

2

A campanha Reagir e os significados de “música popular”

A *Weco* de março de 1930 trouxe, nas suas primeiras páginas, uma campanha que mobilizou uma considerável parcela dos estudiosos da música do Rio de Janeiro, ganhando apoio de outros estados, como São Paulo. Era a “Campanha Reagir, pela boa música”, idealizada por Luciano Gallet, lançada no jornal *O Globo* e na revista *Weco*.¹

Diagnosticando uma crise na música do Brasil, Gallet identificava os maiores sintomas nas baixas vendas de pianos e de “música séria”. O autor lamentava a situação da música, informando que não havia, no Brasil, sociedades de música e de corais, nem teatros de óperas ou operetas.

A campanha tinha, portanto, o propósito de mobilizar os agentes envolvidos com a produção musical, em prol da divulgação desta “boa música”. Era uma reação ao crescimento do consumo de uma certa “música ruim”, em muitos artigos definida simplesmente como “música popular”.

O objetivo deste capítulo é identificar no debate dos contemporâneos, o surgimento progressivo de novos significados para o nome “música popular”, como resultado da ação da Campanha Reagir. Mostrarei as relações que estes intelectuais começaram a construir entre os significados da “música popular” e um crescente projeto de cultura nacional, que evidenciava uma preocupação dos autores da *Weco*, na manutenção do seu papel como orientadores da cultura nacional.

Luciano Gallet, por exemplo, enumerou quatro causas da crise musical: as rádios, os editores de discos, os editores de partituras musicais e a falta de orientação do público. A abordagem destas quatro críticas do maestro formará o eixo desta análise.

Como a primeira e principal causa da crise, Gallet aponta as rádios: “As rádio-sociedades são as principais responsáveis pela atual degradingolada musical. Entram pelas portas do Brasil inteiro, e espalham música ruim, sem o menor critério de seleção.”²

A primeira transmissão de rádio no Brasil ocorreu durante as comemorações do centenário da independência, em 1922. Diversos países participaram da exposição do

¹ Gallet, Luciano. op.cit. e Gallet, Luciano. Reagir. In: *O Globo*, 22 de março de 1930.

² Gallet, Luciano. op.cit. e Gallet, Luciano. Reagir. In: *O Globo*, 22 de março de 1930.

centenário, realizada no Rio de Janeiro. Dentre as novidades apresentadas, estava a transmissão, por rádio (também chamado de T.S.F.: telefone sem fio), do pronunciamento do presidente Epitácio Pessoa e da canção *O aventureiro*, da ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*, irradiada do Teatro Municipal.³

Em 1923, Edgard Roquette Pinto e Henrique Moritze fundaram a primeira emissora de rádio, com a concessão do governo, numa reunião da Academia Brasileira de Ciências, na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Era a PRA-A, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que foi acompanhada, em seguida pelas rádios Clube de Pernambuco, Educadora Paulista, Clube do Brasil, Educadora, Mayrink Veiga, Guanabara, Cajuti e Jornal do Brasil entre outras.⁴ Neste primeiro momento, as emissoras existiam por concessões do governo, sustentadas pela contribuição de ouvintes associados, tendo por este motivo, o nome de sociedades de rádio.

Importa lembrar que no final da década de 1920 e início da década de 1930, o rádio ainda era um artigo de luxo nas casas. Em uma das suas propagandas, em 1929, por exemplo, a revista *Weco* vendia o rádio *Arcolete 3 W*, de quatro válvulas, por 670\$000.⁵ E um trabalhador fabril, no ramo de fiação por exemplo, recebia, em 1928, por volta de 153\$120.⁶ Somente os setores de renda elevada e os segmentos médios da sociedade (profissionais liberais e militares) poderiam usufruir diretamente deste novo produto. Mas, isto não significava que o restante da população desconhecesse o rádio. Diversos estabelecimentos públicos, como bares e as próprias casas de música, usavam o rádio para atrair clientes. Os ouvintes ficavam nas portas destes estabelecimentos para saberem das notícias e das músicas de sucesso.⁷

A dependência das concessões governamentais e a origem vinculada à Academia Brasileira de Ciências contribuíram na formulação dos propósitos iniciais do Rádio no Brasil. Henrique Moritze, Roquete Pinto e os demais diretores da Rádio Sociedade publicaram, na revista *Rádio*, os fundamentos do radialismo. Eram eles: a educação e a

³ Gurgueira, Fernando. *A Integração Nacional pelas Ondas: O rádio no Estado Novo*. p.44

⁴ O jornal *A Noite*, de 8 de setembro de 1922, divulgou que o pronunciamento do presidente foi ouvido em Niterói, Petrópolis e São Paulo.

⁵ *Weco*, ano I, n.8, outubro de 1929, p.27.

⁶ Lobo, Eulália Maria Lahmeyer. *Rio de Janeiro operário: natureza do Estado, a conjuntura econômica, condições de vida e consciência de classe*. Rio de Janeiro, Access Ed., 1992. P.93.

⁷ Azevedo, Lia Calabre de. *No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. P.53

integração nacional. Conhecer os objetivos da primeira rádio sociedade nos ajudará a entender as críticas de Luciano Gallet .

Segundo Roquette Pinto, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi “fundada com os mais elevados intuitos de educação popular do ponto de vista científico, literário, artístico...”⁸ O número 4 da revista *Rádio*, publicação da PRA-A comentava a importância das rádios sociedades...“Nenhum processo é mais eficaz do que o T.S.F., porque, no meio das músicas populares que agradam a maioria, o T.S.F. pode ir pouco a pouco, levando música de elevado valor a qual o povo se irá acostumando sem sentir.” O artigo terminava afirmando que “ninguém tem o direito de duvidar da influência que, sobre a cultura popular, terá em futuro próximo a transmissão das óperas ou mesmo das peças teatrais clássicas pelo rádio.”⁹

Para os fundadores da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a cultura popular deveria ser divulgada no rádio apenas para atrair os ouvintes, mas deveria ser transformada sob a influência de uma cultura “mais elevada”, definida aqui como a cultura “clássica” e operística do século XIX.

Segundo o depoimento do radialista Renato Murce, na prática, era apenas esta cultura “clássica” e operística que encontrava espaço, não apenas na primeira emissora, como nas demais. Murce descreveu a situação do rádio afirmando que

“... pretendiam impor o rádio apenas como veículo de um tipo de cultura, com uma programação quase que só de música chamada erudita (da qual ninguém gostava), conferências maçantes, palestras destituídas de qualquer interesse, enfim, um rádio sofisticado para meia dúzia de crentes’, não atingindo a massa.”¹⁰

A programação da emissora confirma o depoimento de Murce. Para o dia 17 de novembro de 1923, a programação divulgada na Revista *Weco* era:

- 1-Chopin –Balada em sol menor
- 2- Liszt –Fogos Fatuos (tocado por Ferruccio Busoni)
- 3- Debussy – Jardim Sous La plure (tocado por R. Lorlat)
- 4- Putz- Serenata Melancólica (tocada pelo autor)
- 5- Weber – Convite à valsa (tocada por Tina Lernier)

⁸ Roquette Pinto, Edgard. Rádio Sociedade do Rio de Janeiro-Notícias. In: *Rádio*, ano 1, n. 3, 15 novembro de 1923. p.1

⁹ Notas e opiniões. In: *Rádio*, ano 1, n.4, 1º de dezembro de 1923.

¹⁰ Murce, Renato. *Bastidores do rádio*. p.19

6- Wagner – Tristão e Isolda: Morte de Isolda (tocada por R. Ganz)¹¹

O Jornal *O Correio da Manhã* também divulgava a programação da Rádio Sociedade. Para o dia para o dia 1º de maio de 1924, por exemplo, a programação era :

- 1- Hino cubano (Orquestra da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro)
- 2- Beethoven- Emont, Ouverture (Orquestra da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro)
- 3- Debussy -Arabeshue (Orquestra de Rádio Sociedade do Rio de Janeiro)
- 4- J. Otaviano- O vale (Canto do Sr. João Athos)
- 5- Murtinho - Sonho Branco
- 6 – Curtis - Tramonte del sola.¹²

Já por volta de 1925 e 1926, as emissoras de rádio do Rio de Janeiro, ao se desenvolverem, modificaram a sua programação, passando a tocar outras manifestações musicais, que então faziam sucesso em festas populares como a festa da Penha. O próprio radialista Renato Murce foi apresentador do primeiro programa “folclórico”. Contava com artistas como o violonista e cantor de modinhas e sambas, Patrício Teixeira; o autor teatral e musical, Raul Pederneiras; e o bailarino Duque, compositor de choro, além de ser conhecido como dançarino de maxixe.¹³

A definição de programa folclórico englobava portanto, manifestações musicais como o maxixe, o choro e o samba. Em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade afirma que estas manifestações são consideradas folclóricas, mesmo que produzidas na zona urbana. Para Mário de Andrade, “nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra.” O choro, o samba e o maxixe eram considerados focos isolados que, não sofriam a influência estranha das grandes cidades e do exterior e, por isso, mantinham a sua “originalidade”.¹⁴

Renato Murce conta que todas as emissoras do Rio de Janeiro passaram a divulgar as manifestações musicais que divergiam da “música clássica”. E enumera quais eram as músicas que “invadiam” as rádios no final da década de 1920...

¹¹ Programação da Rádio Sociedade para o dia 17 de novembro de 1923. In: *Rádio*, Ano 1, n. 3, 15 de novembro de 1923.

¹² O Programa da Rádio Sociedade In: *Correio da Manhã*, 1º de maio de 1924.

¹³ Murce, Renato. *Bastidores do rádio*. P.22; e Pinto, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978. MPB reedições.

¹⁴ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. p.166.

“Os últimos anos da década de 1920 já haviam assinalado alguns êxitos carnavalescos, tais como ‘Oram vejam só’ de J. B. Silva (o Sinhô) em 1927; ‘Gosto que me enrosco’, também do Sinhô; ‘Pinião’ de Luperce e Calheiros; ‘Dorinha meu amor’, de José Francisco de Freitas; ‘Samba de nego’ e ‘Já te digo’, de Pixinguinha. A explosão carnavalesca viria mesmo, como já dissemos, em 1930, estourando logo com a batucada de Almirante e Candoca da Anunciação, ‘Na Pavuna’ e ‘Pra você gostar de mim’(Tai) de Joubert de Carvalho. Foi o primeiro grande cartaz e carro-chefe de Carmem Miranda.”¹⁵

Murce informa que ao contrário das “músicas clássicas” e operísticas dos primeiros anos do rádio, eram as músicas de Sinhô, Freitas, Candoca da Anunciação, Pixinguinha, dentre outros, que sobressaíam no final dos anos de 1920. Em consequência, o mercado musical, que englobava a venda de partituras, discos e ingressos para apresentações, voltou-se também para essas manifestações musicais divulgadas pelo rádio.

A expressão “música popular” não designava mais aquela música que deveria ser influenciada pela “erudita”. O inverso acontecia. E o nome “música popular” nomeava as manifestações que ocupavam o espaço da chamada “música erudita” nas partituras, nos discos e nos salões. O projeto de uma música nacional, pautada na linguagem universal da música “clássica”, vivia mais intensamente a “ameaça” do maxixe, do samba, do choro e das marchas carnavalescas. Numa carta para Luciano Gallet, em 25 de maio de 1930, Félix de Otero comentava a situação de São Paulo...

“Cá na famosa capital artística, o comércio de discos com gravações de sambas, maxixes e similares produções, assim como de canções que primam pelo estilo rasteiro a que obedecem, e que são interpretadas por uns pretensiosos e ignorantes ‘musicantes’, conta com a aceitação do grande público para grande gáudio e lucro da maior parte dos proprietários das casas de música, que se empenham na propaganda dessa música, por aí apresentada como genuína música ‘popular brasileira’.”¹⁶

Como os estudiosos da música e ideólogos do projeto de música nacional reclamavam que a maior parte das rádios divulgavam sambas e maxixes de “estilo rasteiro” com o nome de “música popular brasileira”, estes críticos da música acabaram travando um debate acerca da definição das músicas tocadas nos rádios sob o rótulo de “música popular”.¹⁷

¹⁵ Murce, Renato. *Bastidores do rádio*, p.33.

¹⁶ Otero, Félix de. Carta à Luciano Gallet, 25 de maio de 1930. Biblioteca Alberto Nepomuceno/ UFRJ, Arquivo Luciano Gallet, pasta 17.

¹⁷ A crítica à programação das rádios ganhou força na década de 1930. Santuza Cambraia Naves informa que no final da década de 1930, Villa-Lobos propôs, no anteprojeto de ensino do canto orfeônico nas escolas, uma censura artística nas estações de rádio. Naves, Santuza C. *O violão Azul- Modernismo e música popular*, p.49.

Na *Weco* de junho de 1930, Renato Almeida publicou um polêmico artigo intitulado “A traição da música popular”.

“Quando se empreendeu a campanha pela música popular, afim de que fossem estudadas as fontes da nossa música e os elementos fundamentais da musicalidade brasileira, ninguém acreditou que redundasse esse esforço, tão difícil na primeira hora, numa moda, que contaminou rapidamente e hoje se apresenta com sintomas alarmantes, que prejudicam a própria música popular. (...) A música brasileira, em cujo nome se iniciou esse movimento, ficou reduzida a toda enxurrada que corre por aí, com compositores de última classe, ignorantes e sem espírito. Curioso é que alguns deles, cuja produção quando sincera era interessante, vivem hoje se repetindo e copiando, inflados pelo êxito fácil, que o disco e o rádio alargam sensivelmente. (...)”¹⁸

Renato Almeida afirmava que a “música popular” tinha a função de servir para o estudo dos elementos “originais” da música produzida no Brasil. A música popular deveria ser sinônimo de “música folclórica”. Porém, o fonógrafo e o rádio fizeram com que esta “música popular” fosse intensamente divulgada, deixando de cumprir o seu papel de fonte de estudo para a “música brasileira”, colocando em risco o próprio significado de música brasileira. O nome que antes designava uma música original, passava a nomear também toda uma gama de músicas que se distanciavam da idéia de folclore e da “arte elevada”. Distanciavam-se da idéia de folclore porque se caracterizavam pela repetição e falta de originalidade; distanciavam-se da “arte elevada”, porque seus autores eram considerados “ignorantes”, desconheciam a linguagem harmônica universal. Para Almeida, a música popular do rádio e do fonógrafo fora deturpada pelo interesse dos músicos em conseguirem um êxito fácil. A função da música popular deixara de ser a fonte da música brasileira para ser artigo de comércio e de êxito financeiro.

Luciano Gallet, como já vimos, também culpava as rádios que espalhavam para o Brasil inteiro a música ruim, considerando-as as principais causadoras desta transformação. Mas a campanha Reagir apontava outros “vilões” desse processo. O musicista João Nunes, por exemplo, aderiu à campanha, escrevendo no *Diário Carioca*, de 30 de março de 1930. Analisou o processo de transformação musical, informando que “a obra do desprestígio musical” começou com a difusão do ensino de música, que equiparou a “filha do vendeiro” com a “herdeira dos palacetes”. Ambas passaram a estudar música, mas, embora a maioria tivesse acesso ao piano, a guerra de 1914 encarecera este instrumento de tal modo que o violão passou a substituí-lo nos salões. O musicólogo acrescenta que a elite não manteve o

¹⁸ Almeida, Renato. A traição da música popular. In: *Weco*, ano 2, n. 5 e 6, junho e julho de 1930. p.6

bom gosto. E “a música mecânica foi o tiro de misericórdia”, fazendo com que os ouvintes deixassem de sair de suas casas para freqüentarem os concertos.¹⁹ Os editores de discos foram apontados pelos musicistas e musicólogos da campanha como os segundos causadores da crise, como afirma Luciano Gallet:

“Para o editor de discos, não pesa o argumento que, procurando elevar e apurar o gosto do consumidor, ele garante as possibilidades de venda continuada de um mesmo disco, valorizando o seu melhor estoque de música boa e cara; não, só vê que o samba-tal garante uma tiragem imediata de 70.000 discos, quis inutilizar-se a matriz logo depois, e a recomençar o jogo, logo depois, com o novo samba que apareceu.”²⁰

Não era uma crítica ao fonógrafo em si, mas a utilização que se fazia do fonógrafo para o uso desta nova música popular, produzida para o comércio. Gallet defendia o uso dos discos para registros folclóricos. “Por meio de uma discoteca realmente folclórica manter-se-á o povo sempre dentro de seu verdadeiro ambiente musical.”²¹ Por outro lado, o maestro questionava o comércio de composições que, para Gallet, se distanciavam do folclore.

Mais que o fonógrafo, eram os editores de discos que preocupavam Gallet. E a preocupação ia além da transformação da noção de “música popular”. Era uma preocupação com o próprio mercado fonográfico que se formava sem o concurso dos compositores da “música elevada”, pois, os músicos populares conquistavam um espaço na recepção do público que os “grandes músicos” não haviam alcançado no Brasil. Era uma preocupação com o papel dos intelectuais da música, na execução do projeto de uma “música brasileira”.

A exceção entre os autores da *Weco* foi Octávio D’Monte que, em um artigo de 1929, analisou positivamente a transformação ocorrida com o fonógrafo. E elaborou um outro significado e um outro valor para a “música popular”.

“A música brasileira popular era a melodia das ruas, da ralé, dos notívagos e seresteiros... Cantavam-na publicamente os eleitores e capoeiras nos mês de S. João, nas vésperas das eleições e no carnaval.

¹⁹ Nunes, João. Música. In: *Diário Carioca*, 30 de março de 1930.

²⁰ Gallet, Luciano. Reagir. In: *Weco*, ano 2, n.2, março de 1930, p.3.

²¹ Gallet, Luciano. Os discos e os músicos- A opinião do professor Luciano Gallet. *Correio da Manhã*, 1 de fevereiro de 1929. *Correio Musical*

Cantavam também as pastorinhas, os escravos nos seus batuques, mas os senhores e suas famílias olvidavam como perniciosos e inferior...

Mas... *tempus edax rerunt...* Chegamos ao século XX. Edson deu-nos o seu maravilhosos fonógrafo e com ele a música popular brasileira, sem o executante nativo, ficava mais discreta e podia chegar até o interior de todos os lares.²²

Para D'Monte, se antes a “musica brasileira popular” era produzida e consumida pela população que estava à margem da sociedade, sendo portanto produzida e consumida à margem dos valores ditados como oficiais, civilizados e adequados às boas famílias, com o fonógrafo ela encontrou um novo espaço na sociedade. “Agora o violão e a música popular, unidos pelo mesmo ideal, chegaram à altura que há muito deveriam estar, dentro dos caracteres nativos e folclóricos.”²³

Divergindo de Renato Almeida, D'Monte considerava popular, a música que era comercializada pelas gravadoras e que chegava aos fonógrafos. Para este autor, a música popular dos discos era o folclore, que passava a ser ouvido por diferentes grupos sociais, mostrando a todos, os elementos “nativos” do Brasil. Mas o autor faz uma ressalva. Os produtores desta música não eram os mesmos. Os musicistas da “ralé” eram substituídos por musicistas com linguagens muito mais depuradas. Importa lembrar que este é o momento de sucesso de cantores como Mário Reis, originários de setores médios da sociedade.²⁴

A valorização de uma cultura de pastorinhas, escravos e capoeiras estava associada ao reconhecimento do distanciamento do executante desta cultura. Este pensamento tem raízes nas teorias de branqueamento em voga nas décadas de 1920 e 1930. Segundo Thomas Skidmore...

“Os anos de 20 e 30 no Brasil viram a consolidação do ideal de branqueamento e sua aceitação implícita pelos formuladores da doutrina e pelos críticos sociais. As dúvidas quanto à raça, expressas pela elite em anos passados, haviam perdido, entretantes, qualquer acento de convicção. Curiosamente, os escritores não se arriscaram mais a afirmar sem subterfúgios que a raça não fazia diferença e que se podia deixar de lado a questão. Diziam, ao invés, que

²² D'Monte, Octavio. Música Brasileira Popular. In: *Weco*, ano 1, n.8, outubro de 1929, p.22.

²³ Ibid.

²⁴ Mário Reis gravou composições de Donga, Sinhô, Ismael Silva e outros. “Dublê de artista e gran-fino – chegando a abandonar a carreira de cantor em 1936 para ocupar o cargo de chefe do gabinete do prefeito Olímpio de Melo -, Mário Reis marca decisivamente o cenário musical com o tom intimista que confere às canções.” Santuza Cambraia Naves. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. p.125

o Brasil branqueava a olhos vistos – e que, em conseqüência, o problema caminhava para uma solução.”²⁵

A tese do branqueamento favorecia a idéia de que a cultura dos escravos deveria ser valorizada, desde que branqueada. Podendo assim, chegar ao interior dos lares. Além do executante das músicas, os autores da *Weco* também se preocupavam com os instrumentos ligados a “música popular”.

O violão, que também era visto positivamente por Otávio D’Monte em 1928, torna-se alvo de Renato Almeida durante a campanha *Reagir...* “E o violão está aí, invasor e avassalador. Não é mais aquele instrumento do canto popular, delicioso na sua função, mas é hoje o rei dos instrumentos, procurado por todos e com honrarias incríveis.”²⁶

A valorização do violão, para Almeida, estava relacionada à sua imagem como instrumento folclórico. A partir do instante que foi deslocado do seu lugar, a seresta, e de sua função como folclore, o violão tornava-se mais um algoz da “música popular”.

Santuza Cambraia Naves propôs que os modernistas tentaram “afrouxar as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular, as quais, no plano musical, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão.” A autora acrescenta que os modernistas tinham aversão à pianolatria e valorizavam o violão como instrumento da nacionalidade.²⁷

Problematizando esta afirmativa, podemos inferir que a valorização do violão por alguns autores não garantia a sua aceitação em todos os espaços musicais. Para Renato Almeida, e mesmo para Otávio D’Monte, o valor do violão era conferido pelo seu papel de “instrumento folclórico”.

A aversão à pianolatria por parte de alguns autores pode ser explicada como um certo temor ao aprendizado do piano por pessoas que não tinham acesso ou não se interessavam pela linguagem denominada “erudita”. O lugar do piano continuava sendo diferente do lugar do violão.

O valor da “música popular” portanto, estava relacionado ao seu lugar e à sua função na sociedade. No artigo de Renato Almeida se a “música popular” serviria para o estudo dos “elementos fundamentais” que poderiam constituir a “música brasileira”, o seu lugar deveria ser limitado às manifestações folclóricas. Arnaldo Estrela, na *Weco*, de fevereiro de

²⁵ Skidmore, Thomas. *Preto no Branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. P. 192

²⁶ Almeida, Renato. A traição da música popular. In: *Weco*, ano 2, n. 5 e 6, junho e julho de 1930.

²⁷ Naves, Santuza C. *O Violão Azul: Modernismo e música popular*. p.25

1931 define o momento e o lugar da “música popular”. “Este é o mês do carnaval. Um hiato alegre na vida triste da cidade. Enquanto a Sr.^a Música no seu recolhimento austero goza as férias de verão, a musa popular samba e canta ao léu das ruas.”²⁸

A oposição entre a austeridade da “Sra. Música” e o vagar da “musa popular” indica os valores diferenciados que são conferidos às duas manifestações. A “Sra. Música” para Estrela era a música por excelência. A “musa popular” era o divertimento que agradava. Este era permitido apenas no carnaval, onde o grotesco e o deboche eram permitidos.²⁹ “Que importa que as vezes seja mal aproveitada, que apareça desengraçada e irritantemente explorada em coisas reles, se à algumas marchas e sambas ela dá tanta vida e alegria?”³⁰

Para Arnaldo Estrela, a música popular comportava tanto as “músicas reles” quanto as “músicas alegres”. Neste ponto, divergia de Luciano Gallet, que propunha uma diferenciação da verdadeira “música popular”, uma seleção do que poderia ser tocado nas rádios. Ao criticar a situação da música no Brasil, Luciano Gallet não se colocou contra a música popular, pois sua crítica incorporou uma hierarquia musical que selecionava as músicas aceitas que poderiam ser chamadas de populares.

As músicas não aceitas deveriam ser combatidas pela campanha Reagir. Gallet afirmou que “em todas as qualidades de música, do maestro do assobio até a música elevada pode haver o bom e o péssimo. Mas é preciso saber escolher; e é o que não se faz.”³¹

Para além do critério estético que definia o bom e o ruim, Luciano Gallet posicionava a música elevada no topo da hierarquia. Esta era a música nacional, cujos fundamentos estavam na psique do “povo” e cuja linguagem musical seguia os padrões identificados com a Europa e considerados universais. Abaixo desta, estavam alguns compositores que compunham uma “música elevada”, mas não buscavam o “feitio nacional”. Estes compositores, apesar de brasileiros, não estavam contribuindo para o desenvolvimento da música no Brasil, pois o momento era de nacionalização.

Abaixo da música elevada, estava a “música do maestro do assobio” expressão utilizada por Gallet para enfatizar o desconhecimento da linguagem musical do maestro.

²⁸ Estrela, Arnaldo. Durante o carnaval. In: *Weco*, ano III, n. 1, fevereiro de 1931. P.5

²⁹ Soieth, Rachel. *A subversão pelo riso*. p.75

³⁰ Estrela, Arnaldo. Op. cit.

Ao invés dos símbolos da harmonia européia, o maestro referido por Gallet utilizava o assobio. Por esta linguagem considerada rudimentar, estas manifestações musicais não poderiam ser reconhecidas como música elevada. Porém, ainda que desqualificadas em relação ao ideal da arte musical, a “música ruim” também comportava, para Gallet, o bom e o ruim.

Tanto para o ideólogo da Campanha Reagir quanto para vários dos musicistas e musicólogos que a ela aderiram, o projeto de criação da música nacional, com base no estudo de uma “genuína música popular”, estava em risco, pois a produção e o consumo da “música do maestro do assobio” crescia e ganhava muitos defensores.

O caminho encontrado por Gallet, para a manutenção do seu projeto de música nacional e do papel destes musicistas como os direcionadores desta cultura, foi a aceitação, ainda que parcial, destas novas músicas, selecionando aquelas que poderiam ser chamadas de populares.

Neste sentido, a revista publicou propagandas de partituras de “músicas populares”, artigos sobre a “música popular”, entrevistas com “músicos populares”, dedicando, portanto, um espaço considerável para a chamada “música popular”. Em contrapartida, reservou também um amplo espaço para a campanha Reagir e toda sorte de críticas à “música ruim”. Porém, qual o critério de seleção das músicas aceitas? O que conferia o status de “música popular” a uma determinada música, e a uma outra, o “status” de “música ruim”, “popularesca”, com fim puramente mercantil?

Entre os compositores aceitos e elogiados pela revista *Weco*, estavam Chiquinha Gonzaga, Sinhô e José Francisco de Freitas. Mas quais seriam os critérios de seleção que permitiram a valorização destes músicos? Na *Weco*, de outubro/nov. de 1930, Djalma De Vicenzi, em uma homenagem a Sinhô, que havia falecido naquele ano, dizia o seguinte:

“A música de Sinhô, não pode ser classificada de obra de arte, porque é genuinamente popular e criada para as massas de cultivo rudimentar, afim de recreá-las, proporcionando alegria e divertimento.

Mas em verdade também não se deve incorporá-las às bagaceiras que por aí existem sob a rubrica de música para povo, com absoluta ausência de inspiração, e com o fim puramente mercantil.”³²

³¹ Gallet, Luciano. Reagir. In: *Weco*, Ano II, n. 2, março de 1930, p.3.

³² Vicenzi, Djalma. Sinhô. In: *Weco*, ano II, n. 9/10, outubro/novembro de 1930. p.8

Para Djalma De Vicenzi, a música de Sinhô se diferenciava da arte elevada por ser criada para o divertimento, enquanto que esta era criada para a contemplação. A primeira tinha um propósito utilitário: alegrar as massas, permitir a recreação dos trabalhadores, num momento de preocupação com atuação política destes operários que lutavam por sua organizações sindicais.³³

Já a arte elevada, segundo Vicenzi, não era criada para o divertimento, e sim para a contemplação. Seu único propósito seria realizar a inspiração do artista. Uma de suas principais características era a singularidade, que se opunha a repetição de formas, característica da música popular.³⁴

Djalma de Vicenzi reproduziu esta relação ao diferenciar a obra de contemplação da música para divertimento. Mas na homenagem a Sinhô, De Vicenzi faz uma ressalva. A música de Sinhô não era música comercial. Sua função não era mercantil, mesmo diante das acusações de plágio e autopromoção feitas por outros musicistas a Sinhô.³⁵

André Gardel reconstituiu a prática deste artista, afirmando que:

“Sua máxima mais famosa é: ‘Samba é como passarinho, é de quem pegar’. Pinçava letras e melodias alheias, desconhecidas em outros círculos, reaproveitava refrões e melodias de rua, mesclando esse material às suas composições geniais, apresentando tudo como fruto de seu poder de Rei do Samba às elites e órgãos de divulgação que lhe rendessem algum dinheiro...”³⁶

O próprio Sinhô se defende, na *Weco* de janeiro de 1929...“Sou feliz porque sem ser poeta, Deus me dá inspiração para versejar minhas produções. Muitas de minhas obras têm sido plagiadas, quer trabalhos musicais ou literários, chegando a ponto de algumas das minhas músicas terem três e mais ‘autores’.”³⁷

As acusações de plágio e as brigas pelos benefícios comerciais de várias composições não retiraram Sinhô do rol das músicas populares aceitas pelos adeptos da campanha Reagir. O compositor foi citado em diversos livros e artigos sobre “folclore brasileiro”. Em *Ensaio sobre a Música brasileira*, Mário de Andrade constata: “Os maxixes impressos de

³³ Angela de Castro lembra que, “o período imediato à Revolução de 30 – conhecido como o da junta Governativa – caracterizou-se por uma grande violência em relação ao movimento sindical”. Com a chegada de Vargas ao poder, esta situação se modificou parcialmente com a abertura de diversos sindicatos e com a criação do Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Castro, A. *A invenção do trabalhismo* p.146.

³⁴ O compositor Lorenzo Fernandez confirma esta idéia: “Arte não é para divertir”. Fernandez, Lorenzo. Considerações sobre a música brasileira. In: *Weco*, ano II, n.4, maio de 1930, p.11.

³⁵ Gardel, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*.p.48

³⁶ *Ibid.*, p.100

Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo.”³⁸ Para Mário de Andrade, os elementos rítmicos de Sinhô conferiam originalidade às composições, o que lhes garantia o nome de “música popular”. O fato do musicólogo desqualificar as melodias de Sinhô, valorizando as estruturas rítmicas, indica um critério de seleção que exige uma “originalidade” para o reconhecimento de uma música como popular.

Neste caso, a originalidade pode ser entendida como a definição e valorização de uma origem, de uma história para uma determinada manifestação musical. A estrutura rítmica das composições de Sinhô se localizavam no limite tênue entre o que foi chamado de maxixe e de samba. As composições de Sinhô eram reconhecidas portanto, como a origem do samba.³⁹ Mas não somente os elementos rítmicos como também a própria história de Sinhô era valorizada e reconhecida como a história do samba. O seu primeiro contato com o piano da casa dos avós, que eram comerciantes de artigos africanos na Cidade Nova, a sua participação na fundação do rancho Ameno Resedá. Para muitos estudiosos da música, Sinhô trazia em si, a memória do carnaval, do samba e de um Rio de Janeiro que exercia fascínio e estranheza para estes intelectuais, como Manuel Bandeira, que afirma...

“ (...) é que Sinhô para toda a gente era uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão, - é no Estácio mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive de brisa, cura a tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem.”⁴⁰

A admiração de Manuel Bandeira por Sinhô renderam alguns artigos reunidos no livro *Crônicas da província do Rio de Janeiro*. Como Djalma de Vicenzi, Manuel Bandeira escreveu uma homenagem a Sinhô na ocasião de sua morte. Na crônica “O enterro de Sinhô”, Bandeira expressou o reconhecimento da história deste compositor como parte fundamental da história do samba. “O que há de mais povo e mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda”. Ainda nesta homenagem,

³⁷ Sinhô, o violão e sua obra. In: *Weco*, ano. 1, n. 3, janeiro de 1929, p.19.

³⁸ Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. p.23

³⁹ Santuza Cambraia Naves define algumas características do samba nos anos de 1920, diferenciando a geração dos músicos da Cidade Nova dos sambistas do Estácio. Os primeiros, representados por Donga e Sinhô, sofreram influência do maxixe, principalmente devido a experiência destes músicos nas orquestras das gravadores e no teatro. Já os músicos do Estácio, como Ismael Silva, desenvolveram um samba adaptado aos instrumentos e coreografias das escolas de samba. Naves, Santuza C., *O Violão Azul: Modernismo e música popular*, p.91.

Bandeira conclui que “ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão.”⁴¹

Sinhô era reconhecido por vários intelectuais como a ponte para o convívio com grupos sociais marginalizados pela sociedade. Numa crescente sociedade de massas era preciso, para esta elite intelectual, frisar o seu distanciamento dos setores populares, elegendo assim mediadores que circulariam entre as duas supostas culturas: a “popular” e a “erudita”.

Em suma, a definição da música de Sinhô como populares passava pela própria trajetória deste compositor, identificada com uma “origem do samba”. O próprio Sinhô, contribuía para esta imagem ao se apresentar constantemente como o “genuíno rei do samba”. Suas composições eram valorizadas pela Revista *Weco* e não sofriam críticas da campanha Reagir. Manuel Bandeira, por exemplo, aderiu à campanha Reagir, criticando as músicas tocadas nos rádios e festas, e não fez críticas as composições do sambista.

Na sua carta de apoio à campanha, Bandeira selecionou as músicas que deveriam ser aceitas, defendendo que “de genuíno só se escutam no Rio de Janeiro, os sambas dos malandros do Estácio e as toadas soturnas da macumbas...”⁴²

Um outro compositor aceito pela revista *Weco* como “músico popular”, foi José Francisco de Freitas. Mas o vínculo de Freitas com a revista passou por outros caminhos, diferentes de Sinhô. Freitas era um funcionário da Casa Carlos Werhs. Trabalhava como pianista, executando as partituras editadas pela Casa, e atraindo os clientes através de suas músicas. Suas composições eram também editadas pela casa e rendiam um lucro considerável, já que Freitas em 1928, conquistou o tetracampeonato de marchinhas.

Em janeiro de 1929, Freitas escreveu um artigo intitulado “O que faço para as minhas músicas ganharem popularidade”, explicando como trabalhava para conquistar popularidade, ou seja, ter suas melodias “cantadas e assobiadas nas ruas”. Informou cada passo da divulgação: Primeiro testava a aceitação das composições pela recepção do público, na apresentação de sua orquestra. Em seguida, entregava os originais de piano e pequena orquestra para os editores. Como estratégia de propaganda, distribuía 100 mil

⁴⁰ Manuel Bandeira. Apud. Gardel, A. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. p.81.

⁴¹ *Ibid.*, p.48

⁴² Bandeira, Manuel. Música e Co. in: *Weco*, ano II, n. 5/6, junho/julho de 1930. p.3

versos, 500 folhetos de orquestra e 50 partituras para banda militar. Emprestava também os seus discos e até um gramofone, para que seus discos fossem ouvidos. Por último, ensaiava um grupo de músicos para tocarem nas batalhas de confetes. Freitas terminava o artigos dizendo: “Tudo depende do povo, da preferência dessa massa popular...”⁴³

Neste artigo, Freitas apresentou um outro significado para o popular. Ao contrário de defender características “genuínas”, “originais” das composições, a noção de popular para Freitas significava a aceitação das suas músicas pelas massas. O popular deixava de ser sinônimo de folclore para assumir o significado de manifestação cultural difundida e aceita pela maioria.

Para alcançar a aceitação, Freitas implementava uma ampla estratégia de propaganda através das orquestras, bandas, discos e panfletos. Tudo ocorrendo paralelamente à produção das partituras pelos editores, a própria casa Carlos Wehrs. O interesse no comércio é evidenciado pela preocupação em divulgar as músicas para a venda das partituras de piano e pequena orquestra.

A preferência do “povo” era a condição para a definição de popular. E indiretamente, esta preferência era influenciada por uma ampla estratégia de propaganda. A música popular, neste caso, estava definida pela condição de música de massa.

Esta declaração dos propósitos comerciais vai de encontro à terceira crítica feita por Luciano Gallet: “Atraídos pela propaganda fácil, enorme e rendosa, a maioria dos editores abandonou a música e atirou-se a impressão e divulgação pelas rádios, e pelo papel impresso, de quanta banalidade musical lhe veio as mãos.”⁴⁴

A terceira crítica de Luciano Gallet foi dirigida aos editores de partituras que, acompanhando a moda, vendiam “músicas repetitivas”, que logo eram esquecidas. Um dos momentos de maior divulgação desta músicas era o carnaval. A *Weco* de fevereiro de 1931 publicou um artigo assinado por Zé Pereira.⁴⁵

“entre as cinco mil e oitocentas canções carnavalescas compostas impressas e difundidas por todos os meios imagináveis de propaganda, afim do povo decorar e cantar nos três dias

⁴³ Freitas, José Francisco de. O que faço para as minhas músicas ganharem popularidade. In: *Weco*, Ano I, n.3, janeiro de 1929, p.6.

⁴⁴ Gallet, Luciano. Reagir. In: *Weco*, ano 2, n.2, março de 1930. p.4.

⁴⁵ Rachel Soieth informa que o Zé Pereira era uma manifestação musical que “converteu-se rapidamente em atração carnavalesca passando a ser apropriada tanto pelos grandes clubes quanto pelos cordões...” Soieth, Raquel. *A subversão pelo riso*. p.70.

de folia, felizmente 88% se perde no anonimato absoluto... Por falta de tempo para o povo encaixar no cérebro tanta marmelada de chuchu.”⁴⁶

Esta crítica aos editores de partituras evidenciava os limites da campanha Reagir. Ao diferenciar a música popular da música comercial, a campanha criticava as músicas cujo o principal objetivo era a venda das partituras. Mas a crítica direcionada aos editores foi elaborada e divulgada através de uma editora que, utilizava a revista *Weco* para a propaganda das suas partituras. Em 1929, somente dentre as composições de J.F. de Freitas, a casa Carlos Wehrs imprimiu 12.000 exemplares de partituras para piano, 2000 partituras para orquestra e um milhão de partituras para bandolim ou violino.⁴⁷

Os limites da campanha Reagir se localizavam, portanto, entre o projeto dos musicólogos na elaboração de uma música nacional e os projetos econômicos da instituição na qual estes intelectuais encontraram espaço, tanto para a divulgação das suas idéias quanto para a própria comercialização da sua arte. Afinal, Gallet também era editado pela Casa Carlos Wehrs.⁴⁸

E foi justamente este o ponto que os opositores da campanha utilizaram em suas críticas. A campanha Reagir provocou uma carta de Mário Bulcão, vice-presidente da Rádio Educadora. Em *O Globo* de 2 de abril de 1930, este jornalista escreveu

“Os editores que mais editam, que mais publicam dessa música alvejada pela ira do professor Gallet, são os primeiros que com pretensões a ser tomados a sério, distribuem circulares acompanhadas pelo artigo do mestre Gallet, publicado nesta mesma folha – e pedem apoio! Apoio que não dão aos mestres da boa música e negam as sociedades de rádio.”⁴⁹

Oscar Guanabarro também criticou Luciano Gallet, no *Jornal do Comércio*, de 16 de abril de 1930.

“O professor Gallet já explorou o mau gosto do público fazendo editar grande coleção de peças populares – estou sambando e quebras etc. (...)”

Depois daquele concerto em que vimos a sua habilidade a serviço do ‘carneirinho carneirão’ e outras baboseiras infantis, cantadas pela professora bahianinha, no Instituto, e sem vislumbre de dicção, poderíamos esperar tudo do Sr. Luciano Gallet- menos um artigo com esse, que é uma carapuça talhada para a sua própria cabeça.”⁵⁰

⁴⁶ Zé Pereira. Registro de carnaval. In: *Weco*, ano III, n.1, fevereiro de 1931. P.8

⁴⁷ Iguassú, J. Um compositor de músicas para o povo. In: *Weco*, ano I, n. 3, janeiro de 1929, p.3.

⁴⁸ Iguassú, J. Doze exercícios brasileiros de Luciano Gallet. In: *Weco*, ano I, n.4 e 5, fevereiro e março de 1929, p.9.

⁴⁹ Bulcão, Mário. Reagir: outra carta do Sr. Mário Bulcão In: *O Globo*, 2 de abril de 1930.

⁵⁰ Guanabarro, Oscar. Assim é que deve ser. In: *Jornal do Comércio*, 16 de abril de 1930. Pelo mundo das artes.

Guanabario se refere a composição *Carneirinho Carneirão*, composta por Luciano Gallet em 1928. A posição de Guanabario contra estas “músicas populares” já era conhecida devido ao seu confronto com Menotti del Picchia por ocasião da Semana de Arte Moderna. A resposta de Menotti del Picchia às críticas feitas por Guanabario aos modernistas era feita através do *Correio Paulistano*. Em uma de suas críticas, na seção “Pelo Mundo das Artes”, no *Jornal do Comércio*, Guanabario comentava a obra de Villa-Lobos:

“A sua música rítmica é puramente africana, sem melodia e sem harmonia, de modo que não resiste à menor análise harmônica sem que o crítico a classifique de disparatado e absurdo.

E tanto isso é verdadeiro; tanto a sua música é privada de bom-senso, que um pistonista bem conhecido no Rio de Janeiro, tomando parte num ensaio sob a regência do próprio autor, o Sr. Villa-Lobos, executou uma canção popular sem causar escândalo nem chamar a atenção do autor.”⁵¹

Para Guanabario, as “músicas populares” que inspiravam as composições de artistas como Villa-Lobos e Luciano Gallet não se diferiam das músicas criticadas por Gallet em 1930. Para o crítico musical do *Jornal do Comércio*, a reação deveria ser contra todas estas músicas e sugeria “uma limpeza no programa dos cursos de piano, fazendo desaparecer dali as cirandas de Villa-Lobos, e outras peças indignas de um conservatório.”⁵²

Neste artigo, o significado de música popular era amplo, abrangendo tanto as músicas chamadas de folclore como as músicas chamadas de comerciais. Guanabario identificava todas as músicas populares com o mau gosto. E terminava o seu artigo da seguinte forma: “O rádio? O comércio? Albarda-se o burro à vontade do dono e o dono aqui, é o público.”⁵³ Este seria o principal causador do problema.

O malho de 5 de abril de 1930 também focalizava o público como o causador da crise. Afirmando que o verdadeiro motivo da crise era o “rebaixamento do nível intelectual”: “O senhor Luciano Gallet, antes de recriminar e apontar culpados imaginários, deveria puxar as orelhas de 40 milhões de brasileiros...”⁵⁴

O foco centrado nos ouvintes nos leva a conhecer a última crítica de Gallet. Concluindo que “não há mau gosto; há má orientação”, Gallet afirma que “o gosto-geral

⁵¹ Guanabario, Oscar. *Jornal do Comércio*, 22 de fevereiro de 1922. apud Wisnik, J. M. *O Coro dos Contrários*.

⁵² Guanabario, Oscar. Assim é que deve ser. In: *Jornal do Commercio*, 16 de abril de 1930.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ouverture. In: *O malho*, 5 de abril de 1930. Músicas e Discos.

deve ser conduzido, amparado e desenvolvido. Como se faz para tudo: com um animal, uma planta ou uma criança”.⁵⁵

Neste debate, em que a música popular passava a representar tanto o “folclore” como a música que era produzida para o comércio, os autores da *Weco* propunham o controle do gosto dos ouvintes. Comparando o gosto geral com um animal, uma planta e uma criança, Gallet constatava a ausência de um discernimento nos ouvintes. Esta condição justificava a necessidade de amparo, já que o pouco discernimento colocava o ouvinte em uma situação de fragilidade em relação às más influências do rádio e discos. Também propunha a necessidade do desenvolvimento do gosto geral para que, aos poucos, os ouvintes pudessem fazer boas escolhas.

A proposta de orientação e direcionamento cultural acompanhava o debate político mundial após a primeira guerra e a crise de 1929, que favorecia a maior intervenção do Estado nas questões econômicas e culturais. O direcionamento cultural constituía-se numa alternativa às relações capitalistas na cultura. Ao invés do mercado ditar os padrões culturais, seria o governo, o responsável por determiná-los.

A preocupação com o crescimento do mercado cultural é evidenciada pelas críticas feitas às músicas norte-americanas, muito consumidas no Rio de Janeiro. Havia uma preocupação com a forma e com a extensão da contribuição dos Estados Unidos ao “concerto das nações”⁵⁶. Djalma de Vicenzi escreveu um artigo criticando o repertório das bandas militares que tocavam nas praças aos domingos para os moradores do morro do Salgueiro e outros morros dos bairros de Fábrica e Tijuca

“Geralmente quando não é fornecido o programa a imprensa, o mestre faz executar em maioria músicas populares, sejam os sambas e marchas em maior evidência, ou foxtrots conhecidos, de filmes americanos sincronizados, para os quais conta de certo com a simpatia dos ouvintes, estes na quase totalidade composto de gente modesta e de cultivo rudimentar.”⁵⁷

O gosto geral era tanto o gosto dos ouvintes das bandas militares, moradores dos morros, quanto o gosto dos ouvintes dos rádios e dos discos. Estes grupos sociais,

⁵⁵ Gallet, Luciano. Reagir. In: *Weco*, ano II, n.2, março de 1930. p.4

⁵⁶ “Os resultados numéricos da expansão são impressionantes: em 1925, por exemplo (depois do colapso da indústria cinematográfica européia durante a Primeira Guerra Mundial), 95% dos filmes vistos na Inglaterra e Canadá, 70% dos filmes vistos na França e 80% dos filmes vistos na América do Sul foram produzidos nos Estados Unidos. No final dos anos 20 as companhias de discos norte-americanas também penetraram em mercados de todo o mundo.” Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. P. 182

⁵⁷ Vicenzi, Djalma de. Nacionalizando o repertório das bandas militares. In: *Weco*, ano II, n.12, janeiro de

diferenciados pelas condições econômicas recebiam uma maior atenção dos intelectuais da música, preocupados com a sua formação.

Este é um momento de ascensão econômica e política dos setores médios da sociedade que passavam a assumir um papel importante na produção e consumo dos bens culturais comercializáveis. Porém, um outro grupo social assume um papel preponderante na produção cultural. Trata-se dos setores operários que, ainda que desprovidos de uma maior participação política, conquistavam um reconhecimento de outros setores da sociedade, tanto através das suas organizações culturais, como os ranchos e as sociedades carnavalescas, quanto de suas organizações políticas em formação.

Estes dois grupos foram muitas vezes reunidos sob a denominação de “povo”, cujo significado era mais heterogêneo, complexo, e portanto, mais difícil de ser compreendido e controlado por aqueles que assumiam o papel de porta-vozes e orientadores da cultura, os “intelectuais”.

Para o controle deste mercado cultural, Luciano Gallet sugeria a intervenção do governo, através de: conferências de educação artística popular; educação musical nas escolas; fundação de corais e bandas militares direcionadas para a educação.

Importa lembrar que esta proposta de maior intervenção do governo na produção e no consumo cultural ganhou corpo no governo de Getúlio Vargas. Muitos intelectuais da música, como o próprio Luciano Gallet, assumiram cargos importantes na administração de instituições do governo pós-1930. Como dito no primeiro capítulo, muitas propostas de Gallet foram incorporadas pelo governo, como a criação de uma estação federal de rádio, a censura e um noticiário oficial do governo com quadros de cultura geral.⁵⁸

Se muitas idéias da campanha Reagir se consolidaram na década de 1930, o projeto de produção de uma música brasileira, que apresentasse elementos específicos de uma cultura nacional, desfalecia na busca incessante pela originalidade da nação. Em seu lugar nascia um outro projeto de música nacional, resultante do somatório das atuações de compositores, empresários e público ouvinte, incentivado por Vargas. O samba, foi eleito símbolo das manifestações musicais do Brasil.

A campanha Reagir ainda buscou estratégias mais incisivas na produção de uma

1931. p.13

⁵⁸ Gallet, Luciano. Bases para a organização da rádio-cultura no Brasil. RJ: Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ, pastas 14 e 22.

música nacional. Em abril de 1930, Luciano Gallet criou a sociedade de Reação Musical que visava “reagir contra os elementos que impediam ou retardavam o desenvolvimento e educação musical”.⁵⁹ Mas a principal noção de música popular proposta pelos autores da *Weco*, e diretores da sociedade, já havia perdido espaço nas rádios que começavam a ampliar seu público, através de diferentes manifestações musicais sob o rótulo de “música popular”.

Os objetivos da revista *Weco* – criar o ambiente para uma música nacional a partir do aperfeiçoamento da música popular – foram sufocados por suas próprias contradições. Dentre elas, a impossibilidade de uma manifestação musical produzida especificamente por grupos populares e isolada na manutenção dos seus elementos originais. Entendendo a revista *Weco* como um campo de debates, podemos concluir que as formulações dos significados de “música popular” responderam a critérios diversificados vinculados aos projetos dos atores sociais do período, desde as motivações comerciais até o projeto modernista de produção de uma música nacional. Os critérios que informaram a noção de “música popular” portanto, poderiam se basear na idéia de uma música original, ou de uma música largamente difundida, ou ainda de uma música específica dos setores populares, entre outras.

⁵⁹ Ata de fundação da Sociedade de Reação e Cultura Musical, 26 de abril de 1930. Biblioteca Alberto Nepoceno/UFRJ, Arquivo Luciano Gallet, pasta 17.

