. Ferreira; ou diversos pequenos circuitos como Editoras, Clubes, Bares e Sociedades carnavalescas, como Osvaldo Cardoso de Meneses; ou ainda Editoras, Clubes, Cinemas como Aurélio Cavalcanti.

Se continuarmos a subir pela esquerda do gráfico, encontraremos os músicos do polo legítimo externo. São os compositores e regentes do Teatro, que circularam na maioria também pelo Conservatório, e pelas Salas de concerto. Veremos os nomes de Bento Moçurunga, diretor do INM, Nicolino Milano, Sofonias Dornelas e seu filho, Homero Dornelas, Adalberto Gomes de Carvalho, todos com formação no INM e atuação como regente e compositores dos Teatros. E aqui a análise de rede mostra um de seus limites para pensar a posição desses músicos na configuração do universo da música popular. Se tomarmos apenas o capital social como medida, então esses músicos apresentam uma posição periférica, mas sabemos que esses músicos concentravam um grande capital cultural, adquirido no polo legítimo externo.

Vemos o nome de Benedito Lacerda entre esses, um músico que vai se destacar muito no Disco e Rádios nas décadas posteriores, vai ser o parceiro genial de Pixinguinha nas gravações de 1940-1950, mas no período visado ele faz parte da geração mais jovem no início da carreira, com formação no INM e que se insere nos circuitos profissionais da música tocando na Banda da Polícia Militar, transferindo-se depois para a Escola Militar, onde torna-se músico de primeira classe e, apenas no final do período que nos interessa, insere-se nas orquestras dos Cinemas e Teatros, e a partir de 1930, no Disco e Rádio. Os outros dois músicos próximos de Benedito

Lacerda, também pertencentes à nova geração, circularam pelos circuitos comerciais mais restritos e prestigiosos como Cinemas e os luxuosos Cabarés e Cassinos, são Valfrido Silva e Sebastião Cirino. Este último além desses dois circuitos, atuou também no Carnaval, e chegou ao circuito Internacional. Ambos participaram dos circuitos dos Teatros.

Subindo mais um pouco encontraremos os músicos que atuaram no polo comercial mais ampliado, representado principalmente pelo Disco, o qual veremos com mais atenção à frente.

O envelhecimento do polo de formação

Se olharmos a distribuição das gerações pela rede social podemos observar o envelhecimento dos circuitos amadores que não vão sobreviver até a década de 1930, quando Alexandre Pinto escreve sua homenagem aos chorões para reavivar a memória de seus contemporâneos. Os circuitos do Choro não exercem mais grande atração sobre as novas gerações, que são atraídas mais facilmente para os circuitos profissionais que oferecem cada vez mais compensações para os músicos.

As gerações mais antigas, representadas pelas cores preta e vermelha no gráfico 3, acima, predominam nos circuitos amadores, mas elas também têm grande presença nos circuitos profissionais. A geração madura, representada pela cor azul, predomina nas posições mais centrais, enquanto que a geração dos jovens, rosa, têm presença marcante no polo comercial.

De um modo geral, podemos afirmar que a geração mais antiga (1850-1970), representada pela cor preta, está presente em quase todos os circuitos, salvo nos Bares, Cabarés e Cassinos, Estácio, Internacional, Nacional. Em contrapartida, tem presença marcante com mais de 40% nas Bandas, Casas de música, Choro, Clubes, Ensino, que são os circuitos do polo de formação e de baixo impacto comercial. A geração mais jovem (1900-1907), rosa, está ausente dos Baianos, Bandas, Casas de música, Choro, Clubes, Ensino, Livros, Nacional, Salões; e com presença marcante mas que não ultrapassa 20% nos Bares, Cabarés, Cinemas, Carnaval; ou seja, estão ausente onde os mais velhos dominam. A geração madura (1885-1899), azul, está presente em todos os circuitos e predomina com mais de 40% entre os Baianos, Bares, Cabarés, Casa de música, Cinemas, Circos, Disco, Editoras, Internacional, Nacional, principalmente nos

circuitos de maior impacto comercial. A geração envelhecida (1871-1884), vermelha está ausente dos Bares e do Estácio; e predomina nos circuitos dos Livros e Salas de concerto.

Se analisarmos a proporção dos circuitos presentes em cada geração (gráfico 4), vemos que o Choro e o Disco possuem um movimento inverso, o primeiro diminui entre as gerações mais jovens, desaparecendo na última geração e o segundo aumenta proporcionalmente. O Teatro e os Cinemas também seguem a tendência do Disco, são circuitos cuja presença cresce entre as novas gerações. Vemos o desaparecimento do Choro e das Bandas e o crescimento do Disco e dos Cinemas entre as gerações mais novas. O Teatro, as Sociedades Carnavalescas e os Cabarés aumentam lentamente. Os circuitos Internacionais e Nacionais são dominados pela geração madura. As salas de concerto e o Ensino é dominada pelas duas gerações mais velhas. A presença dos circuitos do Carnaval e das Sociedades Carnavalescas se mantêm regulares entre as diferentes gerações.

De um modo geral podemos dizer que o Choro e as Bandas, o Ensino e Clubes são os circuitos mais velhos que vão desaparecendo, ou seja o polo amador e de baixo impacto comercial. Enquanto o Disco, os Cinemas, os Cabarés e Cassinos, pertencentes ao polo comercial, são os circuitos dominado pelos jovens e vai se afirmando até o final do período visado aqui neste estudo.

O polo legítimo de uma maneira geral é dominado pelos mais velhos, mas o Teatro vai em outra direção, continua um importante circuito para os jovens, assim como as Sociedades Carnavalescas, o Carnaval, e as Editoras que se mantêm estáveis entre todas as gerações. Em todos esses casos, trata-se dos circuitos que vão manter uma estreita relação com o polo comercial, representado principalmente pelo Disco.

Gráfico 4: Distribuição dos circuitos pelas gerações (1900-1930)

Flautistas no polo de baixo impacto comercial e cantores no polo comercial

Ao observar a distribuição dos instrumentos entre os 352 músicos, veremos uma predominância de 4 instrumentos que representam cerca de 64% dos músicos: o violão (20%), a flauta (18%), o canto (17%) e o piano (9%). Esta classificação levou em conta apenas um instrumento para cada músico, mas não podemos esquecer que era muitíssimo comum o músico dominar mais de um instrumento. O critério para definir o principal instrumento foi a atuação nos circuitos, qual instrumento era utilizado nas prestações de serviço; em geral, existia um instrumento ao qual o músico vai ser mais identificado. O violão foi, segundo esse critério, o mais prejudicado em termos de precisão estatística, pois era frequentemente o segundo instrumento dos músicos, especialmente dos cantores. Apesar dessa imprecisão, o violão continua sendo o instrumento mais praticado no universo da música popular carioca.

instrumento	total	%
violão	72	20
flauta	65	18
cantor	60	17
piano	30	9
sd	20	5
cavaquinho	19	5
oficleide	10	3
saxofone	9	3
trombone	9	3
clarineta	8	2
bombardinho	7	2
pistom	7	2
trompete	6	2
harmonica	4	1
requinta	4	1
violino	4	1
bandolim	3	1
bateria	3	1
flautim	3	1
pandeiro	3	1
bombardão	2	1
oboé	2	1
violoncelo	1	-
mestre-sala	1	-
total	352	100

Tabela 3: Distribuição dos instrumentos (1900-1930)

O saxofone também é subestimado, pois era em muitos casos o segundo instrumento — que muitas vezes passava a primeiro instrumento no final da carreira dos flautistas, como foi o caso de Antonio Maria Passos e Pixinguinha. Mesmo tendo em conta essas imprecisões dos dados analisados aqui, podemos observar, como era de se esperar, que havia alguns instrumentos que eram mais praticados nos polos legítimos externos como o violoncelo, que aparece no Conservatório, Salas de concerto, Teatros, e nos circuitos comerciais mais restritos como o Carnaval⁹², os Cinemas e as Editoras. O violino também vai ser um instrumento mais voltado para o polo legítimo e os circuitos comerciais restritos: Conservatório, Salas de concerto, Teatro, Carnaval, mas aparece também no Choro. A bateria, inserida no território nacional nos anos 1920, com a descoberta das jazz band americanas, instrumento cujo precursor no Brasil foi J. Thomaz, presenteado pelo mesmo Guinle que financiara a excursão dos Batutas pelo nordeste brasileiro e depois para Paris. Era um instrumento muito criticado, por representar a influência que a música americana na forma das Jazz Bands já exercia sobre a música dos outros países; mas, mesmo assim, se tornou um instrumento muito presente nos circuitos comerciais como o Disco e também nos mais prestigiosos voltado para um público mais rico, como Cabarés, Cinemas, Internacional, Nacional e Teatros. Já o bandolim era um instrumento que estava completamente ausente do polo legítimo, mas bem representado nos Bares e no Choro.

⁹² Não deve-se entender aqui que o violoncelo era praticado nos cortejos do carnaval, e sim que o instrumentista participou dos concursos de Carnaval como compositor. Idem para as Editoras.

Gráfico 5: Rede social dos músicos profissionais e amadores segundo os instrumentos (1900-1930)

O que mais chama atenção, porém, é a presença marcante dos cantores no polo comercial, dominando o Disco, mas também os Circos e os circuitos Internacional e Nacional. Enquanto que o piano predomina nos Salões, mas também é presença marcante nos Cinemas, Casas de música e Editores. De um modo geral, vemos uma concentração dos cantores e pianistas nos circuitos mais comerciais e dos flautistas e violonistas nos circuitos do polo de baixo impacto comercial, demarcação que se repete na distribuição dos instrumentos pelas gerações.

Geração (ano de nascimento)	FLAUTA	VIOLÃO	CANTO	PIANO	total
1ª (1847-1870)	45	35	5	10	95
2ª (1871-1884)	12	18	26	10	66
3ª (1885-1899)	1	8	19	8	36
4ª (1900-1907)	1	-	5	2	8
Sem Dados	6	11	5	-	22
total	65	72	60	30	227

Tabela 4: Distribuição dos instrumento segundo a geração de pertencimento do músico (1900-1930)

A flauta e o violão se concentram na geração mais antiga, enquanto o canto nas gerações intermediária e madura, e o piano se distribui equitativamente entre as três faixas de gerações, antiga, intermediária e madura.

Os instrumentos seguindo a lógica de transição do período, na qual alguns circuitos musicais desaparecem enquanto outros se fortalecem, vão também sugerir uma mudança na qual a flauta e o violão vão perder a importância para o canto. Os cantores vão crescer em importância e o canto vai se tornar a prática musical mais atraente já nos primórdios da constituição desse universo, enquanto a flauta vai perder a importância que tinha no século XIX. Essa mudança revela uma afinidade que já fora notada entre os gêneros e os tipos de circuitos, e que podemos estender também para os instrumentos: a flauta ligada aos circuitos amadores vai deixando de ser o instrumento mais popular, enquanto o canto ligado às novas mídias, como o disco, e aos novos gêneros, como o samba, vai ocupar posição de destaque no universo popular.

O polo dos funcionários e operários

Quanto a principal ocupação profissional dos músicos amadores e a segunda ocupação para os músicos profissionais, teremos um grande número de funcionários e operários.

Podemos observar que os bacharéis se localizam principalmente nos polos comerciais e legítimos, como o Disco e o Teatro, mas também nos circuitos mais restritos como Cinemas, Nacional e Internacional, bem como Conservatório e Salas de concerto. Já os funcionários e operários encontram-se em maior número entre os amadores mas também entre os profissionais mais atuantes nos importantes circuitos. De uma maneira geral, vemos uma presença menos marcada dos funcionários do Estado e operários nos circuitos profissionais do que nos amadores, mas ainda significativa. No entanto, grande parte dos funcionários e operários que se inserem nos circuitos profissionais, vão se concentrar no polo de baixo impacto comercial, mais próximos dos circuitos amadores. Porém, muitos dos filhos desses funcionários-músicos vão se tornar profissionais da música popular atuantes nos circuitos mais compensadores economicamente.

Enquanto os funcionários e operários estão distribuídos com certa irregularidade, por todos os circuitos, os militares estão presentes principalmente no Choro e nas Bandas, ou seja, no polo amador e de baixo impacto comercial, mas também no Disco. Os bacharéis, como era de se esperar, estão nos circuitos mais prestigiosos como o Carnaval, Cinemas, Conservatório, Disco, Editoras, Internacional, Nacional, Salas de concerto e Teatros, e em quantidade reduzida no Choro e nos Clubes, e ausentes dos Baianos, Bandas, Bares, Cabarés, Casas de música, Circos e Cafés-cantantes, Ensino, Estácio, Livros, Salões, Sociedades Carnavalescas.

Dos 46 músicos que não possuímos dados, sabemos que estão todos nos circuitos amadores, principalmente no Choro, e alguns poucos nas Sociedades carnavalesca, Salões e Carnaval.

Gráfico 6: Distribuição das profissões pelos circuitos (1900-1930)

III. O polo comercial

Entre todos os circuitos comerciais aquele que mais se destaca é o Disco, pela quantidade de músicos que nele circularam — em números absolutos 118, em termos relativos, 33% dos 352 músicos reunidos na base de dados — e pela centralidade em relação aos outros circuitos. É aquele que compartilha músicos com todos os outros circuitos, mesmo os mais isolados e com poucos músicos. O Disco, vai transformar-se ao longo do período, de um circuito final, onde os músicos e compositores profissionais chegavam em determinado momento da carreira, em um circuito primário, através do qual muitos cantores e compositores inserem-se no universo profissional. O Disco, no final do período que estamos analisando, foi o circuito que lançou os novos talentos que vão se tornar os grandes sucessos dos anos 1930, como foi o caso dos compositores do Estácio, mas também do bacharel Mário Reis. Entretanto, não era um circuito aberto aos músicos amadores vindos diretamente do Choro. Os dados que dispomos sugerem que os músicos do Choro não se inseriam diretamente nos circuitos do Disco, antes eles passavam por outros circuitos profissionais até chegar à gravação. Em nosso universo de 352, apenas 31 músicos participam dos dois circuitos, e apenas 4 músicos pertenciam exclusivamente a esses dois circuitos (Candido das Neves, filho do famoso Eduardo das Neves, Lulu, Nozinho, Santos Coelho), todos os outros 27 pertenciam também a um ou mais circuitos profissionais. O que não outorga a hipótese de Tinhorão, que a comercialização de discos “permitiu a profissionalização de numerosos músicos de choro, até então dedicados a seus instrumentos pelo prazer de tocar”. (Tinhorão, 1981, p. 23) O Disco aparece no início como um dos circuitos finais onde chegam os músicos já com inserção em outros circuitos profissionais, é apenas no final do período que esse circuito vai desenvolver uma vocação para lançar novos talentos.

Os pequenos circuitos se especializavam em certos “tipos” de música e músico, como os Circos e Cafês-cantantes com seus cançonetistas e suas modinhas, lundus e duetos; os Cinemas com os pianistas e orquestras de músicos experimentados nas músicas de dança internacionais e nacionais; as Bandas que reuniam os instrumentistas de sopro, e vão executar os dobrados, mazurkas, polcas, tangos; o

Carnaval à partir de 1917, com os sambas e marchas, colocando em evidência certos compositores; as Sociedades carnavalescas os instrumentistas e regentes, mas também compositores de marchas, dobrados, polcas; os Teatros com os maestros, instrumentistas, compositores e cantores, responsável pela difusão do tango brasileiro, mas também de todos os outros gêneros nacionais e internacionais da moda como choro, lundu, dobrado, modinha, chula, marcha, maxixe, valsa, fado português, giga espanhola e mais tarde samba (Ver DINIZ, 1984, p. 189). O circuito das Editoras talvez seja o mais restrito, reunia apenas os compositores e era voltado para um público especializado, as pessoas que sabiam tocar um instrumento.

O Disco era o circuito que reunia os vários “tipos” de músicas e músicos, unindo circuitos que não possuíam muita proximidade como Bandas, Teatros, Cafés-cantantes, Cinemas. Era, ainda, um circuito de grande impacto comercial que podia trazer recompensas financeiras vantajosas ao mesmo tempo uma difusão mais ampliada do nome do músico, o que constituía uma recompensa simbólica cobiçada. Na passagem do século, a fama de um músico popular dependia quase exclusivamente da rede social formada pelos próprios músicos, diferente do que se passava nos circuitos da música de concerto. Nesse universo erudito, existiam agentes e instituições responsáveis pela consagração de seus músicos, e são eles que definiam as celebridades. O sucesso nos circuitos profanos do início do século XX era muito dependente da rede social, uma vez que dependia em grande parte da inclusão da música no repertório dos grupos de choro, nos bailes e serenatas, além é claro das revistas teatrais. Na segunda década do século a situação começa a mudar, e o Carnaval passa a ser a engrenagem central de um mecanismo de produção de sucessos anuais que irá aquecer o mercado musical do disco e das partituras, bem como distribuir a fama entre seus músicos. É o público, traduzido em interesse comercial, quem vai consagrar o músico profano, diferente do músico de concerto, consagrado por instituições.

A importância do Disco na produção dos sucessos foi observada por Mário de Andrade em 1931, em crônica publicada no *Diário Nacional*:

Dantes as cantigas novas vinham mais penosamente através da música impressa e a propaganda das orquestrinhas de bares, agora não: o lançamento se faz quase que exclusivamente através dos discos de gramofone. São as grandes casas de fonografia que se incumbem atualmente da fixação e evolução da nossa dança cantada. (“Carnaval tá aí” in ANDRADE, 1976, p. 321)

As três primeiras décadas do século XX são uma fase de ascensão e supremacia do Disco sobre os outros circuitos, e que vai roubar a cena ao Teatro, o circuito que, até então, maiores recompensas trazia aos músicos profanos.

Foi em meio a efervescência política, econômica, social, urbanística e cultural pela qual passava a Capital do país, que surge a primeira empresa fonográfica que vai realizar, já em 1901, as primeiras gravações em cilindro e disco em solo brasileiro, empreendimento este, cabe ressaltar, sustentado pelos capitais e tecnologias americanos e europeus. Fred Figner, um jovem tcheco de espírito empreendedor e vontade de fazer fortuna, decide se instalar no Brasil devido às oportunidades que essa terra distante lhe prometia. Comprou uma das últimas novidades tecnológicas americana, o phonographo, inventado por Thomas Edison, que gravava e reproduzia a voz humana e outros sons, e viajou pelo Brasil de norte a sul exibindo sua *machina fallante*. Aos poucos se torna um dos principais importadores de equipamentos tecnológicos e utensílios de escritório dos países europeus e americano. A trajetória de Fred Figner nos permite ver como a idéia de gravar o repertório nacional de canções e música para dançar, surge como uma intuição comercial do astuto empresário, ao perceber as condições favoráveis para a formação de um mercado para seu produto. Seu projeto inicial consistia nas exposições públicas da invenção espetacular e na comercialização do equipamento importado para tocar os discos e cilindros de músicas gravadas no exterior. Encontramos no primeiro catálogo da Casa Edison de 1902, além dos phonographos, graphophones para reproduzir os sons gravados nos cilindros de cera, os gramophones e zonophones que faziam o mesmo para os Records, que eram chapas de borracha endurecida, e que vão ser chamados mais tarde de discos. Encontramos também *machinas de escrever*, o *telephone domestico* que servia para a “transmissão da voz a grande distancia. Especialmente preparado para casas particulares e escriptorios”; o *cinematographo*, para “photografias animadas para exhibição em família”; canetas tinteiro “Parker”; *câmaras photographicas*; *lâmpadas incandescentes*. A “Casa Edison — Fred Figner importador”, como podemos ler no cabeçalho do catálogo, firma-se nos anos seguintes como importadora, incluindo em seu estoque as *Victrolas*, *lanternas*, *pilhas electricas*, *lâmpadas electricas*, *machinas de calcular* etc. Mas seu produto mais importante vai aos poucos se tornando as *chapas* e *cilindros* com vasto repertório nacional de modinhas, lundus, cançonetas, tangos, valsas, polcas, na voz dos

conhecidos cantores dos circos e dos teatros de variedades, ou executadas pelas Banda do Corpo de Bombeiro e Banda da Casa Edison, e inúmeros grupos de choro e instrumentistas famosos responsáveis pelos solos de flauta, harmônica, piano, etc.

O catálogo de 1902 inicia-se com as máquinas falantes, que parecia ser o principal produto de sua casa comercial, seguida de todos os outros aparelhos e utensílios de escritório, e só então o “grande e escolhido repertório de phonogramas nacionaes e estrangeiros”, começando pelos estrangeiros. O último produto apresentado pelo catálogo era o repertório de modinhas, lundus, cançonetas, cantadas e acompanhadas ao violão, mais os discursos “arreatadores e eloqüentes” e as execuções das marchas, dobrados, valsas, polkas, mazurkas, schotts, tangos e maxixes pelas bandas, finalizando com aquelas “executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sob a regência de seu mestre maestro Anacleto de Medeiros.”⁹³ Na década seguinte o repertório nacional vai ser o produto mais em evidência, sendo transferido para as primeiras páginas do calhamaço de 250 páginas anuais de catálogo, o que traduzia a sua ascensão como principal mercadoria produzida e comercializada pela Casa Edson.

As duas fases do Disco e a consolidação das afinidades com o Carnaval

Ao ouvir as gravações realizadas principalmente pela Casa Edison no período que analisamos aqui, podemos perceber um estilo muito diferente nos primeiros anos de 1900 e nos três últimos anos dos anos 1920, com uma fase intermediária nos anos 1916-1926.⁹⁴ Sem esquecer que os três últimos anos da década de 20 coincidem com as primeiras gravações elétricas realizadas a partir de 1927, eu já chamei a atenção no capítulo 4 para outros aspectos que denotam uma mudança não apenas do som, a qual o sistema elétrico possibilita, mas na subjetividade dos compositores e intérpretes que já estava sendo fomentada desde 1917. Nesta seção chamo a atenção para a mudança

⁹³ Catálogo da Casa Edison, 1902 in FRANCESCHI, 2002, CD-ROM.

⁹⁴ Foram utilizadas para as análises 285 gravações realizadas de 1902 a 1931, a maior parte pertencentes ao acervo musical do Instituto Moreira Salles, disponibilizados para escuta no site do instituto. Muitas retiradas dos 4 Cds que acompanham a obra de Humberto Franceschi *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002; e outras do Cd que acompanha o livro de Flávia Camargo Toni, (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004.

que ocorre simultaneamente nas relações entre as mídias e eventos culturais formando novos circuitos.

Podemos distinguir duas fases do Disco, no período que estamos analisando. A primeira fase se distingue pelo predomínio dos gêneros de dança internacionais e nacionais, tais como valsa, polca, tango, mazurca, schottish, mas principalmente pelas modinhas e canções. É a fase dominada pelos cantores e cancionistas, vindos do circo e dos cafés-cantantes; mas também pelos instrumentistas vindos das bandas de sopro. Vemos uma grande afinidade dos circuitos do Disco com os circuitos dos Circos, Cafés-concertos, Bares e Bandas.

Na segunda fase, dominam os gêneros samba e a marcha carnavalesca, sem que os outros gêneros deixem de existir. O que acontece de maneira similar entre as diferentes gerações, uma nova geração de cantores vai coexistir com os cantores antigos até início dos anos 1920, como Vicente Celestino, Fernando, Artur Budd, Patrício Teixeira. Vemos que o Disco, vai ficando cada vez mais interessante a ponto de atrair os profissionais de outros circuitos, como Francisco Alves, um cantor já consolidado nos teatros, mas é com o Carnaval que o Disco vai estabelecer uma ligação mais estreita nessa segunda fase.

As duas fases são delimitadas pela maior afinidade que vai surgir em 1917 entre o circuito comercial do Disco e o circuito do Carnaval. No levantamento que Ary Vasconcelos faz quanto as músicas que foram sucessos nos carnavais a partir de 1902, encontram-se algumas marchas, uma canção, duas polcas, um tango, uma marcha-rancho, uma marcha portuguesa, uma polca-tango, duas toadas sertaneja, uma valsa. A partir de 1917 com o samba carnavalesco, *Pelo Telefone*, o gênero passa a dominar os concursos que precediam e ocorriam durante as festas de carnaval, se destacando ao lado de outros gêneros como cateretês, maxixes, samba à moda paulista, além das marchas, marcha-rancho, marcha-batuque.

O período termina em 1930, quando as mudanças se consolidam e a nova geração de compositores sambistas que já haviam estreado no Disco, entram nos circuitos do Carnaval, e com o desaparecimento do maior representante do samba antigo, Sinhô, além da canalização dos interesses dos antigos compositores de samba como Donga, Pixinguinha para a fixação de outro gênero, o choro.

Comparando os novos gêneros e os novos músicos que aparecem nos circuitos do Disco com aqueles que foram sucesso nos Carnavais do período, vemos uma

simultaneidade entre o momento em que se consolida uma mudança no estilo musical nos circuitos do Disco e nos circuitos do Carnaval. Num primeiro momento essa simultaneidade sugere uma cooperação entre os dois circuitos na fabricação dos sucessos comerciais, aqueles que seriam os mais vendidos na forma de discos.

Em 1917 é lançado o primeiro samba carnavalesco que inaugura uma nova fase na qual o Disco e o Carnaval vão se associar como os circuitos consagradores dos sucessos anuais e dos compositores da moda. É claro que o gênero “samba” já existia nos discos desde 1910⁹⁵, como, por exemplo, o famoso *Urubu malandro*, hoje considerado um clássico do repertório dos chorões, foi gravado em 1914 com a classificação “samba” anunciado no início da gravação⁹⁶. Mas para nossa percepção atual, a música se aproxima mais de um choro, com solo de um instrumento de sopro, a clarineta no caso, e o acompanhamento feito pelo violão e o cavaquinho; uma música instrumental sem versos. Ouvimos o anunciador proferir frases durante a execução: “Aí meu nego! Isso é que é um samba feito na hora! Aí Malaquias...!” Referindo-se ao clarinetista e regente do grupo da Casa Edison, como se participassem de uma roda de samba, com a marcação da percussão como se fossem palmas ao fundo. O grupo do Malaquias vai ser presença constante nos catálogos da Casa Edison, na rubrica “Choros” dos discos de 19cm, da série 10.000, formada pelas mais antigas gravações da casa, ao lado de outros conjuntos formados por um solista com instrumento de sopro (flauta, saxofone ou clarineta) e outros instrumentos de corda (cavaquinho e violão) no acompanhamento, como o Grupo do Honório e dos Irmãos Eymard. O *Urubu malandro* vai ser de novo gravado em 1923, dessa vez pelos Oito Batutas, para a casa Victor, já sob a rubrica de choro, e com um estilo mais definido de música instrumental, onde a interpretação da flauta não deixa espaço para a voz humana, deixando mais evidente, porém, a incorporação da sua prosódia sincopada.

Mas em 1917, a novidade inaugurada pelo *samba* de Donga, são os versos para serem cantados no carnaval, investindo o samba de uma nova conotação, de *canção* carnavalesca. Apesar do gênero ser novo, são os cantores antigos que vão cantá-lo. O próprio *Pelo telefone*, foi cantado por Bahiano, o famoso cançonetista, cantor de modinhas e lundus, que fazia parte do primeiro time de cantores contratados

⁹⁵ Esse assunto foi tratado no capítulo 4.

⁹⁶ Ver acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

pela Casa Edison ao lado dos também famosos Eduardo das Neves e Cadete, desde 1902.

Se olharmos as músicas que fizeram sucesso no carnaval de 1916 veremos uma toada sertaneja e uma valsa. É apenas em 1917 que aparece pela primeira vez o gênero samba entre os sucessos do Carnaval. Donga havia dado entrada na petição de registro no Departamento de Direitos Autorais, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a 6 de novembro de 1916, e o registro é efetivado a 27 de novembro com o número 3.295. Segundo a *Enciclopédia* a partitura para piano apareceu em 16 de dezembro do mesmo ano.

Tinha quatro páginas: a primeira era a capa, a segunda e terceira traziam a música escrita, e a quarta página foi usada para anunciar novos lançamentos da Casa Edison, para o *Suplemento* de janeiro de 1917. Nessa época se anunciavam as duas primeiras gravações do samba. Até essa data, não se tinha notícia dos versos do samba, que só seriam conhecidos quando do lançamento da gravação do cantor Baiano.

Tudo isso aconteceu antes do carnaval de 1917. Vemos como o circuito das casas Editoras musicais, dos Discos e do Carnaval se imbricam na consagração popular e comercial da música. A *Enciclopédia* informa ainda que “Donga anexou à petição atestado que afirmava ter sido o samba carnavalesco *Pelo telefone* executado em público pela primeira vez em 25 de outubro de 1916 no Cine-Teatro Velho”. Outro circuito por onde a música andou até chegar ao Carnaval.

Foi assim que Donga fez sua entrada nos circuitos do Carnaval como compositor, acionando os outros circuitos abertos para ele naquele momento, como os Cine-teatros, as Editoras e o Disco. Desde pequeno, Donga freqüentara os circuitos amadores dos ranchos carnavalescos, das festas e reuniões dos baianos da Saúde e Cidade Nova, onde aprendeu vasto repertório de músicas e danças cultivadas pelas populações do interior da Bahia. Nos circuitos do Choro, aprendeu a tocar primeiro cavaquinho, devido a admiração que tinha por Mário Cavaquinho, que além de chorão se dedicava ao ensino. Aos 18 anos de idade Donga aprendeu violão com Quincas Laranjeiras, outro chorão conhecido que se dedicava ao ensino. Em 1914 participou do Grupo de Caxangá onde desfilou no carnaval ao lado de João Pernambuco, Pixinguinha, China e Caninha. São esses mesmos músicos companheiros de Donga, que já freqüentam os circuitos das Sociedades Carnavalescas, que vão se inserir nos anos seguintes nos circuitos do Carnaval como compositores, e que vão produzir sucessos nos carnavais de 1918 e 1919, ao mesmo tempo em que também se inserem nos circuitos do Disco e das partituras.

Quem são eles?, samba que marca a estréia de Sinhô no Carnaval de 1918, no ano seguinte ao sucesso de Donga, foi gravado pela Casa Edison pelo mesmo cantor, Bahiano, gravado no final do ano anterior e lançado no início do novo ano, provavelmente próximo ao carnaval. O mesmo se dá com Francisco Alves que grava *Ora vejam só!*, outro samba de Sinhô, em 1927, ano em que também estréia nos circuitos do Carnaval com a mesma música. Há uma sincronização entre Disco e Carnaval, que sugere uma antecipação do Disco de poucos meses sobre o Carnaval, como que se aproveitando dos sucessos que iam se configurando no pré-Carnaval. Com Mário Reis, porém, o percurso Disco-Carnaval revela uma autonomização do Disco e uma influência mais declarada deste, nos sucessos carnavalescos. Mário Reis estréia em 1928, também com um samba de Sinhô, *Que vale a nota sem o carinho da mulher*, e apenas em 1929 como sucesso de Carnaval com *Dorinha, meu amor*, composição de José Francisco de Freitas, conhecido como Freitinhas, e compositor de sucessos consecutivos nos Carnavais dos anos 1920. E apenas no ano de 1930, é que a nova geração de compositores que já apareceram nos Discos desde 1927, vão fazer sua estréia nos circuitos do Carnaval, como Ary Barroso, Almirante, Homero Dornelas, Ismael Silva, Joubert de Carvalho, assim como a cantora Carmem Miranda. Todos já haviam estreado no Disco nos anos anteriores, inclusive Almirante que grava *Na Pavuna* em 1929 para ser lançado no início de 1930 para o Carnaval. O Disco e o Carnaval agiam juntos na construção dos sucessos anuais, da mesma forma que as Editoras eram complementares aos bailes no final do século XIX. Mas vemos que o Disco parece mudar de uma posição mais passiva, em que coopta os músicos e gêneros cultivados e divulgados por outros circuitos, para uma posição mais ativa, que vai influenciar muito mais os sucessos do Carnaval do que na década anterior.

O Teatro também vai ser sensível aos sucessos do Carnaval, e era comum as revistas emprestarem o nome de algum sucesso do ano, como em 1921, com a revista “Se a bomba arrebenta “, que levou o nome do sucesso do carnaval, uma composição de Donga, escrita por Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Rego Barros. Outros exemplos dessa afinidade entre o circuito do Teatro e do Carnaval vão aparecer no último capítulo, quando tratarei de Sinhô.

Gráfico 7: Posição estrutural dos circuitos (1900-1930)

Universo musical profano pouco hierarquizado

A análise estrutural dos circuitos, apresentado no gráfico 7, nos sugerem um universo musical profano muito democrático em termos das ligações entre circuitos. O grau de isolamento dos circuitos é pequeno, todos circuitos se ligam a todos circuitos, o que significa de um modo geral que os músicos circulavam sem grandes barreiras em todos os circuitos. Não existe um circuito que monopolize o acesso a outros circuitos, nem uma delimitação muito clara entre os diferentes grupos que se esboçaram nos gráficos anteriores. Mas podemos perceber certas tendências à estruturação do espaço musical.

As medidas de análise utilizadas na construção desse gráfico foram “betwinneess” e “gower”⁹⁷. O tamanho do quadrado representa a centralidade maior ou menor dos circuitos em relação a sua posição de intermediador entre circuitos isolados. A dimensão do traço que une um circuito a outro, representa a intensidade dessa relação, e o mais importante aqui, a posição de cada um em relação aos demais representa as similaridades e diferenças entre os circuitos. O programa vai posicionar os “nós”, em nosso caso, os circuitos, em função das características qualitativas e quantitativas, ou seja, o número de circuitos que cada circuito está ligado e quais são esses circuitos. Mas dois circuitos podem estar localizados próximos um do outro devido às suas características negativas, ou seja, se ambos circuitos não se ligam aos mesmos circuitos, eles vão ocupar a mesma posição na estrutura de relações entre todos os circuitos. O circuito das Casas de Música apesar de possuírem apenas dois músicos, enquanto o Estácio possui quatro músicos, vai estar em uma posição mais central que este, pois seus músicos são muito ativos, participam de vários outros circuitos, enfim, possuem uma grande inserção no universo profissional.

Assim, os circuitos menores (e não significa aqui os circuitos que possuem um menor número de músicos) são os mais “elitistas”, no sentido de se relacionarem com um menor número de outros circuitos, ou seja, são os circuitos mais isolados. Nesse sentido, o Disco e as Sociedades Carnavalescas são os circuitos que se relacionam com os circuitos mais isolados, como o Estácio, que é o circuito mais isolado de todos, no sentido em que seus músicos participam de poucos circuitos. Os que estão mais à periferia do gráfico, são

⁹⁷ Como já foi discutido no gráfico 3, “betwinneess” mede a centralidade do circuito em relação a ser um grande ou pequeno intermediário entre circuitos isolados que não possuem músicos em comum, representado pelo tamanho do quadrado. “Gower” é a ferramenta que realiza duas análises simultâneas, quantitativa e qualitativa, construindo uma estrutura, onde a posição de cada circuito é definida em função dos demais circuitos.

os que se relacionam com um menor número de circuitos. Quanto mais ao centro mais circuitos ele estará ligado, quanto maior o quadrado, mais ele é central no sentido de ligar os circuitos mais isolados.

De uma maneira geral não há uma centralização exacerbada, todos os circuitos se relacionam entre si, não existindo circuitos com um grau elevado de isolamento, com exceção do Estácio. Mas esse isolamento se explica pelo fato dos músicos do Estácio terem se inserido no universo profissional no final do período que estamos estudando. Na década seguinte, esse circuito vai estabelecer relação com outros circuitos como o Carnaval e o Rádio, deixando essa posição periférica.

No entanto, esse gráfico mostra uma tendência a agrupar os circuitos pequenos com baixo impacto comercial mais ao norte e à esquerda e os circuitos pequenos com maior impacto comercial ao centro e ao sul. Vemos como os circuitos mais comerciais estabelecem trocas de músicos com uma maior intensidade que os menos comerciais. Vemos, também, que os circuitos Internacionais se opõem aos circuitos de baixo impacto comercial; isso porque esse circuito cooptava músicos já com uma grande inserção nos circuitos de maior difusão, músicos com uma legitimidade comercial que alcançaram um largo público consumidor. Legitimidade diferente daquela conferida pela passagem pelos circuitos externos, vinda de agentes externos ao universo musical, os homens de letras, políticos e músicos concertistas, os quais vão reconhecer a “nobreza” ou a “qualidade excepcional” de certos músicos.

De um modo geral, o espaço se estrutura em torno dos circuitos mais centrais e importantes e divide os periféricos em três tipos: os ligados ao polo legítimo externo (Livros, Salões, Salas de concerto); os ligados ao polo amador de baixo impacto comercial (Bandas, Clubes, Ensino, Casa de Música); e os mais comerciais (Internacional, Bares, Circos, Nacional). Os Baianos e o Conservatório são duas exceções, pois um pertence ao polo amador e o outro ao polo externo, mas são circuitos que se ligam fortemente ao polo comercial.

Veremos na última parte deste estudo que os músicos mais lembrados hoje, demarcaram cada qual um território próprio de atuação, que vai respeitar as regiões traçadas no gráfico acima, ligando os pequenos circuitos mais periféricos aos circuitos mais centrais.

Nesta terceira parte a análise mais detida da trajetória de seis músicos que foram notados por alguns escritores da época, nos mostra um universo musical dividido em zonas diferenciadas, formadas pela combinação de alguns circuitos. Cada um desses músicos vai constituir ao longo de sua carreira um império próprio, a partir do qual vão ser identificados por seus contemporâneos, como a rainha do maxixe, o rei do tango, o rei da modinha, o rei do sertão, o rei do samba, o rei do choro, mostrando uma afinidade entre os gêneros e os circuitos musicais em que esses músicos circulavam.

Cada uma das trajetórias fala sobre uma zona musical, na qual cada músico produziu um gênero musical afinado com demandas específicas: Chiquinha Gonzaga, música coreográfica para ser dançada e cantada no teatro; Ernesto Nazareth, música instrumental para ser ouvida nos salões e salas de concerto, e depois nas salas de espera dos cinemas; Catullo, canção identificada ao sertão para ser declamada nos salões dos escritores, intelectuais e políticos; Eduardo das Neves, canção para ser apresentada nos circos, cafés e *music hall*; Pixinguinha, música característica, para ser dançada e ouvida, e que foi apreciada nos cinemas, cabarés e teatros pelos grupos endinheirados; Sinhô, canção para ser entoada no carnaval e nos teatros. Cada um desses gêneros usufruía de prestígios diferentes na cidade, mas todos foram comercializados no mercado profano da música de divertimento.

Essas zonas diferenciadas, no entanto, vão estabelecer pontos de intersecção, nos quais esses músicos vão se cruzar e por vezes disputar pelas melhores colocações. Mas de um modo geral, cada um possuía seu próprio território. Esses seis músicos não esgotam a pluralidade do universo musical, mas não foi possível dentro deste limitado estudo incluir outros casos, como por exemplo, o do “rei da valsa”, Aurélio Cavalcanti. Esse pianista, que fez sua fama nos bailes, clubes e cinemas cariocas, foi citado por Luiz Edmundo ao lado dos nomes de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, como um dos compositores mais famosos do início do século, fama que João do Rio vai situar geograficamente no bairro do Catumbi:

A gente do Botafogo vai às “primeiras” do Lírico, mesmo sem ter dinheiro. A gente de Haddock Lobo tem dinheiro mas raramente vai ao Lírico. Os moradores da Tijuca aplaudem Sarah Bernhard como prodígio. Os moradores da Saúde amam enternecidamente o Dias Braga. As meninas das Laranjeiras valsam ao som das valsas de Strauss e de Berger, que lembram os cassinos da Riviera e o esplendor dos *kursaals*. As meninas dos bailes de

Catumbi só conhecem as novidades do senhor Aurélio Cavalcante. (João do Rio, (1905) 2008, p. 41)

Os seis casos analisados não esgotam a diversidade desse universo musical, mas apontam para as diferentes condições sociais que contribuíram para a criação dos primeiros gêneros de música nacional. Observando rapidamente a biografia destes seis músicos populares que viveram no início do século XX, percebemos a pluralidade na origem social, mas uma tendência a uma formação musical fora das instâncias oficiais, como conservatórios e escolas de música: Francisca Gonzaga, apesar da mãe mestiça, seu pai era oficial do exército, sua família pertencia aos círculos mais restritos das famílias aristocráticas, próximas dos atores políticos e figuras do universo econômico, como Duque de Caxias e o Barão de Mauá. Foi educada como uma “dama da sociedade”, por isso o piano entrou muito cedo na sua vida, como parte de sua formação: ler, escrever, noções de cálculo, falar francês, bordar e tocar piano. Ernesto Nazareth, vinha de família mais modesta, dos lados do porto da cidade, nasceu nos “flancos do Morro do Nhéco”, filho de um despachante aduaneiro, também aprendeu piano muito cedo, com a mãe, que trouxera o piano como dote, mostrando a adesão da família aos valores aristocráticos. Catullo da Paixão Cearense, um maranhense, filho de um joalheiro que se instala no bairro de Botafogo, teve alguma formação escolar que vai lhe garantir o título de professor de português e mais tarde o de “poeta”, vai aprender violão informalmente com os chorões da época. Já o outro modinheiro, Eduardo das Neves, de origem mais modesta, filho de funcionário público, vai desenvolver seus talentos de cantor, violonista e compositor nos circos. Pixinguinha, um negro de família remediada, “com uma grande casa”, filho do Chefe de Seção da Usina de Eletricidade da Repartição Geral dos Telégrafos, aprendeu a ler e escrever aos sete anos com professor particular e depois no Colégio São Bento, o que era privilégio de poucos. A aprendizagem musical se deu no ambiente doméstico, onde pai e irmãos todos tocavam algum instrumento, sua iniciação musical foi realizada muito cedo, passando aos circuitos do Choro, ainda rapazote. E, por fim, Sinhô, o mais popular dos quatro, nasceu numa “casa modesta da rua do Riachuelo, nº 90”, no bairro da Saúde, filho de um pintor de parede. Apesar de não ter freqüentado a escola, Sinhô aprendeu flauta ainda jovem por incentivo do pai, mas logo se interessou pelo piano e violão. Apesar de ter se formado nos circuitos amadores do Choro, nunca se tornou um grande chorão no piano, apesar de ter sido no início da carreira, um pianista famoso nos bailes dos clubes, vai se destacar como compositor e autor de sambas.

Esses músicos vão ter de um lado desvantagens sociais, vindos de grupos sociais ocupando as profissões medianamente remuneradas e pouco consideradas; além dos estigmas da cor da pele, do estado civil “divorciada”, da condição social que colam à sua pele, aos seus modos e gostos; mas por outro lado, conseguiram se inserir em um universo de produção simbólica que lhes garantia uma identidade social positiva e já valorizada, a de músico popular.

Chiquinha Gonzaga: os ressentimentos de uma maestrina do Teatro

Meus filhos

Sinto que não está longe a minha morte - que venha Meu Deus! é o que atualmente peço a ele todos os dias, e momentos! Os desgostos me acabrunham de tal forma, que por mais resignação que peça ao Senhor de misericórdia, não tenho mais forças de sofrer - se pedir a Morte é contra a minha religião - que Jesus, Maria e José, me perdoem por tanto que tenho chorado, nesta longa vida de luta, e de trabalho. Vou pedir-vos, meus filhos, pelas Chagas de Cristo, e lágrimas de Maria Santíssima, que me façam a última vontade - 1.o) que eu tenha o enterro da minha ordem de São Francisco de Paula - tal qual for - e vestida com o hábito - sempre fui humilde - e quero continuar a ser depois de morta - 2.o) que meus filhos não ponham luto - peço isso de joelhos- tenho horror ao luto, e à hipocrisia - 3.o) que os meus Santos onde tanto chorei, rezei pelos meus, e pelos conhecidos e estranhos, sejam tirados dos quadros, e postos no meu caixão, e os quadros jogados no mar - o Rosário de minha mãe e o livro dela que vá também comigo.

O meu caixão será posto no carro pelos meus filhos, ou algum dos meus irmãos que queiram fazer essa caridade - no cemitério - os irmãos que me carreguem para a última morada - onde na cova rasa ponham uma cruz, com esse emblema - Sofri, e chorei - 4.o) em vez de Missa dêem esse dinheiro em uma Igreja Pobre, aos Pobres. Tive muito amor a todos os meus e os levo a todos no coração, e que peçam por mim a Deus, e o perdão d’Ele por me terem feito tantas injustiças. Agora sinto que irei para os Pés do Senhor - d’Esse que tanto me inspirou nas minhas Músicas.

Deus os abençoe a todos, e os faça felizes.

Rio de Janeiro 16 de Janeiro de 1920 - Amanhã faz 35 anos que luto com a minha triste vida de trabalho, e injustiça. Adeus!

Francisca Gonzaga

Foi um sentimento de injustiça o que amargurou os últimos anos de vida da compositora e maestrina do Teatro, Francisca Gonzaga. Injustiças feitas pelos “seus”, sua família que a renegou e a condenou ao ostracismo, como sanção por ter abandonado a tudo e a todos com uma conduta inaceitável para o padrão moral das famílias aristocráticas. Mas no final da carta, ao escrever a data, oferece um outro substrato para seu sentimento de injustiça, sua “triste vida de trabalho”. Há 35 anos, no dia 17 de janeiro de 1885, aos 38

anos de idade, Francisca Gonzaga estreou nos circuitos dos Teatros, com a peça *Corte na roça*. É o trabalho como compositora de teatro que vai se mostrar a causa maior de seus tormentos nos anos seguintes, o que fica claro em carta escrita pela maestrina seis anos depois, no mesmo mês, quando vai comemorar 41 anos de carreira no Teatro⁹⁸. Quais razões profissionais poderiam provocar assim tanta tristeza? Afinal a atividade musical ofereceu à jovem pianista separada do marido e renegada pelo pai, um oásis onde encontrou condições para realizar uma existência social negada às mulheres em geral. E mais do que isso, ela ocupou posição de destaque nesse universo da música e do teatro, alcançando recompensas materiais e simbólicas reservadas a uma minoria da população carioca.

No Rio de Janeiro a passagem do século XIX para o século XX representou a passagem da Monarquia para a República, de um país agrícola para um país industrializado, da cidade provinciana para um grande centro urbano, mas principalmente, esse período significou a dissolução da família e constituição do indivíduo como entidade econômica, jurídica e moral. O indivíduo, enquanto entidade psíquica, responsável juridicamente e moralmente por seus atos, passa a ser não apenas o sujeito econômico, mas o centro dos interesses, e a realização do ego individual passa a definir os anseios sociais.

É o momento de surgimento da sociologia, que observa uma mudança radical de um mundo orientado pelas relações comunitárias, baseado na economia doméstica e na honra e autoridade familiar, para um mundo ordenado em torno das relações mercantis, regido pela autoridade da lei e da razão. A vida dessa instrumentista, compositora, maestrina, se desenrola em um momento em que esses mundos ordenados por valores muito diferentes coexistem lado a lado, com barreiras flexíveis para os homens, mas com barreiras incontornáveis para as mulheres.

O mundo familiar e a incorporação do capital cultural

Chiquinha Gonzaga fora banida do convívio de sua família e da “boa sociedade” formada pelas famílias aristocráticas da corte do Segundo Reinado brasileiro, pois, por duas vezes, abandonara um casamento que não lhe convinha, abandonando, também, três dos quatro filhos que concebeu. Por esse ato radical, ela foi condenada a uma morte social,

⁹⁸ Carta endereçada ao autor de teatro Vicente Reis, transcrita adiante na página 183.

sendo renegada por sua família e atraindo sobre si o repúdio dos membros de seu antigo círculo social.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu em 1847, seu pai, José Basileu Neves Gonzaga, recém nomeado Tenente das Forças Armadas, era um homem de 30 anos de idade, nascido em uma família de militares, e que recebera uma distinta educação, em uma sociedade onde 70% da população era analfabeta.⁹⁹ Ele fizera curso completo na Escola Militar, era bacharel em matemática e ciências físicas, sabia latim, francês e inglês, mas sua família não dispunha de muitos recursos materiais, como conta uma carta dirigida ao Imperador e assinada por José Joaquim de Lima e Silva, Secretário de Guerra, em 24/10/1838, quando José Basileu tinha 20 anos:

Cumpre-me dizer, que o suplicante é filho do Tenente Coronel de 1º Linha do Exército, Feliciano José Neves Gonzaga, oficial de serviços e préstimos, o qual tem numerosa família a seu cargo e com poucos meios de a manter, mas que apesar disso se esmera em dar a melhor educação a seus filhos: que o Suplicante é moço da melhor conduta, e se acha habilitado para bem desempenhar o emprego que requer... (apud Diniz, 1984, p. 34)

Esse José Joaquim de Lima e Silva era irmão de Francisco de Lima e Silva, Brigadeiro e membro da Regência Trina Provisória e depois da Regência Trina Permanente, durante a minoridade de D. Pedro II. Este, por sua vez, era pai de Luís Alves de Lima e Silva, amigo de infância do imperador, que se tornou o célebre herói da guerra contra o Paraguai e o pacificador das revoltas no Segundo Reinado, agraciado sucessivamente com os títulos de nobreza de Barão, Conde, Marquês, até tornar-se Duque de Caxias, o qual já era senador vitalício em 1845. Mas esta não foi a única vez que José Basileu Gonzaga contou com a ajuda da família Lima e Silva.

Em 1847, José Basileu Neves Gonzaga havia sido enviado para a província de Pernambuco, sendo obrigado a se separar de Rosa Maria de Lima, uma mestiça com quem mantinha relações amorosas e que estava grávida de dois meses. Depois de um ano de ausência, já como 1º Tenente, volta para a Corte, com uma licença de apenas três meses para tratamento de saúde, recebendo apenas metade do seu soldo. Ele reencontra, então, sua amada e a filha bastarda, já com 5 meses de idade. Três meses depois Francisca Edwiges Neves Gonzaga é batizada na igreja de Sant'Ana, com a presença do pai que reconhece diante de testemunhas a filha “como se nascesse de legítimo Matrimônio”, ao mesmo tempo em que continua constando no registro a designação “solteira” da mãe.

⁹⁹ O primeiro censo demográfico é de 1872, contabiliza 10 milhões de habitantes, e apenas 115.935 alunos nas escolas, ou seja, 1,16% da população. (*Nosso Século*, 1980)

“Parente e protetor”, sugere a biógrafa da compositora, mas essa relação de parentesco que parece vir da ligação entre a mãe de José Basileu e a avó paterna do então Conde de Caxias, não fica comprovada. O fato é que José Basileu sempre contou com a ajuda e sempre manteve uma proximidade física com essa figura ilustre. Em 1860, José Basileu passa a servir no gabinete do Marquês de Caxias, recém nomeado Ministro da Guerra. Em 1863, o Marquês é padrinho de casamento de Francisca Gonzaga e Jacinto Amaral. Em 1866, José Basileu, já tenente-coronel, é nomeado secretário do comando em chefe de todas as forças brasileiras em operações, a serviço do General Marquês de Caxias, comandante-em-chefe. Com o que chega ao posto de marechal-de-campo, “condecorado com as comendas das ordens do Cruzeiro, Aviz e Cristo, oficialato da Rosa e também as medalhas das campanhas do Uruguai e a geral do Paraguai”. (Diniz, 1984, p. 34)

A recém reunida família de José Basileu, Rosa e Chiquinha, foi morar na rua do Príncipe (atualmente Senador Pompeu), freguesia de Sant’Ana, um bairro onde se concentravam as famílias aristocráticas e que vai se desvalorizando ao longo de toda a metade do século XIX, sendo ocupada pela população de baixa renda. Nos anos de 1840, a freguesia ao redor do “campo arenoso” cedido para a construção de uma capela para abrigar a imagem de Sant’Ana, era o limite oeste da cidade, último ponto antes de adentrar uma zona semi-rural (Gerson, 2000, p. 199). Fania Fridman conta sobre o trecho que ia do Campo de Santana até a praça Salvador, o que atualmente corresponde da Praça da República até à extinta Praça Onze:

(...) teve o tecido urbano cristalizado ao servir como corredor de ligação entre o palácio na Quinta da Boa Vista, inserido entre uma aristocrática área semi-rural e o Paço Imperial. (...) Para o deslocamento da Corte abriu-se uma passagem para as carruagens: o Aterrado ou Caminho das Lanternas, mais tarde chamado de ruas de São Pedro da Cidade Nova e Senador Eusébio. Com os charcos dessecados atraindo a construção de solares e a estruturação da nova sede política abrigando repartições governamentais além do Museu Real, o Teatro Lírico Fluminense e o Campo de Marte, o entorno do Campo de Santana tornou-se aristocrático, modificando sua composição socioeconômica e assumindo a denominação de Cidade Nova. (Fridman, 2007, p. 23)

A casa era alugada, provavelmente de propriedade do irmão de José Basileu. A família vivia sem regalias, mas investiu na educação dos filhos como era costume entre os Gonzaga. Vemos o esforço dos pais para oferecer as condições básicas para Chiquinha poder circular no mundo das “boas famílias”, freqüentar os seus salões e casar com um de seus filhos. Descreve Ramalho Ortigão, escritor português:

Os conhecimentos indispensáveis à mulher deveriam constar, na educação elementar, dos seguintes ramos de ensino: 1º) curso de asseio e de arranjo; 2º) curso de cozinha (química culinária); 3º) contabilidade, escrituração e economia doméstica. (...) Acrescentando-se a isso um vernizinho de francês, certa familiaridade com bordados e crochês e algumas peças

tocadas corretamente ao piano, teremos o quadro completo da filha pretendente. (*apud Nosso Século*, 1980, p. 119)

O piano tornou-se peça indispensável nas salas de visita e salas de música das casas particulares. Esse instrumento passou a ser um indicador do pertencimento de uma família a esse mundo aristocrático, e tornou-se móvel indispensável na casa dos grupos mais bem posicionados e um anseio para as famílias com menor recurso. Ele não faltou na educação de Francisca Gonzaga. Ao olharmos a educação que recebeu, percebemos que seguiu o modelo ideal da educação feminina. Aprendeu a ler e a escrever em casa, com o cônego Trindade, que também lhe ensinou cálculo e catecismo, bem como latim e francês. Desde muito cedo teve contato com a música. Aprendeu piano com um famoso professor da época, maestro Lobo. O tio paterno e padrinho de batismo de Chiquinha era flautista e incentivou sua primeira composição, a qual foi apresentada na festa de Natal de 1858, quando Chiquinha tinha apenas 11 anos de idade. As descrições, um pouco romanceadas sobre esse episódio, descrevem um pai muito orgulhoso de sua “pequena artista”, como ele mesmo chamara Chiquinha. Indícios de como foi sendo cimentada a vocação dessa mulher, baseada na admiração e afeição paterna, e provavelmente no afeto de toda família.

A música tinha um sentido muito particular no meio onde se criou Chiquinha, ela reafirmava a posição da mulher, a quem era exigida a prática musical, mas apenas como forma de entretenimento, não mais do que isso. O piano era um objeto central na vida das jovens do período:

E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. As que aprendiam só para mostrar que eram ‘prestimosas’ deixavam a música no primeiro mês de gravidez, e o piano era vendido ‘para auxiliar o parto’. (...) As que não se casavam continuavam a tocar com a janela aberta, na esperança de que se interessasse pela música um espírito de artista que passasse pela calçada. As que tocavam bem e não se casavam, faziam-se professoras de piano”. (Jorge Americano *apud Nosso Século*, 1980, p.119)

No período em que viveu, o casamento continuava sendo a única via possível para a realização pessoal das mulheres, todos os seus esforços deveriam ser orientados para conseguir um “bom casamento”. E foi o que conseguiram José Basileu e Rosa, arranjar um bom casamento para a filha. Em 1860, quando Chiquinha tinha 13 anos de idade, os pais decidiram oficializar a relação de concubinato em que viviam até então. Casaram-se e reformaram os registros dos quatro filhos. No novo registro de batismo, Chiquinha não aparece mais como filha de mãe solteira.

Aos 16 anos, Francisca Gonzaga se casa com Jacinto Ribeiro do Amaral, um jovem de 24 anos, rico herdeiro de terras e gado, que vai se mostrar um espírito empreendedor, comprando, em sociedade com o Visconde de Mauá, um navio para transportar armamento

para o Paraguai durante a guerra. Por volta dos 20 anos Francisca Gonzaga decide abandonar o casamento e dois dos três filhos, indo viver com um novo companheiro do qual teve mais uma filha, que vai abandonar pouco tempo depois, indo viver sozinha apenas com o filho mais velho do primeiro casamento.

O rompimento familiar, além de todo transtorno afetivo, teve como consequência imediata a perda dos meios de sobrevivência material. Uma mulher obrigada a prover seu sustento sozinha, já estava fora daquilo que podia ser aceito no mundo das famílias aristocráticas. Mas para além desse mundo, havia um outro se reproduzindo, em que o indivíduo substitui a família enquanto sujeito civil, e, paralelamente, substitui os interesses familiares como objeto dos anseios sociais. Mas às mulheres estava vedada a possibilidade de participar dos dois mundos, pois a dignidade do indivíduo no mundo aristocrático estava ligada à ocupação/profissão que ele desempenhava. As mulheres podiam apenas se ocupar das atividades menos prestigiadas e até indignas, como, por exemplo, vendedoras de quitutes na rua ou prostituta, pois elas não estavam preparadas para desempenhar uma atividade que exigia uma formação especializada, e aquelas que possuíam qualificações adquiridas por uma boa formação, estavam presas à moral patriarcal, que não permitia a uma mulher prover seu próprio sustento.

A mulher de família respeitável freqüentava apenas alguns espaços públicos: parques, bondes, rua do Ouvidor, clubes (em geral grêmios), teatros e as confeitarias. As confeitarias tão na moda e importante espaço da sociabilidade carioca, retratam claramente essa particularidade da sociedade da época. Durante as tardes, era comum as senhoras freqüentarem as confeitarias, mas depois das 17 horas o público mudava, e as mulheres de família deviam se retirar, enquanto que outras mulheres chegavam. Eram as “cocottes”, a princípio francesas que vinham para a América para seguirem suas carreiras de atrizes dos teatros, ao mesmo tempo em que se tornam prostitutas elegantes. Elas inauguram uma nova forma de existir naquela sociedade, sendo logo seguidas pelas jovens belezas locais. As mães e futuras esposas das famílias respeitáveis se retiravam enquanto as artistas e prostitutas chegavam, não se misturavam. Existiam no mesmo espaço, mas em tempos diferentes, em espaço-tempos que se alternavam.

Havia dois mundos diferentes para as mulheres, se elas freqüentassem um não poderiam freqüentar o outro. Aos homens se concedia maior flexibilidade, eles poderiam circular nesses diferentes mundos, como se não houvesse fronteiras, mas para as mulheres as fronteiras, mesmo invisíveis, eram evidentes. Uma mulher deveria escolher entre um mundo ou outro: um no qual o orgulho feminino repousava, principalmente, na sua atuação

dentro da família, ou seja, agente fundamental na reprodução do mundo patriarcal; ou esse outro mundo, onde deveria vender seu corpo ou seu talento, para se sustentar, atraindo o desprezo e o repúdio daqueles que eram orientados pelos valores familiares.

Chiquinha Gonzaga não vai ser apenas uma das raras mulheres músicos a freqüentarem os circuitos da música popular profissional, ela vai ser também uma das raras pessoas vindas dos círculos das famílias aristocráticas, com um *habitus* que vai transformar em capital cultural, e que vai lhe abrir novas possibilidades de existência social. É esclarecedor o comentário do sucessor da compositora na cadeira nº 1 do Conselho Deliberativo da SBAT, Luiz Iglesias, em um discurso proferido na casa em homenagem à Sr. Francisca Gonzaga anos depois de sua morte:

Quem visse aquela morena faceira, cheia de vida e de entusiasmo, animando as festas do povo, metida nos teatros, discutindo como um homem, e vivendo a vida a seu modo, pensaria, por certo, que tal criatura tivesse uma origem baixa e vulgar. (*Boletim da SBAT*, nº 216, março-abril de 1943, *apud* Diniz, 1894, p. 6)

É sugerido pelo autor e empresário teatral que Chiquinha não se confundia com as mulheres que freqüentavam os mesmos locais e agiam como ela; que, apesar desse comportamento, merecia uma distinção social que as outras não mereciam. O que faz dela diferente das outras mulheres é justamente seu capital cultural herdado da família Gonzaga, ou sua “origem” distinta.

Chiquinha está sempre rodeada de homens, são eles que vão lhe conferir reconhecimento e aceitá-la como parceira, como uma igual. Ela tocava em saraus, freqüentava as confeitarias e cafés-cantantes, como o Guarda Velha e o Eldorado, usava calças compridas e andava à noite pelas ruas sempre acompanhada pelos jovens estudantes. Circulava por espaços que uma mulher com a dignidade das famílias patriarcais não poderia circular, mas também não era uma *cocotte*, possuía uma posição social inédita para as mulheres, a de uma profissional do teatro, reconhecida por seus pares.

Inserção nos circuitos profissionais e mobilização do capital social

Sua inserção nos circuitos profissionais foi beneficiada em grande medida pelo capital social que soube mobilizar. *Querida Por Todos* é o nome da polca de Joaquim Callado, publicada em 1869, uma homenagem à “Sra. Francisca H.N.G.”, que fazia seu ingresso no mundo profissional dos músicos populares, aos 22 anos.

Joaquim Callado na época era um jovem flautista filho de um professor de música e chefe de banda. Em 1866 apresentou-se pela primeira vez à família Imperial. Em 1870, temos notícias do sr. Callado no *Diário de Notícias*:

O teatro estava literalmente cheio de espectadores. Representou-se a *Morgadinha de Valflor* em que tanto se distinguiam Furtado Coelho, Ismênia e Guilherme. Depois do drama, o sr. Callado tocou na flauta, acompanhado ao piano pelo sr. Castro, algumas variações sobre motivos do *Elixir do amor*. Se o sr. Callado aparecesse agora entre nós apregoados pelos tubos da fama, seria um grande artista, mas como temos visto gradualmente seu progresso quase ninguém sabe que temos entre nós um flautista capaz de rivalizar com os melhores. (*Diário de Notícias*, 18/08/1870)

Em 1871 ingressa como professor de flauta no Conservatório de Música Imperial e, em 1879, foi condecorado, junto com outros professores, com a Medalha da Ordem da Rosa, com a qual o Imperador homenageava àqueles que prestavam serviços ao Império. Esse músico dos circuitos dos concertos vai ser imortalizado por dois escritores do final do século. Machado de Assis, em 1876:

Que tais sejam os tais fenômenos ou prodígios, não sei, porque os não vi. E já o leitor conclua daqui o valor de um cronista que pouco vê do que fala, uma espécie de urso que se não diverte.

Que se não diverte? É uma maneira de entender assaz arriscada. Alegarei que eu, geralmente, sou pouco inclinado a prodígios.

Foram convidar um lacedemônio a ir ouvir um homem que imitava com a boca o canto do rouxinol. 'Eu já ouvi o rouxinol', respondeu ele. A mim, quando me falaram de um homem que tocava flauta com as mãos, respondi: 'Eu já ouvi o Callado'. Presunção de fluminense que quer ser lacedemônio.

Não repetirei o dito em relação ao homem que toca rabeca com os pés; seria cair numa repetição de mau gosto. (...)” (Machado de Assis, “História de 15 dias” in *Obra Completa...*, 1997, p. 338-9)

E Lima Barreto no início do romance *Clara dos Anjos*:

O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas; mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, instrumento que já foi muito estimado em outras épocas, não o sendo atualmente como outrora. Os velhos do Rio de Janeiro, ainda hoje, se lembram do famoso Calado e das suas polcas, uma das quais - "Cruzes, minha prima!" - é uma lembrança emocionante para os cariocas que estão a roçar pelos setenta. De uns tempos a esta parte, porém, a flauta caiu de importância, e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes, reabilitar o mavioso instrumento - delícia, que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Patápio Silva. Com a morte dele a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical, a que os doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma importância. Voltou a ser novamente plebeu.

Joaquim Callado (1848-1880) foi o primeiro professor de flauta do Imperial Conservatório de Música do RJ, sendo depois da sua morte sucedido na cátedra por Duque Estrada Meyer. Em 1925 seu nome vai ser fixado em livro por Pedro Assis, o substituto de Duque Estrada Meyer na cadeira de flauta no então INM:

Notável flautista brasileiro e compositor para o seu instrumento, tendo sido o único artista naquele tempo que teve a glória de rivalizar-se com o divino Reichert. (ASSIS, 1925, p. 53)

É por intermédio do ilustre flautista que Chiquinha inicia sua atuação no universo da música popular, como pianista nos bailes e bares. Mas as prestações como pianista não lhe traziam os rendimentos necessários para sustentar sua dignidade de filha dos grupos aristocráticos; para complementar sua renda ela vai dar aulas de piano. Fazia parte dos anseios de toda moça de boa família aprender a tocar piano, o que vai oferecer um amplo mercado de trabalho para a pianista. É nos circuitos dos Bares e Bailes e nos circuitos do Ensino privado que ela vai circular até 1877.

Somente aos 29 anos ela vai compor sua primeira polca de sucesso, *Atraente*, inserindo-se nos circuitos dos Editores, tornando-se uma “pianista-compositora-de-polca” como Pestana, o personagem de Machado de Assis. Editada pela Viúva Canongia, *Atraente* tornou-se rapidamente a polca da moda e chegou a 15ª edição em nove meses, fazendo o nome da compositora ser conhecido em todos os bailes da cidade. Um ano depois, em 3 de novembro de 1878, o *Jornal do Commercio* publicava o seguinte anúncio:

2ª Edição, tendo sido a 1ª de 2.000 exemplares!

Sultana

Linda polca para piano,
composição da Sra. Francisca Gonzaga (autora da polca *Attrahente*)
À venda unicamente na loja de músicas e pianos da Viúva Canongia.
103 rua do Ouvidor 103

O grande número de exemplares vendidos para os parâmetros da época mostram a popularidade da compositora. Nessa época a compositora já participava dos mesmos círculos sociais de outro músico famoso na Corte, o maestro e compositor de Teatro Henrique Alves de Mesquita. Mesquita foi o primeiro músico a receber uma bolsa do Imperador para estudar composição e regência em Paris, a qual vai perder devido a questões de ordem pessoal que não se conhece ao certo. Um músico com formação oficial no Conservatório, compositor de óperas mas que não consegue consolidar sua posição nos circuitos da música de concerto, provavelmente por razões extra-musicais, como o rompimento com o Imperador, o grande “mecenas” da música no período. Ou talvez por uma falta de talento como faz pensar a descrição de Hugo Bussmeyer dos “dois compositores dramáticos brasileiros”, Elias Álvares Lobo — professor de Chiquinha Gonzaga e tio de Marcelo Tupinambá — e Mesquita:

O primeiro escreveu uma ópera “Noite de São João”, que caiu no desagrado, e uma outra que nunca chegou a ser representada. A primeira eu conhecia bem, pois o autor tocou-a toda para eu ouvir, cantando as árias principais tão erradas qual os duetos e quintas que o falecido Mozart ouvira dos italianos ao cantarem nas ruas. O artista abusou um dia da minha paciência, procurando-me num domingo à tarde, em minha residência, onde expôs, levando quatro horas, a ópera em cinco atos, que ele sabia toda de cor. A ópera é abaixo da crítica, e realmente triste demais; também foi ela recusada, o que não tem importância no Rio de Janeiro. (...) Quanto ao segundo, maestro Mesquita, não o conheço, porém dizem que não é

melhor que o Sr. Lobo. Durante minha estada no Rio, ele tinha ido aperfeiçoar-se em Paris. O que conheço das suas músicas, não o recomenda, como o seu homônimo italiano. (*apud* SIQUEIRA, 1967, p. 71)

Hugo Bussmeyer era um pianista alemão, que passara pelo Rio de Janeiro quando fazia uma excursão pelas Américas, na qualidade de exímio concertista. Escreve esse relato antes de se fixar no Brasil, o que ocorre por volta de 1868 por insistência do Imperador que lhe oferece o posto de Regente da Capela Imperial. Vemos a posição de Mesquita não muito consolidada como compositor dramático, mas por outro lado em 1877 vemos que ele já está inserido nos circuitos do teatro musicado, onde vai se tornar conhecido. O então crítico de teatro e literatura Machado de Assis vai referir-se ao então compositor de música ligeira para o Teatro musicado em uma crônica de jornal:

Enquanto morre um padre, ressuscita um artista. O Mesquita, obteve nesta semana uma esplendida manifestação do pessoal do Phênix, a que se associou o público. Trazem os jornais a narração dessa homenagem ao talentoso regente da orquestra, cujos dotes de compositor há longos anos merece a estima e o aplauso do povo fluminense. O Mesquita esteve às portas da morte; padeceu longamente, mas triunfou, enfim, não quis deixar tão cedo a sala da vida, onde é de desejar se demore longos anos. Era tempo de dizer muita coisa do talento do Mesquita, das suas finas qualidades de compositor, se o espaço me não estivesse a fugir debaixo da pena e no mostrador do relógio. (Assis, 1997, p. 169)

Um ano mais tarde, em 1878, ele é citado em *O Besouro* em termos muito elogiosos:

Ao talento mais original, à organização musical mais completa que possui o Brasil. Ao popular maestro enviamos daqui uma saudação de respeito e admiração pelo seu enorme talento. Enquanto o Brasil aplaudir talentos como o de Mesquita e de Gomes será um País. (*apud* SIQUEIRA, 1969, p. 71)

A justaposição do nome do maestro e diretor do teatro Phênix, compositor de valsas, polcas, tangos, e do mais famoso compositor de operas brasileiro, com reconhecimento nos centros consagradores europeus, tinha a intenção de equiparar um músico do que chamamos circuitos populares e outro músico dos circuitos da música de concerto. O jornalista procura agregar valor a Mesquita, associando-o ao nome de Gomes, o que mostra uma fluidez nos limites simbólicos entre um circuito e outro. Entretanto, sabemos que essa fluidez não se traduz em termos sociais, basta observar a pequena quantidade de músicos que pertenceu aos dois circuitos. Mesmo Mesquita, tendo tido a formação de um músico concertista, é nos circuitos da operetas, compondo valsas, polcas, tangos, que vai se consolidar profissionalmente, permanecendo distante dos circuitos formados pelas Salas de concerto. Sem dúvida o Teatro é o circuito que se localiza mais próximo do universo da música de concerto. É nesse circuito que a “planeira-compositora-de-polca” vai se inserir. Em 1884, Palhares Ribeiro entregou-lhe a partitura da opereta

Corte na Roça, que foi encenada pela companhia portuguesa Souza Bastos, no antigo Teatro Príncipe Imperial, hoje Teatro São José. Foi aí sua estréia como maestrina.

Os amigos jornalistas e sua identificação a certa demanda cultural

A socióloga e principal biógrafa da compositora, Edinha Diniz, vai colocar luz sobre um aspecto da trajetória profissional da compositora que muito nos interessa aqui: a sua proximidade com a imprensa. Nos termos da socióloga:

Ela soube com maestria acionar mecanismos eficientes para garantir sua integração social, ao mesmo tempo que construía com talento uma obra respeitável. (...) manipulava certos expedientes com rara inteligência. O seu excelente relacionamento com a imprensa é um exemplo. É claro que eram jornalistas quase todos os homens de letras, seus parceiros de canções e de teatro. Também eram jornalistas os amigos boêmios, companheiros de atividade política. Mesmo assim a compositora não negligenciava esses profissionais nem subestimava a imprensa. Uma análise detalhada das dedicatórias das suas músicas confirma essa preocupação em fazer-se aceita e notada. As homenagens recaíram com frequência em clubes políticos, redações de jornais, ilustres homens de letras e da política. A cada dedicatória correspondia uma reação recíproca: um apoio efetivo do jornal, um artigo simpático do jornalista, um convite de filiação ou uma homenagem do clube. (Diniz, 1984, 162)

Chiquinha Gonzaga soube mobilizar o seu capital social para a consolidação de sua posição no Teatro, mas também soube traduzir em suas composições um estilo de música que respondia a uma demanda que tomava corpo no final do século XIX, a de uma música nacional. Sua aproximação com os jornalistas se deve também a uma afinidade de interesses e valores, em torno da construção de uma música nacional e do reconhecimento de uma vocação artística de seus compositores.

D. Francisca Gonzaga ou, mais familiarmente como a tratam, Chiquinha Gonzaga tem revelado em todas as suas inspirações o cunho característico da música nacional. Porque nós temos, não uma escola de música como a Alemanha, a Itália, etc. mas um estilo próprio e profundamente caracterizado pelas suas ondulações faceiras e graciosas, requebros de ritmos das nossas canções, trovas e danças, que se distinguem assaz fortemente por um adorável pico de lascívia, bem própria aliás das condições climáticas em que vivemos. (*Revista Ilustrada*, 24/1/1885.)

Ao traduzir em suas músicas uma demanda que já se fazia ouvir pela imprensa, a da criação de uma música nacional que colocasse o Brasil como sujeito no cenário da música ocidental. Não sabemos ao certo se a música de Chiquinha Gonzaga era mais nacional do que a de outros compositores na década de 1880, pois essa avaliação era feita por jornalistas e críticos de teatro, que tinham uma ligação pessoal, muitas vezes de amizade, com a maestrina. Seja como for, sabemos que ela conseguiu responder a uma demanda social que os músicos concertistas não podiam satisfazer ao mesmo tempo em que respondiam aos critérios de erudição exigida pelos circuitos dos concertos.

Desde sua estréia como maestrina, em 1885, no Teatro São José, com *Corte na roça* foi elogiada pela crítica, e isso apesar do libretista e dos atores terem sido duramente criticados na imprensa. O jornalista Luiz de Castro sob o pseudônimo Quidam dedica dois dias em sua coluna na primeira página do importante *Jornal do Comércio*, à compositora. Em 22/01/1885, quatro dias depois de sua estréia:

(...) Devemos lamentar a Sra. Francisca Gonzaga por ter sido obrigada a por em música semelhante libreto, e por muito feliz ainda se dá ella de ter encontrado um! Há quatro anos que a Sra. Francisca Gonzaga, lutando contra a indiferença de todos, anda a procura de quem lhe faça um libreto, sem ter podido consegui-lo; afinal, cansada de esperar, depois de esforços inúteis, pode obter um de Palhares Ribeiro. É triste, na verdade, ter de dizer que nem sequer protegemos os nossos artistas, como se tivéssemos muitos! E que artista mais digna de ser protegida do que a Sra. Gonzaga. Pobre, obrigada a dar lições para poder satisfazer as necessidades da vida, sem outros recursos do que a sua força de vontade, a sua coragem, esta senhora empregava o tempo que lhe deixavam as lições, estudando por si mesma a harmonia e o contraponto, e se, depois de um trabalho de todas as horas, de todos os instantes, depois de muitos esforços, conseguiu ser alguém, a si somente o deve.

Agora, diga-me cá, em vez de tantas manifestações que se fazem à toa, não teria sido mil vezes melhor arrimar uma artista nossa, acorrendo a aplaudi-la? (...)

Quando aparece composição de um artista nosso deixamo-nos ficar tranquilamente em casa! E chamamos isto proteger a arte nacional!!!”

O jornalista continua no dia 29/01/1885:

“Conforme te prometera, torno a falar hoje da Sra. Francisca Gonzaga: há assuntos que não se esgotam facilmente.” (...)

“uma pobre mulher, no meio desta balburdia toda [falta de dinheiro, a má vontade dos artistas e do maestro], a fazer ensaiar composição sua!”

(...) “e por cima de toda esta trapalhada falta de dinheiro. Que lutas! Que desgostos não teve a pobre senhora! Que força de vontade não lhe foi preciso para conseguir o pouco que pode conseguir! E qual foi a recompensa de tantos esforços? A indiferença do público” (...)

“Felizmente que a Sra. Gonzaga nunca desanima; é tal o seu amor da música, tal que sua confiança de si mesma e do futuro, que nada a afasta dos seus estudos.

Que a Sra. Gonzaga tem talento, creio que ninguém o nega. Vê-se que esta senhora procura fugir do trivial, nota-se na *Corte na Roça* certa aspiração para ser original, mesmo quando a originalidade parece quasi impossível, como por exemplo no tango, escrito pelos moldes que exige a dança nacional, mas em que todavia se podem observar certos efeitos que o fazem sair do comum!”¹⁰⁰

Ele vai concluir dizendo que apesar de ser quem mais vinha defendendo a compositora, achava que ela ainda tinha muito o que aprender, sugerindo que se pagasse uma bolsa para ela poder estudar na Europa, e se auto-proclama defensor da arte nacional. É interessante como encontramos nas palavras do jornalista já na estréia da compositora nos circuitos do Teatro os mesmos elementos que vão reaparecer com mais força na voz da própria compositora em suas cartas, 40 anos depois. O mesmo sentimento de injustiça (“E qual foi a recompensa de tantos esforços? A indiferença do público.”) e a auto-imagem de uma “pessoa que se fez sozinha”. Mas apesar de todas contrariedades que encontrou, a compositora foi sempre acolhida pelos jornalistas. O mesmo vai se repetir em outros casos

¹⁰⁰ Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

onde a peça vai ser duramente criticada, mas a música elogiada, como em sua segunda peça, *A Filha do Guedes*, em parceria com um libretista já consagrado, o jornalista Augusto de Castro, estreada 4 meses depois da primeira. O concorrente Valentim Magalhães critica na revista *A Semana*:

A música mal tocada e mal cantada, agradou muito porque é realmente bonita. O coro de abertura, o tango Menina Faceira, a ária Grata Esperança, a valsa do terceiro ato são trechos alegres, fáceis, originais. Principalmente o tango Menina Faceira, que foi muito bisado e muito aplaudido, é caracteristicamente brasileiro e está destinado à popularidade. (*A Semana*, nº22, 30/5/1885 *apud* Diniz, 1984, p. 96)

Em outro caso, a peça *Zizinha Maxixe*, estreada em 20 de agosto de 1895, teve apenas 3 apresentações. Um jornal constata:

O público não aplaudiu e contentou-se com o que viu. A peça está bem posta em cena, tem alguns números de música bonitos, e são de composição da maestrina Francisca Gonzaga. (*Gazeta de Notícias*, 22/08/1895)

A revista *A Semana* foi grande incentivadora de sua primeira récita de autor, ou também chamado de benefício, uma “festa artística” a que o autor depois de atingir determinado número de apresentações tinha direito. O empresário colocava o teatro à sua disposição, cobrando-lhe apenas as despesas básicas, cabendo ao autor produzir o espetáculo ou comprá-lo do empresário. Lemos no início do mês de julho de 1885:

(...)Representar-se-á a sua opereta *A Filha do Guedes*, cuja música tanto agradou; e a Sra. Rose Meryss cantará pela primeira vez a Bandolineira, letra do nosso colega Alfredo de Souza e música da beneficiada. Pela primeira vez a Sra. Gonzaga tocará piano em público. Deve ser uma festa esplêndida. Os bilhetes estão já à venda no Castellões e no teatro. (*A Semana*, 4/7/1885)

Três semanas depois, a mesma revista publica outra notícia:

A distinta e conhecida compositora D. Francisca Gonzaga veio pessoalmente dizer-nos que no dia 29 do corrente terá lugar no teatro Recreio Dramático o seu benefício. Subirá à cena *A Filha do Guedes* e diversos atores e atrizes, em homenagem à aplaudida compositora, irão abrilhantar a sua festa. O público, que se tem deliciado com a Atraente, a Sultana e outras composições de Francisca Gonzaga, não deixarão de ir ao Recreio nessa noite. É o que francamente desejamos e a beneficiada também. (25/7/1885)

Não deixando de publicar o resultado duas semanas mais tarde:

Foi muito aplaudida, e recebeu dos seus muitos admiradores vários mimos de valor, muitos ramalhetes e uma bonita coroa. (*A Semana*, 1/8/1885).

Nessa ocasião, Chiquinha Gonzaga recebeu um broche de ouro com o primeiro compasso de sua valsa *Valquíria*, uma homenagem dos amigos jornalistas Oscar Guanabara, Ferreira de Araújo e Quintino Bocaiuva, objeto com o qual ela passou a ser sempre vista, segundo depoimento do jornalista Gastão Penalva.

Não encontramos nenhuma apreciação negativa feita à compositora nessa época. Ela parece ter conseguido através de seus expedientes sociais alcançar um consenso na

simpatia dos jornalistas e críticos do teatro. Como sugere a notícia sobre um concerto em homenagem a Carlos Gomes organizado por Chiquinha Gonzaga:

Será uma festa digna da reputação de que goza a festejada maestrina, e com certeza, nessa noite, o salão do teatro há de ser pequeno para conter os admiradores de Francisca Gonzaga. (*Gazeta de Noticias*, 6/7/1889)

O mesmo periódico, no mês seguinte, faz propaganda para outra festa organizada pela artista:

Francisca Gonzaga, a inteligente e festejada maestrina brasileira, faz hoje a sua grande festa artística no teatro São Pedro de Alcântara. Esta simples frase, despida de comentários, é bastante para significar uma ordem: - concorram a esta festa os apreciadores da inspirada compositora. O programa, que foi modificado de acordo com as circunstâncias ocorridas quase à última hora, é magnífico e atraente (...) Francisca Gonzaga regera todas as suas composições musicais. Assistirão a este concerto SS.MM. e AA. Imperiais. (*Gazeta de Noticias*, 30/8/1889)

Outro jornal também anuncia o mesmo evento, colocando de novo em evidência a “coragem” da maestrina, contribuindo para a construção de sua imagem de “vencedora”:

Quantas lutas, quantos obstáculos, quantas contrariedades se antepuseram até ontem à realização desta festa é difícil descrever, tudo porém foi corajosamente vencido e o festival com que se beneficia Francisca Gonzaga efetua-se finalmente hoje no S. Pedro. (*O País*, 30/8/1889)

O ressentimento parece ter desaparecido, e apesar de ainda encontrar “contrariedades” em seu caminho, ela é a maestrina dos teatros, reconhecida pela imprensa. Ela parecia ter o “condão de conquistar amigos”, é como um jornalista anônimo descreve a maestrina em um artigo publicado em 9/7/1911, no *Correio da Manhã*, na sessão “Theatro”:

Casei com titia... no S. Pedro

Assistimos ontem no theatro S. Pedro a 1ª representação da opereta em um ato, original do talentoso escriptor Frederico Cardoso de Menezes, posta em música pela maestrina Francisca Gonzaga. Eis um nome que o povo carioca, por certo, ainda não esqueceu. Chiquinha Gonzaga, como ela era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarquia precipitava para o ocaso, sua época de notoriedade, no gênero de música dançante; escrevia tangos, habaneras, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. De cada vez que o editor punha à venda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubes dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova forte reboliço. As moças não dançavam senão aos repeniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presentavam as namoradas com músicas de Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com as inspirações bailantes de Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música mélica da famosa Chiquinha Gonzaga (...)

Eis senão quando, súbito silencio se faz em torno de seu nome. A popular compositora eclipsara-se para o outro mundo... que fica além do Atlântico. Para onde fora? O que fora fazer? Viajar está claro. E Chiquinha entendeu viajar: esteve em Portugal, visitou a França, a Itália, a Alemanha, a Hespanha, a Inglaterra. Em Lisboa demorou-se 3 annos, e lá, trabalhando para theatro, grangeou tanta notoriedade quanto aqui desfrutara. (...)

O meio artístico da capital luzitana sempre distinguiu a talentosa maestrina brasileira com grande sympathia e amizade. Em homenagem ao mérito, figura o seu retrato, ao lado dos mestres mais notáveis de Portugal no Almanack, Marcelino Mesquita e Felipe Duarte.

Voltando, como boa filha, à terra de seu berço, Chiquinha não quiz repousar sobre os louros: compoz logo a música da operta *Casei com titia...*, e hontem ella radiante, numa friza do S. Pedro, recebia abraços e cumprimentos de amigos velhos e amigos novos, porque Chiquinha Gonzaga tem o raro condão de conquistar um amigo em cada conhecido. (...)

E termina o artigo com uma crítica sobre a peça, ressaltando a atuação dos atores e a *mise-en-scène*, produzindo um texto ambíguo, misturando à crítica especializada, as relações afetivas que parece ter com a maestrina.

Essa volta da maestrina de sua longa estadia em Portugal, foi marcada pelo maior triunfo da compositora no Teatro, um ano depois, em 1912, com a peça *Forrobodó*. Uma burleta de costumes cariocas escrita por Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, a qual conta sobre um baile realizado num clube recreativo na Cidade Nova. Na época, foi a peça mais encenada na história do teatro de revista com 1500 apresentações.

O teatro era a atividade mais reconhecida para um compositor popular na segunda metade do século XIX. Era a principal mídia dos sucessos musicais até o carnaval se tornar o principal evento cultural da cidade e a vitrola se difundir nas casas. Mário de Andrade em 1940, em um artigo publicado no *Estado de S. Paulo* sobre Chiquinha Gonzaga, comenta que ela foi uma pianista, mas por pouco tempo, “logo reagiu e subiu, chegando mesmo a dirigir orchestra de Theatro de opereta em 1885 no Theatro Lyrico, numa festa em sua homenagem (...)” (ANDRADE, 1963). Foi pianista “devido a necessidades econômicas”, sugerindo a posição inferior desta atividade na escala de valores culturais, mas reger uma orquestra de teatro, mesmo que fosse o teatro ligeiro, era algo para se orgulhar, além da recompensa material ser maior. O teatro era ainda um ponto de convergência entre músicos, compositores, atores/cantores/dançarinos, escritores, jornalistas, empresários. Era nesse meio que a maestrina circulava e conquistava admiradores.

Mas nas primeiras décadas do século XX, a compositora perde progressivamente seu lugar de criadora dos grandes sucessos teatrais, aos mesmo tempo em que o Teatro perde sua posição central de espaço criador dos sucessos e das celebridades do universo da música popular, como vimos no capítulo anterior.

Meu prezado amigo Vicente,

Ao receber a sua prezada carta, pensei que sonhava! Há tanto tempo! ... perguntava a todos onde estavas, e me diziam que está muito bem - e eu ficava satisfeita de saber que eras feliz. Não tenho palavras para agradecer a bondade que teve sempre comigo, e agora lembrando-se de me escrever, sempre com a amabilidade acostuada. - Continuo sempre a trabalhar, mas... aonde estão os teatros? procuro, e... não acho, tenho escrito tantas peças, e boas, e agora tenho cinco peças lindas de bons escritores, e não tenho teatro!!! atualmente, só representam tudo que há de indecente porco e nojento! e são os apreciados senhores cheios de talento os preferidos!!! Meu bom amigo, o meu nome é pequeno, mas quem o fez, fui eu, cheia de coragem, e trabalhando sempre para honrar a minha Pátria, fui eu só a mulher que escreveu para o teatro, e neste mês no dia 17 faz 41 anos que estreei a minha primeira peça a 'Corte na Roça' - e eu só, sem ter ido estudar na Europa, sem amparo de Governos, só e com a minha força de vontade, me instruindo, até hoje já representei 72 peças, e tenho 5 para serem representadas! e quantas polcas, valsas, canções? Enfim... É coração que se abre a um amigo... e bem sabe que os brasileiros não se incomodam com os seus!! E... entretanto... no mundo... só há o Brasil!! Adeus meu caro amigo, é um coração cheio de mágoa que desabafa a um bom amigo. A Sociedade fez-me esta festa, eu fui contra, mas cedi vendo a boa vontade dos companheiros - agradecendo o muito que tenho feito por esta Sociedade. Adeus meu amigo Dr. Vicente, agradeço de todo o coração de lembrar-se da sempre amiga
F.G.

Esta carta endereçada ao colega do Teatro, Vicente Reis, foi escrita em 1926, já no final do período que analisamos, momento de consolidação do samba carnavalesco nos circuitos do Disco e sua influência sobre os Teatros. Vemos que ela acusa o esquecimento de gêneros como a polca, valsa e canções, que a maestrina representava. O ressentimento de Chiquinha Gonzaga mostra que existia uma discrepância entre o valor que ela atribuía a si mesma e o reconhecimento que gozava no final da vida. Sua percepção, baseada na posição que gozou em sua juventude, assim como nas recompensas simbólicas e materiais que alcançou ao longo da vida, não condiziam com a realidade que vivenciou no final da carreira. E essa discrepância se devia às mudanças em sua posição nos circuitos dos Teatros, bem como às mudanças na relação do teatro com o universo da música popular. Como vimos, o teatro sai de uma posição ativa, de criador dos sucessos e celebridades populares, para uma posição mais passiva, em que aproveita os sucessos produzidos nos outros circuitos musicais.

João do Rio em 1916, sob o pseudônimo de José Antonio José, fala da tendência conservadora da maestrina:

Mocidade, o entusiasmo juvenil de Francisca Gonzaga! Ela é, como talento, como inspiração, uma das raras expressões integralmente brasileiras.” (...) E, de repente, todos nós, animados do entusiasmo de Chiquinha Gonzaga, também queremos ouvir a tragédia [A Desfilada dos Mortos, de Dr; Paulo da Silva Araújo], e já falamos como há quinze anos em regeneração teatral. (*O Paiz* 7/6/1916 *apud* Diniz, 1984, p. 102)

Com a passagem do século o teatro deixa de ser o principal meio de difusão da música popular, posição que vai ser ocupada pelo Disco e pelo Carnaval. Ao mesmo tempo Chiquinha Gonzaga perde sua posição de destaque no meio teatral, que passa a ser

dominado pela nova geração de compositores e pelos novos gêneros, como o samba. Por isso a necessidade de uma “regeneração teatral”, para que o público volte a se interessar pelas polcas, valsas e tangos, para que os empresários voltem a se interessar pelos gêneros antigos.

Em 1925, o teatrólogo Viriato Correia oferece informações sobre a posição um tanto marginalizada da compositora no universo musical, ao comentar sobre uma homenagem que a maestrina recebera da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, instituição da qual ela era sócia-fundadora. Aparece no *Jornal do Brasil*, em 23/10/1925:

Só agora, depois de tantas floradas magníficas, em plena velhice, é que Francisca Gonzaga recebe a consagração dos homens cultos, justamente no momento em que não deve ter mais viço para florescer. (...) Francisca Gonzaga foi e é ainda, para o esnobismo nacional, uma figura indesejável. No fundo todos sentem a adorável beleza de sua música, todos vibram e todos exaltam diante da graça natural de sua inspiração: mas ninguém tem coragem de afirmar aqui fora os estos de admiração.

Ainda nos parece inferior gostar das coisas simples, principalmente quando elas trazem o desprestígio de ser nossas. A arte de Francisca Gonzaga tem ainda para muita gente uma pecha horrível: é uma arte de fundo e sabor profundamente brasileiros e, mais do que isso, de graça e cunho encantadoramente populares.(...) Num outro país, onde uma simples canção faz às vezes a fortuna de um autor, essa mulher seria escandalosamente rica. No entanto, Francisca Gonzaga é pobre como qualquer artista brasileiro. (...)

Mas senhores, esses maxixes, esses tangos, esses “Corta-Jacas” são obras-primas da expressão popular, são o reflexo mais completo e mais exato do temperamento de um povo. Noutro país, artistas que conseguem realizações dessa ordem vivem num halo de prestígio e de respeito. (*apud* Diniz, 1984, p. 106)

O teatrólogo coloca Chiquinha Gonzaga como “figura indesejável” no mundo dos “homens cultos” e explica essa rejeição pelo preconceito que existe contra as “coisas simples”, de “sabor profundamente brasileiro”, de “graça e cunho encantadoramente populares”. Ele requer o estatuto de “artista” para a compositora, e o prestígio e respeito que a mudança de estatuto exige. O colega da maestrina dos corredores da SBAT, retira a compositora dos circuitos comerciais, dando a seus tangos e maxixes o título de “obras-primas da expressão popular”. Procura a consagração da compositora na identificação de sua obra como uma “expressão popular nacional”, em um momento em que o gênero samba domina os circuitos comerciais, e a música da maestrina começa a ser sentida como antiga e fora de moda. Veremos na próxima seção como a compositora no final da vida foi perdendo sua posição de prestígio enquanto tradutora “do temperamento de um povo”, chegando a ser acusada de ser efêmera expressão do mercado musical.

A consagração que alcançou no final do século XIX e que se estendeu até os primeiros anos do século XX, se deveu ao reconhecimento de uma instância e de agentes externos ao universo musical, como eram o teatro e os críticos teatrais. À medida que o universo da música popular se consolida, criando seus próprios agentes e suas próprias

instâncias de legitimação, Chiquinha Gonzaga perde a posição conquistada a duras penas nos anos áureos do teatro.

Ernesto Nazareth: os anseios e frustrações de um pianista dos Cinemas

“Duas coisas dão-me imenso prazer: uma pessoa a ouvir-me com reverência e um pianista desconcertado ao tentar transpor alguma dificuldade encontrada em minha música!...”
Ernesto Nazareth¹⁰¹

Ernesto Nazareth ansiava pela reverência do público, o sinal de reconhecimento do alto valor cultural de sua música, e se comprazia com o desconcerto dos outros pianistas, o que era a comprovação de sua superioridade técnica. Tal necessidade de se sentir superior transformou-se em sentimento de frustração no final da vida. A biografia de Ernesto Nazareth está marcada por uma tensão que já foi explorada por seus biógrafos e estudiosos desde 1920, a começar por Bráslcio Itiberê, Andrade Murici e Mário de Andrade, que fazem dele um compositor “popular semi-erudito”. Essa tensão se traduz em sua obra, como já foi analisado por Cacá Machado, assim como em sua trajetória profissional muito particular, que proponho analisar aqui.

A herança familiar e os anseios artísticos

Um episódio narrado por Eulina Nazareth, filha do compositor, lançam algumas pistas sobre os anseios e frustrações de nosso artista. Em 1930, quando tinha 64 anos de idade, fora ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhado da filha, para assistir a um concerto de Guiomar Novaes, a mais famosa pianista brasileira, no Brasil e no exterior.

¹⁰¹ Julita NAZARETH SISTON. Entrevista concedida a Luiz Antonio Almeida, manuscrito resumido, p. 13. Luiz Antonio Almeida é o principal biógrafo de Nazareth. Há 33 anos recolhe material e informações sobre a vida e obra do compositor, acumulando mais de 90 depoimentos com parentes e conhecidos de Nazareth, e todo o arquivo pessoal do músico, que lhe foi doado pela própria família. O livro deve ser em breve publicado, ele me forneceu apenas um resumo das informações, em texto manuscrito, 2009.

Conta Eulina Nazareth que ele teria saído no meio do concerto, numa crise de choro que mostrava um estado emocional já em desequilíbrio, o qual iria se agravar nos anos seguintes, acabando com sua internação em um hospital psiquiátrico. Nesse dia confessa para a filha entre lágrimas: “Por que eu não fui estudar na Europa? Eu queria ser como Guiomar Novaes.” (Machado, 2007, p. 27)

Estudar na Europa era um dos pontos obrigatórios no percurso dos músicos eruditos brasileiros, pois o centro de referência desse universo estava fora do país. Nazareth quis estudar na Europa, mas mesmo incentivado pela família, não teve condições materiais para financiar tal empreendimento. Mas vemos seu centro de referência onde está, na Europa, local de consagração da música artística, único meio de dotar uma criação local de uma dimensão universal. O sentimento de fracasso o invadiu diante da fragilidade psíquica em que se encontrava, provocada pela sífilis em seu último estágio e que atacava seu sistema nervoso. Mas em 1917, ele já dava mostras desses seus anseios. Conta Francisco Mignone:

Eu não estive presente. Soube que ele foi à casa de Luigi Chiaffarelli, e o Arthur Rubinstein estava presente e pediu para o Nazareth tocar alguma coisa. Nazareth sentou-se ao piano e começou a tocar Chopin. Ele queria tocar Chopin pro Rubinstein! Foi uma luta convencê-lo a tocar os tangos brasileiros. O que nós tocávamos com certo vigor, certo entusiasmo, nele era pacato. (*apud* Machado, 2007, p. 96)

Vemos Nazareth em algumas fotos vestido com esmero, cabelo bem penteado, bigodes bem aparados, e um olhar entre triste e sonhador a olhar para frente, temos impressão que ele olha para o futuro, seu futuro de artista. Sonhava em ser concertista e não um célebre compositor popular, que apesar de virtuoso no seu instrumento não deixou de ser um pianista. O compositor e estudioso do folclore, Brasília Itiberê, nos oferece um sugestivo quadro, em que temos acesso a visão de um contemporâneo do pianista que o olha com um certo estranhamento, o estranhamento de quem não o reconhece como alguém de seu meio.

Eu era menino, já andava estudando piano e tocando sem grande entusiasmo as primeiras Sonatas de Mozart. Um domingo, depois de me ter divertido muito na “Maison Moderne”, no antigo largo do Rocio, caminhava a pé pela rua Visconde do Rio Branco, quando parei em frente ao velho cinema Olímpia. Qualquer coisa de estranho me chamou a atenção. Na sala de espera do cinema, um autentico pianista carioca botava para o ar umas melodias tão novas que eu fiquei inteiramente fascinado. Quando o homem parou, notei que ele tinha um ar inspirado, usava bigodes à Kaiser e ostentava um enorme solitário de vidro no dedo minguinho. Um piano de armário, incrível, com dois castiçais de metal azinhavrado, enfeitado com cortinas furta-cor e o teclado tatuado e carcomido de pontas de cigarro. Mas daquela arataka velha, transformada em cinzeiro, surgiam melodias tão belas, ritmos tão ágeis — que me deixaram completamente basbaque. O pianista notou o meu entusiasmo de menino, convidou-me para tocar alguma coisa. Eu abanquei, e ali mesmo comecei a tirar de ouvido os primeiros tangos de Nazareth. (“Ernesto Nazareth na música brasileira”. *Boletim Latino-americano de Música*. Rio de Janeiro, abril de 1946, pp. 68-69 *apud* Machado, 2007, p. 96)

Nazareth era filho de um funcionário aduaneiro, fazendo parte do grupo social mais vulnerável aos apelos do universo profissional da música popular, de onde saíra grande parte dos músicos que analisamos aqui; mas seus anseios sociais, provavelmente herdados da mãe, vão refletir o *habitus* social dos grupos mais ricos. Seu pai, Vasco Lourenço da Silva Nazareth, era despachante aduaneiro e trabalhava no Porto da cidade do Rio de Janeiro. Em 1860, Vasco e Carolina Augusta Pereira da Cunha Nazareth, sua jovem esposa, alugaram uma casa nos arredores da zona portuária, no morro do Nhéco (atualmente Morro do Pinto), localizado entre o Santo Cristo e a Cidade Nova.

Mesmo morando no morro, a família Nazareth se distinguia culturalmente. A casa possuía um piano, provavelmente trazido como parte do dote, pela jovem esposa, como em grande parte das famílias mais distintas. O piano era símbolo de distinção das famílias “mais cultas” e prósperas, e um dos objetos mais cobiçados pelas famílias mais modestas. Como lembrado por Freyre, “constatava-se se não a ascensão social ou econômica, o progresso cultural da família sua proprietária, através da aquisição do piano: ‘já tem piano de cauda’. De tal modo o piano se tornou parte do sistema social, ou sociocultural, brasileiro, durante o Segundo Reinado e os primeiros anos da República (...)” (Freyre, 2004, p. 313-314)

O piano, tão difundido na corte, era um dos signos do mundo aristocrático por meio do qual as pessoas comunicavam umas para as outras a qual mundo pertenciam, ou desejavam pertencer. Vemos que a família Nazareth compartilhava os signos do mundo aristocrático, mesmo se não podia ser considerada uma família aristocrática. Nazareth não fazia parte dos grupos aristocráticos, mas fazia parte do mundo aristocrático, pois compartilhava seus anseios e seus parâmetros de dignidade humana. O piano indica que usufruíam um tipo de música diferente de uma casa onde se tocava flauta, violão ou cavaquinho. O piano sugere um gosto pela música européia. Só mais tarde com a introdução do piano nos grupos de choro, iniciada por Chiquinha Gonzaga, que este instrumento começa a ser popularizado, ou seja, tocado seguindo a síncopa muito presente na música nacional.

Carolina da Cunha Nazareth, a jovem esposa e mãe, adorava o piano, o que nos lembra a situação da jovem Francisca Gonzaga quando se casou. Tinha um certo talento, ao menos aos ouvidos e coração de seu esposo, para quem tocava piano com “admirável

interpretação”, impressionando as pessoas que freqüentavam a casa nos dias de festa¹⁰². Mas Carolina morre inesperadamente, deixando Ernestinho com apenas 10 anos de idade órfão de mãe. Podemos imaginar as ligações afetivas que o músico estabeleceu com esse instrumento, o qual vai adquirir novos significado para o menino, para quem o piano não vai ser um signo de *status* simplesmente, mas algo que vai dar sentido a sua existência social.

Além de aulas de piano com professor particular, sabemos através de seu pai em depoimento à Mariza Lira, que nessa época, por volta de 1877, o jovem frequentava o curso preparatório no colégio de São Francisco de Paula, do padre Belmonte, na praça Tiradentes, onde Olavo Bilac fora também aluno.

Nazareth depois de casado até o final da vida habitou próximo dos bairros mais aristocráticos. Morou primeiro no bairro do Engenho Novo e depois São Cristóvão e quando a aristocracia migra para a região sul, em bairros como Botafogo, Laranjeiras e Cosme Velho e a região da Cidade Nova até São Cristóvão começa a ser invadida pelos cortiços e favelas, Nazareth muda-se para a região do Centro, que continuava sendo o ponto de convergência comercial e cultural da cidade, onde se situavam as sedes dos jornais, os cafés e confeitarias, os teatros, livrarias, e os cinematógrafos. Mudou-se para a rua Sete de Setembro, número 81, onde na esquina com a avenida Central situava-se o prestigiado cinematógrafo Odeon.

A avenida Central foi a mais importante inovação da cidade no início do século XX. Logo depois de sua inauguração ela ocupou o lugar que a rua do Ouvidor tinha na vida cotidiana e no imaginário dos habitantes da Corte. Para abrir essa avenida, com quase dois quilômetros de comprimento e 33 metros de largura, onde antes havia apenas antigas e estreitas ruas e becos, a Prefeitura da Capital Federal, sob as ordens de Pereira Passos, gastara 46 772:000\$000 (46 mil e 772 contos de réis). A principal rua do Império foi cortada ao meio e devastada pela nova avenida que mostrou os caminhos da jovem República em direção aos grandes centros urbanos europeus: saneados, asfaltados e arejados.

Nas obras do Porto estavam compreendidas, como um complemento natural dele mesmo, não só o prolongamento do canal do Mangue, como ainda a abertura de uma Avenida Central, que cortasse o centro da cidade de ponta a ponta, arejando-a, higienizando-a, e facilitasse os contatos dela com a sua nova e imponente porta de entrada e saída. Paulo de Frontin foi nomeado chefe das obras, diretamente subordinadas ao Ministério da Viação, como as do Porto. Antonio Jannuzzi, Irmão & Cia. Ficaram com as demolições principais, rasgando um caminho em linha reta da Praia da Ajuda à Prainha através de onze ruas centrais, uma delas, a da Ajuda e a do Ourives, arrasadas em boa parte do seu trajeto. (Gerson, 2000, p. 178)

¹⁰² Depoimento a Mariza Lira, publicada na revista *Pranove* (apud Siqueira, 1963, p. 29)

Além de concentrar as sedes dos mais importantes jornais e as mais ricas casas comerciais de todos os ramos, ou poderosas empresas como a Guinle & Cia, o Lloyd, a Companhia docas de Santos, as sedes sociais do Jockey Club e do Derby Club, a seguradora Equitativa, acolhia as grandes instituições culturais da República, com sua ostensiva arquitetura, como a Escola Nacional de Belas-Artes, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional. Era onde se encontravam os modernos cinematógrafos, Odeon, Pariense, Palais, as famosas confeitarias e casas de música, como a Casa Mozart. Era ainda a passarela por onde a aristocracia desfilava sua elegância, riqueza, bom gosto, atualizando as posições em seu mundo. A avenida Central foi para os cariocas desejosos de progresso uma libertação representada pelos becos e ruelas da antiga cidade:

Hoje podes desembaraçadamente contemplar a arquitetura dos edificios sem que te arrisques a torcer o pescoço; (...) melhor podes contemplar o Céu e sentir o Sol com a liberdade de homem civilizado. (Texto um tanto cômico, revista *Kósmos*, 1907 *apud* *Nosso Século*, 1988)

No Centro, Nazareth fica até 1917, quando muda para a rua Visconde de Pirajá, no distante bairro de Ipanema. O bairro era empreendimento imobiliário do Barão de Ipanema, que em 1894, loteara sua chácara dando origem as primeiras ruas e praças do bairro, que oito anos depois já era servido pelo bonde da empresa “Jardim Botânico”, como conta Brasil Gerson:

Os primeiros bondes da “Jardim Botânico” chegaram em 1902 à hoje Praça General Osório e era pela Rua da Igrejinha e pela Avenidade Vieira Souto que eles atingiam a estação da esquina da hoje Rua Teixeira de Melo, passando pelas residências, nesse tempo tão vistosas, do Conde Modesto Leal e do Comendador Chaves Faria, que já no fim do século XIX se tinham instalado no bairro novo (ou na Vila Ipanema, como era chamada), e o Comendador Faria depois de uma longa temporada na casa de Torquato Couto, no Leme. Doze anos mais tarde, em 1914, é que eles haveriam de estender suas viagens (e com tração elétrica desde 1904) ao Bar 20 (por causa do nome antigo da Visconde de Pirajá). (2000, p. 327)

Sua peregrinação pela cidade passa rapidamente por Botafogo, estende-se um pouco mais em Cosme Velho e termina em Laranjeiras. Esses bairros surgiram como bairros de chácaras, no começo rústicas, para o abastecimento de alimentos da cidade, e mais tarde aristocráticas, para a moradia de fidalgos e suas famílias ricas. Vemos nas histórias das ruas do Cosme Velho, algumas conhecidas figuras do universo político e artístico:

No fim do século, a ela chegou o que seria o maior dos seus moradores, Machado de Assis, com sua mulher Carolina, com casa alugada no número 18 antigo, onde morreriam os dois. E nela ainda estiveram, antes ou depois, o abolicionista pernambucano José Mariano, no solar do fim da rua, evocado por Olegário Mariano num de seus poemas; e a família mineira na qual nasceria a poetisa Ana Amélia Carneiro de Mendonça; e o Barão de Ladário, e o Marechal Mallet, e o capitalista português Vasco Ortigao do “Parc Royal”, o engenheiro Getulio das Neves, e o segundo Barão Smith de Vasconcelos, medico da equipe de Osvaldo

Cruz e industrial mais tarde, homem de muita elegância, cearense, e filho de português, barão também. E, por último, Candido Portinari.” (Gerson, 2000, p. 272)

A família Nazareth fez a rota das famílias aristocráticas, indo da Cidade Nova para o Engenho Velho e São Cristóvão para depois migrarem para o sul da cidade. Temos a impressão que a família do músico segue a uma certa distância o deslocamento dos grupos mais ricos: ou mora nas cercanias, ou chega depois, quando as ricas famílias se espalham para novos bairros, mas nunca chegou a habitar um bairro que tenha sido completamente abandonado pelos grupos que concentravam alguma riqueza material. Nunca morou nos bairros mais populares, onde se concentravam os chorões da época.

A iniciação musical de Nazareth foi feita pela mãe e depois teve alguns professores particulares, mas se considerava um auto-didata. Mesmo se não teve uma formação oficial em conservatório, seu gosto foi moldado segundo as tendências do grupo social ao qual se identificava. Realizou quando jovem, no início da carreira, algumas apresentações em Salas de concerto de Clubes com repertório dos clássicos europeus, mas seguindo sua trajetória vemos que a vocação de compositor de gênero de dança aparece antes da vocação de concertista.

Os circuitos onde se realiza a vocação de compositor popular

Aos 14 anos de idade compõe a polca-lundu *Você bem sabe!*, e, com a ajuda do professor Eduardo Madeira, apresenta a música para Arthur Napoleão, pianista português que estabeleceu uma editora musical no Rio, a qual se torna uma das principais no período. No ano seguinte a polca é publicada como consta no *Jornal do Commercio*, em 25 de dezembro de 1878:

Sahio a luz: Você bem sabe!

Linda polca para piano, composição do distinto pianista Ernesto Julio Nazareth. Acha-se a venda unicamente em Casa de Arthur Napoleão & Miguez 89 Rua do Ouvidor 89.

1878 foi o ano em que Chiquinha Gonzaga lança sua segunda polca de sucesso, *Sultana*, que rapidamente esgotou a primeira edição; e a Casa de Arthur Napoleão é onde Chiquinha editou várias partituras e onde pede para ser procurada para aulas particulares dois anos depois.¹⁰³ Vemos que esses dois compositores circulavam pelos mesmos

¹⁰³ Ver anúncio da *Gazeta de Notícias* de 12 de janeiro de 1880: “FRANCISCA GONZAGA. Leciona em casas particulares e colégios piano, canto, francês, geografia, história e português. Pode ser procurada em casa dos Srs. Arthur Napoleão & Miguez; à rua do Ouvidor n. 89.”

circuitos no início de suas carreiras, mas vão se afastar depois, se especializando em circuitos e gêneros diferenciados.

O talento de compositor aflorou primeiro do que o talento de concertista. Foram nove polcas publicadas dos 14 aos 22 anos. Faz sua primeira apresentação pública no Club Mozart, apenas dois anos depois de publicar sua primeira polca, em um concerto beneficente, ao lado de seu professor Eduardo Madeira, e de outros nomes conhecidos como Silveira no piano, Horácio Lemos no clarinete e Viriato Figueira na flauta, um dos mais célebres flautista de sua época. No mesmo ano publica mais duas polcas, uma delas pela editora Viúva Canongia, a mesma que publicara, três anos atrás, a primeira polca de Chiquinha Gonzaga, *Atraente*.

Aos 18 anos, Ernesto alcançou seu primeiro sucesso de vendas com a polca *Não caio n'outra!* Foi nessa época que sonhou em estudar na Europa, mas diante da restritiva realidade, decidiu procurar um dos mais famosos professores de piano no Rio de Janeiro, Charles Lucien Lambert, com quem teve poucas aulas.

Apenas seis anos depois de sua apresentação no Club Mozart, aos 22 anos participa de uma série de concertos em clubes famosos, como o Clube do Rio Comprido, Clube do Engenho Velho, Clube Riachuelense do Engenho Novo, Clube São Cristóvão. Esses clubes eram os locais onde circulavam os jovens das famílias aristocráticas. O tipo de música que Nazareth executava era do repertório erudito: *La fileuse*, de Joachim Raff; *Valsa Favorita*; *Grande dueto para dois pianos*... É no mesmo ano em que compõe duas das três valsas que tinha escrito até então, e que diferente das polcas que compôs no mesmo período, permaneceriam inéditas.

Durante os anos de incursões nos salões dos clubes, Nazareth não publicou nenhuma polca. Suas atividades se concentraram nos concertos e provavelmente nas aulas particulares, nessa fase compõe apenas valsas. No ano seguinte, 1886, ainda participa de um concerto no Clube Rossini, não publica nenhuma polca.

Um ano sem notícias de qualquer concerto, entretanto, volta a editar uma polca, *A fonte do Lambary* pela Casa Pereira & Araújo, em 1887. Em 1888, o *Jornal do Commercio*, anuncia a segunda polca publicada pela Pereira & Araújo. E nesse ritmo chegamos em 1892, ano em que publica *Rayon d'or*, sua primeira polca-tango, pela casa de Isidoro Bevilacqua.

Nessa época, ele vivia da venda de suas composições, das aulas particulares de piano e de tocar em bailes, batizados e casamentos. Vimos que a atividade “artística” se

resumia às publicações de suas polcas e nas raras apresentações públicas. Eram as aulas particulares de piano a atividade mais estável, de onde tirava o sustento de toda família, atividade que ainda realizava nos anos 20, como deixa claro na entrevista que concedeu à *Folha da Noite*, em 08/09/1924:

— E as composições? Não lhe têm auferido lucros?

— Lucros? Eu vivo de lecionar, pois de outra forma não ganharia a vida. (*apud* MACHADO, 2001, p. 158)

Em 1893, publica pela Casa Vieira Machado & Cia., esta que foi sua mais famosa composição até os dias atuais, o tango *Brejeiro*. Era a primeira vez que ele utilizava o nome *tango* para designar uma música. Nesse mesmo ano publicou pela primeira vez uma valsa, *Julita*.

Já por volta de 1894, começou a trabalhar como pianista demonstrador na Casa Vieira Machado & Cia., à Rua dos Ourives (depois Rua Miguel Couto) no Centro, atividade na qual irá se consagrar e através da qual encontra um meio para desenvolver sua vocação híbrida de “concertista popular”. No mesmo ano publica outras três peças: uma polca-lundu, uma polca e uma valsa. Nessa mesma época, compõe uma valsa, que ficará inédita, com o mesmo nome do famoso tango: *Brejeira*. A partir de então, não somente retoma o antigo ritmo de publicações, como o intensifica. Em um período de 16 anos Nazareth publicou ao todo 53 composições, entre polcas, tangos, valsas, schottischs, fado. Produção que se distribui desigualmente ao longo do período, com anos de produção intensa, chegando à dez publicações em um ano, alternando com anos de média publicação de 4 peças, e anos em que não publica nada.

Por iniciativa do Clube de São Cristóvão, apresentou-se, em 1898, no Salão Nobre da Intendência da Guerra. O depoimento da filha de uma das alunas de Nazareth fala sobre esse período:

Ernesto Nazareth dava concertos nos salões mais aristocráticos da nossa sociedade. Abrilhantava os festejos da baronesa de Taquara, da fazenda da Bica, onde havia jovens bonitas, saraus das Teixeira Leite, que usavam pedras preciosas bordadas em seus vestidos de baile e eram muito atraentes. De uma feita, Nazareth fundou, em data recuada, um trio, tendo ele ao piano, Nicolino Milano ao violino e Billoro na flauta. Tocavam em vários clubes da elite da época, em concertos que marcavam relevante sucesso, mormente os realizados em salões do Clube São Cristóvão — que era freqüentado pela alta sociedade, na ocasião. (Nair de Carvalho, depoimento colhido por Luiz Antonio da Almeida, p. 74 *apud* MACHADO, 2007, p. 90)

Nazareth apesar de não ser um músico concertista, vai realizar concertos, mas apenas nos lugares não sacralizados, como nos salões privados e salões dos clubes aristocráticos, chegando a se apresentar ao lado de Nicolino Milano, um dos raros músicos híbridos que temos notícia, saído do Conservatório mas que se insere nos circuitos

populares. Mas Nazareth sempre cultivou um estilo híbrido de música para ser ouvida em concertos, mas dentro do gênero dançante.

1908, foi um ano importante em seu percurso, quando participa dos Concertos Sinfônicos da Exposição Nacional, na praia Vermelha, em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos, dessa vez sim em um espaço sagrado da música de concerto. O Rio havia passado por uma grande reforma de urbanização, igualando o centro da capital da República brasileira às grandes e ricas nações européias. Nesse clima de euforia foi realizada a Exposição Nacional. Conta João do Rio:

A exposição vai abrir-se. É a grande mostra do Brasil. Cada Estado expõe suas riquezas (...) e os tentamens da sua industria. O estrangeiro admirará, aproveitará (...). O brasileiro descobrirá. E estou a ver o pasmo (...) dos cariocas diante do ouro, das pedras, das madeiras, dos tecidos e dos aproveitamentos da natureza assombrosa, pelo homem vagaroso. Isto é do Paraná? (...) Isto é do Amazonas? Ora, diga-me, onde fica Mato Grosso? Quando o brasileiro descobrirá o Brasil? (João do Rio)

A revista *Kósmos* se manifesta favoravelmente:

Parece-nos, ainda, um sonho esse inesperado aparecimento da pequenina cidade de palacetes nos areais da Urca. (...) É a grandiosa feira nacional, que o presidente Affonso Penna organizou, sob o louvável pretexto de comemorar o centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao comércio mundial. (*apud* Nosso Século, 1980, p. 51)

O grandioso evento, ocasião para mostrar para os próprios brasileiros o poder econômico da nação, era a ocasião para também mostrar aos brasileiros os produtos da terra, fossem eles materiais ou culturais. E lá se apresentaram os compositores Francisco Braga, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Carlos Gomes, os principais nomes do circuito erudito nacional. Alberto Nepomuceno fora o organizador dos concertos e fora ele quem convidara Nazareth a participar de duas sessões, interpretando somente músicas de sua autoria.

Ainda em 1908, passou a trabalhar como pianista demonstrador da bem conceituada Casa Mozart, de propriedade do amigo português Lino José Barbosa, situada à avenida Central. Nazareth participa de mais um concerto, no teatro João Caetano.

Em 1909, participa de um recital no Instituto Nacional de Música, onde são executadas duas de suas composições, *Corbeille de fleurs* e *Batuque*, e onde interpreta *Le cigne*, de Saint-Saëns, para piano e violoncelo, acompanhado pelo jovem Heitor Villa-Lobos. Nesse ano publica o tango *Floraux*, pela Casa Mozart (E. Bevilacqua & Cia.).

No ano seguinte a essas duas aparições nos circuitos da música erudita, Nazareth é contratado para tocar na sala de espera do famoso cinema Odeon, sem deixar seu trabalho de demonstrador na Casa Mozart. Uma amiga da família Nazareth conta em depoimento à Luiz Antonio de Almeida:

Conhecemos Nazareth ao tempo em que ele tocava na ante-sala de um dos tradicionais cinemas da então Avenida Central. Tal era seu fascínio, que não era raro nos deixarmos ficar ali a ouvi-lo, ao invés de penetrar no salão para ver a fita muda. Muito mais tarde o acaso nos fez ter por vizinhos amigos íntimos do artista em cuja casa ia todos os domingos. Depois do jantar, sentava-se ao piano e tocava horas a fio, e não havia sono nem cansaço que nos fizesse arredar da janela, tal o encanto que nos despertavam as suas melodias gostosas, os seus requebros, os seus ritmos sincopados e frenéticos uns, outros de pura nostalgia, tanto mais se escutados na calada da noite. Certa vez, lhe dissemos ter a impressão de que deveria tocar muito bem, Chopin, pois nos parecia que algo de semelhante existia entre ele e o compositor polonês. Nazareth respondeu tristemente: ‘— Também adoro Chopin, mas se tocar aqui [no salão de espera do cinema], serei despedido no dia seguinte.’” (Ondina Portella Ribeiro Dantas D’Or, *apud* Machado, 2007, p. 94)

Em 1912 faz seus primeiros registros em disco de 78 rotações pela Casa Edison, acompanhado pela flauta de Pedro de Alcântara. Gravam duas composições de Nazareth, *Favorito* e *Odeon*, além de uma composição do flautista *Choro e poesia*, e outra de Joaquim Callado, *Linguagem do coração*.

Em 1913 ele deixa o cinema, mas continua sempre a trabalhar como demonstrador na Casa Mozart, na recém batizada avenida Rio Branco. Trabalhou, também, na casa Manoel Antonio Gomes Guimarães. Ficou mais 4 anos na Casa Mozart, até 1917, quando volta para o cinema Odeon. Participava nessa época da pequena orquestra do maestro Andreozzi, como pianista, tendo por colega violoncelista, Villa-Lobos, com seus 30 anos. É nessa fase que conhece o músico erudito Darius Milhaud e também que se encontra com o pianista Arthur Rubinstein, ambos com fama internacional e que vão ter um papel importante na consagração de Nazareth como um músico “semi-erudito”.

Em 1919, Nazareth é contratado como demonstrador na Casa Carlos Gomes, de Eduardo Souto, onde ficou mais seis anos, até 1925. Segundo Ary Vasconcelos, Nazareth recebia 120 mil réis por mês para tocar diariamente do meio-dia às seis da tarde. Um salário baixo, equivalente ao que um pianista recebia em dez *soirées*, provavelmente complementado com aulas particulares. Conta um vendedor da Casa Carlos Gomes, chamado Juca:

Naquele tempo, a única maneira de conhecer as novidades musicais era através dos pianistas que as casas contratavam para as “demonstrações”. Não havia rádio, os discos eram raros e o cinema, mudo. Isso obrigava o público a fazer música em casa. Quem gostava de música devia fazê-la, comprando-a escrita. Escolhia, ouvindo o pianista da casa. Lembro algumas meninas pretensiosas que gostavam de fazer demonstrações técnicas diante de Nazaré. O mestre era muito exigente e não admitia que suas músicas fossem “maltratadas”. Quase sempre mandava suspender as execuções, lançando o seu habitual “assim não se toca Nazaré”. Às vezes, Nazaré chegava a perder a paciência e, com ela, a “linha”. Mas quando o ouvinte conseguia interessá-lo, dava verdadeiras aulas de interpretação. Insistia muito nos acentos, nas pausas, no fraseado e, tratando-se do *Brejeiro*, *Odeon*, ou de outras páginas de que ele gostava particularmente, as aulas eram mais demoradas e os exemplos mais repetidos. “Isso é Nazaré” — dizia — e recomendava: “Esta música não se pode tocar de qualquer maneira; é preciso estudá-la.” Um dos melhores momentos era o *Apanhei-te cavaquinho!*, a quatro mãos por Nazaré e Souto ... Era de paralisar a rua Gonçalves Dias. (*in* Ary

Vasconcelos, *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977, p. 85 *apud* Machado, 2007, p. 96)

É nessa fase dos Cinemas e Casas de música, depois da apresentação no Instituto Nacional de Música, ao lado de Heitor Villa-Lobos, que ele encontra um espaço semi-público, no centro da então Capital do país, onde se apresenta e é ouvido por um público restrito: os freqüentadores dos cinemas, os aprendizes de piano, filhos das famílias aristocráticas freqüentadores das casas de música, mas também é visitado por músicos eruditos. O jornalista Gastão Penalva, conta de uma vez quando chegou na sala de espera do cinema Odeon para apreciar Nazareth:

Um dia, quando cheguei, avistei um senhor de idade, de pé junto ao piano, embevecido na contemplação do artista. Nazareth executava com mais cuidado e mais alma. Quem seria elle? De certo um “diletante” ilustre, um mestre, um critico de nomeada. Apresentou-me. Era Henrique Oswald. O fino compositor de *Il neige*. Já lá estava há uma hora a deleitar-se com o mágico do *Batuque*. Saímos juntos. Ernesto havia acabado de offerecer ao mestre a sua obra-prima. E Oswald a dizer-me com sua falla macia de quem tem passado a vida nos prados florescentes onde viceja a arte: — É admirável esse moço. Que música elle faz! Eu mesmo seria incapaz de interpretal-a com aquella maestria, aquelle prodígio de rithmo. E aqui, perdido nessa indiferença... (Almeida, *Coração que sente*. Manuscrito original, p. 89)

Nos anos 1920, inaugura-se uma nova fase na vida de Nazareth. Vai ser cada vez mais reconhecido e homenageado nos circuitos da música “artística”, por seus músicos e críticos, ao mesmo tempo em que diminui seu sucesso popular e perde seus espaços cotidianos de aparição pública. Em 1921, Heitor Villa-Lobos dedicou a ele a peça *Choros nº 1*, para violão. Em 1922, Luciano Gallet incluí quatro tangos de Nazareth, *Brejeiro*, *Nenê*, *Bambino* e *Turuna*, entre outros compositores brasileiros, na programação de um concerto no Instituto Nacional de Música, onde Alberto Nepomuceno 14 anos antes havia introduzido Catulo da Paixão Cearense. Foi nesse episódio que um grupo de pessoas, indignadas pelo nome de Nazareth constar no programa, protestaram de forma violenta, sendo preciso a intervenção policial para que o concerto ocorresse.

Em oito de setembro de 1924, um jornalista anônimo, escreve no jornal paulista *Folha da Noite* um artigo chamado “Flor amorosa de três raças tristes”. Ernesto Nazareth é incluído na lista dos “três maiores compositores da música brasileira”, entre Eduardo Souto e Marcelo Tupinambá. Em 1926 é convidado para fazer uma turnê pelo Estado de São Paulo, que planejada para durar três meses, acabou se prolongando por 11 meses, com concertos na Capital, Campinas, Sorocaba e Tatuí. Apresentou-se em um recital no Teatro Municipal de São Paulo promovido pela Sociedade Cultura Artística, momento que Mário de Andrade proferiu a supracitada conferência. Tinha então 63 anos de idade, e foi a

primeira vez que saiu do Estado do Rio de Janeiro. Em fevereiro de 1927, após várias apresentações nos Conservatórios, Clubes e até no Teatro Municipal retorna ao Rio.

Desde que começou a tocar no cinema, em 1910, ele continuou a publicar. No período que se estende até 1926, publicou 84 peças, com picos de 13 peças em um ano, e uma média de cinco por ano. A partir de 1927, o número de publicações cai a uma média de menos de uma edição por ano até 1931, ano da última publicação. Nos últimos seis anos de sua vida, Nazareth reduz suas atividades a apenas uma participação em um evento em benefício da Policlínica de Botafogo e um concerto no Studio Nicolas, antes de partir para o Rio Grande do Sul, para três apresentações.

A partir de 1929, Nazareth volta a freqüentar informalmente aquele que foi seu primeiro empregador como demonstrador de partituras, a Casa de Música Vieira Machado, onde era visto todas as tardes, na rua dos Ourives, a tocar piano.

No ano 1930, faz uma apresentação na rádio Sociedade Mayrink Veiga, e também sua segunda incursão no mundo da indústria fonográfica. Convidado por Eduardo Souto, seu antigo patrão e então diretor artístico da Parlophon-Odeon, grava seus tangos *Nenê*, *Favorito* e *Escovado*, e a polca *Apanhei-te cavaquinho!*. O fato é registrado pela imprensa em um artigo no *Correio da Manhã* (15/10/1930): “Ernesto Nazareth na música brasileira”. O autor desconhecido declara que o compositor é a mais “digna expressão da música brasileira”, mas que não obteve nem fortuna nem glória em seu país:

Aqui — triste dizê-lo — após curto período de nomeada, que não o poz a salvo das necessidades mais prementes, ficou esquecido, lamentavelmente esquecido, a ponto de ninguém mais falar em seu nome! Hoje, doente, acabrunhado, vive ele, entretanto, para a sua arte, na qual encontra o consolo e as riquezas inexauríveis que a sorte lhe negou. O creador de tantas páginas inesquecíveis, para os que amam a verdadeira tradição brasileira, teria permanecido na penumbra se o acaso (às vezes uma divindade feliz) não tivesse ido em seu socorro, procurando-o no seu retiro para focalizá-lo de novo por meio da propaganda do disco, uma das formulas da popularidade moderna e quem sabe, a mais eficiente, nos tempos que correm. É possível que a victrola consiga, pelo milagre da sua difusão, o que não conseguiram os admiradores de Ernesto Nazareth, nem elle próprio. Como “rei do tango”, nunca perdeu a sua magestade! (*apud* Machado, 2007, p. 186)

Nazareth acaba sua vida em um certo isolamento, em parte devido à doença que o debilitava mentalmente, assim como à surdez que se agravou ao longo de sua vida. Enquanto a ausência da visão faz com que se agucem os outros sentidos de percepção do mundo externo, como a audição e o olfato, a deficiência auditiva leva à introspecção, devido a dificuldade que impõe à comunicação com os outros, levando mais facilmente ao isolamento do indivíduo. Mas esse isolamento parece ligado ao movimento de sua vida profissional.

Seus anos de ouro vão de 1893, com a publicação de seu maior sucesso *Brejeiro*, e quando começa a tocar nas casas de música; se consolidando no início dos anos 1900, quando é contratado para tocar nas salas de esperas dos cinemas. A partir de meados dos anos 1920, ele passa a publicar cada vez menos, e perde seus espaços de aparição pública, ao mesmo tempo em que faz algumas aparições nos institutos, conservatórios, teatros, e outros espaços destinados à música de concerto.

Os circuitos de Nazareth estavam muito ligados ao piano e aos grupos aristocráticos: seja como intérprete nas salas de concerto dos clubes, seja com a venda de suas partituras aos pianistas amadores, seja como professor de piano, demonstrador nas casas de música ou planeiro nas ante-salas dos prestigiados cinemas. São as casas de música e as salas de espera do cinema, os locais de aparição pública que vão celebrar o compositor, locais onde podia ser visto e ouvido por um público mais distinto, inclusive pelos músicos concertistas.

Vimos que no pequeno período em que Nazareth circulou nos circuitos dos concertos, ele para de publicar partituras, ao mesmo tempo, quando ingressa nos circuitos populares que vão ser seu principal espaço de aparição pública, como as casas de músicas e depois as salas de espera nos cinemas, é o momento em que começa a investir na produção de uma música mais singular, sob a forma de seus tangos. Ao deixar de circular no circuitos da música de concerto, é que Nazareth vai investir na produção de uma música “semi-concertística”, aproximando seus anseios e as possibilidades abertas pelo universo da música popular.

A consolidação do gênero tango

Minhas músicas não foram feitas para serem dançadas;
mas, sim, ouvidas!...
Ernesto Nazareth¹⁰⁴

Até 1892, Nazareth havia publicado apenas polcas, sendo que a partir de então a quase totalidade de suas composições passam a ser designadas como tangos. Compôs durante toda sua vida 211 peças, das quais 88 tangos, 28 polcas e 41 valsas, além de

¹⁰⁴ Julita NAZARETH SISTON in Luiz Antonio Almeida, manuscrito resumido, p. 13.

noturno, romances, quadrilhas, marcha-fúnebre, hinos, samba-marcha carnavalesco, fox-trots, schottischs¹⁰⁵. Mas são com os tangos que Nazareth criou um estilo próprio.

As polcas se concentram dos primeiros anos até 1892, a partir daí os tangos passam a predominar. Os outros gêneros estão espalhados ao longo de toda a carreira. O abandono da denominação *polca* marca o fim de uma fase na sua carreira e o início de outra, quando começa a investir conscientemente em sua singularidade enquanto compositor, conseguindo ser intitulado o “Rei do Tango” já em 1905. Mas para compreender o significado desse investimento, é preciso compreender os diferentes significados mobilizados pelos gêneros nacionais.

A polca era uma dança alegre, feita em tom maior e compasso binário simples. A partir dos anos 70 os grupos de choro vão deslocar a acentuação dos tempos fortes em suas execuções, dando um requebro, uma ginga que vai se acentuar e virar o traço da música nacional no século XX. A esse deslocamento os estudiosos chamam *síncopa*¹⁰⁶, o que seria o desrespeito proposital a uma regra da música ocidental, na qual os intérpretes acentuam o tempo forte em cada compasso, que no caso da polca cai na primeira e terceira colcheia. Os músicos nacionais passam a acentuar os tempos fracos do compasso, adiantando ou atrasando a acentuação de uma semicolcheia. Mas a *síncopa* já estava sendo realizada pelos músicos cubanos desde os anos 1840. Ela era mais conhecida sob o nome de *tresillo* ou sua variação *ritmo de habanera*, que foi exportada para a metrópole espanhola como música crioula. Da Espanha o ritmo chegou à Paris, de onde foi difundido pelo mundo.

Ernesto Nazareth, como bem nos mostra Machado (2007), sofreu ao longo de sua carreira um processo de “normatização da *síncopa*”¹⁰⁷, assim como a música urbana brasileira de um modo geral. Essa maneira de tocar, quebrando o ritmo, pedindo o requebro do corpo, foi se firmando como o preferido do carioca. E os músicos começaram a compor não mais polcas, mas polcas-lundu, que era uma entre muitas outras variações da polca, tais como polca-cochicho, polca-de-serenata, polca carnavalesca, polca militar, polca-marcha, polca-fadinho, polca-cateretê, uma polca misturada a outros gêneros já conhecidos e praticados na corte. O nome polca vai desaparecendo até o início do século XX, dando lugar para outros gêneros já considerados nacionais como *tango*, depois *maxixe* e *choro*.

¹⁰⁵ Luiz Antonio Almeida, manuscrito resumido, p. 7.

¹⁰⁶ Sobre a *síncopa*, ver o livro de Sandroni (2001), e um artigo seu publicado na internet, muito esclarecedor sobre o assunto: <http://www.anppom.com.br/opus/opus8/sandp-1.htm>

¹⁰⁷ Intuição de Mário de Andrade.

O tango chegou ao Brasil provavelmente trazido pelo maestro Henrique Alves de Mesquita, que morou em Paris durante oito anos, e que de volta ao Brasil, em 1871, publica *Olhos matadores*, primeiro tango publicado no Brasil que se tem notícia. Mas Nazareth só adotou a classificação definitivamente, vinte anos depois. O tango indicava aquela sincopação interna ao compasso, variação do *tresillo*, que seria depois associado ao maxixe, e que Mário de Andrade chamou *síncopa característica*, mas que a certa altura é obrigado a constatar:

(...) a gente é quase levado à constatação penosa de que a originalidade do maxixe consiste apenas no jeitinho. No jeitinho de tocar e de cantar. (*Ilustração Musical*, anno I, nº 2, Rio de Janeiro, setembro/1930)

A partir dos anos 1890, o tango é considerado um gênero nacional com o qual se dança o maxixe. Eram por isso muitas vezes utilizados como sinônimos para designar a mesma música. Mas ao longo das primeiras décadas do século XX passam a designar coisas diferentes, diferença que não vai ser marcada por ritmos diferentes, mas por cargas simbólicas diferentes. Ritmicamente as músicas de Nazareth eram semelhantes ao maxixe, mas simbolicamente não. O maxixe, assim como a polca, era também uma dança de par enlaçado, mas aquilo que a distinguia era uma sensualidade exacerbada para os padrões aristocráticos.

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvoluteiam (...) e vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se”. (Descrição do jornalista João Chagas, 1897 *apud* Nosso Século, 1980, p. 230)

Essa dança se torna popular na década de 1880, mas vai ser impressa pela primeira vez designando um gênero musical, apenas em 1897, momento em que o tango já está consolidado como um gênero e é utilizado por vários compositores, inclusive Nazareth. O maxixe era desprezado por todos que carregavam os valores da família patriarcal e era sentido por estes como indecente e imoral. Mas ele passa aos poucos a fazer parte daquele mundo exclusivo dos homens e das mulheres “desonradas”, aquele mundo do entretenimento noturno, e vai se tornar elemento freqüente nas revistas teatrais.

Sabemos que Nazareth nunca designou suas composições de maxixe, apesar de suas composições serem frequentemente chamadas maxixe, o que era enfaticamente rejeitado pelo compositor, segundo nos conta Mário de Andrade em 1926:

O próprio Ernesto Nazaré mostra perceber essa distinção refinada, pela repugnância que mostra ante a confusão com que os tangos dele são chamados de maxixes. A mim já me falou que os tangos “não são tão baixos” como os maxixes. (1963, p. 124)

E Mário de Andrade vai colaborar com Nazareth para a fixação dessa distinção, como vemos ainda em seu discurso de 1926:

Si é verdade que a harmonização de Ernesto Nazaré segue o modelo geral das modulações cadenciais, esse simplismo popular é disfarçado por um cromatismo saboroso, uma pererequite melódica difícil, em que a todo momento surgem notas alteradas, chofrando na surpresa da gente com o inesperado de inhambu abrindo vôo. E então com que ciência habilidosa ele equilibra as sonoridades! As harmonizações, os acordes, as oitavas, os saltos arrevezados, audaciosíssimos até, jamais não desequilibram a ambiência sonora. (...) Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico muita feita de execução difícil, a obra de Ernesto Nazaré se distancia da produção geral congênere. (1963, p. 124)

O que trouxe singularidade ao universo musical de Nazareth, como foi percebido por Mário de Andrade e depois por Baptista Siqueira, não foi a síncopa, que já era praticada por vários outros músicos do período, e que já caracterizava a polca-lundu e depois o maxixe, mas a execução em andamento lento de belas melodias. E essa distinção era consciente por parte de Nazareth, que chegou a explicitar em suas partituras a métrica, bem como indicações de *ritenuto*, *rallentando*, *acelerando*, visando uma interpretação que não se prestava a dança coreográfica do maxixe. Essa atenção à “velocidade” com que se executava suas composições é também testemunhada por Francisco Mignone em depoimento gravado em vídeo:

Conheci Nazaré mais ou menos em 1917 [provavelmente o ano correto é 1919], pela casa de música Eduardo Souto. Ernesto Nazaré havia sido contratado para tocar ao piano obras que os fregueses desejavam comprar, mas antes de comprar, como era moda naquele tempo, queriam ouvir a música. E o Nazaré lá ia ao piano. Pelo que eu verifiquei ele tinha uma boa leitura, pois qualquer música que colocavam a frente dele, lia com muita facilidade. Naturalmente ele tinha uma espécie de cacoete, quando tocava inclinava-se do lado esquerdo. Depois me disseram que era devido a uma deficiência de ouvido. Ele ouvia pouco, então para ouvir melhor, inclinava-se. Ele tinha uma mão bastante grossa, pesada, dedos bastante volumosos, mas o som que ele tirava do piano era bonito. Ele tocava tudo devagar, procurando sempre cantar. Enquanto Nazaré tocava, eu fui me chegando, em certo momento eu interrompi-o, dizendo: “Eu também toco obras suas”. Ele ficou meio assim assustado: “O senhor já toca?!”, “Eu toco *Brejeiro*. Se me der licença eu vou tocar para ver o que o senhor acha.” Então, sentei-me ao piano e comecei a tocar... com muito entusiasmo. Aí o Nazaré disse: “Mas essa não é minha música.” “Como assim?!”, “Eu toco desse jeito...”. Então, sentou-se ao piano e tocou. Tudo bem dentro, bem cantado. Ele disse: “toda minha música é estropiada, eles tocam tão depressa... o *Apanhei-te cavaquinho* é um desastre! Aquilo é bem devagar, [arpejando] a mão esquerda, dando a impressão de cavaquinho...” Ele tocava tudo lento e bem claro, com uma técnica muito apurada. Bem se vê que ele tinha tido uma boa escola de [canto]. Coisa que eu perguntei a ele. Então, ele me disse que ele tocava muito Chopin – Chopin era o autor favorito – e que ele tocava as baladas, quase todas, de Chopin. (<http://www.youtube.com/watch?v=-cwwzKHfOC0>)

Mas apesar de tudo, Nazareth vai se manter fiel a forma do rondó clássico, utilizado pela polca, que são três seções que se intercalam, formando cinco partes: ABACA. A polca, e por extensão o maxixe e o tango, era música coreográfica com uma rígida métrica que exigia uma estrutura construída por frases e períodos de quatro compassos binários, dividida em três seções distintas. A alteração dessa métrica

comprometeria a função primeira do gênero, que era, acima de tudo, servir para os casais dançarem. Segundo análise de Cacá Machado (2007) Nazareth não rompe com a música coreográfica, mesmo em uma composição tão “concertística” como *Batuque*:

Além de ser um atípico tango de quatro partes (com introdução), existem “pontes” de oito compassos que ligam uma seção à outra. As pontes nada mais são do que um recurso formal para o conflito entre as amarras que a rigidez da forma rondó da polca submete o compositor e a potencialidade narrativa do seu discurso musical. Dentro do formato da polca (e do tango), o autor é obrigado a terminar a sua idéia musical, para manter a regularidade da dança, em períodos de quatro, oito, 16, ou 32 compassos. O rompimento disso gera movimentos de expressividade estranhos à prática coreográfica. (2007, p. 120)

É esse estudioso, em recente estudo, quem vai mostrar com grande acuidade a especificidade da obra de Nazareth. O que vai definir sua singularidade é ter conseguido mesmo sob as amarras da “métrica fraseológica de quatro compassos” do gênero dançante, criar um estilo próprio sem romper com o gênero. Machado vai atribuir a singularidade de Nazareth ao “pensamento polifônico rítmico-melódico”, que consistia em “multiplicar pequenos motivos musicais equilibrando texturas sonoras”. (Machado, 2007, p. 99)

Nazareth associava o gênero polca a uma simplicidade sonora, enquanto em suas composições denominadas tango podemos perceber uma maior complexidade, na qual dialogam diferentes planos sonoros. O compositor foi desenvolvendo aos poucos a técnica da escrita polifônica, desde sua segunda composição, *Cruz, perigo!*, mas apenas em 1892 com a publicação da sua primeira polca-tango, *Rayon d’or*, firma essa distinção. Ao comparar as 21 polcas, que Nazareth compôs entre 1878 e 1899, e os 98 tangos, escritos de 1892 em diante, Machado observa que ele reservou a técnica polifônica para seus tangos. Nazareth soube criar um estilo novo dentro da polca sincopada que era praticada por todos os lados, e que vai derivar no maxixe. Ele parece ter se inspirado nos grupos de choro, chegando mesmo a estilizar o cavaquinho e o violão na escrita pianística, trazendo para o piano as múltiplas vozes presentes nos choros.

Essa música singular que ele cria ao longo de sua carreira é fruto do cruzamento de seus anseios sociais que não vai conseguir realizar, e das possibilidades abertas a realização de sua vocação de compositor nos circuitos populares. Essa música “popular concertística” é resultado da experiência híbrida que Nazareth vivenciou. De um lado, a experiência familiar que conformou seu gosto e anseios segundo os grupos aristocráticos ligado ao piano e à música erudita. De outro, o talento que encontrou possibilidades reais de conversão em uma vocação popular. Situação que lembra o personagem de Machado de Assis, analisado no início deste estudo. Entretanto, Nazareth vai se distanciar desse

personagem, pois consegue realizar uma síntese dessa tensão, criando uma música singular que vai distingui-lo dos compositores de sua época. Pestana não pode superar o seu conflito, fica preso à vocação de compositor de polcas. Nazareth resignifica o nome tango, criando um novo gênero, conseguindo assim colimar uma nova posição no universo popular e alcançando um reconhecimento cada vez maior no final de sua vida.

Uma nova oposição: o artístico *versus* o comercial

No sentido oposto a Chiquinha Gonzaga, Nazareth vai alcançar um reconhecimento cada vez maior pelos críticos que vão se tornar os principais agentes de legitimação do universo da música popular nas décadas posteriores ao período visado aqui. Enquanto Nazareth é cada vez mais associado ao nome tango, Chiquinha Gonzaga vai ser considerada uma compositora de maxixes, como avalia Edinha Diniz, principal biógrafa da artista:

A quantidade de maxixes que escreveu para cenas finais de peças populares fizeram dela a maior maxixeira do seu tempo. Sua obra é reconhecidamente a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse esta rubrica no momento de editar uma música. Evitava um desastre comercial, pois assim nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria executá-la. (Diniz, 1984, p. 135)

Parece haver um consenso, atualmente, que Chiquinha Gonzaga foi uma compositora de maxixe como podemos depreender destas afirmações:

O maxixe foi o primeiro passo dado para a nacionalização da nossa música popular (...) Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira, compreendeu perfeitamente o ritmo desse gênero musical. As várias facetas esplêndidas de seu talento, espargiram estonteantes harmonias, cadenciadas em surpreendentes ritmos. — Mario de Andrade, 1940.

(...) a compositora e pianista Chiquinha Gonzaga desempenhou ação decisiva na fixação do maxixe. — Mozart de Araújo, 1972 (?)

Chiquinha Gonzaga fez e promoveu maxixe. Nazareth, não!!! Se alguém dançou o *Brejeiro* como maxixe, Nazareth nada tem com isso... — Baptista Siqueira, 1969.

Entretanto, para os contemporâneos dos nossos compositores essa distinção não se colocava. Como lembra Mário de Andrade, o maxixe era a princípio uma coreografia que se dançava ao som dos tangos. Até início do século XX, a maestrina era conhecida como uma compositora de tangos, assim como Nazareth, como podemos ver nestas três outras manifestações:

Pois é esse maxixe o representado no quadro novo. O Vasques, de capadócio, cantará um lundu de fazer chorar de gosto, o Guilherme cantará umas coisas eletro-hilariantes e, por fim, todos dançarão e cantarão um belíssimo **tango** de D. Francisca Gonzaga. (*A Semana*, 13/2/1886 *apud* Diniz, 1984, p. 139)

Forrobodó é uma pequena burleta que tem o sucesso garantido. A simpatia com que a acolheu ontem a platéia do S. José em três casas sucessivamente cheias, prova que há peça ali para muito tempo. Escrita com muita verve, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos, a burleta está destinada a grande e franca popularidade. Ela constitui um estudo muito bem-feito da vida nos nossos arrabaldes modestos, desenrolando-se o enredo num clube carnavalesco. Os autores tiveram felicidade na observação dos tipos, apresentando um trabalho digno de ser visto. Além disso Francisca Gonzaga escreveu **uma série de tangos** verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o *Forrobodó*. (*Correio da Manhã*, 12/06/1912)

Francisca Gonzaga - quase com toda certeza é a mais grande compositora do mundo; creadora do **verdadeiro tango brasileiro** e compositora da maioria das composições de maior venda do Brasil e de Portugal. (catálogo da gravadora Colúmbia de 1912, *apud* Diniz, 1984, p. 145)

Chiquinha Gonzaga é a primeira a utilizar o termo *tango brasileiro*, em uma peça em 1880. Ao longo dessa década, ela publicou 18 peças intituladas tango e nenhuma com o nome de maxixe. A partir do catálogo do inventário parcial de músicas realizado por Edinha Diniz, temos: de 283 composições listadas ao longo da sua vida, 46 tangos, dos quais, 7 tango brasileiro, 2 tangos característico, 1 tango característico brasileiro, 1 tango carnavalesco, 1 tango-choro, 1 choro-tango; entre polcas, marchas carnavalescas, cantigas, valsas, choro, mazurca, recitativo, fado, quadrilha, romance, modinha, habanera, dobrado, bolero, canção...

O título *tango* e *tango brasileiro* era difundido no período, desde *Olhos Matadores* de Henrique Alves de Mesquita, passando pela peças de Chiquinha Gonzaga, e a publicação do *Tango brasileiro*, do músico erudito Alexandre Lévy. Nazareth vai se servir de um nome que era comum e bastante utilizado, um nome que carregava já um significado social construído ao longo dos vinte anos desde que aportara no Brasil em 1871. O gênero tango era um nome associado à uma música nacional, ou característica, mas não uma “música popular”, no sentido de uma criação do “povo”, ou seja, criação de artistas anônimos que estão fora dos circuitos de grande difusão comerciais e eruditos. O tango brasileiro em sua origem, está ligado aos compositores-de-polca já inseridos nos circuitos dos Teatros e das partituras. A escolha desse nome por Nazareth em 1893, não significou a princípio uma necessidade de distinção, ao contrário, respondeu a uma necessidade de aproveitar o reconhecimento que o nome tango oferecia naquele momento, utilizado pelos músicos dos circuitos profanos e de concerto.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, esse nome vai saindo de moda e sendo substituído por maxixe, se submetendo cada vez mais às necessidades coreográficas, ao mesmo tempo que o *tango argentino* vai se firmando no cenário internacional, como a fala de Mário de Andrade nos sugere ao comentar a recusa de Nazareth ao nome maxixe:

Andei imaginando que isso era susceptibilidade de quem ignora que o próprio tango se originou nas farras do porto montevidense entre a marinhagem changueira e as brancaranas, mulatas e abunas, moças de profissão. Porém hoje dou razão pra Ernesto Nazareth. O que o brasileiro chamou um tempo de tango, não tem relação propriamente, nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana. (1963, p. 125)

Saiu de moda a ponto de Mário de Andrade não se lembrar que o tango era largamente utilizado pelos compositores brasileiros para designar um tipo de polca sincopada feita no Brasil. Mas Nazareth retém esse nome, re-significando-o. Quando hoje falamos em tango brasileiro, pensamos logo em Nazareth e em suas “texturas polifônicas”.

Observa Luiz Antonio Almeida:

Em 1905, depois de quinze “tangos” publicados, encontramos na partitura da 2ª edição de *Ferramenta*, logo abaixo do nome de Ernesto Nazareth, o mais antigo registro do epíteto “rei do tango”. (Almeida, 2009, p. 22)

Na época, o nome tango não nomeava sua singularidade, ao contrário, situava Nazareth ao lado de outros músicos. Apenas nos anos 1920, com a fixação do nome maxixe para designar as músicas sincopadas, o tango pode ser re-significado, assumindo um sentido diferente de maxixe.

Ora a primeira observação que se impõe a quem estuda a obra dançante dele, é que de todas as músicas feitas pras necessidades coreográficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular. (...) É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas. (Andrade, 1963, pp. 122, 124)

É apenas na década de 1940 que Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga vão ser associados aos dois pólos de produção do campo musical. Mário de Andrade escreve um artigo sobre Ernesto Nazareth publicado no *Estado de São Paulo* em 1940, e um mês depois um outro sobre Chiquinha Gonzaga, onde procura firmar as diferentes posições que vão sugerir as bases para a consolidação de um pólo autônomo e um pólo heterônimo no campo da música popular, onde Nazareth faz uma música popular “artística” e Chiquinha Gonzaga uma música popular comercial.

Brasílio Itiberê soube muito bem afirmar e provar que Ernesto Nazareth não pode ser considerado exactamente como músico popular. Proveniente da arte semierudita dos “pianeiros” dos assustados, mais estudioso e mais culto que eles, familiar de Chopin, Ernesto Nazareth quintessenciou, nos seus tangos admiráveis, a arte dos pianeiros cariocas. Nisto, pode-se mesmo afirmar que ele foi genial, de tal forma as suas composições, como carácter e riqueza de invenção se elevam sobre tudo quanto nos deixaram os outros compositores pianeiros do seu tempo. Sem exceptuar a própria Chiquinha Gonzaga. (*Estado de São Paulo*, 7/1/1940 in Andrade, 1963, p. 323)

Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Este esquecimento, alias, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em música, que esta espécie de composição. Compor música de dança, compor música para revistas de ano e

coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provocar varias e metaphoricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. (*Estado*, 10/2/1940 in Andrade, 1963, p. 329)

Idéia reiterada um pouco mais tarde por Andrade Muricy no *Jornal do Commercio*, em 22/9/1943:

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre (sic), tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, 6 de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas “para dançar”. Isso o humilhava... Queria ser “ouvido” e se não lhe davam atenção, parava.

Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento. Toda a vida de Chiquinha Gonzaga era isto: puro sentimento.

Mas em 1892, a música popular não se constituía enquanto um campo artístico, o que equivale dizer, não existia ainda um pólo autônomo, puro, e outro heterônomo, comercial, em torno dos quais o campo se organizava. A música popular estava imbricada à atividade de entretenimento urbano, organizada segundo as leis do mercado capitalista. Não existia, pois, como uma expressão artística dotada de valor por si mesma, apesar de que a atividade de músico no mercado de entretenimento já agregasse valor aos indivíduos como temos visto neste estudo. Em 1892, o nome tango era usado largamente, para designar a polca sincopada, enquanto maxixe não é ainda utilizado para nomear um gênero de música.

Tanto Nazareth quanto Chiquinha Gonzaga faziam tangos, publicavam pelas mesmas editoras, provavelmente eram tocados nos mesmos pianos nas salas de música das casas familiares. Ambos, irão compor o panteão dos músicos populares cariocas na passagem do século XIX para o XX, sendo citados lado a lado pela posteridade:

Ernesto Nazareth completa a tríade (com Joaquim Antonio da Silva Calado e Chiquinha Gonzaga) de autores que mais significação tiveram nesse processo de fixação de um tipo nacional de música, para o qual os compositores “sérios” começam a pilhar cobiçosamente. (*Jornal do Commercio*, 17/03/1963, *apud* Luiz Antonio Almeida, manuscrito resumido, p. 10)

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completavam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção, sem êxito. Chiquinha

Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. (Andrade Muricy, 1959)¹⁰⁸.

Entretanto, Chiquinha Gonzaga não circulou nos mesmos circuitos que Nazareth, e ocupava posição muito diferente no início do século XX no universo musical carioca. Um indício da diferença entre esses dois músicos é dado pela imprensa da época, como ressalta Baptista Siqueira em seu estudo sobre Nazareth:

É incrível porém, que o nome desse grande artista não se encontre em nenhum livro, revista, jornal e até mesmo nos almanaques e literatura de cordel; ele que exerceu meio século de atividade criadora, no solo da Guanabara. (...) Perguntamos nós: porque tanto ostracismo, tanta ingratidão, tanto desprezo? (Siqueira, 1967, p. 103)

Sua ausência na imprensa é contrastada pelas inúmeras vezes que Chiquinha Gonzaga foi citada e homenageada. A ausência de informações sobre esse músico na imprensa da época não sugere “desprezo” de seus contemporâneos, sugere, sim, ausência de Nazareth em um circuito específico. As imagens construídas sobre cada um, marcam a diferença de temperamento: ela, expansiva, com o “raro condão” que transformava cada conhecido em um amigo; ele, introspectivo, “fechado na sua torre de marfim”, mas também os investimentos diferentes que cada um realizou. Enquanto Ernesto Nazareth seguindo o anseio social de se tornar um músico concertista, investiu na criação de uma obra pessoal, que levava a sua marca característica; Chiquinha Gonzaga se adaptou à demanda do teatro musicado com uma produção assombrosa de 2.000 composições, além de ter investido pessoalmente na relação com a imprensa, sabendo da importância de seu capital social para seu sucesso profissional.

Ambos alcançaram enorme sucesso como compositores populares, mas ao olharmos de perto os circuitos no qual Nazareth realizou sua vocação de músico popular, vimos que foi muito diferente do circuito da maestrina, apontando para uma heterogeneidade do universo da música popular no final do século XIX e início do XX, que não era clara através das nomenclaturas dos gêneros do período: ambos eram pianistas e compunham tangos.

Entretanto, Chiquinha Gonzaga ao participar de um circuito do polo legítimo externo, vai ser associada nos anos seguintes a uma produção heterônoma, da música submetida à dança e à palavra, como estavam todos os compositores do Teatro. Já Ernesto Nazareth, circulou em circuitos que lhe permitiram compor músicas “para serem ouvidas”, incorporando ao universo popular a lógica do universo erudito. Os tangos de Nazareth

¹⁰⁸ MÚSICA & DISCO. Chiquinha Gonzaga. (José Cândido de) Andrade Muricy. Ano III - nº 4. Rio de Janeiro, abril de 1959, *apud* Almeida, 2009.

refletem a ambigüidade de sua existência social dividida entre seu anseio e os meios em que realiza sua vocação. Nazareth antecipa com seus tangos, a oposição que irá estruturar o universo da música popular nas décadas seguintes, entre uma música artística e uma música comercial.

Eduardo das Neves: presunção e carisma de um cantor do Disco

O CRIOULO

Quando eu era molecote, que jogava meu pião,
já tinha certo jeitinho para tocar violão.
Quando eu ouvia, com harmonia,
A melodia de uma canção,
Sentia gatos, que me arranhavam,
Que me pulavam, no coração.

Fui crescendo, fui aprendendo,
Fui me metendo na malandragem
Hoje sou cabra escovado,
Deixo os mestres na bagagem...

Quando quero dar mão à lira,
Ela suspira, põe-se a chorar.
As moreninhas ficam gostando
De ver o crioulo preludiar.

Entreí na estrada de ferro
Fui guarda-freio destemido...
Veio aquela grande greve,
Por isso fui demitido.

Era um tal chefe, que ali havia
Que me trazia sempre na pista;
Ah! Não gostava da minha ginga;
Foi, apontou-me como grevista!

Como é o filho do meu pai
Do grupo dos estradeiros,
Fui pra quarta Companhia
Lá no Corpo de Bombeiros.
Na Companhia estava alojado,

Todo equipado de prontidão;
Enquanto esperava o brado do fogo
Preludiava no violão.

Fui morar em São Cristóvão
Onde morava meu mestre...
Depois de dar minha baixa
Fui pra companhia eqüestre.
Sempre na ponta de fazer sucesso,
Desde o começo da nova vida;
Rindo e brincando, nunca chorando
Tornei-me firma bem conhecida.

Não me agasto em ser crioulo;
Não tenho mal resultado.
Crioulo sendo dengoso,
Traz as mulatas de canto chorado.

Meus sapatinhos de entrada baixa,
Calça bombacha, pra machucar;
As mulatinhas ficam gostando
E se babando com meu pisar.

Fui a certo casamento...
Puxei ciência no violão,
Diz a noiva pra madrinha:
- Este crioulo é minha perdição.
Estou encantada, admirada,
Como ele tem os dedos leves...
Diga ao menos, como se chama?
- Sou o crioulo Dudu das Neves.

Segundo a autobiografia traçada em sua composição “O crioulo”, transcrita acima, Eduardo das Neves antes de se dedicar a vida de cantor-violonista, pertencera às forças armadas, como boa parte dos músicos visados neste estudo. Mas segundo seus versos, ele vai dar baixa e se dedicar a uma atividade que lhe oferecia melhores compensações a seu

estigma da cor da pele. É a admiração feminina que vai ser ressaltada nos versos do poeta profano, como uma das compensações alcançadas com seu talento musical. Foi esta pequena autobiografia que chamou a atenção de João do Rio, na qual o escritor vai enxergar uma pretensão desproporcionada do trovador. Não se deve desqualificar a idéia que o jornalista João do Rio fazia do compositor e cantor Eduardo das Neves simplesmente como um preconceito que devemos desconsiderar. O jornalista *dandi* via o músico negro de um certo lugar social que condicionava sua visão do mundo social, mas que nos interessa tanto quanto a visão do próprio trovador. No quadro de referências do escritor, o negro músico Dudu das Neves certamente valia muito pouco, não se trata de um simples pré-conceito, mas de uma percepção realista. Mas escapou-lhe o universo de referências através do qual Eduardo das Neves via a si próprio. Esses universos de referências distintos não apenas coexistiram no tempo e no espaço, mas eles também eram interdependentes, no sentido desenvolvido por Norbert Elias. Eduardo das Neves não ignorava as suas desvantagens sociais que lhe diminuía enormemente as chances de conquistar uma posição de prestígio, e que eram evidentes aos olhos de seus contemporâneos. Ele provavelmente tinha perfeita consciência da sua posição inferiorizada na configuração social por ser negro e por ser pobre. Mas o universo da música popular lhe oferecia possibilidades de alcançar o reconhecimento de seu “valor individual” ao mesmo tempo recompensas materiais mais generosas que qualquer outra atividade aberta à suas competências sociais.

No entanto, apesar da interdependência, podemos observar que existia uma relativa autonomia entre esses dois universos de referência. O cantor não via a si próprio pelos olhos de João do Rio, ou pelo menos, não o tempo inteiro. Em seu cotidiano Eduardo das Neves era o popularíssimo compositor popular, profissional que alcançou durante longo período uma das posições mais cobiçadas em seu universo de atuação, o de cantor contratado por uma das principais casas de gravação do país, a Casa Edison do Rio de Janeiro. Além de ter conseguido publicar três livros com suas modinhas, coisa cobiçada e de difícil realização até mesmo para os homens de letras.

É claro que não era qualquer músico que poderia ter o sentimento de ter um alto valor social, mas Eduardo das Neves, sim, pois recebera os signos de eleição e de

reconhecimento de seu carisma¹⁰⁹, que o encorajaram em seu anseio de alcançar o estatuto de artista.

Vemos no cabeçalho de uma das cartas que Eduardo das Neves enviou a Frederico Figner em 1915, impresso como se fosse um cartão de visitas, os circuitos que o cantor atendia na época:

Eduardo das Neves
Cantor official da casa Edison.
Aceita contractos para Theatros-Parques, Cinemas, Cafês-concertos, Baar, etc.
Guarda-roupa a character.

Outro circuito importante na trajetória do trovador foi dos Livros. Seu editor era a Livraria Quaresma, que publica três livros do poeta, *Cantor de modinhas*, em 1903 organizado por Catullo da Paixão Cearense, *Trovador da malandragem*, em 1904¹¹⁰, e *Mistérios do violão* em 1905. A “Nota ao Leitor” de seu segundo livro, escrito pelo editor, nos oferece uma pista de como a imagem do trovador estava sendo elaborada coletivamente:

Eduardo das Neves tem se feito aplaudir nos circos de cavalinhos, nos cafês-cantantes, no Parque Rio Branco, em todas as casas de diversão desta capital e dos Estados. Não será um poeta impecável, um Bilac, um Medeiros e Albuquerque, um Raimundo Correia, um Luis Delfino, um Artur Azevedo, um Murat, um Figueiredo Pimentel, mas é com certeza um poeta, na legítima acepção do termo, como o público os aprecia, os lê, os decora, e os traz constantemente na imaginação. (...)
Para elogio do eminente trovador popular, basta dizer que não são unicamente os tocadores de violão, Cafajestes, o Povo da Lira, que cantam e aplaudem suas canções. Em muitas casas de família, nos aristocráticos salões de Petrópolis, Botafogo, Laranjeiras, Tijuca, etc., senhoritas distintíssimas, e virtuosos conhecidos fazem-se ouvir, em noites de recepção, nas cançonetas de Eduardo das Neves. (*Apud* VASCONCELOS, 1964, p. 45)

Para Brito Broca a Livraria Quaresma publicava uma literatura de “terceira categoria”, mas atingia um largo público consumidor. Quaresma era um editor popular, que publicava pequenas brochuras a preços módicos direcionada para um público de poucos recursos, em especial os próprios cantores de modinha e seresteiros, como descritos por Luiz Edmundo.

É toda uma freguesia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil-réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espavento, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão debaixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos... É o *Chico Chaleira* do morro do Pinto, é o *Trinca-Espinhas* da Travessa da Saudade, no Manguê, o *Chora na Macumba*, o *Janjão da Polaca*, o *Espanta-Coió*, toda uma legião de cantores, de seresteiros, de sereneiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé, roçando, não raro, a sobrecasaca do Conselheiro Rui, a importância do Sr. José Veríssimo, a sisudez do Sr. Candido de Oliveira, a jurisprudência do Sr. Dr. Coelho Rodrigues...” (EDMUNDO, 1984, p. 282)

¹⁰⁹ Sobre a questão da produção social do carisma do artista ver *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, *Vocations artistique*, organizado por Gisèle SAPIRO, 2007.

¹¹⁰ A data não é exata, sabe-se que foi publicado entre 1903 e 1905,

Eduardo das Neves além do circuito da livraria Quaresma e de seu público consumidor formado pela “nata da ralé” carioca, como identifica o escritor, vai conquistar outros públicos nos Circos e com os Discos, e vai circular pelos circuitos de outros estados brasileiros onde é acolhido com o mesmo entusiasmo pelo público e também pelo empresário Theodoro Hartlieb, proprietário da Casa Hartlieb em Porto Alegre, que escreve a Fred Figner em março de 1915, sobre os resultados de uma turnê:

Recebemos a visita do estimado cantor Sr. Eduardo das Neves, bem como vossa carta de apresentação, tendo-nos o apresentado a outro cantores e amadores daqui. Eduardo das Neves continua fazendo grande sucesso nos palcos dos cinemas Recreio Ideal e Força e Luz. (Arquivo da Casa Edison *apud* Franceschi, 2002, p. 67)

Em outra carta enviada ao mesmo Figner, durante a mesma excursão ao sul em 1915, o cantor oferece informações sobre suas condições financeiras, que excedem o pequeno salário de 100\$000 (cem mil réis) que recebia como contratado da Casa Edison. Escreve ao “digno patrão e amigo”, que está enviando a quantia de 500\$000 (quinhentos mil réis), produto das economias conseguidas com a excursão ao sul do país, que se destinavam “a ver se consigo comprar as duas casinhas nº9 onde moro e nº11 pegado, na rua Amorim – Piedade, cujas duas casinhas o proprietário me as vende por 3:000\$000 [três contos de réis] conforme já ficamos combinados”. (*Apud* Franceschi, 2002, p. 66)

Apesar de pertencer apenas aos circuitos do polo comercial menos prestigiosos e capazes de oferecer modestas recompensas materiais, seu nome era conhecido na Capital não apenas pela população consumidora da música de divertimento, mas também por um intelectual do peso de Affonso Arinos, que o cita em sua conferência realizada em 1905 no salão do Club dos Diários em Petrópolis e depois publicada na *Revista Kosmos* no mesmo ano sob o título “A música popular”:

E os trovadores, como o antigo Joaquim Manoel ou o moderno Eduardo das Neves, entoarão sempre as modinhas saudosas, tal a *Casa Branca da Serra*, enquanto houver alma acessível à paixão ou à ternura, ao odio, à ambição ou à vingança, e enquanto houver accordes arrancados ao coração.” (...)

“O bardo do povo, anonymo como o povo, viverá enquanto na terra houver flores e luas, enquanto houver melodias na natureza e amores nos corações”. (...) “Elle attrahirá por fim, na nossa terra, a atenção dos eruditos e conquistará o carinho das mulheres, porque sua boca nao mente quando exprime a emoção. Elle nos dará mais orgulho nacional, nos insinuará um amor mais bem comprehendido pelas cousas brasileiras, porque só elle é immune do crime de infidelidade à patria.”¹¹¹

¹¹¹ “Prelecção feita em Petropolis, 26/03/1905, no salão do Club dos Diarios” *apud* *Revista Kosmos*, abril de 1905, pg. 26. Acervo Biblioteca Nacional.

O “bardo do povo” é citado também nas memórias do Acadêmico Luiz Edmundo (1984, p. 178), como o “famoso negro Eduardo das Neves, autor da conhecida modinha que sobre Santos Dumont o país inteiro cantou (...)”. Olavo de Barros em suas memórias sobre a Lapa¹¹² lembra do “palhaço de circo, bom tocador de violão”, “artista de sucesso no Teatrinho do Passeio Público, autor da marcha mais cantada e mais assobiada no começo deste século”:

A Europa curvou-se ante o Brasil
E clamou parabéns em meigo tom...
Brilhou lá no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dumont!...

Assinalou para sempre o século XX
Um herói que assombrou o mundo inteiro.
Mais alto do que as nuvens, quase Deus
É Santos Dumont, um brasileiro!

Mas quem vai melhor descrever a posição de destaque que Eduardo das Neves desfrutava entre seus contemporâneos é o próprio João do Rio. Descreve o jornalista:

O *music hall* ficava, entretanto, apinhado de jovens soldados, de marinheiros, de mocinhos patriotas; e eu hei de lembrar sempre certa vez em que, passando pelo café-cantante, ouvi o barulho da apoteose e entrei. Estava o Dudu das Neves, suado, com a cara de piche a evidenciar trinta e dois dentes de uma alvura admirável, no meio do palco e em todas as outras dependências do teatro a turba aclamava. O negro já estava sem voz. (...) E após essa rajada de hipérboles ao Dumont que todos nós conhecemos, *sportman*, elegante, acionista da Mogiana, bem homem da sua época, eu vi no estridor das aclamações Fausto Cardoso, poeta, político, patriota, agitar freneticamente um lenço, pálido de emoção... Era a vitória da calçada, era a poesia alma de todos nós, era o sentimento que brota entre os paralelepípedos com a seiva e a vida da pátria. Esse patriotismo é a nota persistente dos poetas sem nome, patriotismo que quer dominar o estrangeiro e jamais exhibe, como exibem os jornalistas, a infâmia dos políticos e as fraquezas dos partidos. (RIO, 2008, p. 244)

João do Rio mostra neste breve trecho duas dimensões diferentes do fenômeno Eduardo das Neves. De um lado uma “apoteose” aclamado pela turba, dotado do talento de provocar fortes emoções em seus contemporâneos, até mesmo naqueles de outros segmentos sociais, como o poeta e político Fausto Cardoso; de outro lado, contudo, ele era um dos “poetas sem nome”. João do Rio não vai reconhecer o bardo como um artista, “era a vitória da calçada”, da rua, do “povo”, não de um poeta específico. Na percepção do escritor, o bardo fazia parte de uma expressão coletiva, não merecia a admiração e prestígio social conferidos à um poeta consagrado. Daí o estranhamento em relação às suas pretensões artísticas. Mas ao que tudo indica, na percepção do próprio Eduardo das Neves aquela demonstração apoteótica da platéia era um sinal de reconhecimento de seu talento, e

¹¹² *A Lapa do meu tempo (1909-1914)*, RJ, Pongetti, 1968, p. 64 *apud* TINHORÃO, 2005, p. 153.

contribuiu para formar sua percepção da realidade, na qual ele ocupava uma posição de relevo, merecedor da admiração de seus contemporâneos.

Seu carisma era reconhecido não apenas por um largo público, mas também seu nome fora citado como representante de uma “música popular nacional” por um agente do universo literário. Mas não podemos esquecer que Eduardo das Neves aproveita o vácuo criado por Catullo da Paixão Cearense, que vai se inserir nos salões dos escritores com suas modinhas e seu violão. Mas a situação representada na obra de Lima Barreto, que faz referência a uma disputa entre Catullo e Eduardo das Neves, nunca existiu de fato. No romance, os sentimentos do modinheiro Coração dos Outros é desvelado pelo narrador:

De resto, ele agora sofria particularmente — sofria na sua glória, produto de um lento e seguido trabalho de anos. É que aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu. Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias. (BARRETO, 2009, p. 70)

Catullo era uma personalidade que se tornou muito famosa na virada do século, oferecendo um valor poético às modinhas, reconhecido por importantes nomes das letras nacionais. Mas Eduardo das Neves criou um novo tipo de modinha para circular em circuitos diferentes daquele explorado por Catullo, com suas modinhas românticas, como veremos. Eduardo das Neves aproveita o processo de valorização e construção da vocação de “poeta-trovador popular” iniciada com Catullo, mas vai espertamente criar um espaço próprio de atuação, como fica claro no trecho abaixo, extraído do prefácio de seu segundo livro de modinhas, *Trovador da Malandragem*, publicado pela primeira vez por volta de 1904:

Foi isso que sucedeu com minhas hoje popularíssimas modinhas: “O Aumento das passagens”, “O bombardeiro”, “O 5 de novembro” ou o “Marechal”, “A Guerra de Canudos”, “A carne fresca”, “O cólera”, “A gargalhada hispano-americana”, “Uma entrevista com Fegoli” e dezenas de outras modinhas que o Zé do Povo aprecia e canta.

Sim! Por que razão duvidais que sejam minhas, exclusivamente minhas? Nem tão boas, nem tão notáveis são elas para que não possam ser de minha lavra.

O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso fazem) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público). É o que se chama bater o malho, enquanto o ferro está quente... (NEVES, 1926, p. 4)

As modinhas de Eduardo das Neves não eram lamurientas e românticas, eram crônicas da cidade e dos acontecimentos políticos, marcando um estilo próprio do modinheiro. Catullo continua como o poeta das modinhas românticas, que pouco a pouco vão adquirindo uma conotação sertaneja, passando a representar o homem sertanejo e seu modo de sentir. Eduardo das Neves permanece como o poeta urbano, que fala do cotidiano

da cidade. Vemos o esforço do trovador para controlar a representação de sua identidade social :

E, no entanto, apesar das minhas pobres composições nada prestarem, há por aí uns tipos ainda mais ignorantes do que eu, que se intitulam pais de meus filhos, autores de minhas obras, como se dá com o “Aumento das passagens”, “O 5 de novembro”, “A gargalhada do Biela”.

Como porém, não entendem do riscado, estropiam tudo horrorosamente.

Faço essa declaração... para evitar dúvidas...

O seu, a seu dono.

Sinto muito ter que passar-vos este sabonete, mas... chorar não posso. Não quero que se diga por aí que sou um idiota, um trovador que escreve e canta cousas sem sentido, modinhas sem pé, nem cabeça. (NEVES, 1926, p. 4)

Apesar das composições “nada prestarem” ele reivindica sua autoria. Pelo que podemos ler, não é pelo dinheiro que ele decide reclamar publicamente a autoria das músicas, a reivindicação não visava as recompensas materiais que os direitos autorais podiam lhe trazer, mas sim as recompensas simbólicas. Está em jogo a boa imagem que ele queria projetar de si mesmo: um trovador que escreve e canta coisas com sentido e clareza. É sua identidade que está em jogo, sua identidade social de poeta-cantor popular. Ao reivindicar no prefácio de sua coletânea de modinhas a autoria de muitas composições famosas na época, numa tentativa de usufruir do prestígio que tal reconhecimento poderia lhe trazer, Eduardo das Neves quer aproveitar o prestígio que a modinha enquanto gênero legitimado por agentes literários oferecia, numa tentativa de transferir esse prestígio para seu próprio nome. O “bardo da calçada” passou a reivindicar a autoria das suas canções, como forma de reivindicar um novo estatuto social, o de “poeta popular”. Recusa o anonimato do “bardo das ruas” e requer o reconhecimento de sua vocação artística.

Vimos que Eduardo das Neves consegue alcançar, em proporções desiguais, as duas formas de reconhecimento que cortam o espaço de produção da música popular, o reconhecimento por agentes da cultura legítima externos ao universo musical, e o reconhecimento comercial, ou o amor dos frívolos. Apesar de circular em uma zona menos compensadora materialmente e simbolicamente, esse músico mostra a representação do possível e do impossível¹¹³ oferecida pela sociedade naquele momento histórico, a qual condicionava a representação da realidade social e do “eu” de Eduardo das Neves. O Diamante Negro pode sonhar em ser reconhecido como “artista”, como aparece em sua Certidão de Óbito, registrada por seu filho, Cândido das Neves, que vai seguir os passos do pai e se tornar um famoso cantor dos circuitos do Disco. É o universo da música popular

¹¹³ Aquilo que Bourdieu em sua análise sobre Beethoven chama “a estrutura de chances prometidas às diferentes espécies de oferta”. Ver BOURDIEU, 2001.

que vai oferecer os elementos para compor a auto-estima elevada e as pretensões artísticas do bardo Eduardo das Neves, mesmo que essa dinâmica fosse ainda invisível para os cronistas das ruas cariocas.

Catullo da Paixão Cearense: a vaidade de um poeta dos Salões

“Com gramática ou sem gramática, sou um grande Poeta!”
Catullo da Paixão Cearense¹¹⁴

Segundo Carlos Maul que convivera com Catullo duas coisas o “agastavam” mais do que qualquer outra, um público indiferente e ser chamado trovador ou “artista de dialeto”: “fazia questão de que o considerassem poeta, grande poeta e que escrevia numa língua nacional”. (MAUL, s.d., p. 61) Sem dúvida Catullo da Paixão Cearense é o músico mais vaidoso de que temos notícia. O excesso de orgulho foi um traço indissociável de sua imagem pública, como sentencia Assis Chateaubriand, “tinha um orgulho desmedido e uma vaidade enfermiza” (MAUL, s.d., p. 60). Alguns escritores amigos íntimos do poeta vão tentar contrabalancear tal imagem ressaltando traços de sua personalidade não muito visível para os outros, como certa “pasmosa simplicidade”¹¹⁵, ou certo despojamento dos bens materiais, como descreve o próprio Assis Chateaubriand: “Não conheci criatura mais distante do dinheiro.”¹¹⁶ O cantor-violonista-poeta vai ser descrito pelos amigos e admiradores como levando uma vida simples, mas estilizada: um espécie de ermitão, solitário e desapegado dos bens materiais, que nunca constituiu família, apenas teve uma companheira disfarçada em sua empregada doméstica. Sua casa era conhecido como o “palácio choupanal”, como ficou registrado em 1960 por Câmara Cascudo¹¹⁷. Uma casa simples, um “barracão”, no meio das árvores, a idílica choupana onde passa seus dias a

¹¹⁴ In CEARENSE, *Poemas Escolhidos...*, 1944.

¹¹⁵ Termo utilizado por Guimarães Martins, amigo pessoal de Catullo, in Catullo, *Poemas Escolhidos*, Rio de Janeiro, Livraria Império, 5ª edição, 1944.

¹¹⁶ Texto publicado em *A Noite*, 10/10/1963 apud MAUL, s.d., p. 60.

¹¹⁷ apud CEARENSE, 1966, p. 167

escrever suas poesias¹¹⁸. O investimento que realizou na construção de sua identidade social de músico-poeta foi total, ocupou toda sua existência pública e privada, que, aliás, se confundiam, e lhe trouxe muitas recompensas simbólicas e algumas recompensas materiais, mas que não perduraram no tempo.

A sua convicção a respeito de seu alto valor artístico enunciada em diversas ocasiões foi um dos traços de sua personalidade que mais chamou a atenção de seus contemporâneos. É, por exemplo, o traço que vai sobressair na crônica de Manuel Bandeira:

Estava lá o Villa-Lobos, o Ovalle, o João Pernambuco, o Catulo. O violão passava de mão em mão, porque todos tocavam. Catulo estava impossível. Bebera cerveja demais e deu para declamar poemas. Nós queríamos que ele cantasse umas modinhas, bem bestas, bem pernósticas, como *A tua coma*, ou *Célia, adeus* ou *Talento e formosura*. Mas o bardo estava em maré de grandeza e dizia muito sério a duas belezas venais:

- “Minhas senhoras, eu tenho sessenta anos e já li todos os grandes poemas de todas as literaturas; li todo o Homero, todo o Virgílio; li Goethe, Shakespeare, Ariosto: nunca encontrei nada como este poema de minha lavra que vou lhes recitar!”¹¹⁹

Essa “alucinante auto-valorização”, como vai definir Câmara Cascudo, não deve ser entendida como excentricidade do bardo, pois ele não cultivou a crença em seu valor próprio sozinho. Nem essa foi a uma opinião pessoal deste ou daquele amigo de Catullo, segundo o material que analisei era um consenso compartilhado por todos aqueles que o conheciam, ou quase todos. E esse julgamento pronunciado com tanta convicção pelo próprio cantor-poeta se baseava nos inúmeros sinais de reconhecimento que recebeu de escritores, intelectuais, jornalistas, políticos, pessoas que lhe transmitiram prestígio durante um longo período de sua vida.

Essa relação entre a vaidade exacerbada de Catullo e os elogios exagerados que recebera, já havia sido percebida por Câmara Cascudo que escreve sobre seu primeiro encontro com Catulo em 1935, momento em que o declínio do consenso em torno do poeta já se faz sentir:

Catullo estava numa fase de autovalorização tão alucinante quanto espontânea. Era o Primeiro, o Único, o Maior de todos os Poetas (...) Mas convenhamos. Nenhum poeta brasileiro recebeu elogios como o velho Catullo. E ditos pelos mais altos, exigentes e prestigiosos nomes do país. *Nosso Homero*, dissera Humberto de Campos. *Do tamanho de Goethe*, exaltara Eliseu César. *Mistral Caboclo*, declarara Antonio Torres, o desabusado crítico de todas as impiedades cariocas. *Catullo Provençal*, deduzira o grande Alberto de Oliveira. *Virgílio Caboclo*, escrevera Julio Dantas e o conselheiro Ruy Barbosa, em carta autografada, concordara. *Caruso da modinha, a voz do sertão!* Quem não ficaria um embriagado com tanto mel e tanto aplauso? (CEARENSE, 1972, p. 29)

¹¹⁸ Ver caderno de imagens em anexo.

¹¹⁹ Bandeira, *Poesia e Prosa*: edição das obras completas, 2 vols. Rio de Janeiro: Cia José de Aguiar Editora, 1958, p. 158 *apud* GARDEL, 1996, p. 75.

Guimarães Martins, amigo pessoal na última fase da vida do poeta, foi o responsável pela organização de várias reedições dos diversos livros de Catullo, escreve que procurou em cada um deles compilar diversas apreciações que fizeram grandes nomes do mundo das letras, numa tentativa de legitimação do já esquecido poeta. Em *Poemas Escolhidos* na 5ª edição de 1944, encontramos uma parte chamada “Catullo no julgamento dos seus contemporâneos”, são 20 páginas de elogios à Catulo feitos por 56 personalidades não apenas do mundo das letras, mas também do teatro, do jornalismo, da música e até da política, tais como, Monteiro Lobato, Afonso Arinos, Rui Barbosa, José do Patrocínio, Oscar Guanabara, Coelho Neto, Agripino Grieco, Vila-Lobos, Francisco Braga, Clovis Bevilacqua, Olegário Mariano, Amoroso Lima, Pinheiro Machado para citar apenas os nomes mais conhecidos.

João do Rio vai se surpreender em 1908 com o público que fora aplaudir Catullo na audição organizada por Alberto Nepomuceno na Exposição Nacional em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos. Escreve na seção Cinematógrafo, da *Gazeta de Notícias*, 20/09/1908:

“Certo, quando entramos, não contávamos com aquele ambiente. O teatro estava cheio, mas cheio dessa sociedade elegante e fina, da sociedade que está no Lírico, nas recepções, nos chás, nos bailes, da sociedade que vai para Petrópolis. Era uma platéia da primeira da Brandes ou da Duse”. (apud Vasconcelos, 1977B, p. 119)

Esse público “elegante e fino” era formado entre outros pelos agentes de outros universos de produção simbólica, como jornalístico e literário, mas também do universo político, como relembra Carlos Maul em uma homenagem a Catullo promovida por Assis Chateaubriand, no Teatro João Caetano em 1918, em que se apresentaram no palco, formando a Comissão Central de Homenagem os ministros Pedro Lessa, do Supremo Tribunal Federal e Alberto d’Oliveira, plenipotenciário de Portugal no Brasil; os deputados Miguel Calmon, Pandiá Calógeras, Afrânio de Melo Franco, Elói de Sousa e Juvenal Lamartine; o conselheiro Nuno de Andrade, o desembargador Ataúlfo de Paiva, diretor do Museu Nacional, Roquete Pinto, além de juristas, médicos, representantes da ABL entre outros. Como lembra o mesmo Assis Chateaubriand em artigo publicado em *O Jornal* em 10/10/1963, uma “das mais consagradas glórias” concedidas a Catullo seria “a frase lapidar” de um ministro, Pedro Lessa acerca do *Luar do Sertão*: “o Hino Nacional do coração dos brasileiros”.

Catullo parecia ser um consenso nas primeiras décadas do novo século, ao qual se junta “sem reservas” o liberal elitista, Rui Barbosa em um bilhete de 28/02/1921:

“Concordo sem reservas com o sr. Julio Dantas no seu alto juízo acerca de Catullo Cearense, maravilhoso poeta, cujos versos, de um encanto irresistível, são o mais bello documento da natureza e da vida nos sertões brasileiros, que a sua musa enfeitiça e parece recriar.” (*apud* CEARENSE, 1972)

Assis Chateaubriand no mesmo texto escrito em 1963, em homenagem ao centenário de nascimento do poeta relembra a fase do consenso entorno do poeta:

Não costumo orgulhar-me de nada do que se passa com a minha pessoa por uma razão muito simples: o quanto ocorre comigo é sociedade em nome coletivo. Nada é feito sozinho. Tudo tem mil cabeças. Tomei parte ostensiva numa sociedade anônima. Tinha, então, 21 anos. Daí até hoje só sei trabalhar dissolvido no todo de vastos corpos empresariais... Há, todavia, um caso do qual me envaideço individualmente por coincidência no apreço de um grande homem do qual divergi muito, mas com quem me senti identificado na admiração por uma pequena obra-prima, deveras significativa para mim. Suponho que a partir do ano 17: o “Luar do Sertão” empolgou tanto o Rio de Janeiro como o Brasil inteiro. Menos do que essa canção, mas também bastante feiticeira seria a “Caboca di Caxangá”. Ambas eram de Catullo da Paixão Cearense. (...) Uma das minhas ufanias de estreante de jornalismo naquela década vinha da circunstancia de o trovador ter escrito o poema, havê-lo cantado e recitado dezenas de vezes, declarando antes do recitativo ou do canto estas palavras singelas: “É o ‘Luar do Sertão’ dedicado ao meu amigo Dr. Assis Chateaubriand.” (*apud* MAUL, s.d., p. 58)

Podemos situar esse consenso na década de 1910 até o final do período que estamos analisando. É João do Rio quem vai sugerir a ascensão do nome de Catullo de “artista anônimo” da rua a “gênio da poesia”. Quando escreve e publica “A Musa da Rua” primeiro na revista *Kosmos* em 1905 e depois em livro em 1908, João do Rio descreve Catullo como um “bardo da calçada”, que apesar de ser mais dado à evidência que a maioria, não deixava de ser uma expressão da musa anônima da rua.

A indústria, o interesse, o lucro, o lucro, essa miragem que tanto faz progredir os povos como as literaturas, propagou-a, espalhou-a, tornou-a torrencial. A Musa delira hoje numa pandega infrene, de bodega em bodega, de *chopp* em *chopp*, de tablado em tablado. Nesse turbilhão de bardos e de cantares surgiam alguns mais dados à evidência — o Geraldo, o Eduardo das Neves, o esteta Catullo da Paixão Cearense! (RIO, 2008, p. 241)

O cronista chama Catullo de “último trovador velho-gênero”, e o equipara à Geraldo Magalhães, o conhecidíssimo cançonetista que forma com Nina Teixeira o dueto Os Geraldos, e ao palhaço de circo Eduardo das Neves, e sentencia:

Catullo, hiperestesia da Musa urbana, é, apesar de tanta trapalhada, capaz de fazer célebres vários poetas, quase desconhecido e vive à magem da poesia, poeta da Musa Anônima, poeta da calçada... (RIO, 2008, p. 243)

Em outro texto, alguns anos depois João do Rio vai mudar o juízo que tinha do bardo, tratando-o agora de “poeta”:

Há um poeta no Brasil, cujo **gênio** ou é analisado num volume ou cabe numa afirmativa. A frase só pode ser esta: — Catullo Cearense é o mistério de uma raça desabrochando em beleza. A sua literatura rústica tem as mais belas narrativas que eu tenho lido e as mais deliciosas notações de psicologia que um notável escritor desejasse assinar. (*apud* CEARENSE, 1944, p. 113)

Essa diferença na apreciação de João do Rio, parece indicar uma mudança de fase na carreira de Catullo. O que é confirmado pelo cronista Luiz Edmundo, que situa 1906, como o ano a partir do qual Catullo vai ser visto com frequência nos “salões de Botafogo e das Laranjeiras”. E perdura até o final do período que estamos estudando.

Dos circuitos musicais aos circuitos literários

Catullo vai ser marcado por uma certa dualidade: ele era um músico-poeta. O famoso cantor e violonista, autor de inúmeras modinhas, vai se transformar no grande poeta, criador de obras literárias como *Meu Sertão*, reconhecido até mesmo pelo seu maior detrator Mario de Andrade, que considerou o livro “pouco menos que genial”. (ANDRADE, 1976, p. 475)

São os Salões o espaço privilegiado, no qual Catullo vai florescer como um poeta-cantor, misturando duas identidades separadas historicamente, de cantor e declamador de poesias de sua própria lavra.

Inicia a carreira em 1880 na Corte, como cantor principalmente nos circuitos dos Choros, nas festas e serenatas. No final do século ele já é conhecido como letrista de modinhas e insere-se no circuito das Editoras de livros, fazendo uma primeira incursão no universo literário através do pólo menos prestigioso, de uma literatura popular sem valor artístico, apenas com um valor comercial, mas também cultural. Edita coletâneas de modinhas, tanto suas como de outros autores, como de Eduardo das Neves.

No início do século seus versos criados a partir de músicas já existentes, de compositores como Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Pedro de Alcântara, Irineu de Almeida, Joaquim Callado, que vão ser gravadas em Disco nas vozes dos mais famosos cantores da época como Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Geraldo Magalhães, Vicente Celestino, Patrício Teixeira e muitos outros. Suas letras se espalharam pelas diversas capitais das diferentes regiões do país, na pesquisa que Gilberto Freire realizou nos anos de 1940, o nome de Catullo é algumas vezes citado como autor de modinhas pelos depoentes. Mas segundo o jornalista e acadêmico Luiz Edmundo (1984, p. 96) é a partir de 1906 que Catullo vai se tornar uma moda entre os homens de letras frequentando seus Salões. É em 1908 que faz sua estréia em uma Sala de concerto, a mais prestigiosa sala de concerto da Capital, que vai ser sempre lembrada pelo poeta como uma vitória:

Sim, foi aos 20 anos que comecei a escrever. Primeiro, versos para modinhas. Naquele tempo quase tudo era estrangeiro. Por ser um inveterado regionalista, chamavam-me “o maníaco”!

As minhas modinhas foram cantadas de Norte a Sul. Toquei violão, e, como cantor no gênero, fui uma notabilidade. Deixei de cantar aos 25 anos. No tempo em que o violão era o instrumento do desordeiro e vagabundo, dei várias audições com auditório do que havia de mais nobre e intelectual na nossa terra. O amigo vai ficar espantado: no dia 5 de junho de 1908, cantei no antigo Conservatório de Música, à rua Luis de Camões. O vasto salão do Instituto nunca pegou uma enchente como a daquele dia. Artistas, médicos, advogados, engenheiros, diplomatas, ministros, deputados, senadores eram os que estavam ali para me ouvir. O maestro Francisco Braga lhe dirá se estou exagerando. Uma coisa formidável! Ih! Formidável!”¹²⁰

Durante as primeiras décadas do século XX, o cantor-poeta vai receber frequentemente sinais de reconhecimento ao seu valor artístico pelos representantes dos diversos espaços de produção simbólica da Capital do país. Outro momento inesquecível para o vate foi em 1914, a recepção organizada pela primeira dama no Palácio do Catete, antes da outra recepção, do “lançamento do Corta-jaca” tratada neste estudo no primeiro capítulo. Vemos mais uma vez o tipo de público que aplaudia o poeta. Nair conta em entrevista a Carlos Maul anos mais tarde:

Entre uma centena de pessoas que atendeu ao nosso convite, lembro-me da presença de Pinheiro Machado, Rivadavia Correia, senhora Sofia Ayarragay, esposa do ministro argentino Lucas Ayarragay, Edwin Morgan, embaixador dos Estados Unidos, general Vespasiano de Albuquerque, ministro da Guerra, almirante Alexandrino de Alencar, ministro da Marinha, e sua filha Evangelina de Alencar, Laurinda Santos Lobo, Gabriela da Rocha Figueiredo, uma das mais belas criaturas que tenho conhecido, David Campista, Paulo de Frontin, dr. Moura Brasil, a pianista Guiomar Novais, Ataulfo de Paiva, Humberto Gottuzo, conde e condessa Candido Mendes, Belisario Távora, Fernando Mendes, crítico musical do *Jornal do Brasil*, e Oscar Guanabary, o grande crítico musical do *Jornal do Commercio*.

Essa audição de Catulo, no Palácio do Catete, constitui o maior sucesso que um verdadeiro artista poderia aspirar em toda a sua vida. Catulo, ao termino de cada canção que interpretava, recebia da culta assistência uma ovação delirante. Todos o aplaudiam de pé. E ele bem merecia pelo seu **gênio** e seu irresistível poder de transmissão de sentimento. (*apud* RODRIGUES, 2002, p. 75)

Eram como sempre ministros e figuras mundanas, aparecem alguns representantes do universo da música de concerto, como Guiomar Novais, a mais famosa pianista brasileira, Fernando Mendes, crítico musical do *Jornal do Brasil*, e Oscar Guanabary, crítico musical do *Jornal do Commercio*. Essa recepção foi realizada em 1914, momento em que Catulo ainda fazia sucesso com as músicas dos gêneros dançantes como foxtrot, valsa, tango e que ele recriava ao colocar letra, dando novo impulso à comercialização das agora canções, que eram gravadas em Disco.

No mesmo ano é sucesso nos circuitos do Carnaval, com a famosa composição *Caboca di Caxangá*, gravada pelo próprio Eduardo das Neves, inicialmente conhecida como composição de Catullo com base em um tema sertanejo, mais tarde foi requerida judicialmente a co-autoria de João Pernambuco. Nessa primeira fase Catullo vai ficar

¹²⁰ Entrevista de Catullo a Joel Silveira *apud* Vasconcelos, 1977B, p. 121.

célebre por suas modinhas, e vai ser citado como o responsável pela reabilitação da modinha e do violão entre os segmentos sociais mais ricos, por Lima Barreto, o crítico impiedoso da música nacional, mas que não ficara indiferente ao carisma de Catullo:

O violão e a modinha que Catulo, com sua tenacidade, com o seu talento e a sua obediência cega a um grande ideal, dignificou e tornou capaz da atenção dos intelectuais, vão sendo mais prezados e já se fazem encantos dos saraus burgueses em que, pelas causas apontadas, as danças minguam. É pena que para um Catulo, artista honesto, sob todos os pontos e vista, haja uma dezena de Casanovas disponíveis, que, maus de natureza e sem talento algum, se servem da arte reabilitada pelo autor de “Sertanejo”, a fim de, por intermédio de horríveis cantarolas, levarem a desgraça a lares pobres e perder moças ingênuas e inexperientes. (BARRETO, *Marginália*, 1956, p. 66)

A partir dessa época o poeta passou cada vez mais a investir no registro regionalista, no qual pretendia ser o principal representante, como mostra sua atitude ao escrever uma carta que fora publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, na qual reclama publicamente da escolha dos Oito Batutas para se apresentarem diante dos Reis da Bélgica, em 1920:

No programa dos cantos e musicas populares que um grupo, que se diz sertanejo, vai executar por ocasião do almoço que o sr. presidente da República oferece a Sua Majestade, o rei dos belgas, estão incluídos dois números de minha lavra: *Luar do sertão* e *Desafio de dois violeiros do Norte*. Lamento que Suas Majestades ouçam essas poesias misturadas com umas bobagens que vão figurar como parte integrante do nosso folclore. O *Luar do sertão* é uma poesia conhecida em todo o Brasil e apreciada pelos inteligentes e pela alma popular. Até estrangeiro ilustre a tem apreciado. Estou certo de que Suas Majestades, eméritos literatos que são, não desdenhariam de ouvi-la, se a ouvissem por lábios educados e almas de artistas. Não seria difícil, antes de cantá-las, uma rápida tradução, numa síntese breve. Eu mesmo, cantando-a, poderia fazê-lo. Ainda hoje *O País* censura a idéia desastrada de fazerem desses ‘batutas’ os representantes de nossa alma popular, chamando de sambas carnavalescos os meus *Luar do sertão* e *Desafio dos violeiros*. Mas, o que fazer? Se desejavam que o rei conhecesse os nossos sertanejos e as canções de nossa gente, por que não me convidaram? Haverá no Brasil um homem que nesse gênero possa mais condignamente representá-lo? Quanto à música, concordo que esses “batutas” possam dar uma idéia... mas quanto às poesias e aos cantos... É uma falta de patriotismo ou de outra coisa que devo silenciar. Nos jornais de hoje leio também a noticia de que vou dirigir uma serenata no mar, em homenagem a Suas Majestades. O convite é altamente honroso, mas não aceito. Em ambiente mais adequado, não vacilaria em abraçar a idéia. Seria uma honra para mim ser ouvido por Suas Majestades, que, sem vaidade, entendo que levariam uma impressão mais aceitável da nossa música e poesias populares. (*apud* CABRAL, 1997, p. 61)

Em 1918, já havia iniciado sua fase sertanista, com a publicação de seu primeiro livro de poesia sertaneja, *Meu Sertão* (VASCONCELOS, 1977B, p. 122). Esta nova fase é marcada pela intensa atuação como poeta e uma diminuição progressiva em sua atuação como músico.

Catullo da Paixão Cearense foi um dos mais famosos autores de modinhas no início do século XX, e o músico popular que mais circulou nos circuitos dos Salões, sendo aquele que mais recebeu sinais de reconhecimento pelos agentes da cultura legítima, fossem escritores da Academia, autores do Teatro, músicos do Conservatório, e até mesmo do

mundo da política, como Rui Barbosa, Pinheiro Machado, Julio Dantas e o Marechal Hermes da Fonseca. Mas Catullo foi também admirado pelos músicos da época, como nos sugere o depoimento de João da Baiana ao MIS. Ao ser indagado se conviveu muito com Catullo, o pandeirista filho de uma das “tias baianas” da Cidade Nova, vai responder com uma interjeição:

O Catullo era o nosso professor, o nosso conselheiro! (MIS, 1970, p. 61)

O chorão Alexandre Pinto em sua homenagem aos músicos antigos, parece colocar Catullo na mesma posição superior que João da Baiana:

Descrever estes grandes astros com perfeição, me é bastante dificultoso, pois elles são tantos, e seus feitos maiores. Ao fazer, tenho que citar aqui mais uma vez o mestre dos mestres, o remodelador de tudo que é nosso, este que sabe cantar e tambem dizer. O Poeta Catullo da Paixão Cearense, pois foi e é um astro de primeira grandeza pois as suas produções ahi estão para nossa admiração. Se meu voto tivesse valor, a muito teria ingressado na Academia de Letras, tal o seu valor real para mim, e de milhares de seus apreciadores, por ser elle o idolo das modinhas Brasileiras, e de todas as nossas muzicas antigas, de quem elle é um fervoroso propagandista. (PINTO, 1936:176)

Catullo na memória desses dois músicos é o “professor”, “o mestre dos mestres”. Conta o jornalista Mario José de Almeida, amigo íntimo do trovador, na época revisor do *Correio da Manhã*, que Catullo iniciou sua vida no Rio de Janeiro aos 17 anos de idade, em 1880, no bairro aristocrático de Botafogo. Era aprendiz de ourives-relojoeiro, na oficina do pai. Com a morte do pai e o fechamento da oficina, Catullo fora convidado por um dos clientes de seu pai, Gaspar Silveira Martins, para lecionar a seus filhos. Sabe-se que Catullo por algum tempo foi estivador no Cais do Porto, mas em certa altura da vida funda um pequeno colégio no bairro de Piedade, onde lecionava português e francês. (*A Noite Ilustrada*, 1946, p. 18)

Mas Catullo também fora em menor escala homenageado por músicos concertistas como Francisco Braga que declara:

Catullo é um grande músico. Fez-se poeta para melhor cantar a maravilhosa e incomparável natureza da Terra Brasileira! (CEARENSE, s.d.)

Mas Alberto Nepomuceno, o diretor do INM, fora o músico concertista que mais contribuiu para sua consagração entre os grupos intelectuais. A iniciativa de realizar um recital no Instituto Nacional de Música fora inteiramente de Catullo, segundo sua própria interpretação dos fatos, a qual registrara no prefácio de seu livro *Modinhas*. Fora o próprio Catullo quem convencera Alberto Nepomuceno, então diretor do Instituto, a ceder o “salão” da sagrada instituição. Nepomuceno “temia as críticas” que uma tal ousadia provocaria, a reação dos agentes defensores do monopólio que confere prestígio aos

circuitos da música de concerto. Permitir que músicos estranhos, não formados e consagrados pela instituição, tocassem nesse espaço era uma ofensa que provocaria uma sanção. Nepomuceno temia a sanção. Mas para surpresa de muitos, não houve sanção. O próprio trovador relembra: “O Instituto ficou cheio das personagens mais ilustres desta Capital. Músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, o escol da nossa sociedade. (...) Os aplausos eram tão retumbantes que se ouviam da rua.” (CEARENSE, 1972, p. 18) Mesmo os dois únicos críticos de peso que se manifestaram contra a audição, Oscar Guanabara e Osório Duque Estrada, um pouco depois vão tecer elogios ao poeta.

Ao invés da sanção, Catullo foi recompensado com a “estima dos graves”, como diria Machado de Assis. Por isso seu sentimento de vitória, que ele guardou e cultivou durante anos depois do evento: “Como vê o leitor, venci em tudo.”, escreve no prefácio de seu livro *Modinhas*, quando relembra a audição de 1908. (CEARENSE, 1972, p.19)

É importante ressaltar a importância do Centro Artístico, criado por Leopoldo Miguez, o primeiro diretor do INM. Dois agentes fundamentais na consagração de Catullo, fizeram parte da sociedade, Alberto Nepomuceno e Coelho Neto. Foi provavelmente um difusor das idéias nacionalistas, a qual contribuiu na formação do gosto da elite das letras nacionais. Alberto Nepomuceno, mesmo se de acordo com a interpretação de Catullo, temia realizar uma tal audição no INM, era um músico concertista que há muito era identificado ao discurso nacionalista. Em 1895, de volta de sua longa estadia na Europa, onde freqüentou conservatórios de diversos países, como França, Itália, Alemanha, Alberto Nepomuceno inicia a campanha pela nacionalização definitiva da música erudita no Brasil. Procurou impor o canto em português nos salões de concerto, criando seu famoso lema “Não tem pátria o povo que não canta na sua língua”. Nepomuceno faz tentativas para nacionalizar a música erudita, introduzindo elementos folclóricos nas sinfonias, como o reco-reco em 1897, ou restaurando as obras do padre José Mauricio Nunes Garcia. Em 1908 abre os salões do INM para Catullo da Paixão Cearense, no mesmo ano é nomeado diretor musical da Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, organizando uma série de 26 concertos sinfônicos, de 13 de agosto a 10 de outubro. Foram executadas obras de compositores contemporâneos franceses, alemães e russos, e ainda Araújo Viana, Barroso Neto, Ernesto Ronchini, Edgardo Guerra, Henrique Braga, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Francisco Nunes, Leopoldo Miguez. Não sabemos ao certo o quanto o grande sucesso da audição de Catullo incentivou Nepomuceno a repetir a ousadia, incluindo o nome de Ernesto Nazareth, o então famoso pianista dos Cinemas da Avenida Central, entre os concertistas, além de uma nova audição com Catullo.

A voz autêntica do povo ou os ouvidos civilizados da elite? O fim do consenso.

Rocha Pombo narra a primeira vez que vira Catullo em uma “serena e suntuosa” festa na casa do dr. Mello Moraes filho:

Lá pela meia-noite correrá entre os convivas a notícia de que havia chegado à casa o Catullo Cearense. (...) Não sei bem porque, mas é certo que no meu espírito vagava esta idéia — fugidia e imprecisa — de que Catullo não era mais que um simples cantador de modinhas, um desses boêmios chefes de “lira”, bardo de violão ao luar, sabendo gemer, entre um pigarro e outro, uma porção de banalidades sobre o velho estafado tema do amor. (...) E quando o vulto do cantor minguiu na sala, deixando escapar-se-lhe dos lábios o último verso — houve uma verdadeira explosão de delírio, tão espontânea, tão ruidosa, tão vibrante, como se um formidável tufão barafustasse naquele ambiente. Não eram palmas, eram gritos de aclamação, transportes, arrebatamentos — quase insânia e desatino — em que se confundia o entusiasmo daquela assistência alucinada, a envolver o cantor num turbilhão de alaridos, num frêmito de ternura veemente, impetuosa e comovida. (...)

Depois daquela noite, já tive ocasião de ouvi-lo mais uma ou duas vezes. Sei ainda que outros muitos, poetas notáveis, grandes intelectuais o têm apreciado e têm sentido a mesma surpresa que eu senti. Ainda ninguém me fez reservas que, ao menos, me deixassem suspeitoso contra o meu coração. Digo-o desassombradamente: Catullo é um grande poeta.”¹²¹

O consenso em torno de Catullo era absoluto, facilitado por sua dupla identidade de poeta-cantor, que vai ocupar a posição privilegiada de representante da “poesia da terra”, como aparece no discurso do Acadêmico Humberto de Campos durante homenagem feita a Catullo em 1918¹²²:

A sua poesia simples, doce e ingênua, mas em versos de métrica perfeita, é uma resina do sertão a arder, cheirosa, num turíbulo de prata ou de ouro. Evolam-se das suas rimas os mais inocentes perfumes da terra: cheiro de baunilha, de leite, de folha machucada, de gado sadio, de benjoim, do rola virgem, de campina desabrochada: cheiro, enfim, do sertão do Norte, em Maio, pelos fins d’água...

¹²¹ “Catullo, o grande cantor” publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1906 *apud* CATULLO, 1966, p. 140-144.

¹²² “No dia 12 de Setembro de 1918, realizou-se no Theatro S. Pedro, hoje Theatro João Caetano, no Rio de Janeiro, uma festa em honra do poeta Catullo Cearense, promovida pelos senhores: Ministros Guimarães Natal, Muniz Barreto, Pedro Lessa (do Supremo Tribunal) e Alberto d’Oliveira (Plenipotenciário de Portugal); Drs. Miguel Calmon, Pandiá Calogeras, Afranio de Mello Franco, Eloy de Souza, Augusto de Lima e Juvenal Lamartine (homens d’Estado); Cons. Nuno de Andrade; Ministro Ataúlfo de Paiva (da Corte Suprema); Professores Afranio Peixoto, Fernando de Magalhães, Pacheco Leão, Miguel Couto e Dias de Sarros (da Fac. de Medicina); Roquette Pinto (do Museu Nacional), e Assis Chateaubriand (da Fac. de Direito do Recife); Alberto de Oliveira, Mario de Alencar, Coelho Netto, e Paulo Barreto (da Academia Brasileira); Drs. Pires Brandão, James Daroy, Francisco Solano Carneiro da Cunha, Primitivo Moacyr, Baul Caracas, Alfredo Pinto (advogados); Drs. Paulo da Silva Araújo, Murtinho Nobre, David Sanson, Edmundo de Oliveira, Antônio Austregesilo, Abel Porto, Agenor Porto, Carlos Silva Araújo (médicos); Drs. Luie Carlos, Humberto de Campos, José Maria Belo, Humberto Gotuzsto, Pereira da Silva, Antônio das Neves, Carlos Costa (publicistas e homens de letras), e Manoel Vieira Martins, (capitalista em S. Paulo), que decidiram publicar a primeira edição deste livro.” *In* CEARENSE, *Meu Sertão...*, 2002.

Opinião reiterada por Monteiro Lobato em uma crônica publicada primeiramente no periódico *A Manhã* e depois em seu livro *Na Antevéspera* de 1933, sob o título “Catullo – Voz da terra”:

Catullo é o grande poeta nacional.

O Brasil possui poetas em barda e alguns magníficos; mas são poetas universais, que jogam com imagens vindas de Anacreonte a Verlaine. Poetas que tanto seriam brasileiros como mexicanos, franceses ou russos. Catullo, porém, é o poeta da terra, a harpa eólea que ressoa ao menor arfar da terra. Amores, anseios, sofrimentos humildes, cismas vagas, o verdadeiro sentir da nossa gente só nele encontra voz. E que voz! Com que vigor se exprime! Com que inaudita riqueza de imagens novas, sem eiva de reflexo europeu! (...) A Catullo ouvimos com o coração e ouvimo-lo tomados dum estranho transtorno interno. Uma coisa grande, uma coisa vaga, informe, monstruosa cresce dentro de nós, expulsa o moderno de importação que está ali e nos deixa sozinhos com a raça.”” (CATULLO, 1966, p. 146)

Mas Catullo vai ser recolocado no universo musical por Mario de Andrade em uma posição bem menos prestigiosa do que aquela da qual gozou ao longo do período visado aqui. Mário de Andrade escreve em uma nota manuscrita na capa do disco lançado em 1929, com duas modinhas de autoria de Catullo:

São modinhas muito típicas de Catullo Cearense. O que valem musicalmente, pouco mais que nada. É aquela fase desgraçada em que o gênero não era mais que indecisão, nem mais modinha-de-salão nem ainda a modinha popular bem fixa nos seus caracteres psicomusicais. Cheira desastrosamente a cançoneta.¹²³

Catullo cai de posição: de “grande poeta nacional”, como o aclamou Monteiro Lobato, de inspiração do sentimento popular mais autêntico, a cançonetista. Lembremos que as cançonetas na época já são identificadas como coisa importada, pouco nacional, pouco “popular” no sentido de expressão do “povo”, era uma imitação das cançonetas francesas, enquanto a modinha, lundus vão se identificar ao “popular autêntico”. Mas a posição de Catullo vai ser melhor definida pelo crítico literário e musical, em texto publicado no *Diário Nacional* em 1931:

Catullo nada tem, ou pouquíssimo do nosso homem rural e do lirismo propriamente popular. Um tempo se imaginou e se afirmou que ele era o cantador popular, o rapsodo brasileiro elevado à expressão mais genial. É um erro fundamental. Catullo Cearense é fenômeno de civilização e de cultura. (...) Horrenda civilização e desvigorante cultura, pode ser, mas fenômeno popular, manifestação étnica é que ele não é. (...)

Até esta aceitação da escola literária [a corrente regionalista], no modinheiro e maxixeiro contumaz da Corte, era fenômeno exclusivo de civilização. Mas esta civilização era falsa, importada. Deu um brilho momentâneo fulgurante pro pobre do brasileiro, mas depois foi corroendo, corroendo ele por dentro, deformando-o, nulificando. Os últimos livros de Catullo Cearense não são nada. (ANDRADE, 1976, p. 475)

Andrade nega a posição a que os agentes do universo literário e da cultura legítima alçaram o “cantador popular” nas décadas anteriores, nega-lhe o *status* de uma expressão

¹²³ Disco “290=C.B. 380022”, Lado A: *Meu amor* (modinha), Lado B: *Flor Amorosa* (modinha); autoria de Catullo e interpretada por Abigail Alessio e Parecis (soprano com violão). *Apud* TONI, 2004, p. 78.

popular autêntica, buscando deslegitimar seu prestígio até então assegurado por um amplo consenso. A poesia de Catullo seria aos olhos do intelectual que procura definir as bases para a criação do campo da “música popular brasileira”, uma “interpretação civilizada” duma coisa que para o próprio bardo era exótica. Catullo de fato era homem urbano e cultivado. Portanto, Catullo apesar de “sublime” como “poeta urbano e culto, aceitando poetar dentro da corrente regionalista” — corrente menor, aliás — não pode ocupar uma posição privilegiada dentro do campo musical popular. Como não pode também ocupar uma posição privilegiada no campo literário. Nenhuma instituição garantiu a “imortalidade” da expressão artística de Catullo. O lugar que ocupou na intersecção desses dois universos, garantiu-lhe anos de glória, mas não a glória que perdura no tempo. As inúmeras recompensas que Catullo pode obter, asseguradas pelos sinais de reconhecimento que os agentes do universo literário, poetas, escritores, teatrólogos e até mesmo do universo político, como Marechal Hermes da Fonseca, Rui Barbosa ou Pinheiro Machado, lhe ofereceram, não foi capitalizado proporcionalmente no universo musical, e perdeu completamente a eficácia para as gerações seguintes. Mário de Andrade, enquanto crítico musical precursor do campo da MPB vai então imortalizar Catullo em sua crítica como o “falso popular”, uma simples “deformação da civilização”.

Não é difícil verificar a eficácia deste julgamento, Tinhorão o grande estudioso da “música popular brasileira” vai ser o agente através do qual tal julgamento vai ecoar até as gerações futuras. Catullo é considerado pelo pesquisador como “equivocado e pernóstico trovador considerado ‘popular’ apenas pela classe média e por um grupo de intelectuais apreciadores divertidos da sua megalomania.” (Tinhorão, 2000, v. 2, p. 17). Ou nas palavras de outro pesquisador Catullo é o

Líder do movimento sertanista na música, o “Vitor Hugo do Sertão”, o “Lamartine das serenatas”, epítetos que ele mesmo se dá, o ex-estivador da Gamboa, Catulo da Paixão, poetastro modinheiro semiparnasiano, é, na verdade, o ícone máximo da postura paternalista europeizante da elite brasileira diante da arte popular e interiorana. (GARDEL, 1996, p. 76)

A consagração que Catullo acreditou obter com sua Obra, parece não ter sido suficiente para imortalizar o prestígio do poeta, para as novas gerações. Seu valor se extinguiu como uma chama, assim como o gosto dessa antiga geração que foi sendo substituída pelos jovens modernizadores das letras nacionais. Catullo não podia imaginar quão fugaz era “amor do povo”, mas também o “aplauso dos intelectuais” sem a consagração das instituições, que ele diz desprezar :

As academias não Imortalizam.
As academias são o cemitério da Imortalidade. E os acadêmicos são as cruzes.
Os acadêmicos “imortalizam-se” pedindo votos. E eu sou Imortal pela minha Obra. Por isto:
— O Povo me adora.
— Os grandes Intelectuais me aplaudem.
— E os mediócrs me caluniam.
— Eis a Consagração!

Esse desabafo publicado em *Um Boêmio no céu*, fora provavelmente escrito no final da vida do poeta, quando já não goza mais do consenso do período de transição estudado aqui. Em 1933, Orestes Barbosa nos dá mostras da quebra do consenso que rodeou Catullo, ao longo das primeiras décadas do século. Para a geração do samba, a posição de Catullo é fora de moda, já não representa mais um consenso:

“Catulo Cearense, que espantou João do Rio cantando uma quadrilha inteira, teve sua época rumorosa, quando fazia versos nas músicas de Anacleto.

Já naquele tempo seu estro era rebuscado, no molde dessa literatura *Solper*, que tem feito tanta glória passageira como o brilho daquelas jóias falsas, mas deslumbrantes na sua sedução.

No prefácio de um de seus livros, o autor do *Talento e formosura* diz assim:

‘Para assimilar e interpretar os mais delicados melindres do amor, os mais recônditos segredos do eterno sofrimento...’

E vai assim, períodos seguidos, retorcido e bombástico, falando no ‘enxame da saudade que volita no florido jardim da imaginação’.

Abandonando a modinha vencida pelo *fox*, que acabou derrotado pelo samba, Catulo, acentuadamente nordestino, dedicou-se à poesia sertaneja, não conseguindo tomar o bonde das novas produções.

Não se pode negar, entretanto, que ao autor da *Lira dos salões*, muito devem a modinha e o violão.” (Orestes Barbosa, 1978, p. 39)

Ele não conseguiu se adaptar à nova demanda por uma “nova produção”. Vimos em capítulo anterior como Alexandre Pinto também vai acusar esse esquecimento do grande autor de modinhas, e sua marginalização nos circuitos do Disco na década de 30. A perda do consenso e, ao mesmo tempo, o afastamento dos circuitos de maior difusão, retiram de Catullo a base social do juízo que ele tinha sobre seu próprio valor. A partir de então ele vai publicar em todas as edições de seus livros, os elogios que recebera e continuava a receber de nomes conhecidos das letras nacionais, enquanto que os prefácios auto-elogiosos vão se multiplicar, como num movimento de compensação pelo declínio que começa a se evidenciar.

Catullo representou mais do que nenhum outro músico popular o elo entre a “cultura popular” e a “cultura legítima”, e foi em cima dessa idéia repetida a exaustão que

ele construiu sua própria imagem, se outorgando o título de “Reformador da Modinha e o Civilizador do Violão”. Fala em entrevista ao jornalista Clovis Gusmão:

— Não, nem sempre, o violão foi o que era no meu tempo, começou a contar-me. Eu o reabilitei e tornei o instrumento amaldiçoado pelos pais de família num instrumento que podia entrar em qualquer casa. Antes de mim, o violão era do capadocio; depois de mim, o violão passou a ser da poesia.

O violão, o maior representante da música popular, e a poesia, o gênero mais alto na hierarquia literária. O jornalista d’*A Gazeta* reitera no mesmo texto, o papel de intermediário privilegiado entre a poesia ilustre e o humilde violão ao lembrar da casa onde habitava o trovador, o “Palácio Choupanal”, freqüentado por muitos outros homens das letras nacionais:

Eu mesmo pude apreciar com meus olhos o que era o barracão. Homens ilustres e cantadores humildes ombreavam-se, colocados no mesmo plano. E quem lá fosse, um daqueles domingos que se tornaram famosos na vizinhança, poderia ver o ministro Pedro Lessa, glória da nossa cultura jurídica, em amistosa palestra com Chico Sossego ou com Bernardo Bentevi (...) Homens de todas as posições lá iam aos domingos para beber as águas frescas da cacimba maravilhosa.¹²⁴ (*A Gazeta*, SP, 9/2/1941)

Era nessa crença, que Catullo era um autêntico artista popular, que convivía com os músicos do Choro, os cançonetistas, os cantores do circos, ao mesmo tempo com os consagrados escritores, músicos, capitalistas e políticos, sobre a qual assentava seu carisma.

Mas esse carisma deixou de ter eficácia a partir dos anos 1930, em que um novo ideal de “popular nacional” começa a ser gestado em detrimento do antigo ideal. E esse enfraquecimento do carisma do poeta vai se traduzir na diminuição das recompensas materiais. Em 1917, na fase áurea do poeta, depois de uma apresentação na casa da filha do ministro Pedro Lessa, Assis Chateaubriand lembra:

O meu secretario entregou a Catullo, à sua saída, um envelope. Recusava-se a receber a importância que ele continha. Alegava que a maior soma que lhe pagaram por um festival fora um conto de réis. Não podia receber os três contos que o meu secretário lhe punha nas mãos, tanto mais que Pedro Lessa, por intermédio do genro, já lhe dera dois contos de réis. (...) Lembro-me de que a única importância digna do empreendimento que levava avante, pagou-a Sir Alexander Mackenzie. Deu cinco contos por um balcão do Teatro São Pedro. Tudo o mais orçava pelos 500, 200 e 100 mil réis. (MAUL, s. d., p. 60)

Cinco contos de réis, era uma quantia assombrosa como recompensa por uma única audição, pensando que um conto e duzentos mil réis era o salário mensal de Pixinguinha em sua fase áurea, e três contos o valor da casa de Eduardo das Neves, que juntara dinheiro toda a sua vida para comprá-la. Já em fase avançada da vida, Catullo vai ter que trabalhar

¹²⁴ Entrevista-crônica reproduzida na edição especial dedicada a Catullo no ano de seu falecimento, *A Noite Ilustrada*, 19/7/1946, pp. 5; 38. Acervo particular.

se apresentando no Cine-Teatro vestido como vaqueiro, com barbas postiças, o que foi sentido como situação degradante contra a qual adverte a poetisa Rosalina Coelho Lisboa em *A Noite*:

“Raros, dentre os capazes de sentir a harmonia e compreender a beleza, os que lhe não sabem, nesta terra esplendida, versos de cor... Por que não lhe buscam defender a quase velhice da necessidade de trabalhar para viver?... O mais belo trabalho das cigarras é o canto... O lugar de Catulo Cearense, um dos poetas máximos do Brasil, é na Academia Brasileira de Letras e não num palco de cinema.” (*apud A Noite Ilustrada*, 1946, p. 36)

E mais tarde Monteiro Lobato em *A Manhã*:

“Nesta terra se dá tudo”, disse Vaz Caminha (...) Só não dá justiça. Desse, e o grande poeta nacional, essa Catulo que ninguém ouve sem sentir dentro de si o arrepio da raça, não estaria de barbas postiças, num teatro, a trocar o arrepio de seus versos pela magra subsistência.” (*apud A Noite Ilustrada*, 1946, p. 36)

Catullo foi saindo de moda, junto com a modinha e uma concepção de “popular” como o sertanejo idealizado, purificado pela poesia, com sentimentos sublimes e patéticos. Ele não é imortalizado nem pela Academia nem pelo nascente campo da música popular, onde vai ser acusado de inautenticidade.

Alguns escritores, muitos amigos próximos do poeta, fizeram tentativas para retirar Catullo desse limbo entre o universo literário e musical brasileiro, esquecido pelas novas gerações. Inclusive Câmara Cascudo, em 1960, num empreendimento de “revalorização da modinha”, tenta recuperar o nome de Catullo do esquecimento:

“Mas tirante esses dois livros [*Meu Sertão* e *Sertão em Flor* de 1919] a minha paixão era pelo modinheiro, o cantor da lírica coletiva, o espantoso Poeta da linguagem bravia, das imagens, tumultuosas, malucas, preciosas e banais mas invulgares, envolventes, inesquecíveis. E aquelas músicas maravilhosas e típicas, feitas intencionalmente para os “efeitos” violonísticos, as modulações, os recursos modais, as lindas “falsas de tom” e preparações, todo o aparato sedutor e venenosos que fica soando, perenemente, na lembrança sereneira do Brasil. (...) Agora que estamos valorizando tudo seria útil e lógico revalorizar a MODINHA. A modinha brasileira que não existe senão do Brasil nas divinas limitações inspirativas e musicais. (...) Por isso estava eu pensando na necessidade de regressar Catullo Cearense das Modinhas (...) Pô-las na frente dos ouvidos brasileiros numa obstinação, numa teima, numa ostentação de produto nacional, legítimo, autêntico, telúrico, *Made in Brazil* e ainda *Copyright by Brazil*.”¹²⁵

O folclorista tenta retirar Catullo do limbo privilegiando o universo musical em detrimento do literário. Ele menospreza os seus inúmeros livros publicados na fase mais “literária” da vida, e recupera o antigo Catullo “modinheiro”, do início do século XX. O texto vai se mostrar uma tentativa de restaurar o lugar do poeta no universo musical, junto ao pólo mais autêntico e legítimo da música popular brasileira.

¹²⁵ In “O mundo português”, Rio de Janeiro, 3/07/1960 *apud* CEARENSE, 1966, p. 170.

Catullo se insere nos Salões com a modinha e o violão, expressões da cultura musical urbana carioca, e apenas depois de estar em contato com os gostos e interesses dos grupos intelectuais e políticos, que começa a desenvolver o seu lado “regional”, “sertanejo”, representante do “autêntico homem do interior”. Mas o prestígio de sua obra foi tão fugaz quanto os circuitos onde ela floresceu, e seu nome permanece no limbo entre o universo musical e o universo literário até os dias atuais.

Sinhô: o orgulho de um compositor do Carnaval

Me apresentaram a Sinhô na câmara-ardente do Zeca [José do Patrocínio Filho]. Foi na pobre nave da igreja do Pretos do Rosário. Sinhô tinha passado o dia ali, era mais de meia-noite, ia passar a noite ali e não parava de evocar a figura do amigo extinto, contava aventuras comuns, espinafrava tudo quanto era músico e poeta, estava danado naquela época com o Villa e o Catullo, poeta era ele, músico era ele. Que língua desgraçada! Que **vaidade**! (BANDEIRA, 2006, p. 97)

O traço que mais chamou a atenção da sensibilidade de Manuel Bandeira ao conhecer Sinhô foi a sua vaidade. O cronista encontra o músico popular provavelmente através do amigo Álvaro Moreira, em um momento em que ele já é o “consagrado rei do samba” e vai escrever sobre o músico apenas depois de sua morte. Ele não vai ser o único a remarcar o sentimento de elevada auto-estima do músico-poeta. Sinhô é descrito como pernóstico, afetado na forma de falar, pretensioso, vaidoso em excesso. Sua maneira cuidadosa no vestir, cabelo bem aparado, barba bem feita, chapéu de copa alta, sobretudo de gola virada, punhos e “colarinho duro” como o acusa o samba de Pixinguinha e seu irmão China, é a marca exterior, a manifestação mesma dessa auto-estima elevada. Djalma de Vicenzi, conhecido sob o nome de J. Iguassu, funcionário de um dos Editores de Sinhô, escreve alguns meses depois da morte do músico na revista *Weco*¹²⁶:

Um dos traços mais característicos desse artista do samba era a sua **imodéstia**; ele sabia o que valia como compositor de melodias populares e não escondia que se considerava mesmo o maior sambista brasileiro, um “rapsodo nacional”. (*apud* ALENCAR, 1981, p. 114)

¹²⁶ “Sinhô: sua vida de artista e seus direitos autorais” in *Weco*, nº IX e X, ano II, outubro-novembro de 1930 *apud* ALENCAR, 1981, p. 114.

Seu biógrafo vai dedicar um capítulo de seu livro à “Glória e Vaidade” do compositor. E vai estabelecer uma relação causal entre as duas coisas, “sua vaidade era natural diante de tantos triunfos”, vai explicar Alencar:

Sob a influência de tanto sucesso e de tanta promoção, por vezes excessiva, com o seu nome no cartaz e no programa dos teatros, conhecido de todos, cantando nos salões e assobiado nas ruas, Sinhô tinha que ser apaixonadamente vaidoso. (ALENCAR, 1981, p. 66)

A questão que se coloca aqui é que tipo de “glória” era essa da qual desfrutava Sinhô. Quem o consagrara o “Rei do Samba” e como conseguira legitimar sua obra? Nos termos de Machado de Assis a glória pode advir de duas fontes diferentes a “estima dos graves” ou o “amor dos frívolos”, mas é claro que cada uma dessas formas de afeto social vão se traduzir em glórias diferentes. A “estima dos graves” concede um prestígio muito mais duradouro, enquanto o “amor dos frívolos” é volátil, muda a todo instante, imprevisível. O próprio Edigar de Alencar vai se dar conta que a tal glória de Sinhô não era absoluta:

(...) a glória do compositor era limitadíssima. Não o tornava rico, não o fazia escalar melhor nível da vida. Talvez nem lhe desse mesmo satisfatórias condições econômicas. Era apenas a glória popular, de certo modo a que “fica, eleva, honra e consola”. (ALENCAR, 1981, p. 45)

Segundo o principal biógrafo do músico a sua glória que não incluía melhores condições econômicas, “era apenas a glória popular”. Alencar faz uma distinção entre a glória que traz consigo recompensas econômicas e a “glória popular”, aquela que “fica”. Muito diferente, portanto, da distinção que procuro traçar aqui.

A partir do século XX, com o desenvolvimento das atividades capitalistas no âmbito do divertimento, incluindo a comercialização crescente das músicas, as recompensas materiais vão depender cada vez mais do reconhecimento de um público indiferenciado que vão compor o mercado consumidor da música popular. Cada vez mais as recompensas materiais vão se ligar ao “amor dos frívolos”, ou ao reconhecimento de um público mais amplo, segundo a lógica de constante renovação e inovação dos produtos culturais. Enquanto que a “estima dos graves”, implica uma outra lógica que visa a perenidade, utilizando para tal, mecanismos próprios como os prêmios, os troféus, as citações, bustos, homenagens de toda sorte, realizadas pelos agentes da cultura legítima, sob o nome de instituições. É o tipo de reconhecimento que vai perdurar ao longo do tempo.

Sinhô obtivera um sinal de reconhecimento do primeiro crítico da música popular urbana que tivemos no Brasil, Mário de Andrade, mas apenas no final de sua curta vida, momento em que vai se apresentar pela primeira vez em uma Sala de concerto:

Sinhô, autor de “Pelo Telefone”, autor de “Jura”, está em S. Paulo, e de pinho em punho. Vai dar um recital com as obras dele, dizem, e será uma curiosidade satisfeita escutar Sinhô em carne e osso.

Sinhô é poeta e músico. Do Brasil? Me dá uma angústia atualmente imaginar em Brasil.... (...) Porém, Sinhô se não é brasileiro, é carioca. Sinhô é carioca na música e na poesia dele. (ANDRADE, 1976, p. 103)

Mário de Andrade publica essa crônica no *Diário Nacional* em 11/05/1929, pouco mais de um ano antes da morte de Sinhô. Sinhô era quase analfabeto, nunca frequentou a escola, e na música também era analfabeto, não sabia ler nem reproduzir as notações da música ocidental, mas nenhuma dessas duas ausências o impediu de ter sido um dos mais importantes autores e compositores de canções de sua época. Seria mesmo considerado um poeta por alguns, entre os quais Mário de Andrade. Mas este fora o único reconhecimento que este músico profano recebera da parte de um intelectual. Isso porque era difícil defender certos versos de rimas pobres e gramática duvidosa criados por este inspirado poeta-compositor, como no samba *Já-já*, sucesso no Carnaval de 1924, que satirizava a moda do cabelo feminino aparado à inglesa:

O tal cabelinho à inglesa
Eu mandava raspar já-já
Depois lixava a cabeça
Até ela gritar “chegá!”¹²⁷

Talvez seja o domínio da língua escrita o que mais opõe Sinhô a Catullo, o outro músico-poeta, o professor de português, o leitor de todos poemas clássicos e modernos da literatura universal, como ele mesmo se gabava, que tanto agradou os homens de letras. Lima Barreto, admirador de Catullo, vai acusar Sinhô de fazer versos sem sentido, pobres e sem interesse algum para ele. Escreve em 1920:

Seria tolice exigir dos vates dos cordões e ranchos, coisas impecáveis em qualquer sentido. O que, porém, podiam mostrar, é que eram capazes de não desmentir o estro dos nossos humildes cantores roceiros do “desafio”, que são verdadeiramente povo; entretanto, raramente caem com as suas quadras no contra-senso ou, melhor, no sem-senso, agravado do palavreado oco e idiota da atual musa carnavalesca.

Os jornais, ou, antes: um jornal observou mais ou menos isto que eu estou aqui dizendo; mas sem confessar que a culpa é deles, pois animam a vaidade de tais poetas, publicando-lhes, sem exame, a sua enxurrada de vocábulos que não querem dizer nada. Estou certo de que, se para a sua publicação e competente elogio, os cotidianos exigissem mais alguma coisa que não uma trapalhada de palavras, melhor eles fariam.

Nos dias que precederam o carnaval, pois escrevo no sábado, véspera dele, andei pelas secções competentes das folhas, colecionando as cantarolas da “cordoalha” carnavalesca. Cansei-me logo, pois me aborreci com tanta bobagem acumulada; entretanto, guardei algumas. (...)

Encontrei também uma outra cantora, que, além de ser dedicada à Bahia, é oferecida ao Clube dos Democráticos, na qual entra um papagaio, cuja relação com o resto não se atina qual seja. É um modelo do gênero e vale a pena transcrever-la toda inteira do jornal que a publicou.

“Fala meu Louro”

¹²⁷ ALENCAR, 1981, p. 58

(Samba do Partido Alto)
Dedicado ao Estado da Bahia e
oferecido ao Clube dos Democráticos
Por J. B. (Sinhô)

A Bahia não dá mais côco
Pra botar na tapioca
Pra fazer o bom mingau
Pra embrulhar o carioca

Papagaio louro (corrupacopapaco)
Do bico dourado (corrupacopapaco)
Tu que falavas tanto
Qual a razão que vives calado?

Não tenha medo
Louro de respeito
Quem quer se fazer não pode,
Quem é bom já nasce feito.
(BARRETO, *Feiras e Mafuás*, 1956, p. 209)

Mas Sinhô ao ser criticado por seu amigo, o cronista Vagalume, pela falta de sentido e de rima, se esquivava, defendendo uma posição autônoma em relação ao universo literário:

Muitas vezes, tive a honra de ser consultado sobre seus trabalhos, dando uma opinião desfavorável e ele respondia, com sinceridade:

— Meu “tio Guima”, o senhor tem razão. Isto não rima nem forma sentido, mas o *Sinhô* não é poeta nem literato. Eu pego no lápis e escrevo, pego no “pinho” e executo e aí está o samba feito! O senhor quer ouvir? Escute só *A Bahia é boa terra*:

A Bahia é boa terra

Ela lá e eu aqui

Ioiô!...

Ai, ai, ai

Não era assim que meu bem chorava.

— Mas Sinhô, onde está a rima?

— Está aí mesmo, meu “tio”... depois o senhor vai ver. Escute só este estribilho:

Ai,

olha a canga do boi

Iaiá!

que o luar já se foi

Ioiô.

— E então meu “tio”, tem ou não rima?

Encarei o homem e concordei:

— É... Você rimou... (GUIMARÃES, 1978, p. 52)

Catullo se vale de um prestígio que os homens de letras lhe outorgam, Sinhô, sem poder se valer desse dispositivo, contribui para a autonomização do espaço de produção da música popular, defendendo uma lógica própria que não poderia ser avaliada pelas regras oficiais das letras brasileiras. A criação das canções eram feitas quase sem retoques, de forma espontânea, muito diferente do processo criativo de Catullo, que escreve no prefácio da *Lira dos salões*:

Vós me pedis, suponde, que eu faça a poesia para certa música. Crede que eu, imediatamente, sem mais reflexão, empunhe a pluma e a vaze no papel? Não. Há algumas dessas músicas que me fazem levar horas inteiras a interpretar-lhes os sentimentos, os queixumes, as mágoas de que sofrem os seus autores. (*apud* RIO, 2008, p. 243)

Outra diferença mais evidente entre os dois artistas é o fato de Catullo não ser compositor, ser apenas autor, enquanto que Sinhô era autor e compositor. Como observara Alencar, das 153 composições editadas, publicadas e gravadas, em menos de 10 teve parceiros, os quais se incumbiram apenas dos versos. É claro nessa estatística não foram levadas em conta aquelas composições que foram verdadeiras apropriações do inspirado malandro, como conta Bandeira em uma de suas Crônicas da Província do Brasil:

Lá [na praça Tiradentes] pude arranjar uma pequena coleção de “liras” que remontavam até 1927. Vim para casa e correndo a vista por aquelas páginas sujíssimas deparei num dos cadernos com o título “Já é demais”. Abaixo dele vinha a informação: “Letra e música de *seu* Candu”. Ora, lá estava o estribilho do samba de Sinhô:

Já é demais, meu bem

Meu bem já é demais!

E hoje já notei

Que tu queres me acabar...

Verifiquei logo que o plágio não podia ser do *seu* Candu, porque a publicação era de 1927 (editor Menotti Carnaval, depósito rua General Pedra, 169) e de resto havia ainda a indicação abaixo do título de que o “Já é demais” era choro do carnaval de 1925, o que estava aliás provadíssimo pelo contexto da letra todo cheio de alusões aos fatos revolucionários de 24. (...) Ainda não pude descobrir quem conhecesse a toada do choro de *seu* Candu. Em todo caso está claro que Sinhô avançou no refrão de *seu* Candu.” (BANDEIRA, , p. 154)

Os avanços de Sinhô sobre versos e músicas alheias era um fato divulgado por muitas fontes, inclusive através da própria música. Heitor do Prazeres é um dos que mais se sentiu lesado pelos avanços do Rei do Samba, e compôs dois sambas em que acusa Sinhô abertamente. O primeiro — *Olha Ele, cuidado!* — é de 1928:

Olha ele, cuidado!

Ele com aquela conversa é danado

Olha ele, cuidado!

Que aquele homem é danado

Eu fui perto dele

Pedir o que era meu

Ele com cinismo comigo

Chora mais do que eu

Vive de tratantagem

Com todos os seus amigos

De tanto truque que tem

Chega a andar pensativo

No ano seguinte, em 1929, Heitor dos Prazeres de novo ataca com *O rei dos meus sambas*:

Eu lhe direi com franqueza

Tu demonstras fraqueza

Tenho razão de viver descontente

És conhecido por bamba

Sendo rei dos meus sambas

Que malandro inteligente!

Assim é que se vê
A tua fama, Sinhô
Desta maneira és rei
Eu também sou.

Mas enganou-se Heitor dos Prazeres, não foram apenas alguns versos inspirados que fizeram de Sinhô o “Rei do Samba”. Sinhô era sim “um dos compositores mais contestados”, segundo um funcionário da Casa Carlos Wehrs, em artigo na revista *Weco*¹²⁸, mas tinha o dom de transformar suas próprias composições e também as alheias, em sucesso comercial. A sua “inteligência” ou “malandragem”, como identifica Heitor dos Prazeres, ou sua visão de artista-empresendedor que sabe perceber e aproveitar as novas possibilidades que estavam sendo abertas com o nascente mercado da música popular, tiveram um papel muito mais importante que seus versos, na construção da posição central que vai ocupar no universo da música de divertimento, que se constitui nesse início do século em torno do Carnaval e do Disco.

A inserção nos circuitos profissionais

Sinhô nasceu no dia 8 de 1888, numa “casa modesta da rua do Riachuelo, nº 90”, entre o Morro de Santa Teresa e o Centro. Em 1900 já residia na rua Senador Pompeu, 114, aos pés do Morro da Favela. O pai, Ernesto Barbosa da Silva, era pintor e decorador de paredes. Foi identificado por várias pessoas como sendo mulato, mas o próprio Sinhô se representava a si mesmo como caboclo, e se incomodava com a confusão. Sinhô não tivera nenhuma formação escolar, assim como não tivera nenhuma formação musical institucionalizada. Começou a aprender flauta por insistência do pai, mas logo passou para o violão e o piano, que vai se tornar seu principal instrumento, aquele com o qual vai ser sempre representado nas caricaturas. Mas Sinhô não sabia ler nem reproduzir as notações musicais do sistema ocidental. Apenas no final da vida conseguiria passar para a pauta suas composições, com a ajuda e supervisão de seu amigo Augusto Vasseur, um conhecido pianista dos circuitos profissionais.

Seu primeiro circuito da música provavelmente foi aquele das sociedades carnavalescas. Seu pai ajudara a fundar a Sociedade Dançante Carnavalesca Kananga do Japão, localizada na Cidade Nova, onde Sinhô atuou como pianista e diretor geral do grupo “As Sabinas da Kananga”, importante ala da agremiação. Por volta dos 20 anos de idade

¹²⁸ ¹²⁸ “Sinhô: sua vida de artista e seus direitos autorais” in *Weco*, nº IX e X, ano II, outubro-novembro de 1930 *apud* ALENCAR, 1981, p. 114

ele atua em várias sociedades dançantes e ranchos, dentre os quais o famoso Rancho Ameno Resedá, no Catete. Nessa época já freqüentava as reuniões da casa da Tia Ciata, na Cidade Nova, próxima à antiga Praça Onze, região que Heitor dos Prazeres chamou África em miniatura, devido a concentração de negros imigrados da Bahia que moravam nas redondezas. Os circuitos amadores, das Sociedades Carnavalescas e dos Bahianos, que se concentram na região onde mora, são a porta de entrada para Sinhô no universo musical.

Em julho de 1915 um anúncio para o baile na Sociedade Fidalgos da Cidade Nova, publicado no *Jornal do Brasil*, sugere a imagem de Sinhô que começa a circular na cidade:

Abrilhanará este, o choro de cordas regido pelo exímio flautista Pexinguim e o valente cronista Sinhô Pianista. (*apud* ALENCAR, 1981, p. 23)

Sinhô, aos 27 anos já aparece como pianista e estranhamente como “cronista”, ao lado do jovem Pixinguinha, com 17 anos. Sinhô começa a desenvolver aquilo que vai se tornar sua vocação de compositor, como cronista. Não é por acaso que seus primeiros sambas são verdadeiras crônicas em versos, seja inspiradas em fatos políticos e personalidades públicas, seja inspiradas nas disputas internas de seu grupo. Mas ele não fora o primeiro a aproximar a crônica da canção, antes dele Eduardo das Neves já havia feito o mesmo com suas modinhas, que muito sucesso fizeram na cidade na primeira década do século. Mas aos poucos o estilo de Sinhô vai se adaptando às novas tendências musicais, como vimos no quarto capítulo desta tese.

Sinhô faz prova de sua capacidade a se adaptar as demandas e aproveitar as oportunidades que se abrem já em 1917, quando reivindica a co-autoria do samba carnavalesco registrado por Donga, *Pelo telefone*, como aparece no *Jornal do Brasil* de 04/02/1917:

Do grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota:

Será cantado domingo, na av. Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo telefone*, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de *A Rua*, em 06 de agosto de 1916, dando ele o nome de *Roceiro*:

Pelo telefone

A minha boa gente

Mandou me avisar

Que o meu bom arranjo

Era oferecido

Para se cantar.

Ai, ai, ai

Leve a mão à consciência

Meu bem.

Ai, ai, ai

Mas por que tanta presença

Meu bem?

Ó que cara dura

De dizer nas rodas
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu.
Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso.

A criação coletiva, fora intitulada *Roceiro*, e chamado tango por Hilário Jovino sem perceber o que o novo gênero inaugurado por Donga significaria em termos comerciais. Apenas o arranjo é reivindicado pelos ofendidos, não há portanto uma associação entre tal composição e o gênero samba, que passou a significar música e letra. Os versos registrados por Donga não eram alvo de interesse, mas apenas a música. Mas Donga sensível à demanda do Carnaval que se aproximava, e atento as novas formas de comercialização da música, cria o gênero “samba” enquanto canção para ser divulgada no Carnaval. Edita e grava a música em disco, mudando seu título, e transformando-a em um outro produto, com um novo significado, uma mercadoria que pode ser reproduzida indefinidamente. O grupo reage, mas não compreende bem o que está em vias de se criar, sente-se lesado, acusa o violonista de plágio, mas não percebe onde está a inovação de Donga.

A música registrada por Donga era uma verdadeira obra coletiva. Parece que o refrão que “aludia à enérgica perseguição ao jogo que então se anunciava na gestão de Aurelino Leal na chefatura de polícia”, era de João da Mata, os versos da segunda estrofe eram de Mauro de Almeida (Peru dos Pés Frios), a terceira estrofe era uma cantiga folclórica “Olha a rolinha”, de Catulo e Paulino Sacramento, que havia sido apresentada com sucesso no começo do ano na burleta *O Marroeiro*. Segundo, ainda, outras fontes, essa cantiga tinha sido levada das ruas para o Clube dos Democráticos pelo Mirandela, figura destacada nas rodas do samba, onde foi entoada e decorada. Chama atenção o caminho percorrido por essa música através de diversos meios, mas que marca um circuito específico: teatro popular, ruas, Clube Democráticos, casa da Tia Ciata, registrada em Disco por Donga, cantada durante o Carnaval; e o número de agentes envolvidos: João da Mata, Catulo da Paixão Cearense e Paulino Sacramento, Mirandela, Ciata, Hilário Jovino, Donga e Sinhô. Mas apenas uma casa de edição: Casa Edison.

Sinhô compreendeu rapidamente as bases do jogo, passa de simples auxiliar na composição, aquele que “escreveu o arranjo”, para o compositor e autor do sucesso no Carnaval seguinte. Em 1918, compôs *Quem são eles?* editada pela Casa Beethoven, gravada pela Casa Edison na voz do Bahiano, que gravava todos os lançamentos para o

Carnaval no período. A música faz referência a outra disputa que se dava naquele momento entre Sinhô e os baianos da Cidade Nova.

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

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

Carreiro olha a canga do boi
Carreiro olha a canga do boi
Toma cuidado luar já se foi
Ói! Que o luar já se foi
Ói! Que o luar já se foi

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

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

Não precisa pedir que eu vou dar
O resto do caso pra que cantar¹²⁹

A partir de então seguiu-se uma briga através das composições entre de um lado Sinhô e de outro “os baianos”: Donga, Pixinguinha, China (irmão de Pixinguinha), Hilário Jovino. O que parecia uma sutil provocação à colônia baiana provocou respostas imediatas, como a composição de Donga *Fica calmo que aparece*, ou *Não és tão falado assim* de Hilário Jovino, bem como o nada sutil *Já te digo*, letra de China, música de Pixinguinha, e que foi um dos sucessos do Carnaval seguinte:

Um sou eu
E o outro eu sei quem é
Ele sofreu
Para usar colarinho em pé.

Vocês não sabem quem é ele
Pois eu vos digo
Ele é um cabra muito feio
E fala sem receio
E sem medo de perigo.

Ele é alto, magro e feio
E desdentado
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado
Lá no Rio de Janeiro.

¹²⁹ Cf. gravação do Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

No tempo em que tocava flauta
Que desespero
Hoje ele anda janota
Às custas dos trouxas
Lá no Rio de Janeiro.

Nesta bela brincadeira
Ninguém se meta (...) ¹³⁰

Os irmãos Viana tentam desqualificar a imagem pública de Sinhô de várias formas, questionando seu talento musical, seu caráter moral “avacalhado”, e inclusive colocando em evidência estigmas que poderiam destruir a representação que o vaidoso compositor fazia de si mesmo: vão chamar atenção para a origem social modesta que Sinhô tenta dissimular na forma de se vestir de “colarinho em pé”, além da falta de dentes que certamente destoava do visual “janota”, escancarando todos os estigmas que o músico tentava amenizar (ALENCAR, 1981, p. 32). Uma resposta cruel que parece desproporcional em comparação aos versos chistosos de Sinhô, mas que ganha um novo significado se a pensarmos como uma *sanção* do meio ao qual Sinhô pertencia, a dos baianos da Cidade Nova. Sinhô se lança como compositor de samba se apropriando de um gênero criado pelo grupo baiano, convertendo os ganhos simbólicos do grupo em proveito individual. Vai utilizar elementos da cultura afro-baiana em vários de suas composições como em *Ai ué dendê* (marcha-carnaval, 1927); *Bofe Pamim Dge* (batuque africano, 1926); *Burucuntum* (samba, 1930); *Macumba* (samba carnavalesco, 1923); *Maitaca* (1924); *Ojaré* (1925); *Oju Burucu* (batucada, 1925).

No Carnaval de 1920, Sinhô faz sucesso com outra provocação aos baianos. *Fala meu louro*, a princípio uma referência ao grande orador baiano Rui Barbosa, que perdera ainda uma vez as eleições presidenciais; vai ser também uma continuação cifrada da disputa pelo samba e as oportunidades que o gênero oferecia no mercado da música:

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. ¹³¹

¹³⁰ Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

¹³¹ Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

Mas a mensagem dos baianos é de novo clara, sem sutilezas: *Entregue o samba a seus donos*, é o nome do samba de Hilário Jovino em resposta a Sinhô.

Entregue o samba a seus donos
É chegada a ocasião.
Lá no Norte não fazemos
do pandeiro profissão.
Falsos filhos da Bahia
que nunca pisaram lá,
que não comeram pimenta
na moqueca e vatapá.
Mandioca mais se presta
muito mais que tapioca.
Na Bahia não tem mais coco
É plágio de um carioca.

Hilário Jovino era uma das figuras mais ilustres e mais antigas da colônia baiana. Foi fundador dos primeiros ranchos de carnaval, exercendo grande influência na recriação do carnaval carioca na passagem do século. Sinhô ao escrever que “a Bahia não dá mais coco” indiretamente se vangloriava de seu sucesso, em detrimento da ausência dos compositores baianos dos circuitos profissionais, terminando com a frase “quem quer se fazer não pode, quem é bom já nasce feito”. O baiano se defende acusando Sinhô de falsário por se apropriar de uma cultura que não é sua, de mercenário, fazendo música para ganhar dinheiro, e ainda, plagiador.

Hilário Jovino vai chamar atenção para uma oposição que já foi ressaltada acima, o caráter do compositor que vive “da música”, que faz “do pandeiro profissão”, em oposição àquele que vive “para a música”. Sinhô representa esse letrista-compositor moderno, que faz da música profissão, tirando todos os benefícios que tal atividade podia lhe oferecer. Hilário Jovino, assim como Catullo, ambos da geração mais antiga, nascidos na década de 1860, estão fechados para os novos possíveis que se apresentam aos músicos, engendrados pelas novas práticas e formas de comercialização da música. Possibilidades exploradas com desenvoltura pelos mais jovens, e principalmente por Sinhô que como ninguém vai saber expandir seu reinado.

As disputas no espaço de produção da música popular que começa a se estruturar vão ser utilizadas pelo compositor como material para seus sambas até meados da década de 1920. Vão inspirar diversas composições como *Vou me benzer*, também denominado *As criaturas*:

Há criaturas que vivem
Porém com tal influencia
Que parece ser por elas
Que a gente tem existência.

Vou me benzer

Para me livrar
Desses maus olhos
Que querem me botar.¹³²

O mesmo tema aparece em *Pé de Anjo e Tesourinha* em que se refere à “tesourinha” para cortar a língua ferina de uns e outros:

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

A língua ferina, o olho gordo, a inveja¹³³, são muitas vezes evocados em suas letras, revelando um imaginário do compositor repleto de tensões fictícias ou reais. Essas tensões são frutos das disputas do universo da música popular que começa a trazer recompensas mais vantajosas a seus músicos, aumentando a concorrência pelas posições mais vantajosas.

A glória limitada do rei do samba

Vi-o pela última vez em casa de Álvaro Moreyra. Sinhô cantou, se acompanhando, o “Não posso mais, meu bem, não posso mais”, que havia composto na madrugada daquele dia, de volta de uma farra. (...) Não faz uma semana eu estava em casa de um amigo onde se esperava a chegada de Sinhô para cantar ao violão. Sinhô não veio. Devia estar na rua ou no fundo de alguma casa de música, cantando ou contando vantagem, ou então em algum botequim. Em casa é que não estaria; em casa, de cama, é que não estaria.” (BANDEIRA, 2006, p. 98)

Este é o único relato da circulação de Sinhô nos circuitos dos Salões, que parece ter sido muito restrita em comparação a Catullo e mesmo a Ernesto Nazareth. Sinhô aparece nos Salões na fase final da vida, o último circuito de sua carreira, quando já é o “consagrado rei do samba”. Não é nesse circuito que vai conseguir alcançar o prestígio que gozou em vida. Ele começou sua trajetória musical pelas Sociedades Carnavalescas e pelos Bahianos, chegou ao Carnaval, Editores e Disco ao mesmo tempo, o que nos confirma a estreita ligação entre esses três circuitos. Mas rapidamente, um ano depois da estréia no Carnaval, Sinhô faz seu ingresso nos Teatros, como compositor. Foi também o ingresso do gênero samba no Teatro. A estréia no Teatro foi com seu primeiro êxito do Carnaval de 1918, *Quem são eles?*, cujo o refrão *A Bahia é boa terra* deu o nome para a revista de Candido Castro e Luís Rocha, em 1919. No mesmo ano a melodia de seu samba estreado

¹³² *Apud* Alencar, 1981:42

¹³³ Ver os versos de *Alivia estes olhos* (1920); *Quando come se lambuza* (1923); *Macumba* (1923); *Quem fala de mim tem paixão* (1926); *A Medida do Senhor do Bonfim* (1929).

no Carnaval de 1919, *Confessa meu bem* foi utilizada na revista *É de ban-ban-ban* de Rego Barros, e Carlos Bittencourt. Ainda em 1919, *Confessa meu bem* vai ser o título e canção da revista de Cardoso de Menezes.

Em 1920 participa em *Pé de Anjo* e em *Quem é bom já nasce feito*, ambas revistas de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes; e *Papagaio louro* dos Irmãos Quintiliano, título inspirado nos versos do samba *Fala meu louro*, do qual aproveita também a melodia na abertura da peça. O mesmo vai se repetir com frequência em toda a década de 1920, na qual participou em uma média de 4 peças por ano. No total foram 39 peças, segundo levantamento feito por Edigar de Alencar, (1981, p. 160-161), às vezes apenas inspirando o título da revista, mas na maior parte dos casos, as músicas de Sinhô eram cantadas e encenadas no palco dos Teatros.

Em 1928 duas composições de Sinhô bateram recorde de vendagem de disco, ambas na voz de Mário Reis. No lado A desse disco Odeon (10.278) figurava *Jura*, um samba-canção que vai se tornar a composição mais lembrada de Sinhô, no lado B *Gosto que me enrosco*, música que já havia estreado no Teatro no ano anterior com o nome de *Cassino-maxixe*, um dos quadros da peça *Sorte Grande* de Bastos Tigre. Mário Reis havia estreado no mesmo ano no Disco com duas outras composições de Sinhô, *Que vale a nota sem o carinho da mulher* e *Carinhos de vovô*, gravações que oferecem a rara oportunidade de ouvir o famoso compositor tocando violão ao lado de Donga¹³⁴. As duas estréias de Francisco Alves no Disco também foram com composições de Sinhô. Ainda no início da carreira, em 1921, quando já era cantor-ator nos palcos dos Teatros, gravou seu primeiro disco, a convite de João Batista, companheiro de Chiquinha Gonzaga, pelo selo Disco Popular, quando registra *Pé de anjo* e *Fala meu louro*. Apenas seis anos depois, em 1927, gravou seu segundo disco, levado a Odeon pelo compositor e revistógrafo Freire Junior, quando gravou mais dois sambas de Sinhô: *Cassino Maxixe* e *Ora, vejiam só!* Mesmo momento em que vai se aproximar dos compositores do bairro do Estácio, e gravar uma composição de Bide, *A malandragem*. No final da década na voz de Mário Reis e Francisco Alves, as composições de Sinhô vão preferir o tema da mulher, do relacionamento amoroso entre homem e mulher, versando muitas vezes sobre o tema da orgia e da malandragem, como já foi analisado em capítulo anterior. Sinhô parece seguir as novas tendências e se adaptar às novas ofertas e demandas que estavam sendo criadas coletivamente com a entrada de novos compositores nos circuitos musicais.

¹³⁴ Ouvir no Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

As recompensas simbólicas e materiais

Sinhô bateu recorde de vendagem de disco como compositor em 1928, contudo, três dias depois de sua morte o *Jornal do Brasil* (8/8/1930) publicou uma nota intitulada “A miséria de Sinhô” em que aludia à condição miserável em que vivia o músico, acusando a ganância dos Editores:

Se uma percentagem, mesmo ridícula, dos lucros que ele deu aos seus editores, lhe tivesse sido paga, é certo que Sinhô teria vivido bem – pelo menos teria tido algum conforto. E, entretanto, ele morreu miserável... (apud ALENCAR, 1981, p. 114)

A nota comentava entrevista publicada no dia anterior na mesma folha com a companheira de Sinhô, Nair Moreira, e assume uma posição de defensora dos artistas contra os empresários. Miserável é um julgamento severo da parte do jornalista que escreveu o artigo, que exagera para colocar em evidência a grande popularidade de Sinhô, que mesmo com uma “percentagem ridícula” dos lucros que suas músicas trouxeram aos empresários, poderia ter vivido com conforto, tamanho era seu sucesso. Não sabemos se Sinhô viveu ou não com conforto, o fato é que o músico era atento e cuidadoso com a divulgação e comercialização de suas obras. Segundo seu biógrafo todas partituras de suas composições eram rubricadas de próprio punho, passando depois a serem carimbadas com sua assinatura em miniatura.

Talvez em resposta ao *Jornal do Brasil*, Djalma de Vicenzi, o já citado secretário da revista *Weco*, publicada pela Casa Carlos Wehrs, a qual editou muitas composições de Sinhô, vai oferecer outro ponto de vista sobre o comportamento de Sinhô e sua relação com os Editores e casa de gravação:

Sempre fez valer perante os editores a aceitação que o público dedicava às suas composições. Nunca entregou a um só editor todos os seus direitos de autor; de todos recebia a renda pela sua autorização, dada detalhadamente para esse ou aquele fim. Cabia-lhe a renda total de todos os pequenos direitos, dos direitos teatrais, discos de gramofone, rolos de pianolas, e até para a publicação dos versos das suas músicas em folhetos chamados de “jornal de modinhas” também cobrava os seus direitos. De uma feita recorreu até à 4ª Delegacia para apreender partes de instrumento de sopro, que em manuscrito estava à venda em certas casas da cidade. Para ser possível apresentar com as presentes linhas um apanhado do êxito financeiro que ele obtinha com suas composições, recorro a um dos seus editores em papel, a firma Carlos Wehrs & Cia., que publicou algumas de suas composições nos anos de 1926, 1927 e 1928. Sinhô recebia por exemplar vendido das suas músicas a cifra de setecentos réis, o que corresponde ao mais elevado direito autoral pago sobre o preço de dois mil réis para o publico. Das suas músicas editadas pela Casa Wehrs as que tiveram maior êxito foram as seguintes: *Gosto de que me enrosco*, 5.709 exemplares vendidos; *Ora vejam só*, 5.380 exemplares vendidos; *Que vale a nota sem o carinho da mulher*, 3.423 exemplares. Entre todas as 17 publicadas na Casa Wehrs, de 1926 a 1928 foram vendidos 22.348 exemplares, das partes de piano só, que produziram para o autor a quantia de 15:643\$600 líquidos. Como artista boêmio que era, dois dias depois de ter recebido a importância dos direitos autorais, voltava ao editor para o clássico... vale. Ele tinha confiança no povo que amparava com

preferência suas criações musicais. Nunca pensou no futuro, e só por isso morreu pobre.¹³⁵
(*apud* ALENCAR, 1981, p. 122)

Esse valor dividido por mês, daria 435\$000, um bom complemento de renda, pensando que era apenas os direitos pagos por uma Casa, e apenas das partituras, sem pensar nos direitos sobre os discos. A mesma imagem de imodesto reivindicador dos seus direitos de autor de grande sucesso, é divulgada por Mozart de Araújo que conta certa vez que encontrou Sinhô na Casa Edison, e que este reclamava o pagamento pelas suas produções, ouvira o compositor dizer exaltado “Tudo isso é meu!” acompanhando a frase com um movimento largo dos braços apontando as prateleiras da Casa de gravação. (Alencar, 1981, p. 39)

O comportamento em relação aos ganhos econômicos certamente sugere uma grande diferença entre a representação que o “rapsodo nacional” compositor de samba tinha de si mesmo, e aquela que o “trovador do sertão”, o modinheiro Catullo construiu de si mesmo ao longo da vida. Enquanto Catullo construiu uma imagem de artista desinteressado pelos bens materiais e pelo dinheiro que sua obra poderia lhe trazer, colocando ênfase na imagem do poeta puro, vivendo “para sua arte” e não “da sua arte”, conseguindo arranjar colocações em serviços públicos com indicação de suas amizades importantes. Sinhô, ao contrário, vai brigar por aquilo que acreditava ser seu de direito: uma percentagem dos ganhos dos estabelecimento comerciais. A mercantilização do samba permitia a Sinhô pretender viver “da sua arte” e não somente “para sua arte”. Sinhô parece ter compreendido a importância de monopolizar o mais possível o mercado que se formava, divulgando ele mesmo o título “Rei do Samba” criado pelo amigo jornalista-carnavalesco Vagalume. A partir de 1922 as partituras traziam seu nome, seu apelido e a designação “O Rei do Samba”. Era um excelente golpe de marketing ao se outorgar o título de principal e mais qualificado produtor do gênero, conseguia apropriar-se das significações positivas que o samba começava a agregar, como a mais autêntica expressão da alma popular carioca.

Sinhô não fez simplesmente parte da transição da modinha para o samba do morro, ele atuou na consolidação de uma posição de destaque para o gênero do samba, enquanto canção que visa os circuitos do Carnaval e todos os outros circuitos em estreita ligação com este, tais como o Disco, as Editoras e o Teatro. Não podemos esquecer que Donga fez prova da mesma sagacidade ao se autodeclarar o “inventor” do samba enquanto gênero

¹³⁵ “Sinhô: sua vida de artista e seus direitos autorais” in *Weco*, nº IX e X, ano II, outubro-novembro de 1930.

musical comercializável, mas faltou-lhe o talento de compositor e letrista para tentar monopolizar sua produção, enquanto que sobrava-lhe a habilidade de instrumentista, sabiamente preferiu, dedicar sua existência a fixação de um outro gênero, o choro.

Sinhô ao lado de Donga e Pixinguinha, vai ser um dos músicos com maior capital social no universo da música popular. Tinhorão já havia notado a capacidade de Sinhô de estar em todos os lugares:

“Sua capacidade de auto-promoção, ajudando sempre a divulgar as músicas que compunha ou de que se apropriava, J. B. Da Silva parecia estar presente nos mais diferentes lugares, ao mesmo tempo: entre os ciganos de Catumbi — que povoavam os ouvidos com suas canções tão próprias para serem transformadas em valsas —, na SBAT, nos salões das chamadas grandes sociedades (como os Fenianos e os Democráticos), no Cananga do Japão, no terreiro de macumba de pai Assumano (a quem submetia suas músicas, antes de levá-las ao editor), na Casa Beethoven. E, é claro, na festa da Penha.”¹³⁶

Mas além da quantidade de circuitos que circulava, Sinhô se encarregava pessoalmente da divulgação de suas músicas e cuidava de sua imagem pública, vestindo-se com grande esmero, procurando sempre estar presente nas apresentações das peças de Teatro, onde poderia ter a oportunidade de subir em cena para ser visto e aplaudido. (GUIMARÃES, 1933, p. 57)

A imprensa também se aproveitava do sucesso das músicas do compositor ao mesmo tempo em que contribuía para a divulgação de seu nome. Seu samba serviu de legenda para a charge política de J. Carlos, que foi capa da revista *Careta* de 15/03/1919¹³⁷. Foram aproveitados os famosos versos do “samba carioca” *Confessa meu bem* divulgados no Carnaval do mesmo ano e pelo Disco, na voz de Eduardo das Neves:

Confessa, confessa, meu bem!
Confessa, confessa, meu bem!
Fala, fala, fala, meu bem
Eu não digo nada a ninguém

Língua malvada e ferina
Falar de nós é a tua sina

Vou-me embora, vou-me embora
Desse meio de tolice
To cansado de viver
De tanto diz que me disse¹³⁸

Ele morreu aos 42 anos de idade, no dia 5/8/1930, de uma hemoptise devido a uma tuberculose em estado avançado. Quase todos os jornais do Rio publicaram notas e artigos sobre o compositor e seu falecimento. Segundo seu biógrafo houve apenas três exceções

¹³⁶ Tinhorão, *Música popular – teatro & cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972, p. 125, *apud* Gardel, 1996, p. 134.

¹³⁷ Ver caderno de imagens.

¹³⁸ Cf. Acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

Jornal do Comercio, O País e Vanguarda que se concentraram nas importantes notícias sobre a disputada campanha presidencial entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas, e no assassinato de João Pessoa em Recife. Ao seu enterro compareceram, segundo testemunho de Manuel Bandeira relatado em crônica (2006, p. 99) apenas “gente simples”:

A capelinha branca era exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chaffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Julio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente ao se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutaszinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num boteuim em frente, prolongamento da câmara-ardecente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas do morto, asosbiam ou cantarolam os sambas. No cinema da rua Frei Caneca um bruto cartaz anunciava *A última canção* de Al Johnson. Um dos presentes comenta a coincidência. O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um *landaulet* que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. Pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca. (BANDEIRA, 2006, p. 99)

Talvez o único que destoasse do ambiente fosse o próprio escritor, o único que não pertencia àquele “genuíno quadro de costumes cariocas”. O cronista não se inclui no quadro, olha com olhos de estrangeiro, distanciado, capaz de enxergar como uma representação da realidade. Apesar de em outro momento de sua crônica o poeta modernista ver Sinhô como “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana”, a descrição do enterro do compositor revela que tal “ligação” se deu apenas no âmbito cultural mas não no âmbito social. Sua música lhe abriu as portas de alguns salões dos grupos mais ricos e cultivados, mas de maneira esporádica e intermitente. O que mostra a possibilidade limitada de ascensão social oferecida pela atividade de músico popular.

Sinhô circulou pelos circuitos de maior difusão, com maior impacto comercial, que traziam fama e recompensas econômicas vantajosas, se comparadas as suas condições sociais. Mas gozou de pouco reconhecimento de agentes externos ao universo da música de divertimento, sua fama se apagou um pouco depois de seu desaparecimento.

O reconhecimento oferecido pela fama associada ao sucesso comercial, confirmava para Sinhô a crença de que ele tinha um reinado formado por milhares de súditos. Mas se

por um lado Sinhô tinha o talento de compositor que lhe conferia uma posição de destaque na sociedade da época, ele possuía muitos outros signos negativos, que compunham sua identidade social: ele era feio, desdentado, pobre, franzino, tísico, sem títulos escolares, sem refinamento e delicadeza no trato, filho de um pintor de paredes. Todas essas desvantagens não podiam ser esquecidas pelo compositor, apesar das tentativas de compensá-las com uma maneira esmerada no vestir, o pernosticismo e o comportamento arrogante. Seus estigmas físicos e sociais poderiam a qualquer momento ser utilizados como sanção por seus pares, contra seus excessos de ousadia e petulância, como vimos acima na canção *Já te digo!*. Não sabemos ao certo o que motivou a reação cruel dos irmãos Rocha Vianna, pessoas com quem Sinhô tinha uma relação íntima, pois foi hóspede da família, na “pensão Vianna”. Mesmo sem saber as razões a sanção é clara, produzir um efeito moral negativo no compositor, tornando pública a imagem depreciativa que tinham dele. O que está por traz dessa atitude é a disputa para definir a “imagem pública” do músico, imagem que vai ser capitalizada no jogo social, mas mais importante do que isso, imagem que vai afetar a própria auto-imagem do músico. O que chamo de “imagem”, deve ser pensado como uma “crença”, crença naquilo que define uma pessoa. Essas crenças pessoais são interdependentes, assim como são criadas e atualizadas nas disputas simbólicas cotidianas ou institucionalizadas. A discrepância entre essas crenças é o que provoca o incômodo: de um lado os signos que atraem a baixa estima social, de outro o talento reconhecido no universo da música popular, que lhe traz a consideração pública e ao mesmo tempo a base de sua auto-estima. O fato de seu valor, enquanto compositor popular não ser legitimado em toda sociedade por instituições, certamente produzia uma certa instabilidade nas interações cotidianas, pois seu valor além de relativo, era objeto de constantes disputas simbólicas. Diante de algumas pessoas ele podia se sentir como um rei, mas diante de outras a eficácia de sua atuação estava comprometida. É essa ambivalência que provoca a incerteza no valor que ele atribuía a si mesmo e a necessidade de enfatizar os signos sociais que lhe poderiam lhe conferir uma identidade positiva e valorizada diante dos outros, sentida por todos como pura vaidade.

Pixinguinha: a confiança de um gênio do Choro

“A vida era tão boa para nós que só pensávamos em fazer música!”
Pixinguinha¹³⁹

Pixinguinha é um caso interessante que é muito diferente dos outros músicos analisados aqui. A tendência ao comportamento vaidoso, de crença em seu valor cultural e artístico, ao mesmo tempo, ao ressentimento de alguém que não se sente reconhecido pela “sociedade”, não se realiza nesse caso. Não encontraremos nenhum depoimento, nenhuma descrição que indique tais sentimentos nesse músico, pelo menos até seus 30 anos de idade. Ao contrário, Pixinguinha é retratado como alguém modesto e confiante. Sua trajetória profissional peculiar oferece pistas para compreender tal equilíbrio, entre os anseios sociais cultivado por esse músico e as recompensas que obteve ao longo do período estudado.

Sua prematura inserção no universo da música popular profissional aos 13 anos de idade e o reconhecimento imediato que obteve entre os músicos amigos de seu pai, bem como do círculo familiar mais restrito, o incentivaram a prosseguir e a dar forma à sua vocação enquanto instrumentista e compositor popular.

Vimos no capítulo 5 que sua trajetória profissional particular, ofereceu-lhe uma posição privilegiada nesse universo ao qual vai dedicar sua existência social. Dentre os 352 músicos que analisamos as trajetórias, Pixinguinha é aquele que freqüentou o maior número de circuitos, e, em decorrência, era o músico com a maior probabilidade de estabelecer relações com outros músicos, além de também ser o músico que mais servia de ponte entre músicos que se encontravam mais isolados. Em outros termos, é o músico com o maior capital social nesse universo que analisamos, sendo seguido por Donga e Sinhô.

Herança familiar e capital cultural

Nascido a 23 de abril de 1897, no Rio de Janeiro, passou a infância nos bairros de Piedade e Catumbi. O pai, de quem Pixinguinha herdou o nome, Alfredo da Rocha Viana,

¹³⁹ “De vez em quando o Guinle nos levava para o apartamento dele, onde nós fazíamos um sarau particular. Às vezes ele pagava, outras não. Também não nos preocupávamos com isso. A vida era tão boa para nós, que só pensávamos em fazer música.” Pixinguinha em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1968, ver MIS, 1970, p. 23.

era chefe de seção da usina de eletricidade da Repartição Geral dos Telégrafos e, nos momentos de folga, tocava flauta, segundo o próprio Pixinguinha, “não era grande flautista, mas adorava tocar o instrumento”:

“Ele gostava muito do choro e eu acabei por acompanhar aquelas músicas executadas por grandes figuras da época, que se reuniam lá em casa. Desse grupo de chorões faziam parte o Irineu de Almeida, o Candinho do Trombone, o Viriato, o Neco, o Quincas Laranjeiras e outros. Eu, menorzinho, ficava apreciando... gostava de música. (...) Na época, eu já tinha uma flauta de folha. No dia seguinte, executava os chorinhos que tinha aprendido na véspera, de ouvido. Meu professor, Irineu de Almeida, que estava morando lá em casa, dizia: “Esse menino promete!” (MIS, 1970, p. 14)

Desde muito jovem Pixinguinha começa a acompanhar o pai nos Choros, com o cavaquinho, antes de assumir o lugar de solista com a flauta. O pai fazia parte dos funcionários operários chorões que vimos no terceiro capítulo, e este foi sem dúvida o primeiro circuito freqüentado ainda criança pelo flautista.

Inicialmente, não me davam bola. Depois, meu pai, que como eu já disse tocava flauta, começou a me levar para os bailes onde ia tocar. Me lembro que ele carregava 3 cadernos de 40 músicas para tocar somente três choros. Eu, no cavaquinho, fazia aquele dó maior, aquele sol, posições ensinadas pelo meu irmão. Mas acompanhava o meu pai direitinho. (MIS, 1970, p. 15)

O reconhecimento vem desde as primeiras demonstrações do garoto, é um dos músicos mais em evidência no choro no período que vai dar o primeiro sinal de confirmação da vocação de Pixinguinha, Irineu de Almeida, chamado também de Irineu Batina.

Conta Pixinguinha em uma entrevista a *O Jornal*, em 1925:

“Estudava e tocava nos bailes, nas festas e nos piqueniques que mestre Irineu contratava. Só me considerei músico de verdade, perdendo o acanhamento de tocar em publico, depois de uma festa na Pena, em Jacarepaguá, onde ‘venci’ um conhecido flautista. Digo ‘venci’ porque mestre Irineu assim falou. Toquei com limpeza durante meia hora a conhecida polca *Língua de Preto*. Eu era um molecote azougado. A minha cor, o meu tamanho e a flauta me tornavam interessante”. (*apud* Cabral, 1997, p. 26)

A preocupação com a educação dos filhos mostra o padrão de dignidade que a família procurava corresponder. Pixinguinha foi alfabetizado em uma escola particular, que custava cinco mil-réis por mês à família, chegando ao Mosteiro de São Bento, que era considerado um dos melhores colégios do Rio de Janeiro.

A iniciação musical foi feita pelos irmãos, no cavaquinho, recebendo algumas aulas particulares de um colega do pai, também funcionário da Repartição Geral dos Telégrafos, Borges Leitão. O próprio Pixinguinha fala de como a sua posição na fratria de 14 irmãos e irmãs, foi condição que favoreceu o despertar de sua vocação:

Meu pai tocava, mas não sabia ensinar. Como éramos vizinhos também, o professor Borges aceitou. Meu pai então comprou a Artinha de Francisco Manuel, e nós, influenciados,

queríamos aprender música. Três ou quatro vezes por semana, íamos a sua casa estudar: “Menino, o que é música?”, “Música é uma combinação de sons... melodia”. Era o que estava escrito na Artinha de Francisco Manuel. Com o tempo, os mais velhos foram desistindo, porque tinham muito afazeres. Mas eu, como era o caçula, tinha bastante tempo para ficar estudando a primeira série. (MIS, 1970, p. 15)

Pixinguinha cresceu cercado pelos músicos que mais tarde vão inseri-lo nos circuitos profissionais. Em 1911, aos 13 anos de idade, desfila durante o carnaval com a orquestra do Grupo Carnavalesco Filhas da Jardineira. Um dos mais conhecidos ranchos carnavalescos, cujo diretor musical era o mesmo Irineu de Almeida, já um músico experiente do Corpo de Bombeiros. No mesmo ano, grava seu primeiro disco, na Favorite Record para a Casa Faulhaber, junto com o Choro Carioca, liderado pelo mesmo Irineu e tendo dois irmãos como membros do conjunto, Otávio (o China) e Léo Viana. Na mesma época estreou como flautista de uma casa de chope na Lapa, La Concha. Onde tocava com o irmão Otávio e com Bonfíglio de Oliveira, que morava na “Pensão Viana”, como Pixinguinha lembra em seu depoimento. Tocava das oito à meia-noite e ganhava cinco mil réis por noite. Depois trabalhou no Ponto, perto do Teatro Recreio, no ABC, na Avenida Mem de Sá, e também em um Cassino na rua dos Arcos, e em tudo que era cabaré. (MIS, 1970, p. 16)

Mas rapidamente o precoce flautista, ainda com 14 anos de idade, passa dos circuitos dos Bares para o circuito mais prestigioso das orquestras de Teatro. Foi levado para esse circuito por Tute, músico que irá introduzir o violão de sete cordas nos conjuntos de choro. Pixinguinha substitui o experimentado flautista Antonio Maria Passos, músico da Banda do Corpo de Bombeiros, que gravou vários discos para a Casa Édison na década de 1910, liderando o grupo O Passos no Choro.

Na mesma época, Pixinguinha foi designado diretor de harmonia do Rancho Paladinos Japoneses, como aparece na *Gazeta de Notícias*, em 08/02/1912, uma função de grande responsabilidade para um garoto de menos de 15 anos de idade. Apenas dois anos depois, estreou como compositor no circuito das Editoras, com a composição *Dominante*, publicada pela Casa Editora Carlos Wehrs, que publica no mesmo ano uma valsa de Eduardo das Neves, *Pierrot e Colombina*, e *Amor Volúvel*, mazurca de J. Francisco de Freitas, que vai se tornar um dos principais compositores do Carnaval no período.

Três anos depois, em 1917, Pixinguinha é convidado pelo pistonista Luís de Souza para trabalhar na orquestra do Cine Palais, fazendo sua primeira incursão neste circuito, trabalhou “em tudo quanto era cinema”.

Em 1919, insere nos circuitos dos concursos de Carnaval como compositor, com o sucesso do samba *Já te digo*, em resposta a *Quem são eles?* do também jovem e iniciante compositor Sinhô. (ver letra p. 43).

Ainda em 1919, recebeu encomenda de Isaac Frankel, gerente do Cine Palais, que vendo o Bloco do Caxangá que desfilava em todos os carnavais, pede para Pixinguinha e Donga criarem uma formação com oito músicos para tocar na sala de espera desse cinema.

Na sala de espera só tocavam os cobras, como o violinista Cardoso de Meneses, o grande pianista clássico Luciano Gallet e outros. O Cinema Palais era considerado um local chique. (...) Na estréia fomos para a sala de espera e tocamos no palanque. Não é que agradou! Também não havia outro conjunto desse estilo. E tinha caráter brasileiro, pois na época predominavam outras músicas de procedência estrangeira, como valsas, mazurkas, schottisch. Só dava clássico. Por isso o pessoal ia assistir o chorinho e suspirar da mesma forma que o Ernesto Nazaré. E nós fizemos um sucesso extraordinário. (Pixinguinha, 1970, p. 21)

Nesse circuito Pixinguinha começa a ser conhecido por um público mais distinto, freqüentadores dos cinemas. Em seu depoimento ao MIS, Pixinguinha cita o nome de Rui Barbosa, assim como Donga que relembra:

Aqui nós sempre tivemos grande receptividade, sempre fomos muito festejados. No “Palais”, o Rui Barbosa era assíduo. O contrerrâneo chegava no seu carro e ficava para apreciar o *Bem-te-vi* (...) Puxa... com aquela cabeçorra e um pescoço pequenininho dizia lá da sua poltrona: “Como é, como é? E o *Bem-te-vi*?” (MIS, 1970, p. 91)

Bem-te-vi era uma canção no estilo das toadas sertanejas de autoria de Catullo da Paixão Cearense, o reconhecido e admirado trovador popular pelos nomes mais representativos das letras nacionais, inclusive de Rui Barbosa. Seus versos imitando o jeito de falar do interior foi dedicada à memória de Clóvis Beviláqua, segundo Sergio Cabral (1997, p. 47), e foi gravado entre 1921 e 1926 por Patrício Teixeira — o conhecido cantor dos Discos, cunhado de Pixinguinha — sob a rubrica de “modinha cateretê”, para Casa Edison¹⁴⁰:

Gentes, eu vou mi embora
Eu não posso mais, não
É pru via dum passo
Que eu me vou cá do sertão
Ah! Ah! Ah!
Não se ria não (...)

Os Oito Batutas que era uma formação menor daquilo que foi o Grupo do Caxangá de João Pernambuco, no início trazia uma conotação “regional” ou “sertaneja”, mesmo se perderam a vestimenta típica do sertanejo, com chapéu de palha, sandália e lenço no pescoço, guardaram muito do repertório.

¹⁴⁰ Ver acervo do Instituto Moreira Salles *online*.

Em 1920, viajaram pelo interior de São Paulo e Minas Gerais para colher material “folclórico” para Arnaldo Guinle, momento em que realizam a primeira turnê Nacional passando por São Paulo, Santos, Campinas, Ribeirão Preto, Cravinho, de novo São Paulo, em Minas Gerais, Juiz de Fora, Belo Horizonte... sempre com aplausos do público e da imprensa, que confirmava o valor desses músicos. Em meio à turnê, faziam pequenas viagens para o interior para recolher músicas típicas como pedira Arnaldo Guinle que financiara toda a viagem. Voltaram mais uma vez a São Paulo, para se apresentar no Teatro São José, na peça *Sol do sertão*, de Viriato Correia. A excursão continuou até maio quando voltaram ao Rio, depois de tocar em Poços de Caldas, São João da Boa Vista, e de novo São Paulo. No dia 16 de junho de 1920, estreavam no Teatro São Pedro (depois João Caetano), no Rio de Janeiro, a opereta sertaneja *Flor Tapuia* de Alberto Deodato e Danton Vampré, na qual atuava Vicente Celestino, além do jovem Procópio Ferreira e Jaime Costa. Em agosto do mesmo ano, os Oito Batutas apresentaram-se duas vezes no Teatro Lírico, a primeira em um festival em homenagem ao ator Leopoldo Fróes, a segunda ilustrando uma conferência de Alberto Deodato sobre “A alma sertaneja” (CABRAL, 1997, p. 59).

Em setembro com a visita dos reis Albert e Elizabeth da Bélgica que passaram 30 dias no país, não apenas a cidade foi alvo de reformas para embelezar a paisagem e dar ares mais civilizados à capital, mas foi preparada uma cuidadosa programação artística para mostrar uma música representativa do Brasil, dentre a qual constava os Oito Batutas. Contava Eduardo Souto no cateretê *Pro rei ouvir*:

O rei vem perto
Num bom navio
Lá vem Alberto
Cruzar o Rio
Seu Eptácio
Espantadiço
Lá no palácio
Só cuida disso
Carlos Sampaio
Está num fogacho
Parece um raio
Põe tudo abaixo
Mesmo a martelo
A derrubada
Faz do Castelo
Vamos folgar
Vamos beber
Pro Alberto ver
Quem nos dirá
Que o rei aqui
Não tomará
Seu parati?

A década de 1920 foi um momento de atividade intensa, com apresentações em diversos circuitos. No carnaval de 1921 desfilaram pelos Tenentes do Diabo; apresentaram-se ainda no início de 1921 em uma revista que levou o nome do sucesso do Carnaval, composição de Donga, *Se a bomba arrebenta*, escrita por Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Rego Barros; apresentaram-se no Cassino Bangu, na propaganda Pixinguinha aparece como “primeiro flautista mundial, o conhecido professor Alfredo Viana (Pixinguinha)”. Em seguida viajam para Curitiba, depois Salvador e Recife. Conta o *Jornal de Recife*:

Estreou ontem no Cassino Moderno o magnífico grupo de exímios músicos, sendo que cada um maneja o seu instrumento com extraordinária habilidade. O sucesso da estréia dos Oitos Batutas justificou plenamente a grande fama com que eles vem precedidos e, ao registrá-la, predizemos que lhes está reservada uma longa e esplendida temporada no confortável Moderno, de onde saíram ontem numerosos freqüentadores sob a mais agradável impressão possível. Muito tempo houve que não tínhamos uma trupe desse gênero e não andamos fora da verdade, afirmando que essa — ora no teatro da Praça da Concórdia — é a mais completa que nos tem visitado. Pelo menos não nos ocorre à lembrança termos visto igual no Recife. O programa foi executado à risca e, francamente, difícil seria destacar em qual dos números mostraram eles, notadamente o exímio flautista Alfredo Viana, mais segurança de execução e em que tenham agradado mais ao público que enchia todo o teatro. Seria o caso de agradecer aos operosos empresários do Moderno por proporcionar à sociedade recifense excelentes números de diversão, à semelhança desse que ora figura nos seus programas. Uma seqüência de enchentes está reservada ao Moderno.

E *A Província* em 8/07/1921:

“Os Oito Batutas agradaram imensamente a platéia pernambucana, da qual tem merecido os mais francos aplausos, o que vem demonstrar o valor desses artistas no gênero que abraçaram. Executam com muita expressão canções, emboladas, sambas e desafios regionais, dando mesmo a idéia de que se está no sertão. Pixinguinha, o exímio flautista, fez sucesso com seu instrumento. Dispondo de uma extraordinária execução, Pixinguinha arranca da flauta as notas mais difíceis, sem esforço e com admirável naturalidade.” (*apud* CABRAL, 1997, p. 63)

Em agosto de volta ao Rio, estrearam a revista musical *O que o rei não viu*, autoria de Dias Pino, Pixinguinha e China, no Cineteatro América, na Tijuca. Passando depois pelo Cineteatro Trianon e em seguida Cinema Americano, em Copacabana. Em setembro tocaram no Cinema Central, Teatro Éden, em Niterói, Cinema Governador. No mesmo ano foram convidados pela presidência da República para tocar no Palácio Guanabara, numa homenagem a um visitante ilustre, o general francês Charles Mangin, herói da Primeira Guerra Mundial. No *Correio da Manhã* aparece:

“os músicos, com o exímio flautista à frente, e os cantores, com China com a sua voz simpática e figura insinuante a dirigi-los, deleitaram nosso ilustre hospede por espaço de três horas, pois a exibição começou às nove da noite e terminou depois das 12 horas. Tais emoções despertaram os Oito Batutas no seletor auditório que o general Rondon, entusiasmado, fez-lhes uma saudação, enaltecendo-lhes o valor de músicos e louvando-os por

darem, como sucedia naquele momento, ao estrangeiro, uma impressão justa e lisonjeira do nosso sertão.” (apud CABRAL, 1970, p. 66)

Em dezembro de 1921 apresentam-se no Assírio o elegante cabaré instalado no subsolo do Teatro Municipal, para uma temporada com o casal de dançarinos Duque e Gaby. Das Salas de espera dos Cinemas e dos palcos dos Teatros os *Batutas* foram para a Europa, “mas antes houve o Assírio”, Pixinguinha faz a ressalva em seu depoimento:

Foi no Assírio que nós tocamos para o Duque e a Gaby. Eles vieram como bailarinos e pela primeira vez nós tocamos para alguém dançar. O Duque era um grande nome naquele tempo e nós executamos uns maxixes para ele dançar. Nessa época, no Assírio, é que nós conhecemos o Arnaldo Guinle, pois ele ficava mais em Paris do que aqui. Lá ele frequentava o *Shéhérazade*, o *dancing* onde o Duque era diretor. Foi no *Shéhérazade* que nós estreamos em Paris. (MIS, 1970, p. 23)

A Avenida Central, onde se situava o Cine Palais, era o coração chic da cidade, e fora o primeiro passo de Pixinguinha nos circuitos comerciais mais restritos, mas é apenas no Cabaré Assírio, montado no subsolo do Teatro Municipal, que vão encontrar o “diretor artístico” do *dancing* Sheherazade de Paris, o dançarino Duque, e tocar para ele dançar. Foi a partir de então que o grupo vai perdendo cada vez mais a conotação sertaneja e se desenvolvendo em consonância com o gosto de seu público refinado dos Cinemas e Cabarés. Duque era o mestre do maxixe *tipo exportação*, uma dança estilizada e refinada que ele mesmo criara, com base na dança que se praticava nos bailes cariocas, e que ele levava para Paris desde 1914. Ao chegar em Paris, tanto os Batutas quanto Duque vão levar o *samba* como o gênero brasileiro mais representativo, nem o elegante maxixe do dançarino, nem o típico sertanejo do início do grupo, mas o moderno *samba brésilien*.

Podemos ver através da trajetória de Pixinguinha como os circuitos do divertimento se ligam numa hierarquia ideal: Choro, Sociedades carnavalescas, Bares, Teatro, Editoras, Disco, Carnaval, Cinema, Nacional, Cabaré, Internacional.

A idéia da turnê internacional partiu de Duque, que era amigo pessoal do empresário Arnaldo Guinle, para quem propõem o empreendimento: levar os Oitos Batutas para tocarem no Sheherazade, no Faubourg Montmartre. Em 29 de janeiro de 1922, sete Batutas embarcam no navio *Massilia*, no Rio de Janeiro, e desembarcam no dia 11 de fevereiro em Bordeaux.

As novas tensões do universo da música profana: autêntico *versus* comercial

O escritor Gilberto Amado em discurso pronunciado em 24 de julho de 1922, na Câmara dos Deputados, se refere aos Oito Batutas de forma depreciativa, mostrando uma tensão entre a música legítima e uma música em vias de se legitimar:

Negar a Heitor Vila-Lobos 40:000\$000 [quarenta contos de réis] para que possa tomar passagem e ir à Europa, que nos manda, todos os anos, maestros e pseudomaestros, às vezes abaixo da nossa cultura, negar a Vila-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os Oito Batutas, que lá sambeiam, é negar que pensamos musicalmente, é uma atitude não digna da Câmara dos Srs. Deputados Brasileiros. (apud CABRAL, 1997, p. 76)

Estava em jogo a imagem do Brasil e dos brasileiros no exterior, e a reprovação foi sancionada por vários agentes, como por exemplo Hermes Fontes, poeta e autor de modinhas, escreve em 7 de setembro de 1922 “A modinha brasileira”, onde faz uma homenagem aos poetas que tiveram seus versos colocados em música por compositores em geral anônimos, como Casimiro de Abreu, Castro Alves, Artur Azevedo, e faz uma comparação desmerecedora para os Batutas:

Ao lado desses triunfos, suaves e lentos, há contravenções inevitáveis. Já cá estão os Oito Batutas, de volta de Paris, onde estragaram o sentimento brasileiro e a verdadeira poesia dos sertões. (apud CABRAL, 1997, p. 76)

A acusação de falta de autenticidade, ou nas palavras de Hermes Fontes, a “contravenção inevitável” aos “triunfos suaves e lentos”, ou seja, o triunfo rápido e intenso, que apenas o mercado musical já desenvolvido poderia proporcionar, já havia sido formulada pelo próprio Catullo da Paixão Cearense.

No programa dos cantos e musicas populares que um grupo, que se diz sertanejo, vai executar por ocasião do almoço que o sr. presidente da República oferece a Sua Majestade, o rei dos belgas, estão incluídos dois números de minha lavra: *Luar do sertão* e *Desafio de dois violeiros do Norte*. Lamento que Suas Majestades ouçam essas poesias misturadas com umas bobagens que vão figurar como parte integrante do nosso folclore. (...) Ainda hoje *O País* censura a idéia desastrada de fazerem desses ‘batutas’ os representantes de nossa alma popular, chamando de sambas carnavalescos os meus *Luar do sertão* e *Desafio dos violeiros*. Mas, o que fazer? Se desejavam que o rei conhecesse os nossos sertanejos e as canções de nossa gente, por que não me convidaram? Haverá no Brasil um homem que nesse gênero possa mais condignamente representá-lo? (apud CABRAL, 1997, p. 61)

Podemos ver a existência de uma tensão, na qual Gilberto Amado, Hermes Fontes, e Catullo que cita o jornal *O País*, representam uma corrente de opinião que acusa os Batutas de não possuíam nem valor artístico, nem valor cultural. Enquanto o jornal *A Pátria* considera o grupo “uma das expressões mais legítimas do que é nosso”, assim como Benjamim Costalat em crônica na *Gazeta de Notícias*:

Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os Oito Batutas apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileira! Isso em plena Avenida, em pleno

almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, freqüentadores de cabarés, que só falam francês e só dançam tangos argentinos! (...) Não faltaram censuras aos modestos Oito Batutas. Aos heróicos Oito Batutas, que pretendiam, num cinema da Avenida, cantar a verdadeira terra brasileira, através de sua música popular, sinceramente sem artifícios nem cabotinismo, ao som espontâneo dos seus violões e dos seus cavaquinhos. (...) Calem-se os imbecis. Calem-se os patriotas baratos. Calem-se os músicos pernósticos que fazem música das Casas Mozart e Artur Napoleão. Os Oito Batutas não desmoralizarão o Brasil. Levarão dentro dos seu violões a alma cantante do Brasil: a modinha. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada por influências alheias e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luaires dos sertões e os olhos da cabocla.” (apud CABRAL, 1997, p. 73)

O cronista faz referência a quando começaram a tocar na Sala de espera dos Cinemas, três anos antes, momento em que a mesma tensão se torna manifesta. Dessa feita era Júlio Reis, um músico concertista, que possuía uma coluna no jornal *A Rua*, o representante de uma corrente de pensamento na qual os Batutas invadiam um espaço sagrado, causando profunda indignação no maestro. É um jornalista da *Revista da Semana*, Xavier Pinheiro quem vai responder ao maestro, acusando a existência de duas ordens de gosto que se opunham. O maestro com “sua fina educação artística” que não tolerava que o violão, o cavaquinho, o reco-reco, o chocalho e a flauta interpretassem as modinhas, as chulas, os sambas, os tangos e outros gêneros nacionais, na sala de espera dos Cinemas da Avenida, pois era uma ofensa ao seu bom gosto, e de outro lado, aqueles que apreciavam a música dos Batutas:

O defensor de nossa sociedade aristocrática está enganado na apreciação da orquestra dos Oito Batutas. Aqueles rapazes ‘morenos’, que levam horas a cantar as encantadoras modinhas da nossa terra e as executam na flauta, no violão, no reco-reco, no cavaquinho e no chocalho, tem sido apreciados pela nossa finíssima sociedade, não tem escandalizado, tem obtido ruidoso sucesso.(...) O maestro Julio Reis foi severo. Foi injustíssimo com os ‘morenos’ que ganham sua vida com brilho e aplauso no Cine Palais. Eles tocam bem, são da nossa terra, tem compostura, agradam a todos e o povo que ali vai e gosta da flauta de Pixinguinha, do violão de Donga, do cavaquinho do Nelson e dos outros caboclos, seus companheiros. (apud CABRAL, 1997, p. 46)

O artigo de Julio Reis acusa certa mudança na ordem social, que ele vê como crise, ou uma ordem que está em vias de se desfazer. Ele aparece como a voz conservadora de um agente defensor da hierarquia cultural, na qual a cultura legitimada pelas instituições ocupa uma posição superior, e monopoliza todos os signos de distinção. Existia uma disputa entre os grupos letrados que se dá na imprensa, entre uma “aristocracia” de gosto refinado, defensora da superioridade da música do Velho Mundo, e uma “finíssima sociedade” preocupada com a valorização do que vem “da nossa terra”, e que aprecia os Batutas. A esse segmento do que podemos chamar “elite” se somava uma grande parte da população carioca. Segundo a lembrança de Pixinguinha foram muito bem recebidos, o Cais do Porto “parecia um grande festival”, a popularidade do grupo era imensa.

Pixinguinha compara à popularidade que alcançara Roberto Carlos nos anos 1960, momento em que Pixinguinha dá seu depoimento ao MIS.

De volta ao Brasil, a tempo para participarem da Exposição do Centenário da Independência, participam da primeira transmissão de rádio do Brasil, um ano antes da inauguração da primeira emissora de ondas de rádio nacional, a Rádio Sociedade. A grandiosa Exposição que fora instalada na Esplanada do Castelo, local de onde fora removido o morro do Castelo, na região central, abrigava mais de 10 pavilhões, restaurantes, parque de diversão etc. E Eduardo Souto, o compositor de teatro, pianista e empresário musical, fora incumbido da organização dos eventos musicais durante a exposição. Pixinguinha foi contatado por Eduardo Souto, que lhe pediu para montar uma orquestra com 10 músicos, na qual vai se juntar aos oito Batutas, o guaratinguetaense Bonfiglio de Oliveira e a cantora Zaíra de Oliveira. Durante toda a exposição Pixinguinha e sua orquestra tocaram diariamente no pavilhão da General Motors.

Em junho de 1924, Pixinguinha estréia como compositor na peça *Não te esqueças de mim*, com Francisco Alves como ator e cantor. O jornal *A Noite* fala de Pixinguinha:

Alfredo Viana, com grande habilidade, compôs a partitura sob o ritmo puramente nacional, variando-a, porém, de tal forma, que não cai nunca na monotonia. A partitura de *Não te esqueças de mim* irá pô-lo, sem dúvida, na maior evidencia entre os melhores compositores patricios. (apud CABRAL, 1997, p. 103)

O ano de 1925 ficou marcado com a apresentação durante o carnaval no clube mais procurado da cidade o High Life. De novo é o jornal *A Noite* que registra o evento na imprensa:

É digno de registro o retumbante sucesso que, no presente carnaval, vem coroando a fama de que goza a orquestra característica dos Batutas. No lindo salão superior do High Life, cheio de fina gente, o prazer da dança é aumentado sempre pelo prazer da música. Ali é que os Batutas estão. Ali é que o popular Pixinguinha se levanta para chamar os seus companheiros à barulheira dos sambas, dos foxtrotos e das marchas. Os números são repetidos várias vezes, por entre palmas e aclamações. Ainda ontem vimos as marchas *Homem de papelão*, de José de Freitas, e *Passarinho da Carioca*, do Careca, serem executadas oito vezes cada uma! Pixinguinha e seus companheiros têm para si grande parte do sucesso deste carnaval. (apud CABRAL, 1997, p. 103)

Em 1926 é publicada outra crônica sobre Pixinguinha — a primeira fora em 1924, por Orestes Barbosa — na revista *Careta*, assinada por H., segundo Sérgio Cabral possivelmente o poeta Hermes Fontes que havia lamentado a ida dos Batutas para Paris, como vimos acima, dessa vez coloca Pixinguinha em posição de destaque.

Uma figura se destaca no palanquim da música. Põe-se de pé junto à balaustrada, sopra sua flauta diabólica de Pan etíope. A cana de metal tremelica e rouxinoleja em bemóis untuosos e enfeitiçantes. Toda a sala vibra. É o triunfo incomparável do maxixe nacional. E é também a

glória (glória efêmera, de uma noite) do singular mestiço flautista, canário de bronze oxidado, gorgendo sonoridades voluptuosas e irresistíveis. É Pinxinguim. (apud CABRAL, 1997, p. 107)

O cronista lembra que a glória do músico é “efêmera, de uma noite”. Não é a glória imortal que apenas uma instituição pode conceder, são as gloriólas, que satisfazem qualquer vaidade. O cronista não pode imaginar o que está em vias de se instituir, a música popular nacional, a qual vai oferecer um outro tipo de glória a Pixinguinha, mais duradoura, apesar de seu triunfo não ter sido “suave e lento”.

Ainda em 1926, Pixinguinha é convidado por De Chocolat para montar um espetáculo teatral em que todos os atores e músicos eram negros, ficando encarregado das orquestrações e da regência. Em 31 de junho, estréia *Tudo Preto*, primeira peça da Companhia Negra de Revistas.

Foi nessa peça que Gilberto Freyre, levado por Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, viu Pixinguinha pela primeira vez, e quis conhecê-lo pessoalmente. Fato narrado no livro de Hermano Vianna (2004). O mesmo autor já chama atenção para o fato de ter sido Blaise Cendrars em 1924 quem havia apresentado Donga a Prudente de Moraes, fazendo a ponte necessária para a apresentação de Freyre e de Pixinguinha. No *Diário de Pernambuco* de 19/09/1926, Freyre escreve, “Acerca da valorização do preto”:

Ontem, com alguns amigos — Prudente, Sérgio — passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira.

Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio-tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do pince-nez de bacharéis afrancesados (apud VIANNA, 2004, p. 27)

Na opinião do jovem intelectual, que vai ser consagrado na década seguinte com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, Pixinguinha encarna a figura do artista popular expressão autêntica da “alma carioca e brasileira”. Prudente de Moraes Neto escreve um artigo comentando a vinda a São Paulo da Companhia Negra de Teatro, que tinha a orquestra dirigida por Pixinguinha, no espetáculo *Tudo preto*:

Em suma, os negros dessa companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis. É imprescindível que seus diretores compreendam o perigo que pode lhes trazer qualquer passo em falso. Mas se souberam manter o espírito brasileiro que consciente ou inconscientemente os tem conduzido. A Companhia Negra será a melhor tentativa feita até aqui para a criação do nosso teatro. (“Tudo Preto”, em *Revista do Brasil*, RJ, 15/09/1926 apud TONI, 2004, p. 67)

Alguns meses mais tarde estréia *Na penumbra*, revista de De Chocolat e Lamartine Babo, no Teatro Santa Helena. O *Jornal do Commercio* publica uma crítica da peça assinado apenas por Zu:

Mais uma ... de negros

Uma só não chegou. Foi preciso outra para demonstrar que definitivamente no Brasil o teatro não progride nem mesmo com os negros. Porque com os brancos não podíamos contar mais. Por isso, as esperanças dos sonhadores dos teatros brasileiros andava confiando na gente preta. Afeitos ainda à disciplina da escravidão, talvez fossem capazes de disciplina, esteio único em que se podem estabilizar as instituições sérias.

Mas os pretos também falharam. Coligaram-se por pouco tempo, porque logo que pensaram que eram uma força, a dissidência veio para rachar com a ordem e a disciplina. (...) Não pretendo chamar a atenção para este ou aquele dos artistas. Mas isto não tem importância porque, francamente, nenhum dos seus elementos merece menção especial. Vou, no entanto, fazer referência à maneira lindamente brasileira com que Pixinguinha executou uns choros na sua flauta mágica. Que gostosura nacional! Foi ele o único Orfeu da noite. A platéia dorminhoca acordou de verdade, encantada com a sua flauta. Esse, sim, foi um artista. Para ele, os nossos parabéns. (*apud* CABRAL, 1997, p. 112)

Pixinguinha torna-se unanimidade com sua flauta mágica, mesmo quando o espetáculo é duramente criticado. Em 1927 Pixinguinha retoma os Oito Batutas que fazem nova tournée Nacional, contratados pelo empresário Vitor Busch, para se apresentarem em Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Em Florianópolis a apresentação do grupo recebeu grande elogio no jornal *O Estado*:

Sábado. Está anunciada a estréia dos Oito Batutas, arrastado até aqui pelo esforço de Vitor Busch. Noite magnífica. (...) Na praça Pereira de Oliveira, estacionava uma grande multidão ansiada, dando a noção exata da importância da noite artística. (...) É essa a música dos Oito digo Nove Batutas. Cheias de vibrações coruscantes como a própria natureza do Brasil, apaixonada como a alma ingênua do caboclo, variada como os nossos campos eternamente verdes (...) Tão harmonioso e homogêneo é o conjunto, tão exímios e brilhantes são os Oito Batutas que seria arriscado destaca-los nominalmente. Mas perdoem-me a irreverência: Pixinguinha é o trunfo do bloco. (...) Seria necessário acrescentar que eles foram aplaudidos? Se o público exige, eu diria que eles receberam tantos aplausos que, de tão quentes e sinceros, bem que poderia chama-los de uma consagração. (*apud* CABRAL, 1997, p. 120)

Trata-se sempre da tal “glória efêmera”, mas que oferece recompensas imediatas aos músicos. De volta ao Rio de Janeiro foram contratados pelo Cinema Odeon, para acompanhar os bailarinos Greenlec & Drayton. Os últimos anos da década foram marcados por sua intensa atuação no Disco. Em 1928 Pixinguinha grava inúmeros discos, e tem inúmeras composições gravadas por outros músicos.

Nessa época Pixinguinha já é visto como um dos “melhores autores da música típica nacional”, pelo primeiro órgão especializado na crítica musical da produção fonográfica, que está em franca expansão no Brasil. Cruz Cordeiro e Sérgio Vasconcelos fundam a *Phono-Arte*, revista voltada para as novidades da indústria fonográfica, desde os lançamentos de discos até o surgimento de novos aparelhos. É Cruz Cordeiro investido

pela autoridade de crítico musical, depois de recomendar 3 discos Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, vai desqualificar o quarto por ser pouco “nacional”:

O quarto disco contém dois choros: um de Pixinguinha, *Lamentos*, outro de Donga, *Amigo do povo*, sobre os quais não podemos deixar de notar que em suas músicas não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influencia das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bastante evidente. Este fato nos causou sérias surpresas, porquanto sabemos que os compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional. É por esse motivo que julgamos esse disco o pior dos quatro que a Orquestra Pixinguinha-Donga oferece nesta quinzena. (*apud*, CABRAL, 1997, p. 122)

Vai fazer o mesmo com *Carinhoso* e *Gavião Calçado* que nas palavras do crítico “mais parece um foxtrote do que um samba. As suas melodias, os seus contracantos e mesmo quase que o seu ritmo, tudo respira a música dos ianques”. A crítica pela falta de autenticidade de sua identidade sertaneja, é substituída pela crítica de falta de “nacionalidade” em seus sambas. Apesar das duras críticas dos especialistas, o mercado fonográfico continua a estimular a produção de Pixinguinha. Ele assina contrato com a Odeon e a Parlophon, e entra na fase de maior atuação no circuito do Disco, e que vai lhe render um convite para escrever as orquestrações dos discos e dirigir a Orquestra Victor Brasileira em 1929. É nessa época que, com um salário de um conto e duzentos mil réis, compra um automóvel e contrata um motorista para dirigir.

Pixinguinha durante todo o período analisado apenas ascendeu de posições menos consideradas no universo da música popular, indo dos circuitos amadores, para os circuitos profissionais de baixo impacto comercial, até os circuitos mais restritos e cobiçados por suas maiores recompensas materiais e simbólicas. Desde jovem ele recebera a confirmação de que era um eleito, um gênio. Um gênio da música popular, a qual já se constituía como um espaço de produção de bens simbólicos, e que já oferecia as condições para a criação de uma vocação absoluta como fora a deste músico.

Éramos oito batutas mesmo, cada qual era bom no seu mister. Improvisado ou não, saía certo, melhor do que se ensaiássemos muito. Eu nunca vi um ataque tão perfeito. Agora, sempre se respeitou o Pixinguinha, um respeito lógico, não é? Ele dava com os olhos e era hora do ataque, sempre positivo.” (Donga, MIS, 1970, p. 93)

As palavras de Donga sugere que a autoridade de Pixinguinha se realizava entre os músicos seus colegas sem nenhuma imposição, um “respeito lógico” que não necessitava coação externa. Muito diferente dos outros músicos que analisamos, que são forçados a um

comportamento impositivo, que mostra que estavam em constante disputa para definir sua posição na configuração social. Pixinguinha parece não ter precisado convencer ninguém de seu talento e superioridade, a sua convicção era silenciosa, e estava em harmonia com a convicção das pessoas a sua volta. E essa convicção era alimentada pelos signos externos de confirmação de seu talento.

Em uma nota num jornal de Recife, no momento de uma turnê nacional dos Batutas, o jornalista dá destaque para o nome de Pixinguinha chamando-o de professor. O título de professor não era exagero do propagandista, ficamos sabendo no depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som, que ele fizera curso no Instituto Nacional de Música, “que era o Conservatório daquele tempo”, como lembra o músico já idoso. Ele fala rapidamente da sua passagem pelo INM, como um detalhe de percurso de um músico boêmio:

Recordo que houve uma Companhia Negra de Revista aqui no Rio dirigida por “De Chocolat”. Fui regente lá mais ou menos em 1926 para 1927. Eu não tenho certeza. Havia um conjunto na sala de espera que tocava antes do espetáculo. E quem tocava tuba no conjunto era o Eleazar de Carvalho. Ele colocava o charuto de lado e soprava a tuba. Era um camarada sossegado. Estava sempre estudando. Ele fez todo o curso do Instituto que era o Conservatório daquele tempo. Eu tirei o curso de Teoria e Solfejo junto com ele na banca. Só que ele continuou e eu parei. (...) Eu consegui nota dez na prova escrita. Mas meu setor era outro. Eleazar de Carvalho era um santo. Não bebia nada. Eu já bebia tudo, compreendeu? (MIS, 1970, p. 27)

Aos 14 anos lia partituras com rapidez e facilidade, como conta da primeira vez que tocou no Teatro, o seu professor Irineu Batina lhe ensinou essa técnica fundamental para os músicos concertistas com formação em conservatório até hoje, mas menos importante para os músicos formados nos circuitos amadores. Depois continuou a estudar, “eu estudei um bocado também com o Paulo Silva” conta no mesmo depoimento. Foi buscar aprender a teoria musical que fez dele um músico que se distinguia dos demais músicos populares. Essa discreta passagem pelo Conservatório é o que vai lhe abrir as portas do circuito mais restrito de regente de teatro e arranjador para casas de gravação.

Pixinguinha não mudou de “classe social”, continuou morando nos bairros semi-periféricos, suas necessidades materiais e simbólicas continuaram as mesmas, necessidades que podiam ser supridas com as recompensas oferecidas pela atividade musical. A vida era boa para ele que só pensava em fazer música. O universo da música popular no final do período que estudamos aqui, já oferecia a possibilidade de se viver para a música e da música, mesmo se as recompensas não eram ainda, em relação ao volume, muito atraentes para os grupos com *habitus* mais refinados e caros, nem estáveis o suficiente para oferecer garantias para o futuro e a velhice de seus músicos.

Essa instabilidade de recompensas está ligada a instabilidade das posições dos músicos que em um período são as estrelas, são o gênio de um povo, e no seguinte são esquecidos e mesmo tem seu valor cultural questionado como ocorrera a vários dos músicos analisados aqui. Esta instabilidade foi sem dúvida a causa de muitos ressentimentos e cabotinismo associados aos músicos do período, que como vimos mudam frequentemente de posição dentro do universo da música popular: ascendem e entram em decadência rapidamente, os triunfos são rápidos e intensos como diria Hermes Fontes.

Somado a esse fator, havia ainda a posição ambivalente que a música popular ocupava na sociedade mais ampla, como vimos na primeira parte, de um espaço ainda não reconhecido pela cultura legítima, mas um espaço em vias de ascensão, já reconhecido por vários agentes da cultura legítima. É nesse mundo ambíguo e instável, que se negociavam as identidades pessoais e sociais desses músicos populares.

Conclusão

O objetivo deste estudo foi desvendar as condições sociais de produção da música popular na Capital do país, em um período anterior a sua constituição enquanto um espaço artístico autônomo e da sua legitimação como um dos principais símbolos da identidade nacional, traduzida na sigla “MPB”.

No período analisado, as três primeiras décadas do século XX, os diferentes espaços de produção de uma música de divertimento começam a se estruturar em um universo de produção simbólica, estimulados principalmente pelas transformações econômicas e pelas novas formas de comercialização dos bens culturais, as quais abrem novas representações do possível e do impossível aos músicos profanos, que irão criar os novos gêneros nacionais, os quais irão se consolidar ou desaparecer no período posterior. Este trabalho procurou colocar em evidência esses condicionantes do universo musical que começava a se constituir e as diferentes maneiras como foram vivenciados e agenciados por alguns músicos nessa fase de transição.

O traço da personalidade dos mais famosos músicos populares da capital do país que chamou a atenção de diversos escritores nas primeiras décadas do século XX, foi a vaidade exagerada. Essa “convicção definitiva”, assim como o ressentimento que alguns vão cultivar no final da vida, sugere uma crença desses músicos em seu próprio valor cultural, o que coloca em questão o consenso em torno do desprestígio da música popular no início do século XX. Ao longo deste estudo vimos como os músicos populares receberam inúmeros sinais de confirmação de seu valor cultural por agentes da cultura legítima, tais como músicos concertistas, escritores e políticos. São essas recompensas simbólicas, oferecidas pelos agentes externos, juntamente com as recompensas materiais oferecidas pelos circuitos comerciais, que ajudaram a cultivar a crença desses músicos em seu alto valor cultural e artístico. Esse processo de valorização vai ocorrer apesar desses músicos continuarem, em todo período analisado, a ocupar uma posição inferior na escala de valor legitimada pela cultura dominante.

Essa ambigüidade da música fica clara ao observarmos como esta era uma carreira profissional ainda não muito atraente para os grupos sociais com maiores chances de acesso às

profissões mais prestigiosas. São os tipos com menores chances — muitos portadores de estigmas corporais, como a cor da pele, ou estigmas sociais, como ser uma mulher divorciada, outros simplesmente marcados pelas desvantagens sociais, como ausência de títulos escolares — os que vão investir nesse ramo popular. Mas o estudo da morfologia social do grupo mais ampliado dos músicos mostra, por um lado, como esse universo se fecha aos grupos mais despossuídos de capital econômico e capital cultural, e, por outro lado, como as recompensas oferecidas pela atividade musical já exercia uma atração sobre indivíduos mais bem posicionados socialmente, como os bacharéis, os quais vão se inserir nos circuitos populares mais compensadores.

A análise do universo musical que empreendemos na segunda parte, mostra como as diferentes mídias, práticas musicais e espaços de produção musical urbanos dispersos no século XIX, vão se unificar em um mesmo universo de produção musical popular nos primórdios do século XX. Os circuitos formados por essas mídias, práticas e espaços diferenciados, vão se organizar em três pólos distintos — amador, legítimo e comercial — os quais ofereciam diferentes oportunidades e possibilidades de realização para os músicos populares. Vimos como cada um dos seis músicos analisados na última parte, soube mobilizar as demandas sociais difusas na criação de novos gêneros musicais, explorando as afinidades entre esses gêneros e os diferentes circuitos que se formavam, constituindo, dessa forma, cada qual sua soberania e alcançando recompensas diferenciadas, no plano material, afetivo e simbólico.

O polo amador, ligado principalmente ao choro e que oferecia as maiores recompensas afetivas, vai desaparecer progressivamente à medida que o polo comercial, que impulsiona as novas mídias, como o disco, e os novos eventos culturais, como o carnaval, conquistando um público cada vez mais amplo e oferecendo recompensas materiais mais vantajosas aos músicos, se consolida. Ao lado dessas recompensas materiais, oferecidas pelo mercado de bens culturais que se amplia e que vão estar ligadas ao que Machado de Assis chamou “amor dos frívolos”, são as recompensas simbólicas, ou “a estima dos graves”, ligadas aos circuitos do polo legítimo, que vão oferecer as condições para a música popular florescer e se desenvolver nas primeiras décadas do novo século.

Mas o que vai caracterizar essa fase de transição é a existência de um polo legítimo alicerçado em instâncias externas ao universo popular. Os músicos que alcançaram uma

posição de destaque no período são músicos reconhecidos por agentes que vêm de outros universos culturais como a literatura, o teatro e a música de concerto. Apenas no final do período, começam a aparecer os primeiros agentes do universo da música popular, no papel de críticos musicais, reivindicando uma autonomia em relação aos outros universos. Essa transição fica clara nas experiências de Catullo e Sinhô. A modinha encarnada na figura de Catullo, legitimada pelos homens de letras, perde o lugar de representante da autenticidade popular para o samba, defendido pelos primeiros agentes internos ao universo popular. Enquanto Catullo reivindicava o título de poeta “puro”, procurando fundir os limites do universo literário e da música popular, Sinhô oportunamente vai reivindicar sua autonomia em relação à poesia. Catullo que tinha seu prestígio calcado na “estima” dos homens de letras, perde seu lugar de representante da música popular autêntica no universo que se autonomiza.

Da mesma forma, Chiquinha Gonzaga que teve seu prestígio nessa fase de transição assegurado pelos jornalistas e críticos teatrais, adequando sua produção para atender as demandas do teatro, vai perder seu lugar de representante de uma música nacional “característica” e vai ser esquecida no final da vida, sendo relegada ao polo menos prestigioso da música comercial em oposição à música artística com características nacionais, à qual Nazareth e Pixinguinha vão ser identificados. À medida que o universo popular se consolida e sofre um processo de autonomização, no qual novos princípios vão estruturar seus espaços de produção, a posição de seus músicos vão sendo atualizadas segundo os novos princípios. Vemos como os músicos mais ligados ao polo legítimo externo como Chiquinha Gonzaga e Catullo vão ser rejeitados pelos novos agentes do universo musical que começam a aparecer com a consolidação do universo da música popular em um campo artístico autônomo. A maestrina dos teatros vai ser acusada de fazer uma música comercial, sem valor artístico, enquanto Catullo vai ser acusado de fazer uma música inautêntica, sem valor cultural. Esses dois casos mostram os novos polos que irão estruturar o universo da música popular brasileira ao longo do século XX: um polo artístico próximo à música erudita, um polo autêntico ligado às expressões musicais do interior do país, e um polo comercial ligado aos grandes meios de difusão em massa.

Bibliografia

1. Entrevistas, memórias, crônicas, discursos, poesias, correspondências, biografias

ABREU, Gilda de. *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo, Butterfly Editora, 2003.

ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”, texto *online*, *Topoi*. Revista de História Número 20, Volume 11 | Janeiro-Junho 2010.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

ALMEIDA, Luiz Antonio. “Coração que sente”. Manuscrito resumido, 2009.

ANDRADE, Mário. “Ernesto Nazaré” e “Ernesto Nazareth” in *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.

_____. “Chiquinha Gonzaga” in *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARAÚJO, Mozart de. “Ernesto Nazareth” in *Separata da Revista Brasileira de Cultura*, ano IV, nº12, abril-junho 1972.

ASSIS, Machado de. *A Semana*. In *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994.

ASSIS, Pedro. *Manual do Flautista*, Rio de Janeiro, Editora Brasileira Lux, 1925.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2ª edição. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BARBOSA, Rui. *Discursos Parlamentares*. In *Obras Completas de Rui Barbosa*, vol. XLI. Ministerio da Educação e Cultura, Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1973.

BARRETO, Lima. *Diário Intimo. Memórias*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

_____. *Correspondências. Ativas e passivas*. 1º e 2º Tomos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

_____. *Vida Urbana. Artigos e crônicas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

_____. *Feiras e Mafuás. Artigos e Crônicas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

_____. *Marginalia. Artigos e crônicas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

- _____. *Diário do Hospício: memórias / O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro, Secret. Mun. de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1988.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Edição do autor, s/d.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*. Petrópolis, Lumiar Editora, 1997.
- CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Rio de Janeiro, Edição do autor, 1965.
- CEARENSE, CATULO DA PAIXÃO. *Um boêmio no céu*. 8ª edição, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1966.
- _____. *Um Caboclo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora A Noite, s. d.
- _____. *Poemas Escolhidos*. 5ª edição Rio de Janeiro, Livraria Império, 1944.
- _____. *Modinhas*, São Paulo, Fermata do Brasil, 1972.
- _____. *Meu Sertão*, Rio de Janeiro, Bedeschi, E-book, 2002.
- DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____. *Joaquim Callado: o pai do Choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1984.
- DONGA, PIXINGUINHA e JOÃO DA BAIANA. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, 1970.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro, Semente, 1984.
- _____. *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*, 2 vols., São Paulo, Art Editora, 1977.
- GUERRA, Guido. *Vicente Celestino. O hóspede das tempestades*. Rio de Janeiro, Record, 1994.
- ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazareth na música brasileira” in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/10/1930.
- JOTA EFEGÊ. “Geraldo Magalhães” in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25/10/1964, 3º Caderno, p. 7.
- LEAL, José de Souza e BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1939.
- _____. *Lyra do Trovador*. Collecção de Modinhas, Lundus, Recitativos e Canções. Nova Edição Aumentada. 1º e 2º volumes. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1893.

- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAUL, Carlos. *Catulo*. Rio de Janeiro, São José, s.d.
- MENEZES, Cícero. *Patápio Silva (Biografia)*. Rio de Janeiro, Editora Americana, 1953.
- MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- MORAES FILHO, Mello. *Quadros e Crônicas*, Rio de Janeiro, Editora Garnier, s. d.
- _____. *Factos e Memória*, Rio de Janeiro, Editora Garnier, 1904.
- _____. *Histórias e Costumes*. Rio de Janeiro, Editora Garnier, s. d.
- _____. *Cantares Brasileiros: cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro, SEEC/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1982.
- MURICY, Andrade. “Ernesto Nazareth” in *Cadernos Brasileiros*, ano V, maio-junho, nº3, 1963.
- _____. “Ernesto Nazareth compositor” in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08/08/1926, p. 11
- NAZARETH, Ernesto. Entrevista à *Folha da Noite*, São Paulo, 08/09/1924, acervo Biblioteca Nacional do Rio Janeiro.
- NEVES, Eduardo das. *Trovador da Malandragem*. Rio de Janeiro, Editora Quaresma, 1926.
- OLIVEIRA, José (Juca). “Meu colega Ernesto Nazareth” in *Jornal do Comércio*, 24/03/1963, seção Música, p. 3.
- OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Pioneiros do samba: série depoimentos. Bicho Novo, Carlos Cachaca e Ismael Silva*. Rio de Janeiro, MIS Editorial, 2002.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, Funarte, 1936.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1998.
- SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazaré na musica brasileira*, Rio de Janeiro, Aurora, 1967.
- _____. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*. Rio de Janeiro, Editora D. Araújo, 1970.
- SOARES, Maria Tereza de Mello. *São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- SOUZA, Maria das Graças Nogueira de et alii. *Patápio: músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- VAGALUME (Franciso Guimarães). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*, volumes I e II. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964.
- _____. *Raízes da música popular brasileira (1500-1889)*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1977.
- _____. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro, Liv. Sant'Anna, 1977.
- _____. *A nova música da República Velha*. Edição do autor, 1985.
- TEFFÉ, Nair de. *A verdade sobre a Revolução de 22*. Gráfica Portinho Cavalcanti, RJ, 1974.

2. Bibliografia geral

- ABREU, Martha. *O Império do Divino, festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, São Paulo, Fapesp, 1999.
- _____. “Histórias da ‘Música Popular Brasileira’, uma análise da produção sobre o período colonial”, *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, 2001. Texto online no site do Núcleo de Pesquisas em História Cultural da Universidade Federal Fluminense. (http://www.historia.uff.br/nupehc/publ_art_ci.php)
- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império” in *História da vida privada no Brasil*, v. 2. São Paulo, Companhia das Letras, 1997
- ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias* (1853). Jaraguá do Sul, Avenida, 2005.
- AMARAL, Rita de Cássia. “A alternativa da festa à brasileira”, in: *Sexta feira. Revista de Antropologia Artes e Humanidades. Festas*: numero 2, ano 2, abril de 1998, São Paulo, Pletora.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins, INL, 1972.
- ARINOS, Affonso. “A música popular” in *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, abril, 1905, p. 26-31.
- ARRAIS, Raimundo. *Recife: Culturas e confrontos*. Natal, EDUFRN, 1998.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 2008. (?)
- _____. *Esau e Jacó*. (1904). Rio de Janeiro; Belo Horizonte, Garnier, 1988.
- _____. *Contos Fluminenses*. São Paulo, Ática, 1997.
- _____. *Histórias Sem Datas*. São Paulo, Ática, 1998.

- _____. *Várias Histórias*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2002.
- _____. *Obra Completa*. 3 volumes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964. (idem, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo e Editora Itatiaia Limitada, 1988)
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo, Editora Ática, 1997.
- _____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Jaraguá do Sul, Avenida, 2009.
- _____. *Numa e Nífa*, Rio de Janeiro, A Noite, 1915.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. (1956) Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1960.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Pontos e bordados - Escritos de história e política*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1998.
- CAZES, Henrique. “Naissance d’une identité brésilienne”. in *Musique populaire brésilienne*. Cité de la Musique, Paris, 2005.
- _____. « Le choro, rythmes européens et accent brésilien », in *MPB*, Paris, Cité de la Musique, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: seminários*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- COSTA, Flavio Moreira (org.). *Aquarelas do Brasil. Contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro, Agir, 2006.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.
- DIAS, Paulo et MONTEIRO, Marianna F. Martins. "Diversité et unité dans la musique du Brésil" in *Musique populaire brésilienne*. Cité de la Musique, Paris, 2005.
- DINIZ, Eli. "Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às camaras setoriais" in PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999, pp. 21-37.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro nem da Cidade*. São Paulo, FAPESP/Annablume, 2005.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. “A inteligência da Música Popular. A ‘autenticidade’ no samba e no choro”. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2010.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002.

- FREYRE, Gilberto. *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo, Global, 2008.
- _____. *Ordem e Progresso*. São Paulo, Global, 2004.
- FRIDMAN, Fania. *Paisagem estrangeira: memória de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio*. 5ª edição, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 2000.
- GOWER, J. C. “A general coefficient of similarity and some of its properties”, *Biometrics*, nº 27, pp. 857-871.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- JOTA EFEGÊ (João Francisco Gomes). *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- KÁROLYI, Otto. *Introdução à música*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. *Dos Trapiches ao Porto: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, DGDIC, Divisão de Editoração, 1991.
- LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical. Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- MACEDO, Valéria. “Os Impérios da Festa”, in: *Sexta feira. Revista de Antropologia Artes e Humanidades*. Festas: numero 2, ano 2, abril de 1998, São Paulo, Pletora.
- MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis. Roteiro da Consagração*, Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2003.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. São Paulo, Livros Irradianes S. A., 1971.
- MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- MONTELLO, Josué. *O Presidente Machado de Assis nos papéis e relíquias da Academia Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1986.
- MONTES, Maria Lucia. “Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira”, in: *Sexta feira. Revista de Antropologia Artes e Humanidades*. Festas: numero 2, ano 2, abril de 1998, São Paulo, Pletora.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

- OLIVEIRA, Lívio Lima de. “O livro de preço acessível no Brasil - o caso da coleção ‘L&PM Pocket’”. Dissertação de mestrado, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes/USP, 2002.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1966.
- RIO, João do. (MACIEL, Arthur Antunes) *Memórias de um Rato de Hotel. Vida do Dr. Antonio narrada por ele mesmo*. Rio de Janeiro, Dantes, 2000.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *Nair de Teffé: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.
- _____. “Samba carioca et identité brésilienne”, in *Musique populaire brésilienne*. Cité de la Musique, Paris, 2005, pp. 90-105.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau (org.) *Historia da vida privada no Brasil 3 - República: da Belle Epoque à era do rádio*. Dir. Fernando A. Novais, v. 3. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Flávio. “Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro”. Tese apresentada à École Pratique des Hautes Études – Sorbonne, 1975.
- SIRON, Jacques. *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*. Paris, Outre Mesure, 1997.
- THOMPSON, Daniella. “As crônicas bovinas. Darius Milhaud e as fontes brasileiras de *Lé Boeuf sur le toit*.” (http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm), consultado em julho, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. 2ª edição. Editora Vozes, Petrópolis, 1975.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. *A música popular no romance brasileiro*. V. 1 e 2, São Paulo, Editora 34, 2000.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo, Editora 34, 2005.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004.

- TRIPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, Mascaras e Mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2006.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2004.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004.
- WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana” in *Sem Receita. Ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

3. Bibliografia teórica

- BOSCHETTI, Anna (org.). *L'espace culturel transnational*. Paris, Nouveau Monde Editions, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- _____. “Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur” in *Sociétés & Représentations. Artistes/Politiques*, n° 11, Paris, CREDHESS-Sorbonne, fev. 2001.
- DUBOIS, Vincent et alii. *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*. Paris, La Dispute, 2009.
- DURKHEIM, Émile. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris, Quadrige/PUF, 1987.
- _____. *Les formes élémentaire de la vie religieuse*. Paris, Quadrige/PUF, 1995.
- _____. *Le suicide*. Paris, Quadrige/PUF, 1997.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Lisboa, Presença Editorial, 1983.
- _____. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *Os Alemães*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- _____. *A solidão dos moribundos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *Escritos e ensaios. 1. Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. Volume 1, São Paulo, Globo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1993.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, Editora Vozes, 1994.

- _____. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- LEPENIES, Wolf. *As Três Culturas*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- MAUSS, Marcel. “Sociologia”, in *Ensaio de Sociologia*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
- _____. «Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques.» *Sociologie et Anthropologie*.
- MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. “Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo” in *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, V. 16, n° 1. São Paulo, USP, FFLCH, 2004.
- _____. *A elite eclesiástica brasileira (1890-1930)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- RAVET, Hyacinthe. “Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin” in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, Paris, Seuil, 2007.
- RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães*. São Paulo, EDUSP, 2000.
- SAPIRO, Gisèle. “La vocation artistique entre don et don de soi” et “Je n’ai jamais appris à écrire” in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, Paris, Seuil, 2007.
- _____. “Réseaux, institutions et champs” in *Les réseaux littéraires*, textes réunis par Daphné de Marneff et Benoît Denis, Bruxelles, LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006, pp. 44-59. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00122878>
- _____. [Les échanges littéraires entre Paris et New York à l’ère de la globalisation](http://www.lemotif.fr/fr/etudes-et-analyses/etudes-du-motif/etude-paris-new-york-paris/), Centre européen de sociologie et de science politique, avril 2010. (<http://www.lemotif.fr/fr/etudes-et-analyses/etudes-du-motif/etude-paris-new-york-paris/>)
- Gisèle Sapiro et Mauricio Bustamante, “[Translation as a Measure of International Consecration. Mapping the World Distribution of Bourdieu’s Books in Translation](http://www.sociologica.mulino.it/doi/10.2383/31374)”, in *Sociologica*, 2-3/2009. (<http://www.sociologica.mulino.it/doi/10.2383/31374>)
- SOFIO, Séverine. “ ‘L’art ne s’apprend pas aux dépens des mœurs!’ Construction du champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes 1789-1848.” Thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2009.
- STRAUSS, Anselm. *Miroirs et Masques. Une introduction à l’interactionnisme*. Paris, Métailié, 1992.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y asociación*. Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- WEBER, Max. “Sociologia da religião – tipos de relações comunitárias religiosas” in *Economia e Sociedade*. Volume 1. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 2000.
- _____. *Sociologie des religions*. Paris, Gallimard, 2006.

4. Jornais, Revistas e outros documentos consultados no acervo físico da Biblioteca Nacional - RJ:

A Noite, Rio de Janeiro, 23/04/1919
A Noite, Rio de Janeiro, 25/09/1920
A Notícia, Rio de Janeiro, 20/08/1911
A Rua, Rio de Janeiro, 07/09/1914
A Rua, Rio de Janeiro, 07/09/1914
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09/07/1911
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12/06/1912
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15/10/1930
Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18/08/1870
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13/07/1907
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 17/08/1907
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 21/09/1907
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 28/09/1907
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 11/10/1907
Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 18/10/1908
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 12/01/1880
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 06/07/1889
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 30/08/1889
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 22/08/1895
Kosmos, Rio de Janeiro, abril, 1905
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/09/1907
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 03/11/ 1878
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 25/12/ 1878
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 22/01/ 1885
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 29/01/ 1885
O Imparcial, Rio de Janeiro, 07/11/1914
O Imparcial, Rio de Janeiro, 08/11/1914
O Jornal, Rio de Janeiro, 25/10/1964
O Paiz, Rio de Janeiro, 30/08/1889
Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 24/01/1885

Relatório do Ministro da Guerra ao Presidente, ano 1907.

Weco, Rio de Janeiro, n°IX e X, ano II, ago-set/1930

5. Jornais e outros documentos consultados no acervo do Instituto Moreira Salles - RJ:

Cadernos Brasileiros, ano V, maio-junho, n°3, Rio de Janeiro, 1963

Catalogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Ernesto Nazareth, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1963.

Folha da Noite, São Paulo, 08/09/1924

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 08/08/1926

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24/03/1963

O Globo, Rio de Janeiro, 17/03/1977

6. Principais sites consultados:

Acervo do Instituto Moreira Salles *online*

Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira *online*

7. Software utilizado para análises de rede no capítulo 5:

BORGATTI, S.P., EVERETT, M.G. and Freeman, L.C. *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*. Harvard, MA: Analytic Technologies. 2002.

ANEXO: Caderno de imagens

“Marechal Hermes expulsando o maxixe das bandas militares”.
Acervo Biblioteca Nacional - RJ

Alexandre Gonçalves Pinto,
autor d' *O Choro*

Maxixe—Chegou a nossa vez. A lei de expulsão não foi feita só para os estrangeiros. Eu já fui expulso das bandas militares, e tu, amigo Zé Pereira, pelo que vejo, vais ser expulso dos festejos carnavalescos.

Zé Pereira—Ainda tu podes arranjar outra colocação... em qualquer dança familiar. E eu, que além de Zé Pereira, não sei ser mais nada? Se me tiram o Carnaval, sou um homem morto.

Fon-fon!, 18/01/1908,
Acervo da Biblioteca Nacional - RJ

Os chorões por volta de 1910. Fotografia de Augusto Malta, MIS – RJ

Eduardo das Neves, autor da famosa frase:
“A Europa curvou-se ante o Brasil”

Cândido das Neves, a continuação do estilo
de Eduardo das Neves, nos anos 1920.

Anacleto de Medeiros,
maestro da Banda do
Corpo de Bombeiros

Bahiano, cantor da Casa Edison

Geraldo Magalhães e Nina Teixeira
Os Geraidos, 1908

Banda do Corpo de Bombeiros

Os Oito Batutas. Acervo Instituto Moreira Salles.

Os dançarinos Duque e Gaby, 1914.

Os Batutas com o dançarino Duque.

Os Batutas com o dançarino Duque. A vestimenta muda, mas a música continua sendo “regional”.

Caricatura de Luis Peixoto

A maestrina Francisca Gonzaga

Marcelo Tupinambá

Ernesto Nazareth, 1903.

Ernesto Nazareth em frente sua casa na Visconde de Pirajá, Ipanema, 1930.

O "palácio choupanal" de Catullo

Catullo em sua biblioteca.

A Convenção canta versos de Sinhô para Rui Barbosa:
 “Fala, fala, fala, meu bem. Eu não digo nada a ninguém”.
 Acervo Biblioteca Nacional – RJ

Sinhô, 1929. Arquivos Almirante, MIS-RJ

Aurélio Cavalcanti, de Klixtó

Caricatura de Klixtó aproveitada
 para capa da partitura de Sinhô.
 Arquivo Almirante, MIS-RJ.