

3 Renovação da Música Popular Brasileira

A renovação da Música Popular Brasileira veio com o surgimento do samba – libertado da herança do maxixe – e da marchinha. Este foi, sem dúvida, um dos fatores mais importantes da *Era do Rádio* na década de 1930. O samba tornou-se o gênero musical mais gravado, impulsionando a indústria fonográfica no país. A marcha também aparecia em número cada vez mais expressivo de gravações, movimentando igualmente a produção de cinema pré-carnavalesco.

O maxixe nasceu na década de 1870, juntamente com o tango brasileiro e o choro, em um processo de fusão das danças importadas com o batuque feito pelos músicos populares. O batuque, por sua vez, era o nome genérico que se dava às formas nativas de origem africana. Eram comuns as rodas de batuque, como descreve Hiram Araújo. Note-se, no comentário a seguir, que Araújo caracteriza a música e a dança dos negros no Brasil em termos essencialistas quando usa a palavra “dolente” – que faz lembrar a famosa “preguiça baiana” que Caymmi soube explorar a seu favor:

A dança habitual do negro é o batuque. A batida cadenciada das mãos é o sinal de chamada. O batuque é dirigido por um figurante, cuja dança consiste em movimentar o corpo de modo que as ancas se agitem em balanço, enquanto o dançarino estala a língua e os dedos, acompanhando com um canto dolente, ao mesmo tempo em que os outros participando, fazendo roda à sua volta, repetem em coro um refrão: ‘É o samba de roda, ou umbigada’ (isto porque, ao trocarem de lugar – um figurante da roda, outro do centro – o faziam através de um roçar de umbigos).

(...) Aqui no Rio de Janeiro, essas rodas de batuque tiveram os nomes de caxambu, jongo, partido alto e, mais tarde, de rodas de samba e batucadas (Araújo, 2000, p. 145 e 148).

Paralelamente ao surgimento do maxixe, a técnica de execução de instrumentos pelos músicos também se abrasileirava com o violão, cavaquinho e o piano. Esclarece um pouco mais o pesquisador de música popular Jairo Severiano:

Descendendo ainda do tronco habanera-tango espanhol, adaptado à sincopação afro-brasileira, e com seu aparecimento ocorrido na citada década de 1870, o maxixe entrou para a história como a primeira dança urbana brasileira. Bem mais importante como dança do que como música, o maxixe começou a ser dançado ao

ritmo de outros gêneros como a polca, o tango e, principalmente, a polca-lundu, o tango-lundu e o tango-batuque, híbridos que revelavam o vasto processo de miscigenação musical que se desenvolvia na época (Severiano, 2008, p. 31).

Como se viu acima, o maxixe surgiu primeiro como dança, ao som de outros gêneros musicais, para depois surgir a música maxixe, pelos músicos populares. Era uma dança sensual e muito ritmada. Os músicos, então, foram intensificando a sincopação das polcas, tangos e habanera para animar os passos dos dançarinos, acabando por criar o gênero musical maxixe. O termo maxixe foi ignorado por muitos compositores da época por ter uma origem chula, significando “ordinário, chinfrim, desprezível – preferindo chamar os seus maxixes de polcas-lundu, tangos-lundu ou simplesmente tangos” (Severiano, 2008, p. 31). José Ramos Tinhorão ressalta que o maxixe “marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil” (apud Severiano, 2008, p. 69).

A partir da década de 1930, o maxixe foi perdendo a força até praticamente desaparecer por completo. Uma das razões foi o surgimento do samba, que também permitia, e até incitava, uma dança sensual. Outra razão apontada por Severiano foi o fato de não ter surgido nenhum especialista em maxixe que se destacasse realmente no gênero, de modo a mantê-lo vivo por mais tempo. Chiquinha Gonzaga e Sinhô são as poucas exceções. De todo modo, o gênero esteve presente na Música Popular Brasileira por quase cinquenta anos.

O samba surgiu da síntese de várias influências como o maxixe, o lundu e várias formas de samba folclórico, que eram tocados nas rodas de batuque. O samba urbano carioca, oriundo dessa fusão, resultou num “gênero musical binário, sincopado, fixado por compositores populares” (Severiano, 2008, p.69). O compositor e historiador Nei Lopes dá sua versão para a origem da palavra samba:

O vocábulo (samba) é africaníssimo. [...] Legitimamente banto, das bandas de Angola e Congo. ‘Samba’, entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa ‘cabriolar, brincar, divertir-se como o cabrito’. Entre os bacongos angolanos e congueses o termo designa ‘uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro’. E essas duas formas se originam da mesma raiz banta que deu origem ao quimbundo ‘di-semba’, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba primitivo (apud Severiano, 2008, p. 69).

Apesar da possível matriz africana do samba, como defende Ney Lopes, o gênero é compreendido também como uma invenção urbana do Rio de Janeiro. Musicalmente, entretanto, há quem defenda, por exemplo, que o samba tem sua

origem na Bahia, como está no “Samba da Benção”, de Vinicius de Moraes e Baden Powell: “Porque o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele é branco na poesia (bis)/Ele é negro demais no coração”. O fato é que “Pelo telefone”, de Donga – apelido de Ernesto dos Santos – e Mauro de Almeida (os autores oficiais), foi considerado o primeiro samba, gravado em 1917²¹. Este samba está ligado a um episódio histórico bastante conhecido. Os pesquisadores contam que as tropas que combateram na Guerra dos Canudos trouxeram baianas, com quem os soldados constituíram família, que se instalaram no antigo Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Como a maioria dessas baianas provinha, sobretudo, de um morro no Arraial de Canudos, chamado Favela, o lugar passou a se chamar Favela também. Com o tempo, o povo passou a chamar os conjuntos de moradias pobres espalhados pelos morros cariocas igualmente de favela²². Atribui-se a essas baianas radicadas no Rio uma das influências que levaram à criação do samba. “Pelo telefone” foi composto na casa da baiana Ciata (Hilária Batista de Almeida), casada com o médico negro João Batista da Silva. Sua casa era localizada na rua Visconde de Itaúna, 117, no centro da cidade e este samba foi criado numa das muitas rodas de batuque que a dona da casa, a popular “Tia Ciata”, costumava promover. Nesta roda em particular estavam, conforme o historiador Edigar de Alencar (apud Severiano, 2008, p. 70), Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô (José Barbosa da Silva), João da Mata e a própria Tia Ciata. Ao longo dessa roda, que durou vários dias, eles compuseram “O roceiro”, que Donga registrou com o título de “Pelo telefone” e que foi gravada pelo cantor Baiano e a banda da Casa Edison. O samba foi o primeiro a ter sucesso em todo o país, popularizando definitivamente o gênero. São muitas as controvérsias em torno da autoria de “Pelo telefone”, registrada, como se viu, nos nomes de Donga e Mauro de Almeida, mas que, ao que tudo

²¹ De acordo com Sérgio Cabral, a propósito de “Pelo telefone” ser considerado oficialmente o primeiro samba gravado: “É indiscutível que, antes do ‘Pelo telefone’, foram gravados sambas sem que o disco informasse no selo tratar-se de sambas, foram gravados outros gêneros que não eram sambas com o nome de samba e foram até gravados sambas com a identificação de samba. Portanto, seria fácil eleger qualquer desses discos como o do primeiro samba gravado, se o ‘Pelo telefone’ não fosse aquele que desencadearia o processo através do qual o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil” (Cabral, 1996, p. 32-33).

²² O fim da Guerra dos Canudos, em 1897, foi uma das razões responsáveis pela onda migratória de considerável população negra e mestiça para o Rio de Janeiro. São apontados também, entre outros fatores, o término da Guerra do Paraguai, em 1870; o declínio das lavouras de café no Vale do Paraíba; a grande seca havida no Nordeste, entre 1877 e 1879 e, principalmente a Abolição da Escravatura, em 1888 (Severiano, 2008, p. 69).

indica, teve uma autoria coletiva – “Entre os que se declararam co-autores, figuravam João da Mata, mestre Germano, Tia Ciata²³, Hilário Jovino e Sinhô” (Matos, 1982, p. 19) – produzindo um samba muito diferente do que se tornou efetivamente o gênero que ajudou a consolidar:

“Pelo telefone” possui uma estrutura ingênua e desordenada, apresentando cada uma de suas partes melodias e letras que nada têm em comum. A impressão que dá é a de que foi sendo construído aos pedaços, juntando-se melodias escolhidas ao acaso com trechos de cantigas folclóricas, como a da quarta parte (“Ai a rolinha, sinhô, sinhô...”), originária do Nordeste. Mas, “Pelo telefone” caiu no gosto do povo, ganhou perenidade e transformou-se, pelo que representou como sucesso, no marco zero da história do samba urbano, mesmo não se constituindo um modelo a ser imitado pelos sambistas pioneiros (Severiano, 2008, p. 70).

Não se constituiu de fato. Para provar que a fixação do gênero não foi tão simples como pode parecer, Hermano Vianna cita uma discussão ocorrida entre Donga e Ismael Silva, em 1960, em que “[Ismael] dizia que *Pelo Telefone*, composição ‘de’ Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele [Donga] dizia que *Se Você Jurar*, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. Quem tem a verdade do samba?” (Vianna, 1995, p. 123). Foi Sérgio Cabral quem provocou o diálogo dos dois compositores, a que Vianna se refere, quando, em uma das salas da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), onde os três estavam, perguntou qual era o verdadeiro samba. Cabral, que lamenta não ter gravado o acalorado debate, o reproduz em seu livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*:

Donga – Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia/Pelo telefone/Mandou me avisar/Que na Carioca/Tem uma roleta para se jogar”²⁴

Ismael Silva – Isto é maxixe.

Donga – Então, o que é samba?

Ismael Silva – “Se você Jurar/Que Me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar”

Donga – Isto não é samba, é marcha. (Cabral, 1996, p. 37)

²³ É muito provável que Tia Ciata fosse também mãe de santo de culto afrobrasileiro e, em razão da perseguição que os seguidores das seitas africanas sofriam, omitisse o fato. Talvez fosse para disfarçar sua prática religiosa – é uma suposição – que ela tenha ficado conhecida como “Tia”, em lugar de Mãe Ciata, como as “mães de santo” costumam ser chamadas.

²⁴ Sérgio Cabral comenta: “Curiosamente, ao cantar o *Pelo Telefone*, Donga não optou pela letra original de Mauro de Almeida (“O Chefe da folia/Pelo telefone/Mandou me avisar/Que com alegria/Não se questione/para se brincar”), mas por uma paródia, escrita pelo mesmo Mauro de Almeida a propósito de uma reportagem do jornal *A Noite*, cujos repórteres montaram um jogo de roleta no largo da Carioca e fotografaram a jogatina, procurando, assim, desmoralizar o chefe da polícia, que anunciara ter eliminado todo tipo de jogo nas ruas da cidade. A paródia, com o tempo ocupou o lugar da letra original” (Cabral, 1996, p. 37).

Claudia Matos, a propósito da autoria de “Pelo Telefone”, sublinha que “a versão mais aceita atualmente parece ser a defendida por Almirante: Mauro de Almeida teria criado os versos e a melodia seria efetivamente criação conjunta de vários sambistas que reclamaram co-autoria, inclusive o próprio Donga” (Matos, 1982, p. 19). Vianna sublinha que o golpe de Donga “rendeu muitas desconfianças e até inimizades entre os sambistas pioneiros” (Vianna, 1995, p. 112).

De todo modo, passados dez anos da gravação de “Pelo Telefone”, o primeiro samba, a indústria fonográfica já gravara dezenas de músicas neste gênero. Nos anos 1930, essas cifras aumentariam consideravelmente devido “à promoção que o rádio passou a fazer da nossa música popular” (Matos, 1982, p. 87). Um disco de sucesso vendia cerca de cinco mil cópias – as tiragens comparadas às de hoje eram, claro, muito pequenas. A difusão radiofônica será a grande responsável pelo incremento do mercado consumidor de “samba e gêneros adjacentes (...), em todas as camadas sociais” (Matos, 1982, p. 87). Sérgio Cabral apressa-se a esclarecer a origem do samba para afastar equívocos – um deles reza que o gênero nasceu no morro: “o samba nasceu e cresceu no Centro do Rio de Janeiro e não nos morros e nos subúrbios, por onde se espalhou” (apud Vianna, 1995, p. 11).

A marchinha carnavalesca, por sua vez, deve a três compositores sua fixação na década de 1920: Eduardo Souto, Freire Júnior e José Francisco de Freitas, que trabalhavam e compunham para o teatro musicado. A marchinha descende da polca-marcha e incorpora elementos das marchas portuguesas e de ritmos americanos em voga no período, como o *one-step* e o *charleston*. Jairo Severiano explica:

Com seu ritmo binário, vivo, saltitante, suas melodias alegres e ao mesmo tempo sentimentais, suas letras brejeiras, maliciosas, a marchinha invadiu o carnaval na década de 1920, passando a dividir a hegemonia da canção carnavalesca com o samba. Ao contrário deste, porém, oriundo das camadas mais humildes da população, ela é uma invenção de compositores de classe média, ligados ao teatro de revista carioca (Severiano, 2008, p. 77).

Mas foi na década de 30, principalmente com os talentos de Lamartine Babo e Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga) – que também usou o pseudônimo de

João de Barro²⁵ –, que a marchinha se consolidou. Tudo começou quando Lamartine adaptou “Mulata”, um frevo dos irmãos pernambucanos Raul e João Valença, para o gosto carioca, compondo uma nova introdução e segunda parte, aproveitando, sobretudo, o estribilho que era muito bom. Assim, nasceu o mega sucesso (até hoje tocado nos bailes de Carnaval) “O Teu Cabelo Não Nega”, transformado em marchinha pelo mestre do gênero, que *pegou* no Carnaval de 1932. Infelizmente, Lamartine “‘esqueceu-se’ de incluir os nomes dos autores originais no selo do disco, irregularidade que só foi corrigida mais tarde por decisão judicial” (Severiano, 2008, p. 126). Foi com “O Teu Cabelo Não Nega” que Lamartine Babo abraçou a marchinha, livrando-a da influência inicial do *charleston* e *foxtrot*, inaugurando a fase de ouro do gênero na música popular brasileira.

“É em 1930 que tem lugar o primeiro concurso de músicas carnavalescas, promovido pela Casa Edison”, como salientou Claudia Matos, observando que tal fato era “sinal de uma tendência progressiva à institucionalização dos festejos momescos” (1982, p. 88), o que era de fato inevitável, se for considerada a importância que o carnaval vinha assumindo no cenário carioca, seja no âmbito social, econômico ou político. Entretanto, na mesma ocasião, 1930, a revista *O Cruzeiro* em conjunto com a gravadora Columbia também realizava um concurso idêntico ao da Casa Edison, podendo até ter sido o primeiro²⁶. Matos nota, a propósito do samba²⁷, que o gênero “adquire novos atributos aos olhos das classes mais abastadas e daqueles que detém poder político, pois passa a constituir mercadoria de peso, enriquecendo as gravadoras, os canais de comunicação etc.” É importante ressaltar que, se a música popular era rentável para as gravadoras, emissoras de rádio, editores de música, mercado cinematográfico, arrecadoras

²⁵ Na presente tese, fica convencionado que o compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, que usou o pseudônimo João de Barro (nome de passarinho), será tratado por outro apelido com que se popularizou: Braguinha, como foi chamado pela grande imprensa até o fim da vida.

²⁶ Segundo está na “Discografia Brasileira 78 rpm – 1902-1964”, volume 2, de Alcino Santos, Gracioso Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez), Edição Funarte, 1982, “Macumba de Mangueira”, de Almirante, “Eu Sou do Amor”, de Ary Barroso e “Bota Feijão no fogo” de Lamartine obtiveram respectivamente o terceiro, segundo e primeiro lugar no concurso de músicas de carnaval promovido pela revista *O Cruzeiro* em parceria com a gravadora Columbia. A gravação das três músicas vencedoras, pela Columbia, foi em março de 1930 (p. 287).

²⁷ Claudia Matos se refere principalmente ao samba denominado por ela de “samba malandro”, com sua “forma musical originalmente proletária, negra ou mestiça” que, para a autora, “começa desde os anos 20 a ‘descer o morro’ e vai encontrando um lugar para si no palco sócio-cultural” (Matos, 1982, p. 88).

de direito autoral, imprensa, cassinos, clubes e demais casas de espetáculo, e todo o amplo complexo de entretenimento em cujo meio circulava e movimentava – e, sem dúvida, estava sujeita a múltiplos interesses, inclusive políticos, que estavam longe de serem chamados de altruístas –, também é certo que se tornou igualmente meio de renda para a classe artística (ainda que os dois lados da balança fossem bastante desiguais), que ganhou em popularidade e valorização da carreira, dispondo de meios tecnológicos de massa para divulgar seu trabalho. É bem verdade que havia um imenso desafio para a categoria, que precisaria cada vez mais se organizar na luta para fazer valer os seus direitos em todas essas frentes de trabalho e diante de fortes interesses econômicos em jogo.

No carnaval brasileiro, a marchinha e o samba dividiram a preferência do público durante as décadas seguintes. Até o surgimento desses dois gêneros, o carnaval brasileiro dividia sua trilha sonora entre ritmos estrangeiros (polca, valsa, tango, mazurca, *schotishes*, *charleston* e *foxtrot*) e nacionais (maxixe, moda, marcha, cateretê e desafio sertanejo). Segundo Hermano Vianna, “nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época”. Ainda sobre Braguinha e Lamartine²⁸, tanto um quanto o outro, apesar de compositores de grandes sucessos carnavalescos, não se limitaram a essa frente de trabalho. Braguinha também atuou no mercado fonográfico, cinema e em entidades de direitos autorais, onde trabalhou igualmente Lamartine, que se tornou também um grande radialista – “Trem de Alegria”, programa de sucesso do compositor, em seus quinze anos de existência, passou pelas rádios Mayrink Veiga, Globo, Tupi, Clube do Brasil e Mundial. Em meados dos anos 1930, Haroldo Lobo surge como “um dos nossos maiores compositores carnavalescos, capaz de transformar motivos paupérrimos – o calor do Saara, o cotidiano da mulher do leiteiro ou o retrato do presidente – em bem sucedidas marchinhas”, como destaca Jairo Severiano (Severiano, 2008, p. 166). São elas, respectivamente, “Alá-la-ô”, em parceria com Nássara (1941), “A Mulher do Leiteiro”, com Milton de Oliveira (1942) e “Retrato do Velho”, com Marino Pinto (1951). Haroldo Lobo vai completar, com Lamartine e Braguinha, a “Santíssima Trindade da Marcha Carnavalesca, que tinha ainda muitos santos, mas esses eram deuses do gênero”, como afirmou

²⁸ Lamartine Babo compôs os hinos dos clubes de futebol carioca, razão pela qual todos são em ritmo de marchinha.

Sérgio Cabral, comentando a qualidade e a permanência da obra do compositor menos famoso do trio²⁹.

Já nos anos seguintes ao êxito de “Pelo Telefone”, outros sambas fizeram muito sucesso – “Quem são eles”³⁰ (1918), de Sinhô, “Já te digo” (1919), de Pixinguinha e China; “Fala meu louro” (1920), de Sinhô, além das marchinhas “Pé de anjo” (1920), de Sinhô, “Ai amor” (1921), de Freire Júnior, “Eu só quero é beliscá” (1922), de Eduardo Souto, – mostrando que a canção carnavalesca estava definitivamente incorporada à música popular. Até o aparecimento de “Pelo Telefone” não havia o costume de se compor para a festa de Momo. No final da década de 1930, a música de Carnaval já representaria 40% das gravações realizadas. Os compositores aderiram ao gênero e o povo passou a cantar nos bailes de Carnaval, ocasião em que, até então, apenas se dançava.

Dorival Caymmi, de uma geração bem posterior, comentou a diferença entre o samba carioca e o baiano, em entrevista ao crítico e jornalista Tárík de Souza³¹:

Nos contatos com a vida musical do povo baiano, nos festejos, consegui tirar, por instinto, uma fórmula pessoal, em torno do samba de rua. Esse tipo corridinho, mexidinho, de ‘quando você se requebrar caia por cima de mim’, sabe? Aquele jogo de palavras com música, uma maneira muito local, condicionada naquele ambiente negro, mestiçado, do azeite-de-dendê, das festas da Conceição da Praia, da Ribeira. Isso aliado à voz do povo, sem alto-falante, aquele tipo de som puro, solto, era uma música em estado puro. Já o samba carioca tem uma forma especial, uma malícia de ritmo que obedece a um sincopado que nada tem a ver com o remelexo do samba baiano.

Ainda rapazinho, na Bahia dos anos 1920 e início dos anos 1930, Caymmi já participava da vida cultural do período, que tinha no Rio de Janeiro, a capital do país, o seu centro irradiador. Ele e amigos da sua geração eram ávidos ouvintes de programas gerados na Capital e que chegavam aos receptores baianos de rádio. “Tatu subiu no pau”, de Eduardo Souto, classificada por Jairo Severiano como samba à moda paulista, sucesso de 1923, foi a música com que o baiano começou a aprender a tocar violão por conta própria:

Dorival aprendeu a tocar violão sozinho. Seu pai tinha um violão e um bandolim napolitano, cheio de fitas, que ficava exposto na sala de visita. Durval tinha ciúme de seu violão, que encomendara por 18 mil réis à Guitarra de Prata, no Rio de

²⁹ Sérgio Cabral fez o referido comentário no programa *Arquivo N*, da Globo News, canal jornalístico da GLOBOSAT, dedicado às “marchinhas de carnaval que fizeram história no Rio de Janeiro” levado ao ar às 23 horas, em 03.02.2010. (<http://globonews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1474258-17665-303,00.html>).

³⁰ “Quem são eles” é a primeira música editada e gravada de Sinhô.

³¹ Entrevista publicada na revista *Veja*, da Editora Abril, na edição n.193, de 17 de maio de 1972.

Janeiro. O que ele não desconfiava é que o filho costumava pegá-lo escondido. Até que um dia seu pai o flagrou tentando tocar o samba *Tatu Subiu no Pau*, sucesso de Eduardo Souto, de 1923, já mostrando inclinação por temas folclóricos. “Eu botei o dedo assim e fui passando para lá e para cá e harmonizou: ‘Tatu subiu no pau, é mentira de mecê/Tatu subiu no pau, é mentira de mecê/Lagarto ou lagartixa isso sim que pode sê’. Quando eu estava no violão proibido de papai, ele me pegou de surpresa: ‘Quem mandou você pegar o violão? Aliás, você está tocando errado, você tá tirando pitada, não está tocando violão. Não é pra isso. E aqui você não está completando o tom. Você precisa botar esse dedo, porque você tá botando só em cima, nas duas cordas para completar o tom. Aqui é o dó maior, você bota o dedo aqui’. Quando ele acabou de dar essa lição, por instinto, eu já estava dominando o dó maior. Aí foi *Tatu Subiu no Pau* completo” – relata Dorival Risonho (Caymmi, 2001, p. 57).

A primeira geração de sambistas, além do próprio Donga, era formada também por Pixinguinha, José Luís de Moraes (o Caninha), Luís Nunes Sampaio (o Careca) e Sinhô, a figura de proa da geração, que sistematizou o samba e alcançou maior popularidade. Na década de 1920, destacam-se ainda os compositores que brilhavam também em outros gêneros: Pedro de Sá Pereira, Zequinha de Abreu, Américo Jacomino (Canhoto), Marcelo Tupinambá, Hekel Tavares e Pixinguinha.

Pixinguinha, a propósito, comentou sobre a diferença de status entre o samba e o choro, nos anos iniciais do primeiro: “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados” (apud Matos, 1982, 27). A razão pode estar no fato de que, apesar de ambos os gêneros terem sido cultivados por músicos negros e mestiços, não gozavam inicialmente da mesma aceitação por parte da classe média branca, o que não significa que houvesse conflito, pelo contrário, elas coexistiam. Claudia Matos oferece uma explicação para o fenômeno: “O samba se constrói, sobretudo no início de sua história, sobre uma estrutura rítmica bem simples, possibilitando a participação de todos os presentes, pelo menos no bater de palmas. O choro, desde o seu aparecimento, exige e exhibe alta sofisticação musical na execução” (Matos, 1982, p. 26).

Os grandes cantores do período são Francisco Alves – só em 1928, gravou 141 fonogramas – e Vicente Celestino. Fizeram sucesso também Baiano (o mesmo que gravou “Pelo Telefone”), Fernando Albuquerque (constava nos seus discos apenas como Fernando), Patrício Teixeira, Pedro Celestino (irmão de Vicente Celestino), Paraguaçu, além de Mário Reis e Gastão Formenti, que

apareceram no final dos anos 20. No time das cantoras, a de maior projeção no período é Araci Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola), que brilhava no teatro de revista – fonte de muitas músicas de sucesso e localizados, em sua maioria, na Praça Tiradentes, no Centro do Rio. Segundo Severiano & Mello, a projeção de Araci Cortes se deve ao fato dela ser:

(...) possuidora de voz aguda, cheia de musicalidade, mas de extensão reduzida, Araci sabia tirar partido de sua sensualidade e encanto pessoal para reinar no palco (principalmente) e no disco, chegando a influenciar cantoras da geração que se seguiu, como Carmen Miranda e Odete Amaral (Severiano & Mello, 1997, p. 51).

A propósito, o teatro de revista foi outra importante fonte de renovação da Música Popular Brasileira. Originário da França, no início do século XIX, o teatro de revista, costumeiramente encenado no final do ano, enfocava os principais acontecimentos ocorridos no período. Esse gênero teatral chegou ao Brasil em 1859, mas, excetuando-se a peça de estréia (“As surpresas do Sr. José Piedade”, de Justino de Figueiredo Novaes)³² –, só voltou a ser encenado a partir de 1875, quando as peças *O Mandarim* (1884) e *Cocota* (1885), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, alcançaram grande sucesso e os autores se tornaram *experts* no gênero. *Cocota* trouxe ainda o lundu “Araúna” ou “Chô Araúna”, de autor desconhecido, que se popularizou enormemente. A cançoneta, “gênero leve e espirituoso” (Severiano, 2008, p. 56) que chegou ao Brasil, vindo igualmente da França em 1860, foi abasileirada e adaptada às revistas, se tornando o gênero musical dominante desse gênero teatral até o surgimento da marchinha. No período de 1912 a 1920, eram encenadas 100 a 120 revistas por ano. Conforme José Ramos Tinhorão, “enquanto não entraram em ação os compositores da geração voltada para a produção de consumo, e por isso logo absorvidos pelo disco e pelo rádio (...), muitas músicas continuaram a sair dos palcos da Praça Tiradentes para o sucesso popular” (Tinhorão, 1998, p. 242). No final dos anos 1920, o teatro de revista conheceu o seu auge. Jairo Severiano explica:

A grande fase do teatro de revista brasileiro viveu os seus momentos mais altos nesse final dos anos 20, quando alcançou um equilíbrio perfeito entre a graça das cortinas cômicas e a exuberância dos quadros musicais. Concorreu para isso a conjunção de três fatores, que seriam a atuação de bons cômicos interpretando textos realmente espirituosos, a atração exercida sobre o público por um grupo de belas e sensuais atrizes – Aracy Cortes, Margarida Max, Antônia Denegri, Lia Binatti e Otília Amorim – e o aproveitamento maciço do que havia de melhor na

³² O título e o autor da primeira revista: ver no website <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Teatro+de+Revista&tabela>.

música popular. (...) além de ter a seu serviço compositores como Sinhô (o mais requisitado), Eduardo Souto, Pixinguinha, Donga, Lamartine Babo, José Francisco Freitas, Henrique Vogeler e os novatos Lamartine Babo e Ary Barroso, maestros-arranjadores como Pedro de Sá Pereira, Antônio Lago, Assis Pacheco, José Nunes, Bernardino Vivas e os estrangeiros Julio Cristobal e Antonio Rada, a fina flor dos instrumentistas e cantores do porte de Vicente Celestino e Francisco Alves, o nosso teatro musicado ainda absorvia a maior parte das canções, tendo lançado, ou aproveitado, futuros clássicos como “Jura”, “Gosto que me enroscó”, “Não quero saber mais dela”, “A favela vai abaixo”, “Amar a uma só mulher”, Sabiá (de Sinhô), “No morro” (“Boneca de piche”), “Vamos deixar de intimidade” e “Vou à Penha” (de Ary Barroso), “Linda Flor (de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto), “Gavião Cabeçudo” (de Pixinguinha) e “Casa de caboclo” (de Hekel Tavares e Luís Peixoto) (Severiano, 2008, p. 92-93).

Além da marchinha, outro tipo de canção carnavalesca surgiu na década de 1930 – a chamada marcha-rancho. Caracterizada por Severiano (2008, p. 79) “por melodias singelas, nostálgicas, sentimentais, executadas em andamento lento, esse gênero inspirou-se no lirismo sereno dos desfiles dos ranchos cariocas”, dos quais retirou o seu nome. O rancho, originariamente ligado à tradição folclórica natalina da Bahia, consistia na reunião de um grupo composto por pastores, pastoras, mestre-salas, porta-bandeiras, que “trajando vistosas vestimentas, percorre um determinado trajeto em direção a um presépio, objeto de sua homenagem” (Severiano, 2008, p. 79). Esse grupo, acompanhado de uma pequena orquestra, dançava e cantava músicas compostas para a ocasião e pedia dinheiro aos moradores das casas por onde passava.

Voltando ao samba, foi somente em 1929, com os professores do Estácio, os sambistas do bairro que fundaram a *Deixa Falar*, considerada a primeira Escola de Samba, que o gênero consegue sua autonomia completa, livre da influência do maxixe. Eram chamados “Os Bambas do Estácio”, como também ficaram conhecidos, Ismael Silva, Nilton Bastos, Rubem Barcelos, Bide (Alcebíades Barcelos) – os dois últimos eram irmãos –, Edgar Marcelino dos Passos (ou dos Santos), Aurélio Gomes, Brancura (Sílvio Fernandes), Baiaco (Osvaldo Vasques), entre outros. A propósito, a denominação Escola se deve ao fato de os sambistas do Estácio serem tidos como verdadeiros professores do samba. Jairo Severiano acrescenta que o título também se deve ao fato de – além da vaidade dos compositores, que já eram profissionais e se consideravam melhores que seus rivais, se autodenominando professores – viverem próximos à Escola Normal e serem de fato “criadores de um novo samba” (Severiano, 2008, p. 119). Sérgio Cabral afirma que “Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de

samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco” (Cabral, 1996, p. 41). Bloco ou Escola de Samba, o mais importante é que *os bambas* do Estácio buscaram (e “encontraram”) um samba que oferecesse uma

síncopa carnavalesca aos foliões que desejassem andar enquanto brincavam o carnaval. Foi o que perceberam os jovens sambistas do Estácio, interessados na criação de um bloco carnavalesco que sairia pela cidade cantando as suas músicas, ao qual dariam o nome de ‘Deixa Falar’. ‘A gente precisava de um samba para movimentar os braços para a frente e para trás durante o desfile’ – disse-me o compositor Ismael Silva, um dos jovens compositores daquela geração do Estácio de Sá (Cabral, 1996, p. 34).

Muitos dos elementos dos antigos ranchos foram incorporados às escolas de samba, como a “comissão de frente, as alegorias de mão, os carros alegóricos, os mestres-salas, as portas-bandeiras e o uso dos enredos temáticos” (Severiano, 2008, p. 80). Interessante notar que pesquisadores, críticos e comentaristas de desfiles de escolas de samba, já há alguns anos, reclamam que seus compositores estão deixando de compor sambas para os sambas-enredos e compondo marchas. Não seria uma volta às origens? Fred Góes (2000, p. 14) discorda. Para o pesquisador e especialista em Carnaval, o aceleração do samba-enredo atual o aproxima mais da maratona olímpica do que da marcha dos antigos ranchos carnavalescos, caracterizada pela dolência. O fato é que muitos justificam que, para ajudar a evolução da escola na avenida, foi preciso compor em andamento menos sacudido. Caymmi era um dos que costumavam reclamar da mudança do andamento nos sambas-enredos atuais. Tinhorão descreve que no primeiro desfile da “Deixa Falar”, em 1929, a escola teve seu “caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela polícia militar e tocava clarins” (apud Vianna, 1995, p. 124).

Retornando aos “Bambas...”, o “novo samba” se diferenciava do antigo, como depois definiu maravilhosamente Babaú, veterano compositor da Escola de Samba da Mangueira, como “um samba de sambar” (Cabral, 1996, p. 34). O fato é que o samba dos professores do Estácio fez um estrondoso sucesso e invadiu avassaladoramente o mundo do disco e do rádio. Quem avalia é Jairo Severiano:

Por toda a década de 1930, nossas gravadoras registraram em disco 6.706 composições, das quais 2.176 eram sambas. Esta cifra – correspondente a 32, 45% do repertório gravado – mostra que (...) o samba conquistou muito rapidamente a preferência do povo brasileiro (2008, p. 173).

Além da decisiva contribuição da turma do Estácio, é preciso mencionar a importância de Noel Rosa no desenvolvimento da Música Popular Brasileira. Morto prematuramente em 1937, ao longo de sua curta atividade profissional de apenas sete anos, Noel compôs mais de 250 músicas – 60% delas são samba, cujas letras modernizaram o modo de escrever canções, muito próximas da fala popular. Para Francisco Bosco:

Noel fez uma pequena revolução formal na canção popular: deu à letra uma elaboração criativa sem precedentes, valendo-se, entretanto, do coloquialismo e da oralidade (diversamente dos compositores ‘pseudo-eruditos’, como um Catulo da Paixão Cearense, que também intentava elevar o valor poético das letras, mas através de uma pomposidade artificiosa), abriu a linguagem da canção aos mais diversos discursos de seu tempo (o cinema, o rádio, a publicidade), foi um virtuose da sintaxe e das rimas, utilizava palavras estrangeiras, gírias e mesmo uma terminologia científica para fins de aproveitamento cômico – em suma, Noel expandiu as possibilidades formais da canção, sobretudo da letra, a limites impensáveis (Bosco, 2006, p. 13).

É importante, porém, não valorizá-lo somente por suas letras, pois ele era igualmente brilhante como melodista. De acordo com o pesquisador de música Júlio Diniz, Noel é um dos “inventores” da Música Popular Brasileira. Jairo Severiano comenta a genialidade do “Poeta da Vila”:

Sem nunca ter pretendido mostrar-se modernista, Noel adotava em sua poética elementos que o identificavam com o movimento de 1922, como o *nonsense* (‘E o meu titio/faz vergonha a todo instante/foi ao circo com fastio/e engoliu o elefante...’, da marcha ‘Prato fundo’, com João de Barro), o verso livre de métrica irregular (‘O maior castigo que eu te dou/é não te bater/pois sei que gostas de apanhar...’, do samba ‘O maior castigo que eu te dou’), a paródia (a opereta radiofônica *O barbeiro de Niterói*, paródia de *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini), e o poema-piada (‘Mu... mu... mulher/em mim fiz... fizeste um estrago/eu de nervoso/estou... tou fi... ficando gago...’, do samba “Gago apaixonado”). Outro procedimento que o distingue dos letristas do seu tempo (à exceção de Lamartine Babo) é a frequente utilização de rimas ricas, extravagantes e inesperadas, como as que misturam palavras portuguesas e estrangeiras (‘você-soirée’, do samba ‘Dama do Cabaré’). Todas essas características são desenvolvidas num estilo enxuto, realista, de grande poder de síntese, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher (Severiano, 2008, p. 136).

Com o samba e a marchinha devidamente consolidados e dividindo em importância a preferência do público, da programação das emissoras de rádio e das gravadoras, surgiu a primeira geração de artistas – que Jairo Severiano chama de “Geração de 30” – a brilhar na *Era do Rádio* (ou, para outros pesquisadores, na *Época de Ouro*). Entre os destaques desta geração encontram-se Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo e Braguinha, além da Turma do Estácio (Ismael

Silva, Nilton Bastos e Bide), entre os compositores³³, Mário Reis, Carmen Miranda, Sílvio Caldas, no naipe dos cantores³⁴, Radamés Gnattali, Gao (Odmir Amaral Gurgel). Entre os maestros e músicos, Nonô (Romualdo Peixoto) e Carolina Cardoso de Menezes, na categoria pianistas populares, Benedito Lacerda – líder do conjunto regional mais famoso do período e grande flautista –, Dante Santoro nos instrumentos de sopro³⁵. No campo de cordas dedilhadas, brilha o multinstrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e, da mesma forma, Zé Carioca (José do Patrocínio de Oliveira) e Aimoré (José Alves da Silva), os violonistas Meira (Jaime Florence) e Rogério Guimarães, além de Lupercio Miranda, chorão, exímio bandolinista e compositor.

Dois outros músicos em evidência nesta fase foram o acordeonista Antenógenes Silva³⁶ e o baterista Luciano Perrone. Três outros compositores, surgidos em fins de 1932, se juntam ao grupo³⁷: Herivelto Martins, Wilson Batista e Assis Valente. Artistas vindos do período anterior se uniram à Geração de 30, sobressaindo nessa leva os cantores Francisco Alves, Vicente Celestino, Patrício Teixeira, Aracy Cortes e Paraguaçu, os instrumentistas Pixinguinha, Bonfiglio de

³³ Outros compositores que se destacaram no período: Cartola, Armando Marçal, Joubert de Carvalho, Custódio Mesquita, André Filho, Alberto Ribeiro – parceiro de Braguinha em 85 músicas –, Antônio Nássara, Osvaldo Santiago, Valfrido Silva, Gadé (Osvaldo Chaves Ribeiro), Eratóstenes Frazão. Igualmente os letristas Orestes Barbosa e Cândido das Neves.

³⁴ Entre os cantores de destaque: Almirante, Gastão Formenti, Augusto Calheiros, Aurora Miranda, Marília Batista, Stefana de Macedo, Jesy Barbosa, Alda Verona (Celeste Coelho Brandão), Elisa Coelho, João Petra de Barros, Luís Barbosa, Carlos Galhardo, Arnaldo Pescuma, Jorge Fernandes, Castro Barbosa, Jonjoca (João de Freitas Ferreira), Moreira da Silva – fixador do samba-de-breque –, Joel e Gaúcho (dupla formada pelo cantor Joel de Almeida e o cantor e violonista Francisco de Paula Brandão Rangel), o *Bando da Lua*, conjunto vocal pioneiro da MPB.

³⁵ Entre os instrumentistas de sopro em evidência nessa fase também estão Luís Americano, Ratinho (Severino Rangel) – também humorista e integrante da dupla com Jararaca (José Luis Calazans), Bonfiglio de Oliveira. Ao violão, Rogério Guimarães.

³⁶ A cantora Stella Maris (Adelaide Tostes Caymmi ou, como se tornou mais conhecida, Stella Caymmi), antes de se casar com Dorival Caymmi e abandonar a carreira, gravou, em 15 de maio de 1939, um solo no disco de Antenógenes Silva, que alcançou em sua época fama internacional. A valsa chamava-se “Saudade profunda”. É o único registro da cantora em disco no período – Stella Maris só foi voltar a gravar no disco *Caymmi visita Tom*, em 1964, “Canção da Noiva”, de Dorival Caymmi, acompanhada ao violão por seu filho Dori.

³⁷ Outros compositores que surgiram na década de 1930: Vadico (Osvaldo Gogliano) – principal parceiro de Noel Rosa –, Alcir Pires Vermelho, a dupla J. Cascata (Álvaro Nunes) e Leonel Azevedo – que muito compuseram para Orlando Silva –, Mário Lago (também ator e escritor), Marino Pinto, Bororó (Alberto de Castro Simoens da Silva), Geraldo Pereira, José Maria de Abreu, Roberto Roberti, Arlindo Marques Júnior, Cristóvão de Alencar, Pedro Caetano, Zé da Zilda (José Gonçalves), Sinval Silva, Sivan Castelo Neto (Ulisses Lelot Filho), Evaldo Rui, Antônio Almeida (foi parceiro de Dorival Caymmi em “Tem dó”, junto com Alberto Ribeiro e Braguinha, em “Doralice” e “O Que é Que Eu Dou”), Newton Teixeira, Hervê Cordovil, Peterpan (José Fernandes de Paula), Dunga (Valdemar de Abreu). Os letristas David Nasser, Mario Rossi e Jorge Faraj.

Oliveira, Josué de Barros, Donga (Ernesto dos Santos), Nelson Alves, Tute (Artur de Souza Nascimento) e João da Baiana (João Machado Guedes), os compositores Zequinha de Abreu, Hekel Tavares, Cândido das Neves, Heitor dos Prazeres e os letristas Luís Peixoto³⁸ e Olegário Mariano. Ao final da década, em 1938, surge Dorival Caymmi, recém-chegado da Bahia, cuja participação no contexto da época será abordada no próximo capítulo.

O primeiro da geração de 30 a se destacar foi Mário Reis. O cantor muito se beneficiou com a novidade da gravação eletromagnética, que podia captar com qualidade, através dos microfones e alto-falantes, vozes de menor extensão, em detrimento da gravação mecânica. Até então, predominava o chamado “vozeirão”, tenores e barítonos de voz empostada como Vicente Celestino e Francisco Alves. De modo geral, os pesquisadores de música popular brasileira concordam com Jairo Severiano e Zuzi Homem de Mello quando afirmam que “Mário criou um estilo coloquial para a interpretação da música popular, rompendo com a tradição do bel-canto italiano, que imperava até então. Com isso, simplificou nossa maneira de cantar, que se tornou mais natural, mais espontânea” (Severiano & Mello, 1997, p. 86). Luís Antônio Giron, biógrafo de Mário Reis, afirmou que o cantor – oriundo do *high society* carioca – “introduzira o samba ao madamismo da República” (Giron, 2001, p. 216), querendo dizer que ele foi o responsável pela popularização do gênero entre os membros da classe abastada do período. Não é provável que ele tenha sido exatamente o (único) responsável por isso – essas análises não são de fácil comprovação, valendo mais como hipóteses –, mas, certamente, Mário Reis contribuiu muito para a penetração do samba nos ambientes mais refinados do *grand monde* carioca.

Ary Barroso, por sua vez, é um dos grandes compositores da música popular brasileira que surgiu no século XX. É o autor de “Aquarela do Brasil”, que rivaliza com o Hino Nacional e, muitas vezes, sai perdendo na preferência quando se quer exaltar o Brasil musicalmente. Tal fato só é comparável, respeitando as devidas proporções, à “Cidade Maravilhosa”, marchinha de André Filho, sucesso na voz de Aurora Miranda (irmã de Carmen) em 1934 e que se tornou o hino oficial da cidade Rio de Janeiro. Só na década de 1930, Barroso produziu clássicos da música popular brasileira como “No rancho fundo” (em parceria com

³⁸ Duas curiosidades: Luís Peixoto casou-se com uma prima de Dorival Caymmi; Heitor dos Prazeres dividiu uma tela de pintura com o compositor de “O Que é Que a Baiana Tem?”.

Lamartine Babo), “Malandro Sofredor”, “Faceira”, “Na batucada da vida” (em parceria com Luiz Peixoto), “Tu”³⁹, “Inquietação”, “Boneca de piche”, “Na Baixa do Sapateiro”, “Camisa amarela”, “No Tabuleiro da Baiana” além de “Aquarela do Brasil que, a propósito, inaugurou o “gênero” samba-exaltação, uma denominação especial para sambas grandiloquentes e musicalmente requintados que enaltecem o país ou, como resume Jairo Severiano, que fazem “uma declaração de amor ao Brasil” (1997, p.177). “Aquarela do Brasil”, “a canção mais representativa da grande fase da sua carreira (1938-1943)” (p.177), fez um percurso extraordinário, tornando-se famosa também no exterior, quando, em 1943, foi incluída na trilha sonora do filme *Alô amigos*, de Walt Disney e, no mesmo ano, gravada nos Estados Unidos, por Xavier Cugat, alcançou a impressionante marca de um milhão de execuções naquele país⁴⁰. Múltiplo e extremamente talentoso, Ary Barroso além de compositor e pianista, foi um dos mais bem sucedidos radialistas do país, atuando como locutor esportivo e apresentador de programa de calouros⁴¹.

Apesar do êxito indiscutível do samba, tornando-se ao longo do tempo o gênero – e seus subgêneros⁴² – mais importante da Música Popular Brasileira, ele sofreu toda espécie de preconceitos, inclusive da imprensa. Um exemplo dado por Sérgio Cabral foi o ataque ao samba de morro feito, em março de 1935, por Almeida Azevedo, publicado na *A Voz do Rádio*, revista especializada da época: “O horrível samba de morro, que à força de ser maltratado, seviciado, anda por aí desamparado, sem juiz de menores que olhe por ele, sem polícia de costumes que o proteja, maltrapilho, sujo, malcheiroso” (apud Cabral, 1996, p. 55).

Os compositores tentaram reagir e o fizeram também através da música, mas, mesmo antes da existência do DIP, a censura se fazia sentir através da polícia que “se encarregava, por conta própria, de vetar músicas” (Cabral, 1996,

³⁹ “Tu” é uma das músicas de Ary Barroso preferidas de Caymmi, que a gravou duas vezes: uma no LP *Ary Caymmi Dorival Barroso – um interpreta o outro*, que dividiu com o compositor mineiro em 1958, pela Odeon; a outra foi para o volume 3 da coleção de CDs “Songbook Ary Barroso”, da gravadora Lumiar Discos, gravado entre junho e dezembro de 1994.

⁴⁰ “Aquarela do Brasil”, que nos Estados Unidos recebeu o título de “*Brazil*”, teve sua versão para língua inglesa assinada por S. K. Russel.

⁴¹ Além de Noel Rosa, Mario Reis (cantor) e Ary Barroso já mencionados, Ataulfo Alves e Roberto Martins são compositores de relevo que surgem em meados da década de 1930.

⁴² Segundo Claudia Matos, foi no início dos anos 1930, que “o samba acentuou sua diversificação, criando-se várias modalidades de melodia, ritmo e poética”, com a temática lírico-amorosa entrando na pauta também dos sambistas (Matos, 1982, p. 44).

55). Uma dessas tentativas era o samba “Liberdade”, de Ismael Silva e Francisco Alves, cantado pelo próprio Alves, que foi vetado pelo uso do refrão do Hino da Proclamação da República na introdução da música e no final dela, e o cantor ainda repetia como breque “independência ou morte”, famosa frase do Hino Nacional. A censura também não facilitou com “Se o morro não descer”, de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, no Carnaval de 1936, cuja letra registra a insatisfação da classe:

Se a turma do morro
Fizer greve e não descer
A cidade vai ficar triste
Carnaval vai morrer
Toda a cidade
É um grito de socorro
Se a escola não descer
Carnaval vai ser no morro
O tamborim já está de prontidão
Estão de guarda
A cuíca e o violão
Estão esperando saber
Qual é a ordem
Que tem de prevalecer
Se as escolas não tiverem liberdade
Carnaval vai ser no morro
Ninguém vai para a cidade (Cabral, 1996, p. 55)

Mas não era só o samba de morro que era combatido. O Rádio também sofria duras críticas. Uma delas aconteceu em 1937 na revista Som (órgão da Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte), quando Luiz da Câmara Cascudo, respeitado folclorista brasileiro, escreveu um artigo em que atacava pesadamente o Rádio:

Aqueles que esperavam ter no Rádio um elemento educador estão se desiludindo. As estações emissoras brasileiras, com exceções raras, cumprem um programa de perfeita banalização musical, irradiando, com lamentável insistência, sambas, sambas, sambas (apud Cabral, 1990, p. 133).

Entretanto, as primeiras décadas do século XX assistiram à ascensão social do samba sem que, segundo Hermano Vianna, ninguém tenha dado uma explicação satisfatória para o que o autor descreve como “o grande mistério do samba”, isto é, a passagem de ritmo maldito, perseguido e restrito a certas camadas populares para a sua transformação em gênero oficial do Brasil, fenômeno sobre o qual ele se debruçou em seu livro “O Mistério do Samba”:

Hoje, em praticamente todas as tentativas de se escrever a história do samba, é reproduzida uma mesma narrativa de descontinuidade, como se os sambistas

tivessem passado por dois momentos distintos em sua relação com a elite social brasileira e com a sociedade brasileira de forma geral. Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas “camadas populares”. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país “para estrangeiro (e brasileiro) ver”. Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (Vianna, 1995, p. 28-29).

3.1. Carnaval e Musical Carnavalesco

Em 1935, a prefeitura do Rio de Janeiro – através de Pedro Ernesto, prefeito na época – oficializou o desfile das Escolas de Samba, que era realizado desde 1932 na Praça Onze, no centro da cidade⁴³. Chamou a atenção da então Prefeitura do Distrito Federal (PDF) o expressivo aumento do público que comparecia ao desfile. A partir daquele ano, a PDF resolveu apoiar o evento, além do apoio que já dava a outros dois desfiles no carnaval carioca: o das grandes sociedades e o dos ranchos. As chamadas grandes sociedades, depois denominados grandes clubes carnavalescos, remontam à segunda metade do século XIX:

Foi em 1855 que se iniciou o carnaval das grandes sociedades, novidade anunciada em 14 janeiro daquele ano pelo jornal *Correio Mercantil* – em crônica assinada pelo romancista José de Alencar. Constituídas por um grupo de oitenta foliões dos mais diferentes ramos de atividades, as grandes sociedades prometiam promover, no domingo de carnaval, sua grande *promenade* pelas principais ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro. A riqueza e o luxo dos trajes, a música, as flores e o aspecto original do grupo tornaram interessante o desfile de máscara (Araújo, 2000, p. 167).

Os clubes mais antigos são Zuavos Carnavalescos (denominado, em 1904, Tenentes do Diabo), Democráticos Carnavalescos (mais tarde, Clube dos Democráticos⁴⁴), Clube dos Fenianos e o Pierrôs da Caverna. O desfile consistia, sobretudo, na apresentação de carros alegóricos com os chamados “pufes”, “descrições literárias em versos, com os quais as grandes sociedades procuravam

⁴³ O jornal *Mundo Esportivo* foi quem promoveu o primeiro desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro, no carnaval de 1932. A agremiação vencedora foi a “Deixa Falar”, cujo enredo foi a Revolução de 30. Mário Filho (Mário Rodrigues Filho), dono e diretor do jornal, foi quem teve a idéia do concurso. É atribuída também a Mário Filho – que mais tarde deu nome ao estádio do Maracanã – a criação da crônica esportiva moderna no Brasil, além de ter escrito vários livros sobre o futebol brasileiro.

⁴⁴ O Clube dos Democráticos foi o primeiro a ter um carro alegórico no Carnaval.

exaltar seus méritos, criticar os adversários e descrever os carros alegóricos” (Araújo, 2000, p. 172). Os Ranchos Carnavalescos, como foi dito anteriormente, surgiram no final do século XIX, oriundos das camadas mais pobres e negras da população. No princípio, seus desfiles se desenvolviam com elementos bem próximos do folclore nordestino, principalmente baiano⁴⁵. Em 1908, surge o rancho Ameno Resedá, que alterou o desfile dos ranchos. Hiram Araújo cita Jota Efege: “Libertando-se dos moldes afro-religiosos, seus dirigentes procuraram um tema, deram-lhe uma concepção alegórico musical e fizeram-no desfilar exibindo sua ambiência e revivendo seus personagens”. Havia também os cordões, que eram uma maneira do carioca brincar o carnaval em grupo. De acordo com Sérgio Cabral, “cordão era o nome genérico de vários agrupamentos e tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto escravos” (Cabral, 1996, p. 21). Nos anos 1920 e 1930, as sociedades e ranchos foram as grandes atrações do carnaval carioca. Os desfiles ocorriam na Avenida Rio Branco. Essas agremiações entrariam em declínio na década de 1940. Tinha chegado a vez das Escolas de Samba. É preciso lembrar que o carnaval foi beneficiado pela:

onda de liberalização de costumes que se espalhou pelo mundo após a Primeira Grande Guerra e que no Brasil tornou o carnaval mais democrático, atenuando as barreiras entre ricos, remediados e pobres, freqüentadores, respectivamente, do curso, das batalhas de confete e dos desfiles de blocos (Severiano, 2008, p. 72).

No carnaval, os cursos provocavam a animada adesão das pessoas. Em Salvador, por exemplo, eles eram uma espécie de precursores dos trios elétricos que surgiriam tempos depois. Sobre esta festa a irmã de Caymmi, Dinahir, descreve para a biografia do compositor sua experiência no carnaval da Bahia dos anos 1930:

Algumas famílias, quando tinham dinheiro, alugavam bondes para enfeitar, que saíam com as moças dançando. Tinha aqueles cursos de automóvel, passando na rua, com carro aberto, capotas arriadas. Nós jogávamos confete e serpentina neles. Era muito bom” (apud Caymmi, 2001, 62).

Isso sem falar nos cordões que desfilavam pelas ruas com todo tipo de fantasia. “Havia lindas baianas, com aquelas saias engomadas, farfalhando. Uma beleza” – continua Dinahir (p. 62). Fred Góes fornece mais detalhes das origens do curso:

⁴⁵ O baiano Hilário Jovino Ferreira, tenente da Guarda Nacional (extinta em 1910), é considerado pelos pesquisadores o idealizador dos ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro. Mas ele próprio, em entrevista, afirma que antes de fundar o Rancho Rei de Ouros, já havia o Dois de Ouros, ambos localizados na Saúde, bairro do Rio de Janeiro.

O curso consistia em uma espécie de passeata de carros abertos das famílias de poder aquisitivo mais elevado onde exibiam suas fantasias caras e brincavam jogando confete, serpentina e lança-perfume uns nos outros. A música não parecia ser um elemento primordial nesta forma de divertimento e a participação das camadas de poder aquisitivo mais baixo era nula. A maior parte da população limitava-se a assistir ao desfile e a aplaudir os grupos mais bonitos. [...] Durante a primeira metade do século, o carnaval da capital baiana se caracterizava pela estrutura de desfile de grandes sociedades, dos préstitos e seus carros alegóricos, e pelo curso, sendo esta última a forma mais moderna (2000, p. 14).

Mas as escolas de samba viriam para ficar. Em 6 de setembro de 1934, quando foi criada a União das Escolas de Samba (UES), havia 28 agremiações no Rio de Janeiro. Dentre elas, a Estação Primeira (Mangureira), Vai Como Pode (depois Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela), Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca, campeãs do Carnaval de 1932, primeiro desfile promovido pelo *Jornal Mundo Esportivo*. Foi a UES que reivindicou a oficialização dos desfiles das Escolas de Samba à prefeitura. Com isso, ela teria acesso a uma subvenção oficial, já usufruída, como se viu, pelas grandes sociedades, ranchos e blocos. Obtida a permissão, a UES ficou responsável pela distribuição da verba entre as escolas, sob a supervisão da Diretoria Geral de Turismo. Mas não sem efeitos colaterais, como salientou Claudia Matos, ao afirmar que “a partir de 1932, a organização dos desfiles de escolas de samba em forma de competição, e a progressiva centralização do interesse turístico do carnaval nesses desfiles vieram hipertrofiar a importância das escolas dentro do mundo do samba” (Matos, 1982, p. 34). Para a autora, o “mundo do samba” era mais amplo e abrigava um “conjunto de manifestações culturais, sociais e políticas, que se relacionam com o samba e todos os que dele participam” (Matos, 1982, p. 34).

A composição carnavalesca predominou na produção musical de toda a década de 1930. No carnaval daquele mesmo ano de 1934, foi um samba carnavalesco que venceu o concurso promovido pela Prefeitura, “Agora é cinza”, de Bide e Armando Marçal, considerado um dos melhores de todos os tempos⁴⁶. Durante a *Era do Rádio*, o público, em novembro, já tinha conhecimento dos lançamentos para o carnaval seguinte. Emissoras de rádio, gravadoras, cinema (musicais) e imprensa se mobilizavam para o maior evento do ano, que agitava o mercado da música popular. Tanto era assim, que se passou a diferenciar as

⁴⁶ Em pesquisa para saber os dez mais bonitos sambas de todos os tempos, realizada pelo *Jornal do Brasil*, em 1961, com estudiosos da música popular, “Agora é cinza” foi o único samba carnavalesco mencionado em todas as listas.

músicas lançadas no meio do ano, chamadas exatamente de “música de meio-de-ano”, e música de carnaval. O que não impedia que uma “música de meio-de-ano”, atravessasse o ano e fizesse sucesso no carnaval, como foi o caso de “Maracangalha”, de Dorival Caymmi, lançada como música de meio-de-ano de 1956 – a data de gravação é 22 de junho de 1956, na gravadora Odeon – e que explodiu no Carnaval de 1957.

A partir de novembro, o público comprava os discos das suas músicas preferidas e aguardava, ansioso, as estreias das produções cinematográficas para ver seu artista predileto cantá-las. Estas produções eram feitas para serem lançadas especialmente antes do carnaval. Sérgio Cabral relata que “nas noites de Natal, com as famílias reunidas, o fundo musical, geralmente, eram os lançamentos para o carnaval” (Cabral, 1996, p. 47). Numa época sem televisão, para se conhecer o artista havia poucas alternativas. O cinema era uma boa opção, já que vê-los no auditório das rádios era mais acessível aos cariocas e paulistas, onde se encontravam as emissoras mais importantes com *casts* exclusivos, mas o fã que morava distante já não tinha a mesma oportunidade, a não ser quando um artista era contratado para uma temporada por uma emissora de uma capital do país. Foi o caso, por exemplo, da contratação de Caymmi para uma temporada na Ceará Rádio Club, no final de 1941, em Fortaleza. Havia também o esquema promocional da imprensa de enviar ao fã, pelo correio, uma foto autografada do artista. Afora isso, o fã precisava ter a sorte de o seu artista preferido fazer uma turnê por sua cidade ou contentar-se com sua fotografia publicada na imprensa. Daí o enorme sucesso dos musicais, que eram um excelente meio de divulgação do artista e da produção musical corrente e vinham ao encontro do público que ansiava ver seus ídolos cantando, falando e se movimentando. Por isso a presença maciça de todos os grandes cantores nos filmes produzidos entre 1933 e 1957.

É preciso lembrar, porém, que nas primeiras décadas do século XX, quando o cinema não era falado, a música estava presente não só na figura dos músicos que tocavam para acompanhar a fita, mas os cinemas cariocas “costumavam contratar músicos, incluindo nomes importantes, como Ernesto Nazaré, para se apresentarem em suas salas de espera” (Vianna, 1995, p. 114). Tudo começou quando Pixinguinha e mais sete músicos, formando uma pequena orquestra, foram contratados por Isaak Frankel e tornaram-se, no final da década de 1920, atração, do Cine Palais, um dos mais elegantes do Centro do Rio de Janeiro. Foi Frankel,

dono do cinema, quem lhes deu o nome de “Oito Batutas”, cujo repertório era constituído de maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques e cateretês.

O primeiro longa-metragem brasileiro inteiramente falado e cantado foi *Acabaram-se os otários*, uma comédia musical do diretor Luiz de Barros (Lulu), que sozinho escreveu o roteiro, dirigiu e montou o filme para a Synchronex, produtora da qual era sócio. Luiz de Barros iniciou sua carreira em 1914, no tempo dos filmes mudos, e foi um dos diretores que mais filmaram no Brasil, encerrando sua carreira em 1977. As músicas apresentadas em *Acabaram-se os Otários* eram “Bem-te-vi” e “Sol do sertão”, do compositor e cantor Paraguaçu, e o choro “Carinhoso”, de Pixinguinha, ainda sem a letra de Braguinha – que se tornaria uma das mais famosas da história da Música Popular Brasileira. O lançamento da película foi um sucesso, com 35 mil espectadores só na primeira semana, em setembro de 1929. Somente dois anos mais tarde foi lançado também em São Paulo aquele que é considerado o primeiro filme musical brasileiro. *Coisas Nossas*, dirigido por Wallace Downey, empresário americano radicado no Brasil e ligado à gravadora Columbia, foi produzido pela Byington & Cia. *Coisas Nossas* apresentava um desfile de números artísticos de cantores e atores de rádio e de teatro – havia cariocas, mas a maioria do elenco era paulista: Batista Júnior (ventríloquo) e sua filha, Dirzinha, Zezé Lara, Alzirinha Camargo, Arnaldo Pescuma, Procópio Ferreira e a dupla Jararaca e Ratinho. Infelizmente, de sua trilha sonora pouco se sabe, como afirma Jairo Severiano:

Tem-se notícias apenas da canção “Saudades” (de Marcelo Tupinambá), com a grã-fina Helena Pinto de Carvalho, dos temas populares “Bambalelé” e “Batuque, dança do Quilombo dos Palmares, arrançados e cantados por Stefana de Macedo, e do choro “Tico-tico no fubá” (de Zequinha de Abreu), com a Orquestra Columbia, dirigida por Gaó. Não é verdadeira a afirmativa de alguns historiadores, que inclui o samba “Coisas Nossas”, de Noel Rosa, somente composto em 1932 (Severiano, 2008, p. 219).

A propósito de Noel Rosa, a única imagem em movimento do compositor foi descoberta em 1995, em uma loja de antiguidades de Copacabana especializada em cinema, por Máximo Barros, professor do curso de cinema da Faculdade Álvares Penteado, de São Paulo. Barros descobriu um pedaço de um filme feito, em 1929, com o Bando de Tangarás, formado por Braguinha, Almirante, Noel Rosa, Alvinho e Henrique Brito. Almirante mencionou este filme em seu livro *No Tempo de Noel Rosa*, sem maiores informações, a não ser o fato

de as filmagens terem acontecido na casa de um certo Paulo Benedetti, no Catete, e de o grupo ter cantado exclusivamente músicas do próprio Almirante. No trecho restaurado⁴⁷, Noel aparece ao violão acompanhando a interpretação de Almirante do lundu “Vamos falá do Norte”.

No carnaval de 1933, a Cine-Som e a Cinédia, duas produtoras cariocas, lançaram os primeiros musicais de carnaval do cinema brasileiro, respectivamente, *Carnaval de 1933*, um média-metragem e *A Voz do Carnaval*, um longa. Este último, um semidocumentário, teve recorde de público e contava com um grande atrativo: a estreia no cinema de Carmen Miranda, que aparecia cantando na rádio Mayrink Veiga “Goodbye” (Assis Valente) e “Moleque indigesto” (Lamartine Babo). *A Voz do Carnaval* foi o primeiro com som gravado pelo sistema óptico Movietone. As músicas “Linda Morena”, “Ai, hein”, “Boa bola” – as três de Lamartine, sendo que a última com Paulo Valença –, “Fita amarela” (Noel Rosa), “Vai haver barulho no chatô” (Noel Rosa e Valfrido Silva), “Trem blindado” e “Moreninha da praia” (ambas de Braguinha), “Formosa” (Nássara e J. Rui), “Macaco olha o teu rabo” (Benedito Lacerda e Gastão Viana), além de outras menos conhecidas, desfilavam diante do público em meio a cenas de rua e baile. *A Voz do Carnaval* tornou-se um marco do cinema nacional porque “estabeleceu o esquema básico do musical carnavalesco, ou seja, quadros musicais entremeados por anedotas, que seria adotado por muitos anos” (Severiano, 2008, p. 219).

Mais modesto, *Carnaval de 1933*, também com cunho documental, foi dirigido por Léo Marten e Fausto Muniz, e apresentava artistas como Genésio Arruda, os irmãos Tapajós e a dupla Jonjoca e Castro Barbosa. É importante também assinalar a produção na época de dois filmes, *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936), com roteiro e direção de Humberto Mauro, argumento de Henrique Pongetti e produção de Carmen Santos, que também atuou como atriz. Ambos não eram filmes carnavalescos, mas contavam com trilha musical de altíssima qualidade. *Favela dos meus amores* trazia três músicas de Ary Barroso – “Inquietação”, “Quando um sambista morre” e “Por causa dessa cabocla”, esta última em parceria com Luís Peixoto –, entre outras. *Cidade Mulher*, que homenageava a cidade do Rio de Janeiro, vinha por sua vez com seis

⁴⁷ O trecho do filme foi restaurado por Alexandre Dias da Silva, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo.

músicas de Noel Rosa: “Tarzan”, “Dama do Cabaré”, “Morena sereia”, “Na Bahia”, “Numa noite à beira-mar” e “Cidade Mulher”. Quem interpretava a música título do filme era Orlando Silva e as Irmãs Pagãs.

Mas foi a partir da sociedade entre Ademar Gonzaga e Wallace Downey, com a empresa Waldow-Cinédia, com o filme *Alô, alô, Brasil*, de 1935, que tornou-se uma prática do período o lançamento dos musicais dias antes do carnaval. O sucesso das marchas carnavalescas era tal que das onze músicas⁴⁸ que o filme apresentava dez eram do gênero, incluindo a que viria a se tornar o hino oficial da Cidade do Rio de Janeiro, “Cidade maravilhosa”, de André Filho (Antônio André de Sá Filho). César Ladeira participava do filme no papel de *speaker* e o roteiro era dos parceiros Braguinha e Alberto Ribeiro. Seguiram-se, da mesma produtora, *Estudantes*⁴⁹ – que não era um musical ainda que tivesse canções em sua trilha – e *Alô, alô Carnaval*⁵⁰, este último lançado no verão de 1936, repetindo no roteiro Braguinha e Alberto Ribeiro, que trabalharam em parceria em vários outros filmes. Em *Alô, alô Carnaval* há um desfile interminável de músicas carnavalescas, muitas são cantadas no carnaval até hoje,

⁴⁸ As outras canções apresentadas no filme *Alô, alô, Brasil* eram “Ladrãozinho” (Custódio Mesquita), interpretada por Aurora Miranda, irmã de Carmen; “Rasguei a minha fantasia” (Lamartine Babo), com Mário Reis; “Deixa a lua sossegada” (Braguinha e Alberto Ribeiro), com Almirante e Bando da Lua; “Salada portuguesa” (Vicente Paiva e Paulo Barbosa), com Manoel Monteiro; “Menina internacional” (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Dircinha Batista e Arnaldo Pescuma; “Fiquei sabendo” (Custódio Mesquita), com Elisa Coelho; “Muita gente tem falado de você” (Mario Paulo e Arnaldo Pescuma), com Pescuma; “Garota colossal” (Ary Barroso e Nássara), com Ary Barroso; “Foi ela” (Ary Barroso), único samba do filme, com Francisco Alves e “Primavera no Rio” (Braguinha), música que encerrava o filme, interpretada por Carmen Miranda.

⁴⁹ Na trilha musical de *Estudantes* constavam “Linda Mimi” (Braguinha), marcha, “Assim como o rio” (Almirante), uma toada, e “Sonho de papel” (Alberto Ribeiro), uma marcha junina.

⁵⁰ Em *Alô, alô, Carnaval* as composições eram “A-M-E-I” (Nássara e Frasão), “Manhãs de sol” (Braguinha e Alberto Ribeiro), “Comprei minha fantasia de Pierrô” (Lamartine Babo), com Francisco Alves, “Querido Adão” (Benedito Lacerda e Osvaldo Santiago) e “Cantores de rádio” (Lamartine Babo, Braguinha e Alberto Ribeiro), com Carmen Miranda, “Molha o pano” (Getúlio Marinho e Cândido Vasconcelos), com Aurora Miranda, “Teatro da vida” (A. Vitor), “Cadê Mimi” (Braguinha e Alberto Ribeiro) e “Fra Diavolo no carnaval” (Braguinha, Alberto Ribeiro e Carlos A. Martinez), com Mario Reis, “Pierrô Apaixonado” (Noel Rosa e Heitor dos Prazeres) e “Maria, acorda que é dia” (Braguinha e Alberto Ribeiro), com Joel e Gaúcho – a atriz Dulce Weytingh participa na segunda, “Pirata” e “Muito riso, pouco siso” (ambas de Braguinha e Alberto Ribeiro), com Dircinha Batista, “Negócios de Família” (Hervê Cordovil e Assis Valente) e “Não resta a menor dúvida” (Hervê Cordovil e Noel Rosa) com o Bando da Lua, “Fox-mix” (Ari Fragoso, mais conhecido como Gato Felix) e “Seu Libório” (Braguinha e Alberto Ribeiro), com Almirante e Lamartine Babo, “Cinquenta por cento” (Lamartine Babo), com Alzirinha Camargo, “Não beba tanto assim” (Geraldo Decourt), com as Irmãs Pagãs. Além dessas, havia ainda três cantorias cômicas: “Tempo bom” (Braguinha e Heloísa Helena), com Heloísa Helena, Sidney Sharp, Jorge Fontenele, Evaldo Ferreira; Armando Couto e Nivaldo Carvalho, “Sonho de amor” (versão de “Rêve d’amour”, de Liszt), com Francisco Alves dublando Jaime Costa, e “Canção do aventureiro” (da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes), com Barbosa Júnior.

como “Pierrô apaixonado”, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres. Apesar de o filme ter sido um sucesso absoluto de público e bilheteria, foi o último filme da Waldow-Cinédia. Wallace Downey associado dessa vez a Alberto Byington fundou a Sonofilmes. Infelizmente, *Alô, alô Carnaval* foi o único filme que restou de todos os musicais realizados no período⁵¹.

A Sonofilmes produziu, em seguida, *Banana da Terra* (1939), *Laranja da China* (1940) e *Céu Azul* (1941), além de *Abacaxi Azul* (1944) – único musical que não era carnavalesco. Também produziu *Tererê não resolve*, que também não era um musical carnavalesco, apesar de ser uma comédia romântica ambientada no carnaval. Já a Cinédia contribuiu com *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944). Outras duas novas produtoras lançaram *Vamos cantar* (1941), da Panamerican, e *Entra na farra* (1943), da Régia. De acordo com Jairo Severiano, as duas últimas produções “encerravam, por assim dizer, a primeira fase de nosso cinema musical, a fase da pré-chanchada” (Severiano, 2008, p. 224). Antes disso, porém, em 18 de setembro de 1941, Moacir Fenelon, Alinor Azevedo, Arnaldo Farias e os irmãos Paulo e José Carlos Burle fundaram a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. prometendo em manifesto “indiscutíveis serviços para a grandeza nacional” (Severiano, 2008, p. 225). Mais tarde, um sócio de peso se uniu ao grupo, o Conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil. Mas não era só idealismo que movia o grupo:

(...) seus signatários [do manifesto] acreditavam na eficácia do decreto nº 21.240, assinado pelo presidente Vargas em 30 de dezembro de 1939, que procurava proteger o nosso cinema, obrigando cada sala de exibição a programar pelo menos um filme nacional por ano (Severiano, 2008, p. 225).

Alice Gonzaga, filha de Ademar Gonzaga, explica a dificuldade que enfrentavam os produtores na época:

Os filmes brasileiros enchiam os cinemas, mas os produtores continuavam com prejuízos devido à organização do mercado cinematográfico de exibição, pois da receita de um filme brasileiro cabiam aos seus produtores apenas vinte por cento, ficando o restante com os distribuidores, exibidores e os impostos (Gonzaga, 1987, p. 12).

A Atlântida lançou *Astros em desfile* (média-metragem), *Moleque Tião* (longa-metragem), em 1943, e *É proibido sonhar* (longa de 1944) – um fracasso de público e crítica – até se resolver a filmar um musical carnavalesco, buscando

⁵¹ Alice Gonzaga, filha do fundador da Cinédia, Ademar Gonzaga, restaurou primeiro o filme parcialmente em 1975 e, em 2002, acrescentou cenas e remasterizou o som com tecnologia digital.

uma estratégia mais popular. *Tristezas não pagam dívidas* apresentava artistas famosos interpretando as músicas “Atire a primeira pedra” (Araulfo Alves e Mario Lago), com Emilinha Borba, “Laura” (Araulfo Alves), com Silvio Caldas, “Clube dos barrigudos” (Haroldo Lobo e Cristóvão Alencar), com Linda Batista, “Embolada da pulga” (Manezinho Araújo), com o próprio Manezinho Araújo, e “Alarga a rua” (de Roberto Martins, Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago), com Oscarito. Este foi o primeiro de treze filmes da dupla de sucesso Oscarito e Grande Otelo – eles já haviam filmado juntos em *Noites cariocas*⁵² (produção da Cinédia, de 1935) e *Céu azul*, mas ainda não configuravam uma dupla. Com isso, além de ver os artistas de rádio, o público podia agora contar com uma trama mais elaborada.

A partir de 1947 até a década de 1950, o cinema brasileiro assistiria ao auge da chanchada. Com filmes dirigidos inicialmente por Watson Macedo e depois por Carlos Manga, a Atlântida teve lucros estupendos. Entretanto, a empresa havia passado para as mãos de Luiz Severiano Ribeiro, que na época já era proprietário de um grande laboratório cinematográfico, uma distribuidora de filmes e um circuito exibidor em praticamente todo o país. Sobre os musicais, explica Ricardo Cravo Albin:

Os filmes musicais cariocas dos anos 30 e 40 eram chamados de ‘abacaxis’ – como nos anos 50 de ‘chanchadas’ – porque tinham no tênue enredo apenas o pretexto para exibir um grande número de quadros musicais com os intérpretes mais famosos do carnaval de cada ano. Desse modo, dois coelhos eram acertados com uma só cajadada: divulgavam-se as músicas e se exibiam os cantores para todo o país, já que, é claro, ainda não existia a tevê. Os abacaxis representavam a grande oportunidade para os fãs brasileiros verem as caras de seus artistas interpretando as músicas que os haviam conquistado, transmitidas pelo rádio (2003, p. 132).

Dessa forma, assim como as emissoras de rádio tiveram um papel fundamental na divulgação e nos rumos que a Música Popular Brasileira tomou, o carnaval, o teatro de revista, os filmes musicais, abordados aqui, foram coadjuvantes muito importantes para que a *Era do Rádio* também fosse chamada a “Época de Ouro”.

⁵² *Noites Cariocas* foi o primeiro filme de Grande Otelo.