



RODRIGO APARECIDO VICENTE

**MÚSICA EM SURDINA:
SONORIDADE E ESCUTAS NOS ANOS 1950**

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RODRIGO APARECIDO VICENTE

MÚSICA EM SURDINA:
SONORIDADE E ESCUTAS NOS ANOS 1950

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ ROBERTO ZAN

Este exemplar corresponde à versão final da
tese defendida pelo aluno Rodrigo
Aparecido Vicente, e orientada pelo Prof.
Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V662m Vicente, Rodrigo Aparecido, 1986-
Música em Surdina : sonoridade e escutas nos anos 1950 / Rodrigo Aparecido
Vicente. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Roberto Zan.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Trio Surdina. 2. Música Popular Brasileira - História e Crítica. 3. Anos 1950.
I. Zan, José Roberto, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Música em Surdina : sonority and listening in the 1950s

Palavras-chave em inglês:

Trio Surdina

Brazilian popular music - History and Criticism

Nineteen fifties

Área de concentração: Música, Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Jorge Luiz Schroeder

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Rúrion Soares Melo

Data de defesa: 16-12-2014

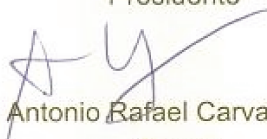
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

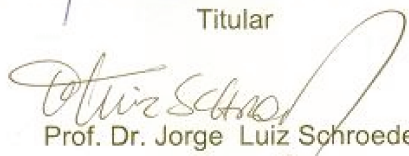
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Rodrigo Aparecido Vicente - RA 064237 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



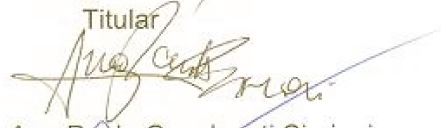
Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular



Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Titular



Prof. Dr. Rurion Soares Melo
Titular

Resumo

A década de 1950 é um dos momentos-chave da história da música popular brasileira. Nesse período, diferentes ramos da incipiente indústria cultural se modernizam e começam a se articular de modo mais orgânico. Além disso, recrudescer a segmentação da produção musical, formando-se audiências específicas para cada gênero e estilo em circulação nos principais meios de comunicação. É nesse contexto que surge o Trio Surdina, conjunto ligado num primeiro instante a um programa de rádio que tencionava reproduzir a sonoridade e o ambiente intimista das pequenas boates que então proliferavam na zona sul do Rio de Janeiro. Sua produção se insere na chamada era da “Alta Fidelidade” - tradução literal de *High-Fidelity*, mais conhecida pela abreviação *Hi-Fi* -, um momento marcado pela introdução de novos suportes, equipamentos e técnicas de gravação no âmbito da indústria fonográfica. A partir do estudo dos elementos e procedimentos constituintes das performances registradas nos *LPs* do Trio Surdina, este trabalho investiga em que medida a sonoridade do conjunto informa a existência de uma nova sensibilidade auditiva, de um novo “ouvido social” que se configura entre as décadas de 1940 e 1950, ligado no caso a uma fração da classe média que esteve no centro da vida sociocultural da zona sul carioca. Conforme indicam os discursos da época, certos agentes sociais estavam em busca de um tipo de música mais intimista, “moderna” e de “bom gosto”, pautada pela economia de elementos, pelo tratamento “suave” e por uma “técnica aprimorada” de interpretação. A sonoridade concebida pelo Trio Surdina parecia corresponder a tais expectativas, destacando-se no segmento dos chamados “conjuntos de *boîte*”. Em síntese, procurou-se compreender de que modo as obras musicais traduzem e condensam em suas estruturas experiências estéticas, sociais e históricas mais amplas. Nessa direção, destacou-se, ao mesmo tempo, o conteúdo propriamente original e específico da produção do Trio Surdina, isto é, aquilo que, nas músicas, escapa tanto aos padrões e convenções de estilo, quanto aos valores e juízos intrínsecos aos discursos do seu tempo, permanecendo em estado de potência como possibilidades expressivas elaboradas a partir da linguagem da música instrumental.

Palavras-chave: música popular brasileira; década de 1950; sonoridade; ouvido social; Trio Surdina.

Abstract

The 1950s are one of the key moments in the history of Brazilian popular music. At that time, different branches of the incipient cultural industry modernize and begin to articulate in a more organic way. Moreover, there is an increased segmentation of music production, emerging specific audiences for each style in the main media. It is in that context that is formed Trio Surdina, a musical group associated initially to a radio program that intended to reproduce the sonority and the atmosphere of small nightclubs which then proliferated in the southern area of Rio de Janeiro. The group's production is closely associated with an innovation of the recording industry at that time, the "High Fidelity", better known by the abbreviation "Hi-Fi". From the formal study of the Trio Surdina's work, this thesis investigates how the sonority of this musical group reflects a new "social listening", which seems to emerge between the 1940s and the 1950s linked to a fraction of the middle class that was in the center of social and cultural life of the southern area of Rio de Janeiro. As indicated by discourses of that time, certain social agents were looking for a kind of more intimate, "modern" and "tasteful" music, characterized by the economy of elements, "soft" treatment and a "refined technique" of interpretation. The sonority conceived by Trio Surdina seemed to correspond to such expectations, especially in the segment of the so-called "*boîte* groups". In short, this research aims to understand how the music of Trio Surdina translates and condenses into its structures aesthetics, social and historical experiences. At the same time, we emphasize the original and specific content of the production of Trio Surdina; in other words, the content that goes beyond the standards and stylistic conventions, as well as the intrinsic values and judgments to the discourses of that time, remaining as potential expressive possibilities elaborated from instrumental music's language.

Keywords: Brazilian popular music; 1950s; sonority; social listening; Trio Surdina.

Sumário

Introdução	1
Notas preliminares: método e fundamentação teórica	7
1 Música Popular Brasileira e Processo Civilizatório	15
1.1 “O samba veste a casaca”	15
1.2 Estado Novo, Rádio Nacional e a “civilização” do samba	28
2 Música em Surdina	47
2.1 “O início de uma nova era”	47
2.2 Rio, Zona Sul	53
2.3 O <i>Hi-Fi</i> e as transformações da indústria fonográfica brasileira: o caso da Musidisc	59
2.4 Artístico, técnico, comercial: os códigos da “crítica especializada” dos anos 1950	69
2.5 O círculo intelectual da Revista da Música Popular	78
3 A sonoridade do Trio Surdina	113
3.1 O <i>LP</i> enquanto produto e projeto estético-ideológico	113
3.2 Um sonoridade ambivalente	132
3.2.1 “Ternamente”	132
3.2.2 “Risque”	152
3.3 Tradição e Modernidade	176
3.3.1 Entre conversas e botequins, o samba se transforma	184
3.3.2 Que horas são? ou a “difícil simplicidade” do choro “O relógio da vovó”	199
Considerações Finais	217
Referências	221

À memória de Cleide Del Col.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a CAPES e a FAPESP pelas concessões de bolsas de pesquisa.

Aos funcionários e professores do curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Museu da Imagem e do Som (sede Lapa).

Ao meu orientador, o Prof. Dr. José Roberto Zan, pelos ensinamentos, amizade, inspiração e enorme dedicação a este trabalho e a todas as pesquisas que pude desenvolver na UNICAMP.

Aos professores que compuseram a banca avaliadora na ocasião da defesa desta tese: Antonio Rafael Carvalho dos Santos, Jorge Luiz Schroeder, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Rúrion Soares Melo. Suas críticas, sugestões e comentários contribuíram de maneira significativa para a redação final do trabalho.

Ao grande amigo e ex-professor de guitarra da UNICAMP Eduardo de Lima Visconti pelos ensinamentos, apoio e incentivo constantes desde a época da graduação.

Ao irmão e parceiro Márcio Giacomini Pinho, revisor desta tese. Se não fossem os seus apontamentos, orientações e, sobretudo, sua amizade e apoio incondicionais essa caminhada mal teria começado.

Ao músico Zé Menezes (José Menezes França, 1921–2014), por ter concedido gentilmente uma entrevista e proporcionado um momento inesquecível em que pude conferir de perto o nível excepcional de um músico polígrafo que atuou intensamente em emissoras de rádio, televisão e gravadoras entre as décadas de 1930 e 1980.

À Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao Prof. Dr. Walter Garcia, à Dra. Michele Asmar Fanini e a todos os colegas do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que contribuíram com suas críticas e sugestões quando da discussão, em sala de aula, do projeto que originou esta tese.

Aos professores do curso de Filosofia da UNICAMP: Enéias Forlin, Yara Frateschi, Marcos Nobre e Oswaldo Giacoia pelas aulas, palestras e conferências simplesmente incríveis.

À Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco pelo curso sobre as fortunas críticas de Roberto Schwarz e Fredric Jameson oferecido no primeiro semestre de 2013, na FFLCH/USP.

Aos companheiros do grupo de pesquisa “Música Popular Brasileira: história, produção e linguagem”, ligado ao Instituto de Artes da UNICAMP: Ismael de Oliveira, Bia Cyrino, Gabriel Rezende, Adelcio Machado, Priscila Akemi, Leandro Barsalini, Almir Côrtes, Thaís Nicodemo, Sheila Zagury, Daniela Vieira, Sheyla Diniz, Renato Pedro, Eloá Gonçalves e Vinicius Muniz.

À querida amiga Amanda Dias de Souza pela transcrição da entrevista com o músico Zé Menezes.

Aos amigos e familiares que sempre me apoiaram e me inspiraram ao longo desses nove anos de UNICAMP: Lucilaine Silva, Geni Del Col, José Emílio Gobbo Júnior, Marco Antonio Santos, Neusa Azevedo, Daniel Villas-Boas, Fábio Lima, Maria Martins, Fábio Augustinis, Gabriel Romeiro, Renata Gomes, Carlos Sesti, Danilo Ramalho, Lilian Costa, Felipe Brito, Bráulio Vilhena, Maria Lúcia Vilhena, André Batiston, Marcelo Rocha, Thales Mairesse, Gilson Cardoso, Helena Cury Cunha e Júlio Melo.

Por fim, devo agradecer o incentivo, o companheirismo, a amizade e, principalmente, o amor sincero e irrestrito de uma pessoa muito importante e mais que especial: minha mãe, Cleide Del Col, fonte inesgotável de inspiração, portadora de um sentimento profundo de humanidade. Foi por pouco (por muito pouco) que ela não pôde acompanhar a finalização deste trabalho e o encerramento de mais esta etapa da minha vida. Embora não esteja à sua altura, este trabalho é dedicado à sua memória.

***À/em surdina:**
Em voz muito baixa, ou quase sem ruído (para não chamar atenção).*

Introdução

Realizar uma pesquisa que se estende por, no mínimo, quatro anos implica criar uma rotina pautada por leituras, fichamentos, discussões com colegas e professores e, no caso deste trabalho, em específico, por escutas, apreciações musicais, transcrições e análises de fonogramas. Não obstante essas atividades, o objeto que norteia o presente estudo acabou gerando uma rotina, digamos, “paralela” a essa à medida que eu estabelecia novos contatos com pesquisadores em situações variadas: a de apresentar e descrever brevemente quem foi, em que época atuou, que repertório tocou e o que representa o conjunto musical Trio Surdina para a história da música popular brasileira do século XX. Esta a precondição para que eu finalmente começasse a explicitar os objetivos da pesquisa de doutorado cujos resultados se encontram expostos a seguir.

Devido a uma série de razões que esta tese procura esclarecer, o trio formado pelos músicos Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), Fafá Lemos (Rafael Lemos Júnior) e Chiquinho do Acordeon (Romeu Seibel) permaneceu “em surdina” ao longo dos últimos decênios, exceto, é claro, para alguns poucos músicos e entusiastas da música popular instrumental produzida na década de 1950 que, invariavelmente, acabaram tomando conhecimento da existência do conjunto por meio dos dados biográficos e das obras que esses instrumentistas renomados e admirados desde aquela época inscreveram nas páginas da nossa história.

Embora esse cenário permeado por “lacunas” e “esquecimentos” históricos venha se modificando com o aumento do número de pesquisas sobre a música popular brasileira, ainda é evidente o desequilíbrio que existe entre certos temas, produções e períodos abordados pelos estudiosos dessa área. Basta comparar, por exemplo, o volume de publicações que tratam da Bossa Nova ou do Tropicalismo (ambos ligados, em essência, à década de 1960) com os trabalhos já realizados sobre a música popular concentrada na passagem dos anos 1940 e 1950. O descompasso é notável. Não que as produções bossa novistas e tropicalistas tenham se tornado objetos esgotados em virtude dos inúmeros livros, artigos, dissertações e teses que lhes foram dedicados – longe disso. O fato é que, até o momento, poucos foram os trabalhos acadêmicos que se concentraram nos artistas e conjuntos ligados de alguma forma a gêneros e estilos musicais como o baião, o samba-canção, o chamado “samba-de-fossa”, a música caipira, entre outros, os quais alcançaram importante repercussão no Brasil em meados do século passado ao lado de

ritmos estrangeiros como o bolero, o mambo, o beguine, as canções norte-americanas (fox-trot, jazz) e francesa.

O Trio Surdina, portanto, integra um período e um conjunto de expressões artísticas que foram até certo ponto preteridos pelos estudiosos da música popular brasileira. Esse quadro começou a mudar de maneira mais significativa somente a partir dos anos 2000, com a abertura de novos programas de pós-graduação em música pelo país, que vêm criando condições para a realização de pesquisas que transcendem o repertório dito “canônico” em favor de manifestações estéticas igualmente relevantes que foram, porém, pouco ou sequer investigadas.

Nascido num programa de rádio chamado *Música em Surdina*, cujo objetivo era reunir alguns dos principais instrumentistas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em formações reduzidas, de modo a conceber uma sonoridade contida e “suave”, tal qual se vinha praticando nas pequenas e refinadas boates que proliferavam na zona sul carioca entre os anos 1940 e 1950, o trio formado por Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeon logo se destacou entre os conjuntos de música instrumental, integrando o segmento dos chamados “conjuntos de *boîte*”.

O repertório do Trio Surdina é pautado pelos mais variados gêneros e estilos musicais que estavam em circulação no campo do entretenimento daquele período, apresentando novas interpretações para composições que foram amplamente divulgadas pelas emissoras de rádio e extensivamente comercializadas pelas grandes gravadoras. As obras autorais de seus integrantes, vale dizer, também figuram na discografia do conjunto, ainda que em menor número.

A depender do repertório “ecclético” e comercialmente “promissor”, o trio pouco se destacaria em meio às produções que lhes eram contemporâneas; ao contrário, apenas reforçaria a principal tendência do mercado fonográfico dos anos 1950, a saber, a de privilegiar as músicas que alcançavam muito sucesso, não importando tanto se eram sambas, sambas-canções, boleros, baiões ou fox-trot.

No entanto, conforme esta tese procura mostrar, a produção do Trio Surdina não deve ser avaliada apenas em função do tipo de repertório que figura em seus discos. O aspecto decisivo do conjunto é o *estilo interpretativo* que caracteriza suas performances, marcado pela interação constante entre os instrumentistas; organização e variação de funções em cada exposição dos temas interpretados; construção de tecidos sonoros anticontrastantes; improvisações que partem da estrutura melódica das composições; conduções de vozes pautadas em movimentos mínimos

quando da execução do acompanhamento harmônico etc. Esses e outros procedimentos que serão apresentados e discutidos nas próximas páginas acabaram gerando um tipo de sonoridade peculiar, classificada por críticos da época como “suave”, “límpida”, “despretensiosa” e “moderna”, em contraste com certas produções do período que se notabilizaram em outro segmento ao propor um tipo de interpretação ou “tratamento” marcado, segundo os mesmos críticos, por “excessos”, “estrangeirismos” e “artificialismos”. Tais adjetivos integram um conjunto mais amplo de códigos que a chamada “crítica especializada” dos anos 1950 consolidou no meio artístico, informando a existência de modos de escuta específicos. Uma série de publicações dirigidas à música popular circulou em jornais, revistas e programas de rádio, contribuindo para a formação de um campo de debates simbólicos relativamente denso e dinâmico, que se tornou inseparável da produção musical propriamente dita - os sentidos e significados dos valores e representações em disputa nesse contexto foram discutidos na segunda parte deste trabalho.

Ainda que o repertório reiterasse em grande medida as tendências dominantes no campo do entretenimento, o *estilo interpretativo* que caracteriza as performances do Trio Surdina destoa dos padrões de execução e arranjo mais recorrentes entre os conjuntos e orquestras da época. Isso pôde ser percebido ao longo da pesquisa, pois, à medida que os fonogramas iam sendo analisados e cotejados com produções contemporâneas do conjunto, notou-se que o estilo concebido por Garoto, Fafá e Chiquinho explora consideravelmente certas possibilidades intrínsecas à música instrumental, uma linguagem potencialmente crítica em relação aos elementos e procedimentos disponíveis aos artistas num determinado contexto. Esta a relevância estética e importância histórica do Trio Surdina. Este também o argumento central desta tese.

Antes de passar aos objetivos específicos que orientam o presente estudo, vale ressaltar que, assim como os discursos e conflitos simbólicos latentes no meio sociocultural em que o Trio Surdina esteve inserido auxiliam na interpretação e compreensão da sua obra, as condições materiais e sociais que tornaram possíveis a sua formação, trajetória, criação de uma concepção estética e de uma sonoridade peculiares foram igualmente investigadas e discutidas neste trabalho, haja vista, por exemplo, o papel decisivo assumido pelas inovações técnicas introduzidas no âmbito da indústria fonográfica dos anos 1950 para a configuração das linguagens musicais emergentes no período.

Esta tese se encontra dividida em três capítulos. O primeiro, de caráter introdutório, apresenta uma revisão bibliográfica pautada em trabalhos das áreas de história, antropologia, sociologia e musicologia, em que se procurou reconstruir o contexto histórico, social e cultural que precede o surgimento do Trio Surdina, buscando, na medida do possível, uma aproximação com os principais eventos, instituições e espaços socioculturais que de alguma forma ajudam a mapear e a descrever momentos importantes das trajetórias individuais dos seus integrantes. Como objetivo geral, esse capítulo tenciona apresentar e discutir alguns fatos que parecem corroborar a construção simbólica de uma hierarquia de legitimidades e gostos no campo da música popular brasileira, encerrando um processo de longa duração em que se cruzam interesses do Estado, de intelectuais, artistas e agentes ligados aos diversos ramos da produção cultural. Abordar essa temática justifica-se uma vez que a hierarquia mencionada será redefinida constantemente, assumindo matizes específicos no contexto de atuação do Trio Surdina, cuja produção se situa num momento em que o campo da música popular se encontrava relativamente segmentado. Além disso, retomar esse processo sócio-histórico permite visualizar, numa escala ampliada, a tendência à incorporação de elementos e procedimentos de escrita e interpretação ligados à música erudita e ao jazz por parte dos arranjadores e instrumentistas brasileiros - o Trio Surdina constitui um exemplo entre outros desse fenômeno cultural.

O segundo capítulo se concentra no estudo das práticas e representações circunscritas a determinados meios e espaços que compuseram a vida sociocultural do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1950, privilegiando aqueles mais intimamente ligados à música popular brasileira e à formação e trajetória do Trio Surdina como, por exemplo, a Rádio Nacional, a gravadora Musidisc e os bairros da zona sul carioca. Assim, a partir dos discursos; de ações concretizadas no âmbito radiofônico, da indústria fonográfica e da imprensa; e das transformações estruturais pelas quais o Brasil atravessava nesse período nos planos econômico, político e social, tentou-se apreender a interdependência entre esses domínios situados em esferas mais amplas e as práticas e representações dos agentes sociais que protagonizaram o campo da música popular brasileira. Nessa direção, discutem-se algumas estratégias engendradas no processo de segmentação do

mercado de música popular que, em última análise, acabam por informar estratégias de distinção social,¹ bem como a imposição de uma hierarquia de legitimidades e gostos no interior do campo.

A última parte desta tese é dedicada à análise do repertório do Trio Surdina. Em linhas gerais, investigou-se a sonoridade do conjunto a partir do estudo dos elementos e procedimentos constituintes das performances registradas nos fonogramas, inserindo-as no contexto sociocultural particular em que foram produzidas. Dito de outro modo, procurou-se compreender até que ponto as obras musicais traduzem e condensam experiências estéticas, sociais e históricas mais amplas em suas estruturas.

Não obstante, enquanto obras de arte, tentou-se destacar, sobretudo, o conteúdo propriamente original e específico da produção do Trio Surdina, ou seja, aquilo que, nas músicas, escapa tanto aos padrões estéticos quanto aos valores e juízos implícitos nos discursos do seu tempo. Em síntese, procurou-se demonstrar como as performances do conjunto concentraram, naquele contexto, novas possibilidades expressivas ao explorar o potencial crítico da linguagem da música instrumental.

¹ Sobre a noção de distinção, ver: BOURDIEU, Pierre. “O senso da distinção”. In: _____. *A Distinção: crítica social do julgamento de gosto*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 241-247.

Notas preliminares: método e fundamentação teórica

Conforme será apresentado e discutido ao longo deste trabalho, o contexto sócio-histórico em que se insere a produção musical do Trio Surdina revela uma efervescência cultural significativa. Ao mesmo tempo, esse cenário concentra disputas simbólicas intensas entre intelectuais e artistas ligados ao campo da música popular brasileira, as quais se pautavam em uma série de códigos, parâmetros, juízos e valores nem sempre homogêneos, mas que eram atribuídos a temas e noções comuns como, por exemplo, à “tradição”, à “modernidade”, ao elemento “nacional”, ao “estrangeiro”, ao “comercial” etc. Considerando a importância desses conflitos estético-ideológicos para a constituição dos modos de pensar e agir dos indivíduos, parece-nos imprescindível uma abordagem que contemple a relação dialética entre representações e práticas, entre imaginário e ações sociais.

Essa problemática foi amplamente discutida no campo dos estudos culturais, dentre os quais se destacam os trabalhos de Raymond Williams. Para dar conta dessa mediação a partir da literatura e da arte, o intelectual inglês propôs a noção de *estrutura de sentimentos* que, *grosso modo*, objetiva os “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” num determinado momento histórico.² Em outras palavras, trata-se de compreender o “pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.³

Como afirma Beatriz Sarlo, a noção de *estrutura de sentimentos* é central na obra de Williams, embora seja “quase tão inapreensível quanto o que busca definir-se por intermédio dela”.⁴ Mas essa dificuldade não destitui a sua pertinência para os estudos da cultura, conforme sublinha a própria autora. Afinal, nas tentativas de reconstrução do passado, “o mais difícil de captar, em qualquer período, é o sentido e a qualidade de vida em um determinado momento e lugar: o sentido e os modos como as ações se combinaram numa maneira de pensar e de viver”.⁵

² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 134.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 90.

⁵ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1971 [1961]. p. 63 apud SARLO, Beatriz. op. cit. 1997. p. 89.

É por tentar apreender esse fenômeno de modo dialético, sem incorrer à análises reducionistas ou deterministas, que o referencial de Williams se mostra relevante. Nos termos do autor,

A idéia (sic) de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções - figuras semânticas - que, na arte e literatura, estão entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura está se formando. (...) é uma maneira de definir formas e convenções na arte e literatura como elementos inalienáveis do processo social material - não pela derivação de outras formas e pré-formas sociais, mas como formação social de um tipo específico que pode, por sua vez, ser considerada como a articulação (com frequência, a única articulação plenamente existente) de estruturas de sentimentos que, como processos vivos, são experimentados de forma muito mais ampla.⁶

Suas palavras tornam evidente a tentativa de investigar as formas e convenções de obras literárias e artísticas do passado enquanto formas e convenções constituídas socialmente no processo histórico, permanecendo, portanto, indissolúvelmente ligadas à vida material e social. Daí o interesse do autor em identificar esses domínios a partir da experiência, ou melhor, da “consciência prática”, conforme “vivida e sentida” num presente específico, “numa continuidade viva e inter-relacionada”.

Ao mesmo tempo, a noção de *estrutura de sentimentos* revela-se uma “hipótese cultural” passível de “captar os deslizamentos entre ideologias sistematizadas e os discursos estéticos, por um lado; entre as idéias sistematizadas e sua presença mais fluida quando informam as práticas, por outro”.⁷ Aqui reside mais claramente a busca pela mediação do simbólico e do social, ou seja, pela inscrição do social no estético. Essas conotações parecem estar implícitas no próprio termo *estrutura de sentimentos*: “é tão firme e definida como sugere a palavra ‘estrutura’, embora opere nos espaços mais evanescentes e menos tangíveis de nossa prática”.⁸

Uma das questões que surgem nas leituras e tentativas de compreensão dessa noção é saber se a *estrutura de sentimentos* diz respeito aos “tons gerais” de uma época, que poderiam ser pensados como aspectos “hegemônicos”,⁹ ou se ela é mais apropriada ao estudo do “que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, (...) precisamente uma fonte para as grandes *mudanças* nas relações entre significância e significado, seja na

⁶ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 135.

⁷ SARLO, Beatriz. op. cit. 1997. p. 91.

⁸ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1971 [1961]. p. 48 apud SARLO, Beatriz. op. cit. 1997. p. 90.

⁹ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 124-127.

linguagem literária [e artística] seja nas convenções”.¹⁰ No entanto, como esclarece Maria Elisa Cevasco a partir de passagens do próprio Williams, a noção de *estrutura de sentimentos* engloba tanto a “modalidade de relações históricas e sociais que era ainda totalmente interior à obra [de arte ou literária], e não dedutível através de uma ordenação ou classificação externa”,¹¹ quanto “as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época que mais saltam à vista”.¹²

São essas dimensões que se mostram mais compatíveis com os resultados obtidos ao longo desta pesquisa, haja vista a recorrência em diversas obras e discursos da época de questões relativas à “modernidade”, à “identidade nacional”, à “tradição”, ao “internacional”, ao “comercial”, ao “autêntico” etc. Diferentes instituições e meios de comunicação - Estado, rádio, jornais, revistas, gravadoras – concentram e propagam valores e sentidos similares e contrastantes acerca dos mesmos temas. Isso pode estar apontando, em última análise, para a existência de uma *estrutura de sentimentos* operando num sentido mais amplo e profundo da sensibilidade e do pensamento humanos no cenário sociocultural do Rio de Janeiro na década de 1950, orientando as atividades artísticas e os conflitos simbólicos aflorados no período.

Como se pretende mostrar, as próprias obras musicais revelam indícios da formação dessa *estrutura de sentimentos*, à medida que engendram tanto as “semelhanças de época que mais saltam à vista”, quanto o conteúdo “não dedutível através de uma ordenação ou classificação externa”.

O método adotado neste trabalho procura demonstrar como determinadas escolhas e procedimentos situados no plano musical são orientados por padrões, referências, códigos e valores intimamente ligados ao processo de formação social do Brasil. Essa perspectiva se inspira em grande medida nos estudos do crítico literário Antonio Candido, cuja produção evidencia a tentativa de compreender como determinadas expressões artísticas transfiguram e formalizam

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *Politics and Letters: interviews with the New Left Review*. London: New Left Books, 1979b. p. 167-168 apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 155.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979b, p. 164 apud CEVASCO, Maria Elisa. op. cit. 2001. p. 152-153.

¹² WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1968. p. 18-19 apud CEVASCO, Maria Elisa. op. cit. 2001. p. 153.

numa linguagem específica dados de uma “realidade social historicamente localizada” e que, uma vez concebida, é capaz de apresentar “um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”.¹³ Portanto, é a atenção às correspondências e interações mais sutis e “menos tangíveis” entre as criações estéticas e a vida social que figura no centro de sua produção crítica.

No campo da sociologia da arte, um dos autores que atuaram no sentido de explicitar as imbricações entre obras e contextos sócio-históricos é o sociólogo Howard Becker, em especial, no ensaio “Art as a collective action” (1974). Segundo o autor, mesmo o músico, o poeta ou o pintor que produz individualmente e se opõe aos padrões estéticos ou ao mercado de arte, não deixa de se opor “a algo” e, portanto, de dialogar “com algo”. Condições e relações de cooperação penetram todo o processo criativo.¹⁴ Daí a importância das convenções artísticas enquanto elementos constituintes das práticas e representações dos agentes, tenham estes consciência ou não desse fato. Erigidas socialmente, as convenções se manifestam em sistemas de ensino e de notação; no trato com equipamentos, instrumentos e materiais disponíveis aos artistas; em circuitos e segmentos de produção e circulação de arte etc. Embora não encerrem construções imutáveis, sendo, deste modo, suscetíveis a transgressões em maior ou menor medida dependendo do contexto, as convenções se acham distribuídas, em suma, num complexo formado por sistemas interdependentes - a sociedade.¹⁵

Acredita-se que o trabalho de Becker fornece alguns subsídios para que se possa encontrar nas obras o conteúdo propriamente sócio-histórico, isto é, considerar as manifestações artísticas enquanto manifestações de um tempo e espaço específicos. Em outras palavras, uma análise dessa espécie não se limita a estabelecer relações *entre* os resultados obtidos pelos estudos especificamente musicais e as discussões de cunho histórico e sociológico.

Uma vez levados em consideração, esse conjunto de fatores torna as pesquisas sobre as atividades artísticas tarefas tensionadas permanentemente por particularidades oriundas de diferentes áreas e disciplinas. No entanto, autores importantes já contribuíram, através de perspectivas distintas, para o refinamento de um quadro teórico e metodológico pautado nas relações de interdependência entre expressões musicais e fenômenos históricos. Nesse contexto, destaca-se a noção de *mediação*, proposta na área de estudos musicais, sociológicos e filosóficos

¹³ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b, p. 9.

¹⁴ BECKER, Howard S. Art as a collective action. *American Sociological Review*, Vol. 39, n. 6, p. 767-776, 1974. p. 770.

¹⁵ Ibidem, p. 772.

por Theodor Adorno, e que se encontra desenvolvida de modo mais conciso em sua *Introdução à Sociologia da Música* (2011). Em linhas gerais, Adorno defende o caráter infinitamente mediado do fazer e da experiência estética. É decisivo, portanto, em sua crítica dialética a relação inextricável entre materiais musicais e processos sociais. Para o autor,

As questões estéticas e sociológicas da música acham-se indissolúvel e constitutivamente mescladas entre si. Não, com efeito, tal como poderia calhar a vulgar concepção sociológica, de acordo com a qual apenas aquilo que se impôs socialmente sobre uma base mais ampla deixa-se qualificar em termos estéticos; ao contrário, pelo fato de que o estatuto estético e o conteúdo de verdade social dos próprios objetos artísticos têm a ver essencialmente um com o outro, por menos que ambos sejam imediatamente idênticos. Na música, não haveria nada esteticamente apropriado que também não fosse, ao mesmo tempo, socialmente verdadeiro, mesmo que seja enquanto negação do falso; nenhum conteúdo social da música tem valor se não se objetiva do ponto de vista estético.¹⁶

Como se pode observar, o autor enfatiza a relação de interdependência entre o estatuto estético e o conteúdo social inscritos nas obras musicais. Não se trata, portanto, de uma relação de “intermediação” ou “comunicação” entre polos distintos. Como explica Raymond Williams, a partir de Adorno, “a *mediação* está no objeto em si, e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado”.¹⁷

Ao sopesar essas reflexões, o estudioso se depara com a dificuldade de distinguir, no material propriamente musical, aquilo que se aproxima mais de uma ação individual - uma tentativa de ruptura ou uma idiossincrasia - do conteúdo social - uma convenção, um padrão ou um estilo. O musicólogo Leonard Meyer também reconhece essa “tensão permanente” no estudo do repertório erudito do século XIX, a qual pode ser apreendida das próprias partituras. De acordo com o autor, a despeito da remissão a um ato consciente ou deliberado que a palavra “escolha” traz em sua etimologia, frequentemente empregada nas análises de obras “individuais”, ela não deixa de carregar uma sucessão quase ininterrupta de ações aprendidas e interiorizadas na práxis da vida, como informam as convenções.¹⁸ Essas “escolhas” devem ser interpretadas,

¹⁶ ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 366-367.

¹⁷ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 101-102. Ver também: ADORNO, Theodor W. “Teses sobre sociologia da arte”. In: _____. *Sociologia* - COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 1986. p. 114.

¹⁸ MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. p. 4-5.

portanto, como partes indissociáveis dos hábitos e comportamentos igualmente desenvolvidos e interiorizados pelos indivíduos no processo sócio-histórico - indivíduos que, como afirma Norbert Elias, são sempre *indivíduos sociais*.¹⁹

A preocupação com o caráter coletivo e processual da performance em música, seja esta popular ou erudita, é latente nos trabalhos do musicólogo Nicholas Cook. Tanto na tradição escrita quanto na oral a relação de interdependência entre os músicos no ato performático é a condição que garante a manifestação de algo sempre original, ainda que eles estejam imersos num “estilo” formado por convenções. Segundo o autor, o espaço para a originalidade varia entre uma performance jazzística e um quarteto de cordas executando Mozart, por exemplo. Porém, dada a necessidade precípua de “ouvir o outro” constantemente e, portanto, ser coerente com o “outro” para além do código fixado numa partitura, sempre há espaços para variações e improvisações – na verdade, cada situação irá definir a amplitude de tais variações e improvisações. Daí o argumento central do autor, que defende uma análise da música enquanto processo, da música enquanto performance.²⁰

Fundamentam ainda este trabalho três noções complementares à perspectiva teórica e metodológica apresentada anteriormente, as quais auxiliam de modo significativo na compreensão dos fenômenos artísticos em conexão com os processos históricos: a) a noção de *habitus*,²¹ de Pierre Bourdieu, a qual responde tanto pela regularidade das condutas do indivíduo, constituídas objetivamente em processos sociais e por ele interiorizado ainda que inconscientemente, quanto pela geração espontânea de práticas que emergem invariavelmente de experiências sempre renovadas a que todos estão sujeitos quando se confrontam com outros

¹⁹ ELIAS, Norbert. *Escritos e Ensaios, 1: Estado, Processo e Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 26. Ver também: NEIBURG, Federico (*et alii.*). *Dossiê Norbert Elias* – WAIZBORT, Leopoldo (Org.). São Paulo: Edusp, 2001. p. 91-92.

²⁰ COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Revista *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 7-20, 2007. p. 18; COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Revista *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

²¹ BOURDIEU, Pierre. *Sociologia* – ORTIZ, Renato (Org.). São Paulo: Ática, 1983. p. 10-19; BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas* – MICELI, Sérgio (Org.). 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 349.

agentes, práticas, enfim, situações nunca antes vividas; b) a noção de *figuração*,²² de Norbert Elias, que procura dar conta das formações sociais que os indivíduos constituem em razão da inextricável relação de interdependência que estabelecem uns com os outros, ou seja, uma vez que “as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente por ação da natureza e mais tarde através (...) da educação, socialização e necessidades recíprocas socialmente geradas”, elas existem, portanto, “apenas como pluralidades, apenas como *figurações*”; e c) a noção de *processo social*,²³ também de Elias, que se refere às transformações amplas, contínuas e de longa duração das *figurações*, contemplando assim o dinamismo inerente a todo meio social.

Em suma, pretende-se investigar a produção do Trio Surdina considerando os *habitus* de seus integrantes, sendo imprescindível retomar suas trajetórias artísticas e os espaços nos quais atuaram. Esses fatores são igualmente relevantes para a análise de suas obras enquanto práticas sociais inscritas em *figurações* particulares, que permanecem indissolivelmente ligadas a um *processo social* mais amplo.

Ao mesmo tempo, apreender a relação de interdependência entre as práticas musicais e as condições materiais e sócio-históricas de produção do Trio Surdina tornou possível avaliar em que medida a sua obra tensiona os padrões e convenções sedimentados em certos gêneros e estilos em circulação no campo fonográfico dos anos 1950, sinalizando a configuração de novas formas de expressão musical no meio sociocultural em que os instrumentistas do conjunto estiveram inseridos.²⁴

²² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 240.

²³ ELIAS, Norbert. op. cit. 2006. p. 27-33.

²⁴ Uma série de noções e referências teóricas igualmente relevantes para o estudo da produção do Trio Surdina e do período aqui abordado foram incorporadas e devidamente citadas no corpo do texto.

1 Música Popular Brasileira e Processo Civilizatório

Estes amam o povo, mas não desejariam, por interesse do próprio amor, que saísse do passo em que se encontra; deleitam-se com a ingenuidade da arte popular, com o imperfeito pensamento, as superstições e as lendas; veem-se generosos e sensíveis quando se debruçam sobre a classe inferior e traduzem, na linguagem adamada, o que dela julgam perceber; é muito interessante o animal que examinam, mas que não tente o animal libertar-se da sua condição; estragaria todo o quadro, toda a equilibrada posição; em nome da estética e de todo o resto convém que se mantenha (...).

“A hipocrisia do amor ao povo”

Agostinho da Silva – *in Considerações* (1944)

1.1 “O samba veste a casaca”

Em setembro de 1956, Paulo Tapajós, um dos produtores da Rádio Nacional, escreveu as seguintes linhas no *Anuário do Rádio*:

Anos atrás, a nossa música popular recebia um tratamento que não condizia com a sua riqueza, enquanto a música estrangeira merecia uma instrumentação luxuosa. A Rádio Nacional rompeu com essa tendência e tomou outro caminho. Não somente forçamos a melhor programação da música brasileira, isto sem qualquer sentido de xenofobia, como passamos a dar um tratamento digno ao nosso patrimônio musical popular. (...) Foi aliás Radamés Gnattali quem primeiro instrumentou dignamente a nossa música popular. Chegamos até a fundar o Departamento de Música Brasileira para tratar especialmente da questão (...).²⁵ (Grifo nosso).

²⁵ Paulo Tapajós, dpm., *PN - Anuário do Rádio*, set. de 1956. p. 55 apud SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1984]. p. 135.

Em poucas palavras, o produtor alude a uma gama ampla e complexa de transformações por que atravessaram o rádio, a indústria fonográfica e a música popular brasileira entre as décadas de 1920 e 1950. Ao mesmo tempo, sua fala ressoa aspectos das relações sociais e das construções e conflitos simbólicos que marcaram o campo de produção cultural, os quais mantiveram relações com as esferas política e econômica. Constituindo, portanto, algo mais significativo que simples “ilustrações” ou “reflexos” de uma época, as representações inscritas nessas linhas iluminam algumas ações concretizadas em diversos setores naquele contexto, bem como os referenciais estético-ideológicos que orientaram as manifestações artísticas emergidas nesse processo histórico. Em última análise, o discurso de Paulo Tapajós parece representar o ideário que pautou diferentes grupos sociais ligados às classes dominantes: o desejo de “civilizar” o elemento popular.

Ao relembrar o tempo em que a música popular brasileira recebia um “tratamento que não condizia com a sua riqueza”, Paulo Tapajós se refere aos primeiros anos do rádio no Brasil, em especial, ao período que vai do final dos anos 1920 a meados de 1930, momento em que a música popular urbana conquistava mais espaço nesse meio de comunicação, que aos poucos se aprimorava tecnicamente, estreitava suas relações com o setor publicitário/comercial e ampliava seu alcance e popularidade no território brasileiro. Simultaneamente e em relação íntima com esse fenômeno, a indústria fonográfica então emergente se modernizava com a chegada do sistema elétrico de gravação (1927) e, a exemplo do rádio, impulsionava a produção de música popular a partir da instalação de novas fábricas no país.²⁶ Trata-se de uma fase de transformações estruturais importantes na esfera da comunicação e do entretenimento que, de acordo com João Baptista Borges Pereira, associam-se a três fatores mais amplos:

(...) crescente urbanização, acentuada industrialização, estruturação e expansão de mercados internos e externos. Cada uma destas coordenadas básicas constitui-se em complexos elencos de necessidades novas, manifestas ou não, que ampliam de maneira considerável o conteúdo do evento civilizatório com os mais diferentes fenômenos. São tais fenômenos, basicamente estruturais, que surpreendidos na vida brasileira fornecem índices demonstrativos do desenvolvimento do processo através da realidade nacional.²⁷

²⁶ ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 254 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. p. 38-41.

²⁷ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Universidade de São Paulo, 1967. p. 40-41.

Diga-se de passagem, essas transformações acompanham uma mudança central da história do Brasil republicano: o enfraquecimento relativo do controle político-econômico das antigas oligarquias rurais e a emergência da classe burguesa à esfera do poder, então ligada à incipiente indústria nacional. Histórica e simbolicamente, essa transição foi representada pela chamada “Revolução de 1930” - quando Getúlio Vargas ascende à presidência por meio de um golpe de Estado.²⁸

Por se tratar de um fenômeno pertencente ao plano da longa duração histórica, os conflitos sociais e simbólicos suscitados nesse ínterim foram numerosos, produzindo ressonâncias no plano cultural e assumindo diversos matizes de acordo com a época e com os fatos históricos aflorados ao longo desses anos.

A partir da década de 1920, principalmente, à medida que precipitam no cenário nacional o movimento Modernista, o Rádio e o Partido Comunista (todos em 1922), por exemplo, acirram-se os debates em torno dos elementos folclórico e popular, ou seja, a “tradição” ou o passado brasileiro são redefinidos em função dos interesses e expectativas dos diferentes grupos que disputavam a hegemonia e a legitimidade estético-ideológica nos âmbitos artístico e intelectual. É nesse contexto culturalmente efervescente, portanto, que o problema da “identidade nacional” ganha novos significados; em que a valorização do passado popular e folclórico irá adquirir conotações distintas de acordo com a “ótica de classe” em questão - se aristocrática, burguesa ou “aristocrático-burguesa”; momento, enfim, em que expressões artísticas antes preteridas passam a figurar na agenda da ainda diminuta *intelligentsia* nacional.

No campo musical, a distinção que alguns pesquisadores às vezes propõem entre as manifestações folclóricas e populares ainda não se encontrava exposta nesses termos naqueles anos. Isto porque, além da embrionária associação entre música popular e produção industrial,²⁹ os gêneros associados a diferentes tradições musicais se interpenetravam tanto na forma musical quanto nas classificações: polca-choro, maxixe-choro, valsa-choro, polca-lundu, choro-lundu,

²⁸ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 219.

²⁹ Ver, por exemplo, a crítica de Vagalume à “indústria do samba”, dirigida especialmente aos cantores e compositores que protagonizaram o primeiro momento de inserção e divulgação em grande escala do samba carioca via indústria fonográfica e rádio, fenômeno ocorrido na viragem das décadas de 1920 e 1930. Pioneiro da historiografia do samba, ao lado de Orestes Barbosa, o jornalista Vagalume opunha o chamado samba “comercial”, em destaque no campo do entretenimento daquela época, ao samba antigo, o “de morro”, que supostamente representava a “tradição”. Sobre esse assunto, ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 136-137.

samba-batuque, tango brasileiro etc.³⁰ Assim, permaneciam ativos, na prática e na memória, os gêneros de dança europeus do século XIX e as manifestações ligadas ao passado escravista e rural brasileiro - ainda que de modo *residual*,³¹ em alguns casos.

Essa pluralidade pode ser facilmente apreendida dos registros fonográficos e das publicações impressas da época. Mas, para além do plano material, a busca por definições estilísticas ou de gêneros figura também no campo das disputas simbólicas, no qual entraram em conflito interesses de artistas, intelectuais, produtores ligados à incipiente indústria da cultura e das classes dominantes. É um momento marcado, como outros, por tentativas de fixação de hierarquias estético-ideológicas, em que a relação entre as chamadas culturas erudita e popular não ocorria de modo unilateral, como sugerem esses conceitos num primeiro instante.³² Ao contrário, o período que compreende a passagem da década de 1920 para a de 1930 deve ser analisado levando-se em conta a interdependência entre grupos sociais distintos, ainda que os antagonismos e posições de classe fossem mantidos, como é o caso da aproximação que alguns intelectuais e artistas modernistas estabeleceram com o universo folclórico e popular.³³

Segundo Renato Ortiz, a interpenetração entre os universos erudito e popular que caracteriza a esfera da cultura no Brasil está relacionada a uma particularidade da formação histórica e social do país: “a fragilidade do capitalismo” aqui existente.³⁴ A isto se associam as ausências de uma sociedade de massa, de uma indústria cultural consolidada e de uma classe burguesa sólida, que fosse capaz de “desempenhar o papel civilizador” segundo os moldes dos

³⁰ Para um estudo mais bem circunstanciado do cenário musical do início do século XX, no Brasil, em que é enfatizado o caráter cosmopolita e transnacional da produção ligada à incipiente indústria da cultura na cidade do Rio de Janeiro, ver: MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the turn of the Twentieth Century. The Musical Quartely*, Oxford, v.92, p. 329-364, 2009.

³¹ Por “residual” entende-se o elemento que foi constituído no passado e que, porém, permanece ativo no processo cultural na forma de memória, enquanto “elemento efetivo do presente”, embora não hegemônico. Ver: WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 124-127.

³² Sobre as relações entre intelectuais brancos e músicos populares de origem afro-brasileira nos anos 1920 e 1930, ver: VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ed. UFRJ, 1995; SANDRONI, Carlos. op. cit. 2002. p. 113-119.

³³ Destacam-se, por exemplo, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Heitor Villa-lobos e, como uma espécie de *intermediário cultural*, o poeta e compositor Jaime Ovalle, que transitava livremente entre as esferas culta e popular. Ver: NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 24-25. Sobre a noção de *intermediário cultural*, ver: VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. Tradução de Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 207-224.

³⁴ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 25-26.

países europeus industrializados.³⁵ Além disso, o movimento modernista brasileiro se distingue dos países avançados por conjugar a “vontade de modernidade” com a “construção de uma identidade nacional”.³⁶ Em outras palavras, buscava-se tanto o alinhamento com as vanguardas europeias quanto a recuperação de um passado supostamente portador dos elementos constituintes da “nacionalidade” brasileira - daí a aproximação com as tradições afro-brasileira e indígena.

Mas o que interessa reter aqui são os conflitos e contradições inerentes a esse processo. O caso dos estudos de folclore são reveladores nesse sentido. Além do *status* científico ainda mais acentuado que alguns estudiosos procuraram agregar aos seus trabalhos, um desejo que remonta às pesquisas pioneiras de Silvio Romero³⁷ no último quartel do século XIX, as manifestações folclóricas são avaliadas enquanto portadoras de uma cultura mestiça, deslocando assim a atenção às “diferenças” biológicas das três raças - concepção que vigorou até princípios do século XX -, para aquilo que esta mistura trazia de positivo: a singularidade cultural do “indivíduo brasileiro”.³⁸ A passagem das décadas de 1920 e 1930 assiste, então, a uma espécie de redefinição da ideia de mestiçagem.

No entanto, intelectuais como Roger Bastide e Florestan Fernandes vão criticar, nos anos 1950, os trabalhos dos folcloristas brasileiros justamente por estes negligenciarem a dimensão social dessas manifestações. Fernandes, por exemplo, afirma que, no fundo, aqueles estudiosos abordavam esse universo desconsiderando o caráter conflituoso do meio social no qual os elementos populares estavam inseridos, tendo sido então relegados ao passado e aos valores residuais da burguesia - esta sim, aliás, a única apta a conduzir o “progresso” e a “civilização”, segundo a concepção de muitos folcloristas.³⁹ No limite, os discursos identitários preteriam as

³⁵ Ibidem, p. 17.

³⁶ Ibidem, p. 32-35.

³⁷ Silvio Romero é um dos intelectuais que pertencem à chamada “geração 1870”, embora tenha trilhado uma trajetória bastante singular se comparado com seus contemporâneos. Um estudo sociológico sobre essa geração de intelectuais, que reatualizou no contexto brasileiro teorias como o positivismo, o darwinismo e o liberalismo, e na qual figuram nomes como Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Quintino Bocaiuva, por exemplo, pode ser lido em: ALONSO, Ângela. *Idéias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

³⁸ SCHWARCZ, Lília K. Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 29, ano 10, outubro de 1995. p. 5-6. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03. Acesso em: 21 de março de 2012.

³⁹ FERNANDES, Florestan [1945]. “Sobre o Folclore”, In: _____. *O Folclore em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1978. p. 42 apud VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 135. Como lembra Vilhena, o próprio Silvio Romero acreditava

relações de força inerentes a uma sociedade de classes hierarquizada, ou seja, acabavam por dissimular os conflitos sociais intensos que pautam a história do país.

Nesse processo, a música popular urbana, que conquistava espaços mais significativos no rádio e no disco, foi considerada por alguns intelectuais como sendo mais “vulnerável” aos “modismos” e “estrangeirismos”. Em contrapartida, a música folclórica, que era entendida como música popular num sentido mais “romântico”, de inspiração oitocentista – imanente às classes populares, irredutível às “influências” trazidas pelos novos meios de comunicação -, foi privilegiada, pois, era a que supostamente exprimia a “identidade brasileira”, além de constituir fonte indispensável para os novos compositores nacionais - leia-se, os compositores “eruditos” nacionais.⁴⁰

Os discursos e as representações que entraram em conflito nessa época produziram ressonâncias na produção cultural. Ao entrevistar um músico negro que iniciou sua carreira por volta de 1920, o pesquisador João Baptista Borges Pereira pôde registrar um exemplo significativo da *circularidade*⁴¹ dessas representações naquele contexto:

Eu era músico desde 1919, mas quase não tinha trabalho. Um dia, em 1925, um compadre meu que também era músico, veio a minha casa me avisar que uma orquestra famosa da cidade, que só tocava em danças, estava precisando de um músico. Fui procurar o maestro. Ele (sic) me perguntou o que eu sabia tocar: violão, bandolim, pandeiro e tamborim, respondi. Então ele (sic) me perguntou: o que é que eu vou fazer com você? Preciso é de um pianista e de um violonista, e dos bons. Quando eu ia saindo, ele (sic) me chamou e disse: dê uma demonstração do que você sabe fazer. Dei. Ele (sic) gostou mas repetiu as mesmas palavras. Três anos depois, eu fui procurado por esse

que, apesar do “sincretismo” entre negros, índios e brancos, eram estes últimos os únicos capazes de conduzir a civilização e o progresso no Brasil, dada a sua “superioridade” nas ideias (p. 150).

⁴⁰ ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 48; Mário de Andrade foi, sem dúvida, o intelectual brasileiro que mais se destacou na pesquisa e nas discussões acerca das músicas folclórica, popular e *popularesca* – conforme o termo cunhado pelo próprio autor – entre as décadas de 1920 e 1940. Sobre as contradições e ambiguidades que pautaram as tentativas de definição das manifestações musicais interpretadas a partir desses conceitos, ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de “música popular”* por intermédio de Mário de Andrade. 276 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 168 e ss.

⁴¹ A noção de *circularidade* ou *circularidade cultural* será empregada neste trabalho conforme a acepção do historiador Carlo Ginzburg que, por sua vez, apoiou-se nos escritos de Mikhail Bakhtin. Este, ao estudar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, centrando-se na produção literária de François Rabelais, identifica a interpenetração entre as culturas “erudita” e “popular”, relativizando assim a oposição entre esses domínios, a qual supõe uma relação hierárquica que obscurece a compreensão do processo criativo para além da posição social ocupada pelos agentes em determinado contexto sócio-histórico. Ver: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 189-190; BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

mesmo maestro que foi logo perguntando: Você ainda quer trabalhar comigo? Eu disse: quero (...). No começo eu ficava esperando a vez da orquestra tocar “música nossa”. Ela tocava muita valsa. Quando ela entrava com samba ou chôro (sic) ou então algum ritmo americano eu entrava também. Algum tempo depois, eu ficava mais tempo trabalhando do que esperando a minha vez, porque os dançarinos queriam eram samba. Depois disso, toquei em orquestra de rádio; fiquei conhecido e cheguei a tocar durante muitos anos no Cassino da Urca.⁴²

Como se pode observar, trata-se de um testemunho significativo do caráter cosmopolita das produções ligadas ao ramo do entretenimento na década de 1920. As informações contidas nesse discurso vão ao encontro, por exemplo, dos resultados trazidos pelo historiador Tiago de Melo Gomes em seu estudo sobre o teatro de revista desse mesmo período. Num levantamento das partituras utilizadas em inúmeras peças da companhia de teatro de Pascoal Segreto, uma das mais prolíficas da época, o autor constatou a prevalência dos gêneros de dança europeus do século XIX, com destaque para as valsas e polcas, às quais se somavam os diversos gêneros e estilos norte-americanos, como o *ragtime*, o *charleston*, o *one-step*, o *two-step* e, sobretudo, o *fox-trot*.⁴³ No entanto, a partir dos anos 1930, o samba carioca passa a dominar o mercado musical e assume a configuração que vai perdurar anos a fio no carnaval e nos meios de comunicação de massa, suplantando os ritmos estrangeiros e o próprio choro em popularidade.

Em outro caso digno de menção, João Baptista Borges Pereira colheu o seguinte depoimento de um maestro e compositor que atuou em rádios e gravadoras de São Paulo entre os anos 1920 e 1930:

Havia uma pressão ambiental muito forte para que voltássemos para o que era nosso, e voltar para o que era nosso era voltar (...) para o negro. Qualquer suspeita de desvio para o estrangeiro era tida pelos críticos, e até pelos músicos, como verdadeira traição à Pátria e à música. Dentre todos, Mário de Andrade era o mais terrível. Parecia um sensor, sempre vigilante. Para corresponder às expectativas gerais nos voltamos para o povo. Entre 1930 e 1935 fui várias vezes (sic) ao Rio para conhecer de perto a música carioca popular e nela me inspirar. Em uma de minhas viagens encontrei o Mário de Andrade acompanhando uma escola de samba. Foi quando êle (sic) me apresentou ao Patrício

⁴² Citado por: PEREIRA, João Baptista Borges. op. cit. 1967. p. 230-231. Por se tratar de um trabalho acadêmico pautado em dezenas de depoimentos e entrevistas, o antropólogo João Baptista Borges Pereira, em respeito à ética inerente ao campo científico, não divulga os nomes dos entrevistados, a não ser daqueles que possivelmente permitiram a publicação de seus nomes, como é o caso de Pixinguinha, por exemplo.

⁴³ GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 81-85.

Teixeira e ao Pixinguinha. Assisti a discussões intermináveis entre êle (sic) e os sambistas cariocas a respeito da música que então dominava a tudo.⁴⁴

Voltar-se ao elemento afro-brasileiro e também ao universo rural, como revela a “febre” sertaneja em voga entre as décadas de 1910 e 1920.⁴⁵ Inúmeros conjuntos musicais se apresentavam em capitais já urbanizadas, como São Paulo e Rio de Janeiro, com os trajes do “sertanejo” e com um repertório igualmente pautado pela temática regional.⁴⁶ Isso não significa que todos esses artistas haviam nascido em cidades do interior. Em pesquisa sobre Pixinguinha (músico carioca), Virginia de Almeida Bessa reconstrói esse contexto a partir das mudanças ocorridas na sua trajetória artística. Um exemplo paradigmático é o da sua atuação à frente do célebre grupo *Oito Batutas* que, após a viagem à Paris, em 1922, então patrocinada pelo empresário Arnaldo Guinle, abandonaram as vestimentas características do sertanejo e passaram a se apresentar com terno e gravata, nos moldes dos músicos das *jazz bands*, com os quais puderam estabelecer contato durante a temporada no exterior. Aliás, assim como os chamados conjuntos regionais, as *jazz bands* também estavam em grande evidência na época.⁴⁷

Outro dado revelador trazido pela autora é que boa parte do repertório produzido e divulgado tanto pelos conjuntos “típicos” ou regionais quanto pelas *jazz bands* era composto por músicas originais, ou seja, tratava-se, em muitos casos, de composições dos próprios integrantes desses conjuntos ou de autores citadinos. Em outras palavras, muito do que se consagrou posteriormente enquanto temas quase “folclóricos”, como “Luar do Sertão” e “Cabôca de Caxangá”, por exemplo - ambas de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco -, foram compostas no contexto urbano, em que a lógica de mercado já se fazia sentir no campo da produção cultural.⁴⁸ Não por acaso, referindo-se ao conjunto *Oito Batutas*, o jornalista e crítico

⁴⁴ PEREIRA, João Baptista Borges. op. cit., 1967. p. 209-210.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. *Introdução à literatura brasileira*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010c. p. 83.

⁴⁶ PEREIRA, João Baptista Borges. op. cit. 1967. p. 196-197. Segundo o autor, “durante todo esse período, nos palcos cariocas, e depois até mesmo no rádio, falar como sertanejo, vestir-se tipicamente como sertanejo, cantar e versejar como sertanejo e usar pseudônimos sertanejos era mais do que ‘moda’, pois tornara-se uma imposição aos intérpretes e criadores, na medida em que esta volta para o sertão era um retorno estimulante e estimulado às fontes de brasilidade, descaracterizadas pela vida urbana”.

⁴⁷ BESSA, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

⁴⁸ Idem, ibidem.

musical Lúcio Rangel se perguntaria décadas depois: “Como poderiam exprimir a poesia dos sertões homens cem por cento urbanos, que se reuniam nos cafés e botequins da Praça Onze?”.⁴⁹

Além disso, a música norte-americana não representava a maior parte do repertório das *jazz bands* brasileiras até os anos 1910 - vale lembrar, a música ligeira europeia e os gêneros brasileiros a superavam -, fato que revela as estratégias de inserção e legitimação dos artistas e agentes da emergente indústria cultural num mercado em expansão, apropriando-se de termos estrangeiros que se constituíram em *signos*⁵⁰ de modernidade ou simplesmente de “novidade”, o que resultou em ressignificações diversas.⁵¹

No entanto, apesar da voga dos chamados conjuntos “típicos” entre as décadas de 1910 e 1920, sobretudo no Rio de Janeiro - mas também em São Paulo -, os quais eram formados em boa parte por músicos de origem afro-brasileira, uma parcela significativa dos setores intelectualizados viam tais manifestações populares como simples “exotismos” ou “curiosidades” adequadas à diversão, destituindo-os de valores ou qualidades estéticas, tal como identificavam na chamada música “séria” - leia-se, erudita, europeia e branca.⁵² Além disso, o apoio e até mesmo o financiamento de espetáculos e excursões de conjuntos populares que buscavam representar os universos afro-brasileiro e rural, como é o caso dos *Oito Batutas*, muitas vezes se

⁴⁹ RANGEL, Lúcio. “As primeiras chapas de gramofone”. In: _____. *Samba, Jazz & outras notas* – AUGUSTO, Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 138.

⁵⁰ Emprega-se a noção de *signo* neste trabalho no sentido proposto por Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre a linguagem, o qual fora aproveitado, posteriormente, por Roger Chartier em sua investigação sobre as inter-relações entre práticas e representações. Levando em conta que toda representação é constituída pela relação entre um signo visível e o referente significado, e entendendo que todo *signo* é constituído social e ideologicamente no processo histórico - nos termos de Bakhtin, todo *signo* é “socioideológico” -, expressando-se, sobretudo, através da mediação do discurso, parece útil buscar quais eram os valores e sentidos atribuídos a diferentes *signos* nos discursos e práticas daquele período, e como eles se constituíram a partir da assimilação e ressignificação de “matrizes” socioideológicas. Ver: BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 13ª edição. São Paulo: Hucitec, 2009; CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

⁵¹ Como exemplo de ressignificação, além do uso do termo *jazz band*, pode-se citar o caso do futurismo nos anos 1920. Diferentemente do seu significado no contexto das vanguardas artísticas europeias, esse termo fora empregado no contexto brasileiro muitas vezes para designar manifestações e eventos como os espetáculos da Companhia Negra de Revista e o filme *A epidemia do Jazz*, ambos causadores de certo “estranhamento” no público da época. Ver: VIANNA, Hermano. op. cit. 1995. p. 22. Sobre as diferentes *jazz bands* brasileiras da época, ver: BESSA, Virginia de Almeida. op. cit. 2010. p. 132-140.

⁵² Esse mesmo problema é identificado e discutido por Antonio Candido no âmbito da história literária brasileira. Segundo o autor, “o regionalismo (...) entrou em voga nos anos de 1890 através do conto e teve até o decênio de 1920 um momento de êxito avassalador, que no fundo afinava com a literatura mundana. Como esta, era superficial e meio leviano, pois se baseava no interesse elitista pelo homem do campo, visto à maneira de um objeto pitoresco e caricatural, podendo nos cultores menores chegar a uma vulgaridade folclórica tola e degradante”. CANDIDO, Antonio. op. cit. 2010c. p. 83.

davam em função do caráter “moderno” que o elemento “exótico” assumiu nos anos 1920,⁵³ um fenômeno impulsionado pelas vanguardas artísticas europeias que buscavam romper com a concepção romântica da *arte-pela-arte* consagrada no século XIX.⁵⁴ É o registro de um cronista da época que ilustra esse aspecto ao se referir a um espetáculo teatral da Companhia Negra de Revista – da qual Pixinguinha participou -, chamada *Tudo Preto*:

“A Revista Negra” e suas extravagâncias. Um espetáculo do século XX ultracivilizado. (...) Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar “one-step”, acompanhado de um vozerio infernal, com decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus” vistas por olhos de bêbado (...); acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezas de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrante, todos os contrastes, todas as incoerências (...). Mas a gente ri e aplaude; os artistas riem; todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem, segundo poder-se-ia supor e segundo dão a entender os reclames hiperbólicos. “A Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; seus atavios extravagantes estão de acordo com a mais moderna estética; o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”; a “troupe”, o cenário, os instrumentos filarmônicos, enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável...”⁵⁵

É sabido que as críticas e apreciações veiculadas na imprensa desse período partiam de intelectuais e membros pertencentes aos setores de elite. Sublinhar este fato é importante na medida em que esse modelo irá perdurar por décadas no Brasil.⁵⁶ Para Antonio Candido, a explicação desse problema também deve ser social, quer dizer, por ser a sociedade brasileira “assustadoramente desigual quanto aos níveis econômico e aos graus de progresso técnico”, é

⁵³ VIANNA, Hermano. op. cit. 1995. p. 141-156.

⁵⁴ Para uma melhor compreensão das chamadas vanguardas artísticas europeias do início do século XX, bem como dos movimentos que de fato se opunham política e esteticamente à concepção da *arte-pela-arte* – como o dadaísmo e o expressionismo alemão, por exemplo - emergida em meados do século XIX, ver: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

⁵⁵ “O teatro em Paris”, *A Notícia*, 8 jan., 1926, apud GOMES, Tiago de Melo. op. cit. 2004. p. 292.

⁵⁶ Ver, nesse sentido, a crítica que o pesquisador Álvaro Neder tece a respeito das inadequações surgidas na análise da música popular quando são empregados referenciais teóricos e metodológicos erigidos e consagrados pela tradição musicológica europeia ocidental. NEDER, Álvaro. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. Revista *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

comum a produção de “tipos extremos, que, por sua vez, produzem maneiras muito discrepantes dos grupos sociais se verem e se avaliarem”.⁵⁷

Considerando a relevância dos discursos e representações para a prática artística em si, e vice-versa, torna-se fundamental conhecer as posições sociais dos agentes que compõem o complexo sociocultural de determinados contextos, por constituírem índices valiosos a respeito dos referenciais estéticos que podem estar orientando o imaginário e as ações desses grupos.

No caso citado anteriormente, que ilustra até certo ponto o discurso hegemônico da elite carioca da época, nota-se que o modelo estético do autor parte das manifestações artísticas das nações mais “avançadas” de então: França e Estados Unidos. Permanece implícito no seu discurso, mesmo ao atenuar a “selvageria” dos integrantes da Companhia Negra de Revista, um alinhamento com os padrões de civilização estrangeiros, os quais não se restringem ao plano artístico - caracterizado aqui pela “moderna” estética das vanguardas europeias e norte-americana -, mas que se estendem ao nível do comportamento: “sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números”.

É Mário de Andrade quem vai revelar, no plano estético-musical, seu alinhamento a certos padrões de civilização ao descrever o desfile de uma escola de samba do Rio de Janeiro ocorrido nos anos 1930:

Ah, não me esquecerei jamais daquela (sic) noite de janeiro, faz dois annos (sic) em que vi descer do morro uma escola, cantando aquelle (sic) admirável samba que em seguida Francisco Mignone aproveitou na sua ‘Quarta Fantasia’ para piano e orquestra. O céu estava altíssimo e a noite parára exausta (sic) de tanto calor. E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar passarinho. O negro da estiva fazia o solo mais ou menos, e logo o côro (sic) largava a se desesperar. As vozes das mulheres, quando então subiam nas quatro notas do arpejo ascendente inicial, vozes abertas, contradictoriamente (sic) alviçareiras, como que ainda empurravam mais o espaço dos grandes ares, deixando mais amplidão para a desgraça. Uma desgraça real, nascida por certo de inconsciências tenebrosas, que quasi (sic) impedia a contemplação da musica bellissima (sic), de tão irrespirável tornava esta vida. Sei que não pude agüentar (sic).⁵⁸

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. op. cit. 2010c. p. 83.

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963. p. 282 apud PEREIRA, João Baptista Borges. op. cit. 1967. p. 209.

Eis uma imagem que parece revelar, de modo paradoxal, a face “bárbara” e, ao mesmo tempo, “encantadora” do “populário”. Essa contradição ilustra um modo de pensar comum a alguns intelectuais ligados ao movimento Modernista de 1922, que conjuga a vontade de modernidade com a busca, no passado colonial, rural e escravista, de uma “identidade brasileira”. Dizendo de outra forma, trata-se de uma contradição histórica evidenciada, não por acaso, num momento de transição do modelo político-econômico do país e de reestruturação da sociedade de classes, informando impasses mais amplos e profundos do processo civilizatório então em curso.

Aliás, é sabido que civilização e progresso são palavras recorrentes no Rio de Janeiro de princípios do século XX. Em seu estudo sobre a *belle époque* carioca, Jeffrey Needell revela como os referenciais de modernidade franceses e ingleses orientaram uma série de ações concretizadas na então capital federal, onde se destacaram, pela magnitude e violência, as reformas urbanas do governo Pereira Passos (1903-1906), as quais foram inspiradas, por sua vez, nas reformas promovidas por Haussmann na Paris das décadas de 1850 a 1870.⁵⁹ Para além das transformações no plano da infraestrutura, as quais encerram inúmeras contradições no contexto “tropical” e ainda meio “colonial” do começo do século passado, os modelos de civilização europeus adentraram os espaços públicos e privados da sociedade de elite carioca, fazendo-se sentir na educação formal; nos comportamentos nos salões, clubes e espaços privados; nas carreiras políticas dos membros da elite; no fetichismo do consumo; e, é claro, na produção artística e literária.⁶⁰

Além disso, é nesse contexto que se esboça a associação entre os bairros da zona sul do Rio de Janeiro e os novos hábitos e padrões de civilidade cultivados pelos setores de elite. De acordo com Julia O'Donnell, praias como Copacabana e Ipanema, por exemplo, tornaram-se alvos da especulação imobiliária e dos agentes interessados na habitação e desenvolvimento daquela região. Estes, na verdade, estavam preocupados em se distanciar do centro da cidade, que havia se tornado sinônimo de insalubridade. Em outras palavras, no auge dos discursos e campanhas higienistas, que desejavam transformar a “capital das epidemias” em uma cidade moderna e civilizada, a zona sul emerge como o *locus* potencial de uma elite pretensamente “aristocrática”, que aos poucos se deslocava para as praias “desertas” e se instalava em palacetes

⁵⁹ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 50-57.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

construídos em estilo europeu, afastando-se, ao mesmo tempo, das chamadas “classes perigosas”⁶¹ que habitavam o centro, alguns morros e os bairros do subúrbio carioca.⁶² É na aurora do século XX, portanto, que a zona sul e, em especial, Copacabana, começa a se transformar no espaço real e simbólico do projeto de modernidade e civilização que determinados grupos sociais alimentaram nas décadas seguintes.⁶³

Retomar esse processo é fundamental para se tentar compreender uma série de práticas e representações que marcariam o campo da produção cultural nas décadas de 1940 e 1950, conforme se pretende abordar nos itens e capítulos subsequentes. O período histórico revisto anteriormente, sobretudo no que se refere à interpenetração entre as culturas “erudita” e “popular” - relação que, como se viu, é permeada por conflitos e contradições - já revela indícios do que se poderia denominar como “a construção de uma hierarquia de legitimidades e gostos” no campo de produção simbólica. A diferença, contudo, é que a música popular urbana, especialmente o samba, vai se transformar e ocupar uma posição não mais “periférica”, como ainda ocupava em meados dos anos 1920, mas assumirá um papel central na esfera cultural do país nas décadas que se seguiriam,⁶⁴ recebendo a atenção, censura e incentivos do próprio Estado. Em igual medida, os agentes sociais ligados a esse gênero musical não permanecerão incólumes

⁶¹ De origem inglesa, a expressão “classes perigosas” era empregada por parlamentares em processos e inquéritos para se referir à população que vivia em situação de miséria na cidade do Rio de Janeiro, os quais se aglomeravam nos inúmeros e insalubres cortiços da região central. Como afirma o historiador Sidney Chalhoub, esse termo cumpria a função de identificar as classes pobres ao mundo do crime, do vício e da ociosidade, ou seja, aqueles que não pertenciam ao mundo do trabalho eram considerados nocivos à sociedade, embora o acesso a este mundo lhes fosse cerceado. Um estudo crítico sobre as classes populares cariocas no início do século de XX pode ser lido em: CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 3ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 77-78. Aliás, a literatura traduziu de modo *sui generis* os conflitos e contradições que marcaram as mudanças em curso nesse contexto sócio-histórico, como revelam, por exemplo, certas obras de Lima Barreto, Euclides da Cunha e Machado de Assis. Ver, nesse sentido: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁶² O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 19-38.

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Em seu trabalho, Carlos Sandroni destaca o volume significativo de sambas produzidos na passagem dos anos 1920 e 1930, um momento marcado tanto pela consagração do chamado “samba do Estácio” perante o público consumidor, quanto pelo novo impulso da indústria fonográfica nacional, que se expandia, ao lado do rádio, a partir do registro e da disseminação de um repertório cada vez mais pautado na canção popular brasileira de origem urbana. Ver: SANDRONI, Carlos. *op. cit.* 2002. p. 189 e 219.

aos debates estético-ideológicos suscitados a partir da imbricação entre os discursos e representações identitários e os projetos civilizadores e modernizadores que *circularam* no “imaginário social” ⁶⁵ de determinados grupos. No limite, a “nossa música popular”, conforme mencionou em tom nacionalista o produtor Paulo Tapajós no depoimento citado no início deste capítulo, irá sublimar e traduzir esteticamente as transformações culturais, sociais e ideológicas ocorridas com certa intensidade na chamada “Era Vargas” (1930-1945), ao passo que o rádio, a indústria fonográfica e a própria sociedade se desenvolviam em ritmos e em proporções distintas, não sem encontrar dificuldades e evidenciar contradições estruturais do processo de formação social e histórica do país.

Cabe agora mapear esse processo sócio-histórico mais amplo, que culminou no “tratamento digno” (e condizente com a sua “riqueza”) ao qual a música popular brasileira foi sendo submetida em determinados ramos do entretenimento. E mais: em que o samba se tornou sinônimo de música popular brasileira.

1.2 Estado Novo, Rádio Nacional e a “civilização” do samba

Para entender como a música popular urbana, representada principalmente pelo samba, choro e marchinha de carnaval, transformou-se e tornou-se hegemônica na esfera do entretenimento a partir da década de 1930 é necessário, primeiramente, considerar dois fatores: a) o aperfeiçoamento técnico dos suportes e do processo de produção de discos com a chegada do sistema elétrico,⁶⁶ que fora acompanhado pelo barateamento dos aparelhos reprodutores – ou seja, fatos que corroboraram a expansão da indústria fonográfica naquele período; e b) o aperfeiçoamento e expansão do rádio, sobretudo a partir de 1932, quando o então presidente Getúlio Vargas aprovou a veiculação de propaganda nesse meio de comunicação, medida que

⁶⁵ Esse termo foi proposto pela socióloga Beatriz Sarlo na tentativa de resumir um dos temas centrais da fortuna crítica de Raymond Williams, a saber, a noção de *estrutura de sentimentos*, que será discutida nos próximos capítulos deste trabalho. Ver: SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação. São Paulo: Edusp, 1997. p. 95.

⁶⁶ Tais inovações proporcionaram uma melhora considerável na qualidade sonora dos discos de 78 rotações. Ao mesmo tempo, tornou possível o registro de vozes e instrumentos até então incompatíveis com o sistema mecânico, como nos casos dos cantores com potência vocal limitada e dos instrumentos com intensidade excessivamente baixa ou elevada.

constituiu uma via de mão dupla ao impulsionar tanto o comércio e indústria locais, quanto a arrecadação das emissoras, que antes dependiam quase que exclusivamente das contribuições de associados. Tais ações foram decisivas num momento em que a industrialização e a urbanização avançavam no país, bem como para a configuração de uma sociedade de consumo, a qual se consolidaria em meados dos anos 1960.

Esses acontecimentos são índices significativos da crescente racionalização e profissionalização dos diferentes ramos da esfera cultural. Além disso, apoiando-se em Walter Benjamin, pode-se dizer que o conjunto de transformações técnicas verificadas no campo do entretenimento foi responsável pela emergência de um novo estágio de treinamento do “sensório humano”, impulsionando o aprimoramento da sensibilidade auditiva do público.⁶⁷

Aos poucos, novos agentes entraram para o campo da música popular, contribuindo para a sua configuração e consolidação no ramo do entretenimento. O samba, por exemplo, que antes se encontrava predominantemente restrito aos músicos dos morros e subúrbios cariocas, foi conquistando o interesse do público e de artistas oriundos de outros espaços e classes sociais. Na verdade, como aponta Carlos Sandroni, é nesse período que o meio sociocultural ao qual o samba se encontrava associado começa a se expandir e a se profissionalizar, isto é, compositores, intérpretes e produtores ligados ao rádio e à indústria fonográfica foram reconhecendo o potencial de mercado que o samba e outros gêneros populares possuíam, passando a pensar e a agir de um modo mais “racional”. Daí o surgimento de novas relações sociais envolvendo sambistas de morro e artistas e profissionais já integrados ao ramo do entretenimento. Esse é o caso, por exemplo, da aproximação ocorrida entre os cantores Francisco Alves e Mário Reis e os compositores Ismael Silva, Cartola, Bide, Paulo da Portela, entre outros, os quais estiveram no centro do competitivo embora pouco profissionalizado mercado de produção e de

⁶⁷ Para uma reflexão filosófica sobre as transformações da sensibilidade humana em conexão com o desenvolvimento dos suportes técnicos no âmbito da produção cultural, sobretudo na primeira metade do século XX, ver: BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. Uma abordagem mais sintética dessa temática, fundamentada no pensamento benjaminiano e ligada à história, à filosofia da arte e, em especial, à estética, pode ser encontrada num breve ensaio de Jeanne Marie Gagnebin a respeito do papel da imagem na Idade Moderna. Para a autora, há “uma relação recíproca entre as transformações histórico-sociais da percepção, transformações estéticas no sentido amplo e etimológico de *aisthêsis*, as transformações das concepções estéticas no sentido restrito de doutrinas sobre a(s) arte(s) e as transformações sobre as práticas artísticas”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O olhar contido e o passo em falso”. In: _____. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 121-130.

“comercialização” de sambas.⁶⁸ Ainda que os frutos desse contato entre membros de classes sociais antagônicas tenham sido numerosos e determinantes para a história da música popular brasileira do século XX, os prejuízos materiais foram experimentados apenas pelos sambistas de morro, que viram muitos de seus sambas alcançarem índices elevados de vendas no mercado sem por isso receberem qualquer fatia dos direitos autorais.

Outro caso paradigmático das novas relações sociais estabelecidas nessa fase é o do compositor Noel Rosa,⁶⁹ de Vila Isabel, que se constituiu numa espécie de *intermediário cultural* entre o morro e os setores médios da sociedade carioca - leia-se, aqueles que viviam na “cidade”, à qual os morros e favelas supostamente não pertenciam, segundo o imaginário das classes dominantes da época.⁷⁰ Sua obra, que articula o estilo composicional e a temática da malandragem característicos dos sambistas de morro com um tratamento poético e musical mais condizente com o gosto da classe média,⁷¹ contribuiu para a divulgação do samba, ainda que estilizado e reinventado, entre um público mais heterogêneo, num contexto de ampliação do mercado de bens culturais.⁷² Em poucas palavras, é como se Noel Rosa estivesse atuando no sentido de “civilizar” o samba ao operar uma transfiguração estética que, ao mesmo tempo, deslocava-o do seu meio social de origem. Uma entrevista concedida pelo compositor ilustra de modo ímpar sua consciência e postura crítica no que diz respeito à estética do samba dessa época:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística... A poesia do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram muitos anos ingloriamente escravizados. (...) O gosto do público foi-se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas... É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba,

⁶⁸ SANDRONI, Carlos. “O passarinho e a mercadoria”. In: _____. op. cit. 2002. p. 145 e 157.

⁶⁹ Nesse sentido, poderíamos citar também, como casos igualmente exemplares, artistas como Braguinha (João de Barro), Almirante, Mário Reis, Lamartine Babo, Ary Barroso, Custódio Mesquita, entre outros.

⁷⁰ O processo de favelização no Rio de Janeiro ganha fôlego a partir de 1890, ou seja, no momento em que o país se torna uma República. Fenômenos como as reformas urbanas empreendidas na gestão Pereira Passos e o crescimento e concentração da população pobre no centro da capital federal, numa época em que inexistia um mercado de trabalho no país e tampouco políticas públicas voltadas para a distribuição de renda, enfim, foram decisivos para a segregação social e espacial de amplos contingentes no perímetro urbano. Em seu estudo sobre Copacabana, Julia O'Donnell identifica nas práticas, nos discursos e no imaginário da elite carioca desse período esforços contundentes no sentido de firmar o distanciamento e a segregação sociais via transformação do espaço urbano - em favor, é claro, dos grupos dominantes. Ver: O'DONNELL, Julia. op. cit. 2013. p. 67 e ss.

⁷¹ ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 55.

⁷² Ibidem, p. 57-61.

como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo.⁷³ (Grifos nossos).

É interessante notar a afinidade entre o discurso de Noel Rosa e alguns procedimentos encontrados na literatura modernista, a qual se opôs, até certo ponto, às formas e à linguagem culta e acadêmica então predominantes no mundo das letras, privilegiando o verso livre, na poesia, e a incorporação de elementos da cultura oral, popular e folclórica na prosa. Além disso, o “poeta da Vila” já identifica, nos anos 1930, um fenômeno comentado décadas depois por Antonio Candido, a saber, a “generalização”, a “normalização” e a consequente ressonância de práticas introduzidas pelo movimento de 1922 na música popular dos anos 1930 - no samba e na marcha, em especial. Para o crítico literário, no campo musical, esse processo se deu “a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores”, alcançando, nas décadas que se seguiram, todo o país e todas as classes sociais através do rádio e do disco.⁷⁴

A fim de ilustrar algumas dessas mudanças operadas no conteúdo poético das canções, vale citar duas músicas que integram a vasta produção do compositor de Vila Isabel: “Mardade de Cabocla”, lançada em 1931 na voz de José Souza Pinto, e “Quando o samba acabou”, registrada em 1933 pelo cantor Mário Reis (cf. a Tabela 1).⁷⁵

Em “Mardade de cabocla” ouve-se uma narração típica da estética regionalista (ou “sertaneja”) que esteve em grande evidência entre as décadas de 1910 e 1920, no Rio de Janeiro, conforme se mencionou páginas atrás. Sua temática vai ao encontro da produção do lendário grupo musical Turunas Pernambucanos que, por sua vez, inspirou a formação do Bando de Tangarás, conjunto que Noel Rosa integrou ao lado de Almirante, João de Barro, Alvinho e Henrique Brito entre 1929 e 1933, e cujo repertório era marcado pela estilização do universo rural e popular, sempre representado em chave caricatural e pitoresca. Por outro lado, em “Quando o samba acabou”, Noel Rosa opera uma espécie de transposição do universo rústico para o contexto citadino, pautado agora pela temática da malandragem dos morros cariocas.

⁷³ Citado por: MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa - uma biografia*. Brasília: UnB, 1990. p. 246 apud SANDRONI, Carlos. op. cit. 2002. p. 177.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In: _____. *A educação pela noite*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 240.

⁷⁵ MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. op. cit. 1990; ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 54.

Mardade de cabocla

No arraiá do Bom Jesus
A gente vê uma cruz
Que chama logo a atenção

Quem fincou foi siá Chiquita
A cabôca mais bonita
Que pisou no meu sertão

Essa moça era querida
Que por ela davam a vida
Os cabocos do rincão

Dois home se apaixonaram
E um dia quando se oiaram
Tiveram a mesma intenção

Tendo duas viola apostada
E também a namorada
Lá na festa do arraiá
Zé Simão indignou-se
Nos repentes intrapaiou-se
Perdeu pro Chico Ganzá

Perdendo a viola amada
E também a namorada
Não disse mais nada, não
Foi manhãzinha encontrado
Com um punhá bem enterrado
Pro riba do coração.

Quando o samba acabou

Lá no morro da Mangueira
Bem em frente à ribanceira
Uma cruz a gente vê

Quem fincou foi a Rosinha
Que é cabrocha de alta linha
E nos olhos tem seu não sei que

Numa linda madrugada
Ao voltar da batucada
Pra dois malandros olhou a sorrir

Ela foi se embora
Os dois ficaram
E depois se encontraram
Pra conversar e discutir

Lá no morro
Uma luz somente havia
Era lua que tudo assistia
Mas quando acabava o samba se escondia

Na segunda batucada
Disputando a namorada
Foram os dois improvisar

E como em toda façanha
Sempre um perde e outro ganha
Um dos dois parou de versejar
E perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada
Passando horas em meditação

Quando o sol raiou
Foi encontrado
Na ribanceira estirado
Com um punhal no coração

Lá no morro uma luz somente havia
Era Sol quando o samba acabou
De noite não houve lua
ninguém cantou.

Tabela 1: Confronto entre as letras de “Mardade de cabocla” e “Quando o samba acabou”.

Os contrastes entre essas composições podem ser resumidos no seguinte esquema:

Arraiá do Bom Jesus	x	Morro da Mangueira
Siá Chiquita	x	Rosinha
Cabôca	x	Cabrocha
Festa do Arraiá	x	Batucada
Cabocos	x	Malandros
Repentes	x	Samba

É significativo notar que, tanto na primeira quanto na segunda situação, predomina o caráter narrativo e linear tão caro à música caipira. Além do mais, e para falar com Guimarães Rosa, ambas as “estórias” são contadas por um sujeito que não pertencia, em sentido estrito, a nenhum dos contextos narrados, ainda que transitasse pelos morros cariocas. De qualquer forma, Noel Rosa reatualiza no âmbito da canção comercial temas que permeiam a cultura popular tradicional, remetendo o ouvinte ao “antigo” universo rural, em que as relações sociais não eram mediadas pelas leis ou pelas instituições, mas, antes e sobretudo, pelos impulsos, paixões, emoções, afetos etc. Embora não seja possível aprofundar essa discussão aqui, seria oportuno refletir sobre o sentido sócio-histórico dessa mudança e das motivações que levaram Noel Rosa a recriar o mesmo “causo” num intervalo tão curto de tempo, como que “adaptando-o” ao contexto urbano, em que o samba emergia como gênero hegemônico - leia-se, nacional - no incipiente mercado de bens culturais.

Esse processo sócio-histórico encerra uma série de conflitos. Segundo Dmitri Cerboncini Fernandes, é a partir da década de 1930 que se manifesta uma cisão no universo do samba: de um lado, encontrava-se o “morro” enquanto sinônimo do “artesanal-autêntico-comunitário”; do outro, a “cidade” e aquilo que ela trazia de “comercial-inautêntico-individualista”.⁷⁶ Todavia, não é possível saber, baseando-se apenas nos discursos inscritos na imprensa, até que ponto essa dicotomia identificada pelo autor era sentida e expressada enquanto

⁷⁶ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 16.

“consciência prática”⁷⁷ na produção musical. Observando a densidade das relações sociais entre artistas do rádio, do disco e os compositores populares, já identificada e comentada por Carlos Sandroni em seu estudo sobre o samba dos anos 1920 e 1930,⁷⁸ pode-se dizer que essa polarização estanque entre o “morro” e a “cidade” tem limites, à medida que oculta as relações de interdependência e a real complexidade do universo da música popular desse período. Conforme será discutido no próximo capítulo, essa dicotomia corresponde mais - mas não integralmente - ao contexto do segundo pós-guerra, quando a zona sul do Rio de Janeiro se destaca como importante polo da vida artística e boemia da cidade, acentuando, ao mesmo tempo, o distanciamento cultural e social em relação aos morros e ao samba antigo, em virtude da progressiva elitização de bairros como Copacabana, Ipanema e Leme, então plenamente integrados ao circuito turístico internacional.

Voltando à década de 1930, é importante destacar o papel fundamental desempenhado pelo Estado na orientação ideológica, na censura e no incentivo às expressões populares. O governo Vargas, de caráter paternalista e centralizador, potencializou uma ideia em grande evidência no meio intelectual, sobretudo, a partir da década de 1920: a busca pela definição de uma “identidade nacional”. Conforme já se adiantou no último item, ganha força nesse período a noção de mestiçagem enquanto singularidade positiva do brasileiro. Nessa procura pelo caráter distintivo de um “povo” e de uma “nação” que se pretendia construir ou “inventar”, o pensamento do sociólogo Gilberto Freyre, concentrado em sua obra (hoje clássica) *Casa grande e Senzala* (1933), corroborou a consagração dessa ideia. Nesse processo, algumas manifestações populares se tornaram símbolos nacionais, e não somente de contingentes étnicos particulares, por constituírem expressões do mestiço e do negro⁷⁹ brasileiros, como é o caso do

⁷⁷ O termo “consciência prática” fora formulado por Raymond Williams para tentar precisar o modo como entendia a noção de “experiência”, por ser esta passível de adquirir uma conotação ligada tão somente ao passado, àquilo que fora adquirido num tempo outro que não também no presente. Além disso, “consciência prática” contempla tanto a dimensão objetiva quanto a subjetiva da experiência, ou seja, pressupõe a interdependência entre razão, sensibilidade, representações e ações sociais. Ver: WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 134-135.

⁷⁸ SANDRONI, Carlos. op. cit. 2002. p. 145 e ss.

⁷⁹ Ao contrário da concepção “antiga” que, embora reconhecesse a mestiçagem como particularidade do brasileiro, defendia o “branqueamento” do povo em detrimento do “atraso” que o elemento afro-brasileiro representava, a partir dos anos 1920 e, principalmente, com a obra de Gilberto Freyre, esse contingente passou a ser igualmente valorizado. No entanto, como alerta Hermano Vianna, não se pode perder de vista o caráter igualmente homogeneizador que a nova teoria comportava. Ver: VIANNA, Hermano. op. cit. 1995. p. 71-73. Vale destacar ainda que, a despeito do discurso oficial de caráter “democrático”, durante o Estado Novo o governo elaborou uma política eugênica, racista e discriminatória para tratar dos imigrantes que solicitavam permanência no Brasil, reacendendo com isso uma discussão polêmica que pautou o contexto da Abolição da Escravatura (1888). Com o

samba e do carnaval. Dito de outra maneira, a questão da mestiçagem desloca-se do viés “racial”, ainda marcado por teorias e ideologias europeias oitocentistas, para o viés “cultural”, alinhando-se, portanto, à corrente teórica florescente em segmentos da antropologia norte-americana dos anos 1920.⁸⁰

A esta concepção aparentemente mais “democrática” quanto ao papel e importância do mestiço e do elemento popular na formação histórica do país, contrapunha-se, até certo ponto, o pensamento político e social de Francisco de Oliveira Vianna, autor de obra vasta e de grande repercussão no meio intelectual ligado ao governo Vargas. De acordo com Stella Bresciani, Oliveira Vianna também reconhecia, a exemplo de Gilberto Freyre e outros, a heterogeneidade do território e o caráter mestiço do povo brasileiro, o que constituía a especificidade do país ante as nações europeias, por exemplo. Porém, opondo-se à defesa de uma “democracia liberal” nos moldes dos países avançados, esse intelectual propunha uma “democracia autoritária”, supostamente mais adequada à tamanha falta de coesão social e ao analfabetismo da maioria da população, sendo esta incapaz de conduzir o “progresso” e a “civilização” com as próprias mãos. Amparando-se em ideias de inspiração hobbesiana, Oliveira Vianna argumentava que o poder político deveria se concentrar num “chefe de Estado acima dos partidos e grupos de qualquer natureza, de modo a poder dirigir a Nação do alto, num sentido totalitário, agindo como uma força de agregação e unificação”.⁸¹ Partindo desse “princípio de centralização”, seria possível transpor os obstáculos impostos pela dispersão geográfica e extensão territorial do Brasil - pensamento que, diga-se de passagem, ressoa aspectos da corrente positivista brasileira de finais do século XIX.⁸²

auxílio do Ministério da Justiça, o Itamaraty dava demonstrações claras de que ainda vigorava o projeto de “branqueamento” da população entre os grupos dirigentes, os quais “classificavam” como “indesejáveis”, por exemplo, imigrantes negros e japoneses, bem como judeus, deficientes e idosos. A esse respeito, ver: KOIFMAN, Fábio. *Imigrante ideal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

⁸⁰ Em sua temporada de estudos nos Estados Unidos, Gilberto Freyre teve contato com a chamada escola “culturalista” da antropologia social, liderada à época por Franz Boas (1858-1942). Os interesses deste intelectual se voltavam antes para a compreensão de como determinadas culturas se desenvolviam, do que propriamente em saber como os indivíduos organizavam a vida em sociedade. Ver: MAIR, Lucy. *Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. p. 32.

⁸¹ VIANNA, Francisco de Oliveira. *Evolução do povo brasileiro* [1929]. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1939. p. 43 apud BRESCIANI, Stella. *Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940*. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 54-55.

⁸² *Ibidem*, p. 56.

Não é difícil notar a coerência entre essa concepção e a realidade política da “Era Vargas”, o que exige a relativização dos discursos que apresentam como hegemônica a ideia de uma “democracia” racial existente no país a partir da década de 1930. Nesse sentido, são esclarecedores os argumentos de Stella Bresciani presentes na conclusão de seu trabalho sobre Oliveira Vianna:

Propagandadores da diferença e dos particularismos, afirmando a diversidade dos caminhos para atingir a tão almejada sociedade democrática, os teóricos do nacionalismo viram-se confrontados com a diferença dentro de seus próprios países. Ou seja, as noções políticas e sociológicas e os métodos de análise que levavam a afirmar a irredutível importância de projetos diferenciados de crescimento conduziam também à constatação da diferença de raças e de culturas na população de países como o Brasil, resultado da colonização europeia, das heranças da escravidão, da imigração de massa, em suma, uma ausência de unidade integradora. A solução visava exatamente desfazer as diferenças, construir um denominador comum, *forjar a identidade nacional*.⁸³

Todo esse movimento, que conjuga as representações de intelectuais, a doutrinação desempenhada pelo governo Vargas, a dinâmica da cultura popular e as ações concretizadas no âmbito da incipiente indústria cultural brasileira parece se adensar a partir do Estado Novo, em 1937.

Embora hegemônico, o regime político ditatorial conhecido como Estado Novo não chegou a constituir um mecanismo de controle e manipulação absoluto – não, ao menos, para o campo do entretenimento. Isto porque, além da excessiva dispersão geográfica e extensão territorial, os diferentes ramos da indústria cultural ainda estavam se estruturando no Brasil, como é o caso do rádio em seu novo formato publicitário/comercial, por exemplo. Era do interesse do Estado centralizador conquistar o apoio das “massas” e, sobretudo, do proletariado urbano em formação, haja vista o potencial político desse contingente, que em poucos anos representaria a maioria da população adulta das grandes e médias cidades. Além disso, era este o público ouvinte

⁸³ Ibidem, p. 60.

e, principalmente, *consumidor* que impulsionaria o desenvolvimento econômico interno, à medida que seu poder de compra aumentasse.⁸⁴

Um dos melhores exemplos da inter-relação entre Estado e meios de comunicação no Brasil é o da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1936 como empresa privada, e já contando com uma estrutura grandiosa, esta emissora foi incorporada ao patrimônio da União em 1940, fato que revela a consciência do presidente Vargas acerca do potencial desse meio de comunicação para a disseminação e consolidação de seu projeto político-ideológico. Foi a partir dessa nova etapa que a Rádio Nacional se desenvolveu ainda mais e expandiu o seu alcance pelo território brasileiro, tornando-se a maior e mais bem-sucedida emissora do país. Dentre as principais razões desse êxito, destaca-se a manutenção do modelo comercial de radiodifusão mesmo após sua transformação em empresa pública, pois, era do conhecimento dos agentes do governo a necessidade de enfrentar a concorrência de emissoras privadas igualmente bem estruturadas, como o eram as rádios Mayrink Veiga e Tupi, por exemplo. Além disso, a Nacional conseguiu reunir alguns dos nomes mais importantes da época em seu *cast* de produção artística, como Almirante, Radamés Gnattali, Léo Peracchi, Lyrio Panicalli, Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa, entre outros, fato igualmente decisivo para o sucesso da emissora perante o público.⁸⁵

Nesse ínterim, a música popular brasileira entrou definitivamente na pauta dos debates que ocuparam intelectuais (integrados ou não ao governo Vargas), produtores e artistas. Num contexto de crescente internacionalização da economia e da cultura, quando o interesse do Estado residia também na construção simbólica de uma “identidade” e de uma “imagem” não mais associadas à ideia de atraso e subdesenvolvimento que acompanhava o país há séculos, buscando, no limite, o alinhamento com as nações capitalistas modernas e avançadas, enfim, é nesse contexto que o samba emerge como um representante potencial da suposta “identidade” ou “imagem” que se pretendia erigir e propagar mundo afora.

No entanto, na visão de alguns intelectuais ligados ao Estado Novo, o samba tal como era praticado até aquele momento não se enquadrava no “projeto” por eles almejado: era necessário, pois, “civilizá-lo”. Leia-se, a título de ilustração, um discurso representativo desse imaginário:

⁸⁴ ORTIZ, Renato. op. cit. 1994. p. 52-53.

⁸⁵ ZAN, José Roberto. op. cit. 1997, p. 74.

(...) o samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. (...) Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no ‘broadcasting’ o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências do povo. (...) A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola.⁸⁶

É nesse momento que se destaca a atuação do maestro e arranjador Radamés Gnattali em inúmeros programas musicais da Rádio Nacional, bem como em algumas gravadoras da época – na Continental, principalmente. Pianista de formação erudita, Radamés se constituiu numa espécie de *intermediário cultural* ao entrar para o campo de produção da música popular na década de 1930, elaborando arranjos para os mais diferentes gêneros musicais. Dentre os trabalhos que o consagraram como arranjador, destaca-se o desempenhado à frente da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, formada em 1943 para atuar no programa *Um Milhão de Melodias*, ponta-de-lança da empresa Coca-Cola no Brasil.⁸⁷

Com o objetivo de oferecer à música popular brasileira um “tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras” - leia-se, o das *big bands* de jazz norte-americanas -, os idealizadores do programa não deixaram de se preocupar, contudo, com a necessidade de conferir um caráter “brasileiro” à orquestra, ou seja, algo que a distinguisse das produções internacionais. Foi assim que, numa postura compatível com o nacionalismo vigente no “imaginário social” da época, sobretudo entre intelectuais, produtores e artistas, Radamés procurou diferenciá-la através da instrumentação, substituindo a base rítmica do jazz (composta por piano, contrabaixo, guitarra e bateria), por violões, cavaquinho, acordeon e uma percussão “tipicamente” brasileira, contando com pandeiro, ganzá, caixeta etc.⁸⁸ Apresentando um repertório variado, que incluía gêneros urbanos, regionais, folclóricos e músicas estrangeiras, a Orquestra Brasileira se constituiu num “laboratório”⁸⁹ importante para a formação e carreira de uma geração de músicos que inclui, entre outros, o violonista Garoto, Chiquinho do Acordeon e o contrabaixista Vidal, futuros integrantes do Trio Surdina.

⁸⁶ SALGADO, Álvaro F. Radiodifusão, fator social. *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro, nº 6, agosto de 1941. p. 84-86 apud ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 74-75.

⁸⁷ SAROLDI, Luís Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. op. cit. 1984. p. 30-31.

⁸⁸ Idem, ibidem.

⁸⁹ ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 74.

É o ex-redator e crítico de rádio Pedro Anísio quem sintetiza algumas representações formadas em torno da figura de Radamés Gnattali e da importância da Orquestra Brasileira para a música popular nacional:

Radamés Gnattali deu uma organização ao samba - a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita. Radamés Gnattali começou a tratar o samba de forma como nunca fora tratado. Fez grandes arranjos para ele, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba, com a Orquestra Brasileira, começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. O samba (...) conquistou o seu título legítimo de ‘música verde-e-amarela’, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro.⁹⁰ (Grifos nossos).

Esse fenômeno encontra um momento decisivo em 1939, quando da gravação de “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), tida por muitos como o primeiro samba-exaltação da história.⁹¹ Coerente com o clima nacionalista e ufanista do Estado Novo, bem como com o projeto civilizador e modernizador em curso, tanto a composição em seus aspectos formais quanto o arranjo elaborado por Radamés Gnattali representaram uma espécie de ruptura ante os padrões estéticos vigentes no campo da música popular. Foram empregadas, na ocasião, técnicas de orquestração incomuns para o samba como, por exemplo, a escrita *em bloco* dos saxofones executando o *riff* inicial - procedimento inspirado, em parte, na sonoridade das *big bands* norte-americanas, e que alcançou ampla repercussão entre os arranjadores locais.⁹²

Levando-se em conta a consagração desses novos recursos de escrita nos âmbitos radiofônico e discográfico, ao passo que os suportes técnicos desses meios de produção e reprodução de música eram aperfeiçoados, é possível afirmar que os anos iniciais da década de 1940 conheciam a formação de um novo padrão de sonoridade orquestral no campo da música popular brasileira. Em pouco tempo, essas inovações foram incorporadas e assimiladas por outros arranjadores, o que contribuiu para a sua consagração perante o público médio.

⁹⁰ ANÍSIO, Pedro. “Samba de casaca”. *Rádio Nacional*, boletim informativo dos serviços de transmissão, ano I, nº 2 apud BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p. 54.

⁹¹ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo vol. 1*. 5ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 177.

⁹² ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 79.

Como se pode notar, os casos expostos até aqui constituem novos índices da *circularidade* que determinadas representações adquiriram no período, reforçando a inter-relação entre diferentes instituições e agentes sociais - Estado e mercado, intelectuais e artistas, músicos eruditos e populares etc. Entretanto, esse momento histórico se distingue do anterior por apresentar de forma mais nítida certa confluência entre os interesses e expectativas dos grupos dirigentes e de frações da classe média, os quais se mostravam sensivelmente orientados pelos ideais nacionalista, modernizador e civilizador. Além disso, observa-se no início dos anos 1940 um grau razoável de desenvolvimento da racionalidade capitalista no campo da produção cultural se comparado com o da década precedente, haja vista a relação entre empresas multinacionais (como a Coca-Cola, por exemplo) e emissoras de rádio.

Ocorre que esse processo encerra uma série de conflitos e contradições. Segundo Virginia de Almeida Bessa, apesar da valorização do mestiço e do samba como símbolos nacionais, o período que compreende a passagem das décadas de 1930 e 1940 assiste a certo afastamento, em alguns setores, dos artistas representantes desse ideário do mercado de produção da música popular.⁹³ Um caso digno de nota é o da atuação de Pixinguinha como arranjador em gravadoras e emissoras de rádios na mesma época em que Radamés Gnattali e outros maestros com ascendência italiana, como Léo Peracchi e Lyrio Panicalli, por exemplo, estavam ganhando espaço e projeção nesses meios. Após um período profícuo e intenso entre os anos 1920 e 1930, em que esteve à frente da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, Orquestra Victor Brasileira, grupo Diabos do Céu, grupo da Guarda Velha, entre outros,⁹⁴ seus trabalhos com formações

⁹³ BESSA, Virginia de Almeida. op. cit. 2010. p. 235. Vale conferir também, nessa direção, a pesquisa de João Baptista Borges Pereira, já mencionada anteriormente, em que se discute os limites, as dificuldades e os conflitos que permeiam a trajetória social de artistas negros no meio radiofônico da cidade de São Paulo entre as décadas de 1920 e 1960. Ver: PEREIRA, João Baptista Borges. op. cit. 1967.

⁹⁴ Um estudo detalhado dos arranjos elaborados por Pixinguinha nessa fase foi empreendido pelo violonista e pesquisador Paulo Aragão. A partir dos fonogramas da época, o autor destaca a importância dos procedimentos utilizados pelo compositor carioca na definição de um estilo ou padrão de escrita para orquestras populares no Brasil, logo consagrado nos âmbitos radiofônico e fonográfico. Ver: ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1920 a 1935)*. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

orquestrais foram se tornando cada vez mais escassos em princípios de 1940, conforme indicam os números relativos aos seus registros fonográficos.⁹⁵

Embora fosse um nome consagrado como instrumentista, compositor e autor de arranjos “tipicamente” brasileiros para suas orquestras, a estética musical que Pixinguinha representava parecia não se adequar aos ideais de modernização e civilização que alguns setores da *intelligentsia* nacional sustentavam naquele momento. Em outras palavras, a sonoridade de seus arranjos era, a um só tempo, valorizada e “confinada” a um passado supostamente portador da “verdadeira” identidade nacional, mas que ainda guardava resíduos de um estágio “primitivo” e “não civilizado” da história do país - ainda que seus arranjos muitas vezes apontassem, na prática, para outra direção, revelando técnicas e procedimentos alinhados ao que havia de mais original entre as orquestrações das décadas de 1930 e 1940, sem contar a constante renovação que Pixinguinha apresentava no âmbito da composição, transgredindo de tempos em tempos os padrões formais e estilísticos consolidados na história do choro.

Alguns críticos e agentes ligados ao campo da música popular brasileira consideravam seu padrão de sonoridade orquestral incompatível com um período em que se buscava, nos dizeres de Pedro Anísio, dar um tratamento “digno e elegante” ao samba. O próprio maestro Radamés Gnattali compartilhava, de certa forma, esse ponto de vista, chegando a afirmar, anos mais tarde, que o conjunto Oito Batutas, por exemplo, então liderado por Pixinguinha nos anos 1920, era uma “esculhambação” em termos de performance: “Tinha três violões, não tinha? Cada um fazendo um baixo diferente. Tava (sic) todo mundo lá de cana e achando muito bom. Mas não era, pô!”⁹⁶

⁹⁵ BESSA, Virginia de Almeida. op. cit. 2010. p. 302-313. Encontra-se aqui um levantamento dos registros fonográficos de Pixinguinha como arranjador no período citado. Além deste, vale a pena consultar um pequeno gráfico elaborado por Dmitri Cerboncini Fernandes em sua tese, em que se encontra exposta a curva da produção de sambas e choros gravados por Pixinguinha entre 1913 e 1961. Após uma fase bastante expressiva entre o final dos anos 1920 e meados dos anos 1930, os números caem abruptamente por volta de 1940, tomando novo fôlego por volta de 1947 - os motivos dessa “viravolta” serão discutidos mais adiante. Ver: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. op. cit. 2010. p. 114.

⁹⁶ “Com a batuta, Radamés Gnattali”. Rio de Janeiro, *Pasquim*, 06/07/1977. p. 13 apud BESSA, Virginia de Almeida. op. cit. 2010. p. 256. Em entrevista concedida para o autor deste trabalho a 7 de julho de 2011, o músico Zé Menezes parece endossar o discurso de Radamés: “O Pixinguinha era um cara de banda de música, ele era mestre de banda de música. Os arranjos do Pixinguinha era aquela coisa que mal chegava a uma terça, ele não era um cara assim de harmonias, como era no caso... Quando apareceu o Radamés, todo mundo só queria o Radamés, porque o Radamés foi um cara que veio na frente, ele era um cara que vivia cem anos na frente”. (Cf. entrevista completa no CD em anexo).

Sem embargo, vale lembrar que o maestro Radamés chegou a utilizar combinações instrumentais análogas a essa na sessão rítmica da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional. Garoto, Zé Menezes e Bola Sete eram os multi-instrumentistas de cordas dedilhadas (violão, violão tenor, bandolim, cavaquinho, banjo etc.) que integravam a célebre orquestra, atuando sempre em conjunto. A diferença, contudo, é que esses músicos executavam arranjos escritos, em que as funções de cada um eram previamente definidas – ou seja, o “problema”, na verdade, não residia na instrumentação, mas no “tratamento”, na “vestimenta orquestral” ou, numa palavra, no *estilo interpretativo*.

O fato é que a associação com o alcoolismo se tornou um lugar-comum na historiografia da música popular brasileira para explicar o relativo afastamento do arranjador Pixinguinha do cenário artístico na primeira metade dos anos 1940.⁹⁷ No entanto, retomando os casos discutidos por Virgínia de Almeida Bessa, João Baptista Borges Pereira e, principalmente, os dados que informam o momento de falsidade das tentativas de se “forjar uma identidade nacional” na “Era Vargas” a partir das camadas populares – tentativas que ocultavam, por exemplo, políticas racistas e discriminatórias no trato com os imigrantes -, então trazidos pela historiadora Stella Bresciani, o problema que parece cercar a trajetória de Pixinguinha nesse período é mais amplo e complexo, envolvendo fatores “externos” que produziram, contudo, ressonâncias na prática e no cotidiano de muitos artistas de origem afro-brasileira. Afinal, tudo indica que as dificuldades enfrentadas pelo músico nessa época não constituem um mero acaso, e tampouco podem ser explicadas apenas do ponto de vista de sua trajetória individual. Trata-se de um problema histórico e social muito bem fundado na realidade do país à época do Estado Novo.

Pixinguinha apenas encontraria uma saída na parceria proposta pelo flautista Benedito Lacerda que, em troca da ajuda financeira e do novo impulso prometidos à sua carreira, exigiu a coautoria em diversos choros de sua lavra, bem como o papel de solista nas dezenas de gravações que iriam realizar em conjunto nos próximos anos.⁹⁸ Foi dessa “parceria” ou desse “contrato” eticamente frágil que Pixinguinha se consagrou com os seus célebres “contrapontos”⁹⁹

⁹⁷ Um autor que se apoia nesse argumento é um de seus biógrafos, o jornalista Sérgio Cabral. Ver: CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

⁹⁸ BESSA, Virgínia de Almeida. op. cit. 2010. p. 244-245.

⁹⁹ O termo “contraponto”, neste caso, diz respeito aos contracantos característicos da linguagem do choro, elaborados, sobretudo, por instrumentos como o violão de sete cordas (responsável pelas “baixarias”) e, no caso de Pixinguinha, o saxofone tenor. Portanto, embora seja corrente seu emprego na música popular, o uso das aspas em

executados ao saxofone tenor, renovando consideravelmente a linguagem e o padrão de execução e sonoridade do choro.

Esse cenário assumirá novos contornos no segundo pós-guerra, quando os artistas mestiços e negros, estreitamente ligados ao samba e ao choro dos anos 1920 e 1930, serão revalorizados enquanto representantes “legítimos” de um passado “puro” e “autenticamente” brasileiro: a chamada “Época de Ouro” da música popular. O momento-chave dessa retomada da “tradição”, ou melhor, dessa “(re)invenção da tradição”,¹⁰⁰ foi o lançamento, em 1947, do programa *O pessoal da Velha Guarda*. Idealizado e produzido por Almirante, na Rádio Tupi, o musical contava com os arranjos e a atuação do próprio Pixinguinha.¹⁰¹ Mas as razões, os conflitos e as contradições inerentes a esse processo sócio-histórico serão abordados no próximo capítulo.

Por ora, cabe ressaltar a presença de sinais mais claros, entre os anos 1930 e 1940, da configuração de uma hierarquia de legitimidades e gostos no campo da música popular. Apesar do reconhecimento do samba e do mestiço enquanto símbolos nacionais no plano dos discursos, a estética musical produzida no seio dos ambientes populares encontrava, porém, certos limites quando o assunto era a “modernização” e a “civilização” do país. Entravam em cena, neste momento, os músicos identificados com a cultura erudita, ou “semierudita”, ou que simplesmente apresentavam em suas produções uma “roupagem” musical mais “digna”, “elegante”, “emoldurada” e condizente com o clima nacionalista, ufanista, modernizador e civilizador da época. É importante lembrar ainda que, numa fase marcada pelo desenvolvimento dos meios de produção e reprodução de discos, os arranjadores ditos “letrados” souberam trabalhar e compatibilizar de modo mais eficaz, perante o público médio, suas técnicas de escrita e concepções estéticas com as condições materiais de produção, não sem compatibilizar suas criações com os padrões de sonoridade da música de concerto e, em especial, com os procedimentos de escrita das *big bands* norte-americanas.

“contraponto” é necessário para que este não seja confundido com o sistema contrapontístico ligado à música de concerto europeia – do período barroco, em especial.

¹⁰⁰ A expressão “invenção das tradições” será empregada neste trabalho segundo a acepção dos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Ver: HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

¹⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 61.

Em suma, observando esses dados, vêm à tona argumentos como os de Florestan Fernandes, citados no item anterior, que apontam os conflitos sociais e raciais que as construções ideológicas dos grupos dominantes acabam por dissimular; bem como os de Giralda Seyferth, para a qual “o Estado Novo (...), mesmo mudando para uma retórica racial disfarçada de democracia racial, não havia abandonado a tese do branqueamento”.¹⁰² Afinal, está claro que, a cada nova ação, representação ou projeto político-ideológico comprometidos com o processo civilizatório e modernizador do país, as defasagens temporais que pautam a sua formação histórica, em que o arcaico e o moderno, o atraso e o progresso muitas vezes coexistem, acirrando e evidenciando os conflitos e as disparidades sociais resultantes desses impasses e contradições, enfim, é esse conjunto de questões que mais salta à vista nas tentativas de mudança e/ou manutenção da “ordem”.

A seguir, procurar-se-á discutir em detalhes, a partir da reconstrução do contexto em que se encontra toda a produção musical do Trio Surdina, a dinâmica dessa hierarquia de legitimidades e gostos que, mesmo sendo imposta pelos setores médios e intelectualizados, não deixa de engendrar uma série de conflitos e contradições. Isso porque, além da sua heterogeneidade, esses grupos sociais estabelecem relações de interdependência com os demais, principalmente numa sociedade e numa época em que não se pode considerar a existência de uma cultura erudita de grande expressão no país.

Não obstante, em meio ao diálogo contínuo entre as culturas de tradição “letrada” e “oral”, como aponta Walter Garcia, a “canção popular-comercial brasileira” parece traduzir cada vez mais, a partir da década de 1930, a sensibilidade das classes médias, consolidando-se enquanto “forma” musical hegemônica ao longo do século XX.¹⁰³ Acredita-se que uma parte desse processo poderá ser mais bem compreendida, dentro dos limites e objetivos deste trabalho, se as manifestações artísticas forem interpretadas à luz das pressões e relações de força que

¹⁰² SEYFERTH, Giralda. Os paradoxos da miscigenação. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 20, junho de 1991. p. 171 apud VIANNA, Hermano. op. cit. 1995. p. 73.

¹⁰³ GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, v.1, p. 30-57, jul-dez 2012. p. 31.

pautam a história social e cultural brasileira, não sem considerar a mediação dos suportes técnicos de produção e reprodução de música.

2 Música em Surdina

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”

Walter Benjamin (1936)

2.1 “O início de uma nova era”

Uma das principais críticas dirigidas ao Trio Surdina foi publicada em maio de 1953, quando do lançamento do primeiro *long-playing* do conjunto:

Analizamos, no ensejo, o recente álbum em “long-playing”, da etiqueta Musidisc, de nº M-007 (sêlo negro, de 33 e 1/3 rpm), que assinala a estréia (sic) em disco do notável Trio Surdina. Na face A, temos: “Ternamente” (beguine) de Jack Lawrence e Walter Gross - “O Relógio da Vovó” (chôro) do Trio Surdina - “Duas Contas” (samba) de Garoto - “Felicidade” (beguine) de Garoto e Haroldo Barbosa. Apresentando essas quatro primeiras composições, os solistas de acordeon, violão e violino, oferecem maravilhosos instantes de deleite espiritual. Suas criações artísticas atingem nível técnico excepcional! As gravações impõem a mais límpida emissão sonora, deixando transparecer a ótima qualidade do material de fabricação, constituído de vinilite de classe superior. O vocalista do samba “Duas Contas”, a única composição que é cantada, nesta face, agrada plenamente. Os três instrumentistas surpreendem pelo apuro técnico. Na face B, temos: “Ninguém me Ama” (samba-canção) de Antonio Maria e Fernando Lobo - “Na Madrugada” (samba) de Nilo Sérgio - “Nós três”, um interessante baião do Trio Surdina - e, finalmente, a conhecida página “Malagueña”. Nos dois primeiros sambas, destacamos suas linhas melódicas, a exuberância técnica das interpretações, e as intervenções felizes do assoviador que nos fez recordar uma gravação memorável de Les Paul. “Nós três” é página de feição originalíssima, ritmicamente, quer nas belas nuances melódicas que tira partido o excelente violão, ou nos maravilhosos graves do exímio acordeonista, secundados, ambos, pela técnica muito pessoal do violino. Trata-se, pois, de lançamento que orgulha a indústria do disco brasileiro na atualidade, constituindo o início de uma nova era, das mais brilhantes, para a fonografia do Brasil! Uma linda e artística capa, do desenhista Rodolfo, valoriza, igualmente, o “long-playing Trio

Surdina”. Cotação: Excelente. Valor artístico: Excelente. Valor comercial: Promissor. Felicitamos, efusivamente, a gravadora de Nilo Sérgio - C.P [Claribalte Passos].¹⁰⁴ (Grifos nossos).

“Deleite espiritual”, “apuro técnico”, “belas nuances”, “límpida emissão sonora”, “valor artístico”, “valor comercial”... Eis alguns códigos da crítica musical dos anos 1950, empregados aqui em sentido positivo e distintivo para enfatizar o caráter “moderno” e a “feição originalíssima” do disco, em oposição (indireta) a outras produções contemporâneas do Trio Surdina que procuravam se distinguir e se legitimar sob as insígnias da tradição, do passado, do “autêntico” etc. Destaca-se ainda a presença do termo *long-playing* associado a uma gravadora nacional, a saber, a estreante Musidisc, haja vista o recente desenvolvimento desse formato nos Estados Unidos (1948), e cujos discos chegavam ao Brasil apenas via importação. Aliás, pode parecer estranho e mesmo desnecessário para o leitor comum encontrar, numa apreciação musical, menções aos detalhes técnicos do material de fabricação do *LP*; assim também, por se tratar de uma produção inédita, que acabara de entrar para o mercado de discos, as palavras de Claribalte Passos - poeta, crítico musical e colunista da revista *Carioca* - possivelmente suscitaram dúvidas ou, no mínimo, a curiosidade dos leitores da época ao omitir o nome dos integrantes do elogiado conjunto. Longe de ser um mero deslize do autor, esse fato é apenas um dos inúmeros “mistérios” que circundam o Trio Surdina.¹⁰⁵

Para esclarecer esses e outros pontos, bem como os sentidos e significados do conteúdo dessa crítica, será preciso retomar o momento de formação e a trajetória do Trio Surdina à luz das informações relativas ao contexto sócio-histórico que envolve a sua produção.

Tudo indica que o conjunto se reuniu pela primeira vez em meados de 1951, no programa *Música em Surdina*, idealizado e produzido à época por Paulo Tapajós, na Rádio

¹⁰⁴ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 2 de maio de 1953, p. 62. Esta crítica encontra-se reproduzida também, ainda que de forma parcial, em: ANTONIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. p. 61-62.

¹⁰⁵ A escassez de informações acerca da origem e trajetória do Trio Surdina foi uma das principais dificuldades encontradas no decorrer da pesquisa. Até o momento, quem melhor esclareceu uma série de interrogações existentes em torno do conjunto foi o pesquisador Jorge Mello que, embora não seja um acadêmico da área de música (é professor do departamento de Física da UFRJ), nutre grande interesse pelo assunto. Através de seu blog, publicou diversas matérias que reconstituem a breve e nebulosa história do trio, todas pautadas em fontes privilegiadas a que teve acesso como, por exemplo, os contratos dos músicos com a gravadora de Nilo Sérgio, a Musidisc, os quais foram disponibilizados pelo atual proprietário da empresa, Nilo Sérgio Filho. Ver: <http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/2009/04/desvendando-o-misterio-trio-surdina.html>. Acesso em: 16 de junho de 2010

Nacional. Como o próprio nome sugere, a intenção desse musical era reproduzir uma sonoridade mais intimista, opondo-se tanto à estridência dos populares programas de auditório, quanto às formações instrumentais mais numerosas, como a da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, por exemplo. Para tanto, Paulo Tapajós arregimentou uma série de solistas da emissora, a fim de compor conjuntos menores.¹⁰⁶ Foi assim que Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), multi-instrumentista que gozava de amplo prestígio no meio artístico e que estava na emissora desde 1942,¹⁰⁷ uniu-se aos recém-contratados Fafá Lemos (Rafael Lemos Júnior, 1921-2004), violinista que transitou em orquestras sinfônicas e populares ao longo da década de 1940,¹⁰⁸ e Chiquinho do Acordeon (Romeu Seibel, 1928-1993), jovem gaúcho que havia se transferido para a capital federal naquele mesmo período,¹⁰⁹ atuando inicialmente como músico contratado na boate Monte Carlo e na gravadora Todamérica.¹¹⁰

Um dado que informa a condição de existência do programa, esclarecendo a sua origem e o seu formato, é a faixa de horário que o mesmo ocupava: os “fins de noite” do rádio, logo após o concorrido “horário nobre” - ocupado à época pelas radionovelas, audições humorísticas e programas de auditório, principalmente. Isso significa que o público ao qual o *Música em Surdina* se dirigia não era exatamente o mesmo que ouvia os programas mais populares. Nesse sentido, sua estética se coadunava com a das pequenas boates em voga, sobretudo, na zona sul do Rio de Janeiro,¹¹¹ que eram frequentadas predominantemente por membros de uma fração da classe média que esteve no centro da vida noturna e boemia de bairros como Copacabana e Ipanema no segundo pós-guerra.

Esses espaços eram restritos e “restritivos”: adequados aos *pocket shows* e às formações instrumentais reduzidas; eram amiúde refinados, marcados pelos preços altos de seus serviços e produtos, acessíveis apenas a um público “seleto”.¹¹² Em síntese, pode-se dizer que, além da busca pela inserção e consagração num segmento em formação no campo da música

¹⁰⁶ SAROLDI, Luís Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. op. cit. 1984. p. 75.

¹⁰⁷ Com exceção de um breve período em que se desligou da Nacional para atuar na Rádio Record, entre 1949 e 1951. ANTONIO, Irati & PEREIRA, Regina. op. cit. 1982.

¹⁰⁸ Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/fafa-lemos>. Acesso em: 3 de março de 2010.

¹⁰⁹ Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/chiquinho-do-acordeom>. Acesso em: 3 de março de 2010.

¹¹⁰ “Solistas de Orquestras”. *Revista do Disco*, ano 1, nº 1, fevereiro de 1953. p. 22.

¹¹¹ SAROLDI, Luís Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. op. cit. 1984. p. 76.

¹¹² MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

popular, o referencial estético do programa não deixa de revelar as marcas de uma classe social que procurava se distinguir através do gosto e dos novos hábitos de consumo instituídos num espaço sociocultural elitizado.

Ocorre que o Trio Surdina não atuou somente no programa de Paulo Tapajós. Em agosto de 1952, o apresentador Paulo Gracindo anunciou a seguinte atração num de seus programas de auditório:

E chamamos agora, em “Noite de Estrelas”, três grandes artistas... Três grandes instrumentistas que fazem a delícia da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, com um número também feito para a pouca luz, a *media luz* [sotaque espanhol] das boates. É um número muito bonito, “The Breeze and I” - (...) “A brisa e eu”. Esses três grandes artistas são: no violino, Fafá Lemos; na sanfona, Chiquinho; e Garoto, no violão. Vamos aplaudir (aplausos), são três grandes instrumentistas! (...).¹¹³

Noite de Estrelas era patrocinado pela “moderna e científica pasta dental Phillips”, e contava com atrações que iam desde as “grandes estrelas” do rádio na época, como as cantoras Marlene e Emilinha Borba, passando por números humorísticos conduzidos por Pagano Sobrinho (Fioravante Pagano Sobrinho) e o imitador Wellington Botelho (Wellington Grigorowsky Botelho), até apresentações de música instrumental, reunindo solistas e conjuntos da Rádio Nacional, como o próprio Trio Surdina. O “animador” de *Noite de Estrelas* - ou “mestre de cerimônia”, conforme preferia ser chamado Paulo Gracindo, tencionando deixar a “animação” do programa nas mãos do “público presente” -, buscava estabelecer uma relação de intimidade e cordialidade com os artistas e com o auditório, interagindo e acatando por vezes sugestões da plateia.¹¹⁴ A música executada pelo Trio Surdina, no caso mencionado, é uma canção norte-americana que fazia muito sucesso naquele período, sobretudo em função da gravação de Jimmy Dorsey e sua Orquestra (Decca, 1940). Trata-se, na verdade, de uma adaptação de “Andalucia”, da autoria do compositor cubano Ernesto Lecuona, que fora interpretada pelo trio como um bolero, diferentemente do *fox-trot* apresentado pela *big band* de Jimmy Dorsey. Conforme se discutirá mais adiante, as versões de músicas estrangeiras estavam em alta entre os anos 1940 e 1950, prática nem sempre vista com “bons olhos” pelos críticos locais.

¹¹³ Programa *Noite de Estrelas*, 9 de agosto de 1952, primeira parte. Acervo *Rádio Nacional*, MIS-RJ.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

Não obstante essa breve ilustração de um programa de auditório, o meio radiofônico, a exemplo do mercado de música popular, encontrava-se em via de segmentação desde, pelo menos, os anos 1940. É nessa fase que começa a se configurar de forma mais nítida uma cisão nos planos prático e simbólico entre uma produção denominada, por vezes pejorativamente, como comercial ou “massiva” - que se voltava para o grande público -, e um tipo de música mais “sofisticada”, que correspondia às expectativas das classes médias. A primeira era representada, no âmbito do rádio, pelos programas de auditório e pelas radionovelas, atrações que alcançavam os maiores índices de audiência. Aliás, devido à participação ostensiva do público nos auditórios dessa época, e sendo este composto predominantemente pela população de baixa renda, ocorreu, de acordo com José Ramos Tinhorão, uma espécie de “reação elitista” por parte dos segmentos abastados, conforme ilustra uma espécie de “crônica-denúncia” do jornalista Anselmo Domingos, publicada em 1947:

Há duas espécies de ouvintes. Os que acompanham as transmissões de casa e os que vão aos auditórios ver de perto os programas. Ouvinte verdadeiro é aquele que capta no receptor as ondas das estações. Os outros também são ouvintes, mas apreciam o rádio por outro prisma. Ao cavalheiro que ouve programas de casa, não interessa saber se Carlos Frias é magro ou gordo, se Araci de Almeida é feia ou bonita. (...) No princípio o povo que corria aos auditórios o fazia pela curiosidade natural de conhecer os astros e estrelas. (...) Daí se conclui que os auditórios estão viciados. E isso é um grande mal que precisa ser debelado o quanto antes.¹¹⁵ (Grifo nosso).

Note-se que, para o crítico, o comportamento na sala de estar burguesa devia ser análogo ao das salas de concerto. Essas linhas ressoam o ideal de escuta e fruição desinteressada típicos dos setores de elite, apontando para conflitos sociais mais amplos,¹¹⁶ que se traduziram na segmentação e na configuração de uma hierarquia de legitimidades e gostos no campo da música popular. São conhecidos, nesse sentido, casos mais extremos, em que chegaram a definir o público feminino, negro, mestiço e de baixa renda como “macacas de auditório”, as quais atingiam, segundo esse julgamento, os “princípios mínimos” do rádio.¹¹⁷ Não por acaso, tais “princípios” vão ao encontro dos padrões de comportamento, civilidade e dos valores morais

¹¹⁵ Ver: “Auditórios viciados”. *Revista Rádio Visão*, nº 2, 15 de maio de 1947 apud TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981. p. 83-84.

¹¹⁶ GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

¹¹⁷ O termo “macacas de auditório” foi cunhado pelo jornalista Nestor de Hollanda. Ver: TINHORÃO, José Ramos. op. cit. 1981. p. 75-76.

preconizados pelos pioneiros da experiência radiofônica no Brasil na década de 1920: os cientistas Roquette-Pinto e Henrique Moritze, membros destacados da elite carioca da época.¹¹⁸

A partir dessas informações, é possível dizer que o surgimento de um programa como o *Música em Surdina*, voltado para um público de classe média, é sintomático de uma tendência mais ampla do meio radiofônico das décadas de 1940 e 1950: a da segmentação da programação, coincidindo com um período em que as camadas médias assistiam à transformação das classes populares em consumidores potenciais de música e de outros “produtos” que proviam as rádios. Como “resposta” (deliberada ou não) a este fenômeno, emergem ao mesmo tempo programas que buscavam dar um tratamento mais “digno” e “elegante” à música popular como, por exemplo, *Quando os maestros se encontram*, transmitido todas as sextas-feiras, às 21h40min. Essa atração contava com os “magníficos arranjos” dos principais maestros da Rádio Nacional - Radamés Gnattali, Léo Peracchi, Lyrio Panicalli, Alceu Bocchino, Alberto Lazolli etc.¹¹⁹ Pode-se citar também o programa *Ritmos do Copacabana*, transmitido a partir das 23h30min diretamente da boate do luxuoso hotel “Copacabana Palace”.¹²⁰

Acontece, porém, que essa polarização entre o “culto” e o popular não era estanque e sequer se apresentava de modo claro a muitos agentes que protagonizaram esse contexto sociocultural (produtores, radialistas, críticos e artistas de um modo geral), haja vista, para ficar num exemplo já mencionado, a presença do Trio Surdina num programa de participação popular expressiva como o *Noite de Estrelas*. A coexistência aparentemente conflitante de atrações esteticamente distintas num único meio aponta para a necessidade de se acatar a complexidade desse cenário, lançando mão de pares conceituais (culto x popular, moderno x antigo etc.) apenas enquanto modelos que possibilitam a aproximação do pesquisador à realidade objetivada. Além disso, deve-se ter em mente que essas contradições são antes identificadas pelo observador externo, distante no tempo e no espaço em relação ao objeto em questão, pois, claro está que essa pluralidade de práticas nem sempre se apresentava como um “problema” para os agentes inseridos naquele período.

¹¹⁸ Sobre essa fase embrionária da radiofonia brasileira, em que o novo meio de comunicação emerge como um instrumento potencialmente importante para o “progresso” e “civilização” do país, ver: MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976; CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996; TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o Rádio não contou*. São Paulo: Editora Harbra, 1999.

¹¹⁹ Acervo *Rádio Nacional*, MIS-RJ.

¹²⁰ As informações sobre esses programas estão disponíveis no acervo da *Collector's*, empresa privada que comercializa os registros sonoros de dezenas de produções radiofônicas dessa época.

2.2 Rio, Zona Sul

A emergência das pequenas boates da zona sul enquanto espaços privilegiados da vida sociocultural da classe média carioca tem raízes históricas relativamente precisas. Um fato determinante foi a proibição do jogo e o consequente fechamento dos cassinos a partir de 1946. A música popular ocupava um lugar importante nesses ambientes, uma vez que comportavam desde orquestras mais amplas até conjuntos dançantes menores. Além disso, eram espaços *sui generis* no sentido de possibilitar a troca de experiências entre os artistas nacionais e os estrangeiros que aportavam frequentemente por aqui, como os das *big bands* norte-americanas e das orquestras oriundas de diversos países da América latina. Segundo Alcir Lenharo, as atrações internacionais eram até mais valorizadas nesses locais. Os músicos brasileiros, quando não conseguiam se inserir nesse mercado, atuavam principalmente nos *dancings*, então mais acessíveis,¹²¹ embora não tivessem o prestígio adquirido pelos cassinos.

O músico Zé Menezes (José Menezes França, 1921-2014), multi-instrumentista que atuou, entre outros, no cassino Quitandinha, localizado em Petrópolis e que pertencia à mesma rede do célebre Cassino da Urca, afirma que o fim desses estabelecimentos representou uma “derrubada terrível”, afetando inúmeros artistas. Menezes, à época um jovem músico recém-chegado ao Rio de Janeiro e que, portanto, estava em busca de inserção no mercado e consolidação de sua carreira, pensou em retornar à sua terra natal, o estado do Ceará, tamanha a “decepção” causada por essa medida repentina imposta pelo governo de Eurico Gaspar Dutra.¹²²

Conforme aponta Julia O'Donnell, os cassinos se destacavam não apenas por movimentar a vida artística e cultural da cidade, mas por constituir elemento importante para o turismo nacional e, sobretudo, o internacional. Desde a década de 1920, pelo menos, integrantes das classes abastadas manifestavam, através da imprensa, o interesse pela construção de cassinos e hotéis de luxo nos bairros da zona sul - em especial, Copacabana, Ipanema, Leblon e Leme. A ideia era inserir essa região na prestigiada rota turística que incluía balneários estrangeiros como os de Palm Beach, Miami, Mônaco, Biarritz, Côte d'Azur, Buenos Aires e Montevideo, por exemplo, famosos por concentrar a elite dos setores hoteleiro e dos chamados jogos de azar. O

¹²¹ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 23-24.

¹²² Vide entrevista concedida pelo músico ao autor deste trabalho, realizada no dia 7 de julho de 2011, na cidade de Guapimirim-RJ. (Cf. entrevista completa no CD em anexo).

desejo dos grupos interessados em transformar essas praias cariocas no *locus* do “divertimento aristocrático” ¹²³ foi atendido, de certa forma, a partir de 1933, quando o presidente Getúlio Vargas permitiu a abertura dos cassinos.

Outro fato que condicionou o deslocamento da vida noturna e boêmia para a zona sul foi a “decadência” da Lapa, até então o principal reduto da música popular. Esse processo teve início em meados de 1940, quando o prefeito Henrique Dodsworth promoveu reformas urbanas maciças em diversos pontos da capital federal, incluindo a desapropriação de centenas de prédios e o fechamento de inúmeros prostíbulos. Aliás, integra este “bota abaixo” à *la* Pereira Passos a abertura da avenida Presidente Vargas, que resultou em nova expulsão da população de baixa renda do centro da cidade, incluindo a destruição da lendária “Praça Onze”, marco do carnaval popular carioca. A partir desse momento, a Lapa entrou em progressiva degradação, tornando-se um local cada vez mais associado à violência e à marginalidade. Muitos intelectuais e membros da elite que frequentavam o bairro em seus tempos “áureos”, ainda que por “curiosidade”, acabaram se afastando definitivamente. ¹²⁴ Na verdade, voltaram para o seu lugar de origem, onde se formava uma nova boemia, mais “elegante” e “civilizada”: a zona sul. ¹²⁵

O segundo pós-guerra foi marcado também por mudanças significativas na política e economia do país. Com o fim do Estado Novo e a consequente deposição de Getúlio Vargas abriram-se as portas para as importações em massa de produtos industriais (roupas, eletrodomésticos etc.) e culturais norte-americanos, como os filmes de Hollywood e os discos de jazz. ¹²⁶ Para o crítico e jornalista José Ramos Tinhorão, autor alinhado às expectativas da esquerda e ao nacionalismo varguista, o novo contexto representou um retrocesso no desenvolvimento do parque industrial nacional, bem como à sua produção cultural. Com a presença marcante do jazz, somada à voga de ritmos latino-americanos como o bolero, a rumba e o tango argentino, por exemplo, a música brasileira, em sua opinião, entrou em “decadência”, na

¹²³ O'DONNELL, Julia. op. cit. 2013. p. 185-194.

¹²⁴ LENHARO, Alcir. op. cit. 1995. p. 17.

¹²⁵ Sobre essa mudança, ver também: MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. UnB, 1990.

¹²⁶ Essas medidas integram um conjunto de ações mais amplas adotadas pelo governo de Eurico Gaspar Dutra no pós-guerra. Acreditava-se que a adoção de uma política liberal de câmbio, necessária para a evasão das divisas acumuladas ao longo do conflito mundial, fosse atrair o capital estrangeiro, equilibrando a dívida externa brasileira. Assim, com a supervalorização da taxa de câmbio, foram instituídos subsídios às importações de bens de consumo duráveis – de origem norte-americana, principalmente. Ver: ABREU, Marcelo de Paiva (Org.). *A ordem do progresso - cem anos de política econômica republicana: 1889-1989*. Rio de Janeiro: Campos, 1999.

medida em que os traços da sua “origem” popular, tanto negra ou mestiça quanto rural e urbana, estavam desaparecendo com os novos “hibridismos” - *samboleros*, *sambajazz*, *samba sessions* etc.¹²⁷ No plano social, o autor associa essa “decadência” à ascensão da nova geração da classe média que se concentrou na zona sul, em virtude da inexistência de uma ligação “orgânica” entre esses grupos e a população de baixa renda, sendo esta a suposta portadora do “verdadeiro” caráter nacional e popular.¹²⁸

O que Tinhorão talvez tenha negligenciado é que não somente o Rio de Janeiro, mas o país todo atravessava uma fase de transformações sociais e infraestruturais importantes a partir da década de 1940. Ao lado das importações de bens de consumo duráveis dos Estados Unidos, a indústria nacional se modernizava e se expandia num ritmo acelerado, passando a concorrer ao longo dos anos em diversos setores de produção com os artigos importados. A este processo se somam o crescimento das cidades e a consequente reestruturação da sociedade de classes, uma vez que o movimento migratório para os centros urbanos se acentua num espaço de tempo relativamente curto. A maior parte da população que se dirigia às grandes cidades pertencia às classes menos favorecidas, que se deslocavam do meio rural e de regiões de extrema pobreza – do norte e nordeste do Brasil, principalmente – em direção aos estados do Centro-Sul. Em função da falta de planejamento urbano e do esforço dos grupos dirigentes em manter a hierarquia social há muito estabelecida, entre outros fatores, tem-se a marginalização vertiginosa desses contingentes nas metrópoles em formação, haja vista a sua baixa escolaridade, não especialização profissional, taxa de natalidade elevada etc.¹²⁹ Assim, o acesso ao mercado de trabalho e ao consumo se dava de forma gradual e parcial entre as classes subalternas.

É nesse momento que a indústria, o comércio e o campo de produção cultural começam a se articular de maneira cada vez mais orgânica, acabando por transformar a nova “massa” em “consumidores”, procurando criar e atender às suas expectativas nos planos material e simbólico, por mais ilusórias e mistificadoras que fossem as relações que começavam a se instituir, corroborando a espoliação dos trabalhadores, uma vez que, no contexto de

¹²⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 307-309.

¹²⁸ Idem, *ibidem*.

¹²⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo tardio e Sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada do Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 560-586.

remanejamento do mercado interno, as relações de força entre as classes são dissimuladas e transfiguradas em relações de sentido.¹³⁰ O papel dos produtos industrializados, incluindo os chamados “produtos” culturais ou simbólicos, foi decisivo nesse processo – vide radionovelas, música popular, revistas especializadas nos ídolos de massa então projetados via rádio e disco etc.

Não obstante, se para determinados grupos esse período era de “crise”, cujo discurso pode ser ilustrado pelas ideias de Tinhorão, para outra parcela da classe média o momento era de “modernização”. Os hábitos, os costumes e os produtos da cultura francesa, predominantes desde a segunda metade do século XIX - e que ganhariam novo fôlego na *belle époque* carioca -, somavam-se à produção cultural norte-americana, presente desde a década de 1910, mas que se impôs de modo incisivo a partir de 1941, com a instituição da chamada Política da Boa Vizinhança,¹³¹ compondo juntas modelos e referenciais estéticos a serem adotados pelas elites locais. Os revitalizados bairros da zona sul, sobretudo Copacabana, com seus novos edifícios de apartamento, hotéis luxuosos e boates frequentadas cada vez mais por turistas estrangeiros tornava-se o espaço privilegiado das novas relações socioculturais dos grupos de elite, onde eram ditados, em suma, os novos hábitos, costumes e padrões de civilidade e “bom gosto”.¹³² O texto de contracapa do disco *Jantar no Rio: Fafá Lemos e sua orquestra* (RCA Victor), de 1954, traduz até certo ponto o *glamour* desses ambientes:

¹³⁰ Para uma análise histórica e sociológica dos momentos decisivos da formação de uma indústria cultural no Brasil dos anos 1950 e 1960, em conexão com as mudanças sociais então em curso nas grandes cidades, ver: MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Vale consultar, especialmente, o terceiro capítulo, “O campo simbólico dependente” (p. 125-156), bem como as “Conclusões”, em que se lê: “Os meios de comunicação de massa constituem, no interior de uma formação social como a brasileira, cujo mercado material e simbólico não se encontra unificado, os instrumentos estratégicos a serviço de uma segunda ação ‘pedagógica’, que consiste em ressocializar amplos contingentes pela imposição de um *habitus* de classe ‘dominante’ e, ao mesmo tempo, consolidando o universo cultural dos contingentes, como, por exemplo, os setores médios, já integrados nesse mercado” (p. 177).

¹³¹ ORTIZ, Renato. op. cit. 1994. p. 88.

¹³² Essa reconfiguração urbana da zona sul, em que se destacam os novos edifícios de apartamento, esteve diretamente ligada ao “espírito moderno” que acometeu o “público aristocrático e fino” - conforme se intitulavam membros da “alta sociedade” carioca - entre 1920 e 1940. Para a antropóloga Julia O'Donnell, “a concentração dos arranha-céus entre a região central e os bairros atlânticos deixava claro que, ao contrário do que acontecia em outros países (onde a verticalização se difundia como solução técnica para a questão da habitação), no Rio de Janeiro o edifício de apartamentos emergia como a moradia das elites e das classes médias ascendentes. Erguidos com materiais nobres e divulgados através de estratégias voltadas para um público de alto poder aquisitivo, os primeiros prédios altos do Rio primavam pelo esforço de oposição às antigas habitações coletivas, o que ficou mais explícito após a crise de 1929, quando, a despeito do decréscimo de investimentos na construção civil, os arranha-céus continuaram a se disseminar pela cidade”. Ver: O'DONNELL, Julia. op. cit. 2013. p. 190 e 199.

Na Praia Vermelha, bem à beira-mar, encontra-se o Casablanca, de bom gosto e discreto. Em qualquer *boîte* do Rio goza o turista de um cortês e atencioso tratamento, podendo calmamente saborear a sua refeição e apreciar a paisagem e a música. (...) A música, naturalmente, precisa ser suave, dansável (sic) e cativante aos ouvidos. E cremos ser a música proporcionada por Fafá Lemos e pelo conjunto que ele dirige uma das mais deliciosas. Fafá Lemos, um violinista notavelmente suave, combina o seu instrumento com clarinete, violão e instrumentos de ritmo para produzir a sua delicada música. Seu repertório inclui consagradas melodias norte-americanas e francesas, além de novos e antigos sucessos brasileiros - alguns dos quais de autoria do próprio Lemos. (Grifos nossos).

Ambiente de “bom gosto e discreto”; tratamento “cortês e atencioso”; música “suave e delicada”: eis alguns códigos que informam um ideal de civilização específico, para além das estratégias de promoção do *LP* intrínsecas a esse discurso.

Conforme aponta Gilberto Velho, entre as décadas de 1930 e 1960, o bairro de Copacabana, por exemplo, cresceu num ritmo sete vezes maior que o da própria cidade do Rio de Janeiro, devido à migração intensa de habitantes oriundos de bairros como Botafogo, Tijuca, Ipanema etc., isso sem contar o contingente significativo advindo de outras cidades e estados brasileiros.¹³³ Esse processo se intensificou entre 1940 e 1950 e, de acordo com o autor, sob a alegação de que estavam à procura de um lugar “moderno”, com “divertimentos” e “facilidades”, a maioria das pessoas se deslocava para Copacabana, na verdade, em função do “prestígio social” e “status” que essa mudança implicava. Em outras palavras, no imaginário de certas frações da classe média, a simples mudança para o bairro significava uma forma de ascensão social, “mesmo não havendo alterações na ocupação ou na renda das pessoas”¹³⁴ - ou seja, mobilidade geográfica se confundia com mobilidade social.

Em pesquisa sobre o processo sócio-histórico que culmina nessa “glamourização” de Copacabana, Julia O'Donnell oferece uma síntese esclarecedora acerca do estágio em que se encontrava a reputação do célebre bairro carioca no imaginário de seus habitantes no final da década de 1940:

(...) mais que um novo bairro ou uma nova forma de experimentação do espaço urbano, Copacabana era também um polo de agregação e de produção de um novo perfil de camadas médias em meio ao cada vez mais diversificado quadro sociocultural carioca.

¹³³ VELHO, Gilberto. *A utopia urbana*: um estudo de antropologia social. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p. 21-24.

¹³⁴ Ibidem, p. 89.

Apresentado como detentor de grande poder aquisitivo e portador de valores como consumo, “senso de progresso” e “realidade de civilização”, o morador da antiga CIL [sigla para Copacabana, Ipanema e Leme] passava a ser associado a uma rede de significados que, apesar de distante dos sonhos de exclusivismo *cilense* [forma como os antigos moradores da CIL se identificavam para se distinguir socialmente], não escondia a filiação aos princípios de diferenciação sobre os quais fizera (e se mantinha) o prestígio daquelas plagas.¹³⁵

Confrontando as representações dessa elite cosmopolita e pretensamente “aristocrática” com os dados concernentes à situação econômica e social do país nos anos 1950, tornam-se mais claras e legítimas as críticas de esquerda, como as de Tinhorão, acerca do momento de falsidade da ideologia que povoa o imaginário dos “seletos” moradores da zona sul do Rio de Janeiro, em especial, da nova geração de *cilenses*. Afinal, como afirmam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais numa análise mais bem circunstanciada e de orientação marxista,

Essa forma de consciência social, que identifica progresso a estilos de consumo e de vida [estrangeiros], oculta os pressupostos econômicos, sociais e morais em que se assentam no mundo desenvolvido. Forma reificada de consciência, acrescentemos, peculiar à periferia, onde é possível consumir sem produzir, gozar dos resultados materiais do capitalismo sem liquidar o passado, sentir-se moderno mesmo vivendo numa sociedade atrasada.¹³⁶

Num momento embrionário da formação de uma sociedade de consumo no país, ter acesso aos bens materiais e “culturais” industrializados da moda se tornou mais um mecanismo de distinção social para uma minoria abastada. Apesar da concomitante segmentação do público, da produção e, conseqüentemente, do gosto, oferecer programas de rádio ou discos voltados para os grupos de classe média não implicava restringir de maneira absoluta o público-alvo. O consumo parcial e, sobretudo, o permanente *desejo de consumo* desses “produtos” por parte dos contingentes economicamente menos favorecidos acabava por configurar novas relações de sentido entre as “massas” e a elite, uma vez que essa produção podia assumir um poder simbólico eficaz, que era habilmente aproveitado pela “coalizão dominante” a fim de corroborar a mistificação e a naturalização das hierarquias sociais entre todas as camadas da população.

¹³⁵ O’DONNELL, Julia. op. cit. 2013. p. 226-227.

¹³⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. op. cit. 1998. p. 605.

Em suma, é este o chão histórico e social, que cobre uma parte do breve interregno democrático que vai de 1946 a 1964, em que se desenrolaram as mudanças estéticas e as transformações técnicas operadas no campo da música popular brasileira discutido neste trabalho.

2.3 O *Hi-Fi* e as transformações da indústria fonográfica brasileira: o caso da Musidisc

Havia uma série de *signos* de modernidade em evidência entre as décadas de 1940 e 1950: as canções francesa e norte-americana divulgadas pela indústria fonográfica e cinema; as produções literárias e o próprio emprego, no cotidiano, de palavras extraídas dos idiomas desses países; a moda e os estilos de vida divulgados pelo cinema hollywoodiano e revistas especializadas (o *american way of life*); o concretismo artístico em suas diferentes manifestações na poesia, pintura e arquitetura etc.

No campo da música popular, em específico, a novidade, ou melhor, o *signo* de modernidade em evidência era um termo que estava ligado a um conjunto de inovações técnicas introduzidas no âmbito da produção de discos: o *Hi-Fi*, uma abreviação de *High Fidelity* – ou Alta Fidelidade. Desenvolvida num primeiro momento em meados da década de 1930 pela empresa alemã Ampex, que introduziu a gravação em fita magnética, e aperfeiçoada nos Estados Unidos por técnicos da gravadora Columbia após a Segunda Guerra,¹³⁷ essa tecnologia trouxe avanços significativos no que diz respeito ao formato, processo de produção e qualidade sonora dos discos. É o início da era dos *long-playings* (*LPs*) de dez (e doze) polegadas e 33 rpm, fabricados com o “inquebrável” vinil - cloreto polivinílico ou, simplesmente, PVC.

De acordo com Egeu Laus, o *LP* surgiu da necessidade de se superar as limitações e fragilidades dos discos de 78 rpm, que não ultrapassavam cinco minutos de gravação em cada face, afora os chiados e ruídos resultantes da má qualidade do seu material de fabricação – um misto de goma-laca e cera de carnaúba. Além disso, a redução da rotação e a introdução do microsulco (*microgroove*) foram determinantes para a maior limpidez sonora das músicas gravadas em discos de vinil, cuja reprodução dependia, a partir desse momento, de aparelhos igualmente modernos. Para tanto, algumas indústrias do ramo lançaram novas eletrolas, com

¹³⁷ OLSON, Lynn. *A Tiny History of High Fidelity*, part 1. 2005. Disponível em: <http://www.nutshellhifi.com/library/tinyhistory1.html>. Acesso em: 18 de abril de 2012.

agulhas mais sensíveis e velocidade de rotação variável - mudanças que, diga-se de passagem, foram responsáveis pelo encarecimento desses aparelhos.¹³⁸

A exemplo do que ocorrera com a introdução do sistema elétrico de gravação, em 1927, e com o aperfeiçoamento das transmissões e dos aparelhos de rádio a partir da década de 1930, é possível dizer que o conjunto de inovações técnicas reunidas sob o signo *Hi-Fi* também representou o início de um novo estágio de treinamento do “sensório humano”. Apurava-se a percepção de sutilezas antes ofuscadas tanto pelos registros resultantes de processos de gravação antigos, quanto pelos aparelhos reprodutores dos discos de 78 rpm. Em suma, ao mesmo tempo em que novas técnicas e suportes eram introduzidos, a sensibilidade auditiva do público também se transformava – novos modos de escuta estavam se formando.

Embora alguns desses novos equipamentos e procedimentos de gravação tivessem chegado ao Brasil apenas em 1951,¹³⁹ os *long-playings* já circulavam por aqui, ainda que de modo restrito, desde a década anterior, quando do aumento das importações de produtos norte-americanos. Prova disso é o programa *Disc-Jockey* – aliás, mais um dos termos que se tornou um *signo* de modernidade na ocasião -, lançado pela Rádio Globo, em 1948, e que se resumia à audição e apreciação de *LPs* de jazz. Seu idealizador e apresentador, o radialista Luís Serrano, trouxe esse formato dos Estados Unidos, acreditando no seu potencial junto aos admiradores locais da música popular norte-americana. Ao mesmo tempo, sugeriu a formação de *fan-clubs* especializados em artistas divulgados nas suas transmissões, a fim de promover o seu programa e de facilitar a circulação de notícias e dos discos por ele importados, chegando mesmo a prometer o fornecimento dos mesmos aos aficionados que encampassem o projeto. E esta ideia não demorou a se concretizar: foi criado, no mesmo ano, o *Sinatra-Farney Fan Club* - dedicado aos cantores Frank Sinatra e Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva) -, reunindo diversos jovens de classe média, como o violinista Fafá Lemos, por exemplo, além de alguns nomes que se consagrariam somente com o advento da Bossa Nova (1958), como os intérpretes e compositores Johnny Alf (Alfredo José da Silva) e João Donato.¹⁴⁰

¹³⁸ LAUS, Egeu. “Capas de Discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 300.

¹³⁹ Ibidem, p. 304.

¹⁴⁰ CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 36-45.

Revelando um espírito empreendedor e aproveitando-se do potencial de mercado adquirido pelo termo *Hi-Fi* enquanto *signo* de modernidade e distinção, o até então *crooner* e compositor Nilo Sérgio funda, entre 1952 e 1953, a Musidisc, uma das primeiras gravadoras do país especializadas em *long-plays*. Uma notícia publicada na revista *Carioca*, em novembro de 1952, anuncia a nova empresa:

Nilo Sérgio, conhecido intérprete de nossa música popular e, atualmente, elemento de relevo da indústria fonográfica nacional, associou-se a alguns milionários e lançou à praça a nova etiqueta “Musidisc”. Trata-se de empreendimento sensacional, em lançamentos na modalidade técnica do “Long-Playing” (...).¹⁴¹

É importante destacar a “parceria” entre Nilo Sérgio e alguns “milionários”. Cientes do potencial de mercado do *LP*, que vinha se consolidando nos Estados Unidos e na Europa, empresários ligados ao ramo do entretenimento no Brasil não hesitaram em investir no novo formato de discos – à frente, serão apresentados e discutidos outros exemplos de gravadoras voltadas a este segmento em formação.

Conhecido até então como *crooner* e compositor, o proprietário da gravadora havia atuado ao lado de Garoto na orquestra do maestro Carioca em meados da década de 1940.¹⁴² O convite para a gravação de um disco surgiu na época em que o trio havia assumido uma formação fixa, em razão do considerável reconhecimento dos ouvintes da Rádio Nacional que os acompanhavam em diversos programas, coincidindo também com o momento em que Nilo Sérgio começava a estruturar a Musidisc. Entretanto, para levá-los ao estúdio, o então empresário se deparou com um verdadeiro imbróglio: os músicos possuíam contratos com gravadoras diferentes e bastante consolidadas no mercado, e se viam, portanto, legalmente impedidos e profissionalmente inseguros para assinar com a estreante Musidisc. A solução encontrada, na ocasião, foi omitir os nomes dos instrumentistas nos créditos dos *LPs*, prática nada incomum para a época, haja vista as inúmeras participações não registradas de Garoto em fonogramas da

¹⁴¹ “Novidades em Long-Playing”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 894, 22 de novembro de 1952. p. 62.

¹⁴² MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

Continental, Sinter e Todamérica entre 1951 e 1953, por exemplo, sendo que, nessa fase, seu contrato era de exclusividade com a prestigiada Odeon.¹⁴³

Sem embargo, o nome Trio Surdina se tornou uma espécie de “propriedade” de Nilo Sérgio. Isto porque o formato do grupo se mostrava promissor em termos de mercado - afinal, era a época das pequenas boates, dos *nightclubs*, e as próprias emissoras de rádio já estavam procurando “atender” o novo público que ali emergia -, sem contar que esta medida evitaria futuros problemas contratuais envolvendo os músicos. Daí as diversas formações que o trio acumulou ao longo de aproximadamente dez anos de existência sem alterar, contudo, o nome e a ligação com a Musidisc - incluindo o *Trio Surdina em Bossa Nova*, de 1963, lançado oito anos após a morte de Garoto.¹⁴⁴

De acordo com Jorge Mello, pesquisador que teve acesso aos contratos da Musidisc, a formação inicial do conjunto - leia-se, Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeon -, registrou apenas quatro discos: *Trio Surdina*, *Trio Surdina Interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi* (ou *Trio Surdina n° 2*), *Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi* (LP dedicado à obra de Ary Barroso) e *Trio Surdina n° 3*. Embora os LPs tenham sido lançados gradativamente ao longo de 1953, a maior parte das gravações foi realizada em dezembro de 1952, quando a Musidisc sequer havia se oficializado enquanto empresa. No entanto, esse adiantamento foi motivado pela tournée que Fafá Lemos faria, no início do ano seguinte, pelos Estados Unidos.¹⁴⁵

Outro dado importante omitido nos discos do Trio Surdina é o da participação do contrabaixista Vidal (Pedro Vidal Ramos) em algumas gravações, bem como a do percussionista conhecido como Bicalho. O primeiro, que atuou durante muitos anos ao lado do maestro Radamés Gnattali, tanto na Rádio Nacional quanto em seu conjunto de câmara instrumental - o Quinteto/Sexteto Radamés, formado também por Chiquinho do Acordeon, Zé Menezes, Luciano Perrone e Aída Gnattali -, desempenha um papel fundamental nos fonogramas do Trio Surdina,

¹⁴³ Ibidem, p. 120-150. Como mostra o biógrafo Jorge Mello, esse fato só pôde ser descoberto graças às anotações do diário de Garoto.

¹⁴⁴ Além da formação inicial, que contava com Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeon, o Trio Surdina foi integrado por músicos como Irany Pinto, Nestor Campos, Waltel Branco, Gaúcho (Auro P. Thomaz), Al Quincas (Joaquim Gonçalves Oliveira Filho), Patané, entre outros. Ver: <http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/2009/04/desvendando-o-misterio-trio-surdina.html>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

¹⁴⁵ Idem, ibidem.

longe de constituir um simples acompanhamento, conforme ilustrarão as análises presentes no último capítulo deste trabalho.

A ausência desses nomes revela um hábito muito comum no campo da música popular brasileira, sobretudo nesse período de profissionalização incipiente: o de não identificar todos os participantes das gravações nos créditos ou divulgação dos trabalhos, destacando, em contrapartida, as “estrelas” (cantores e solistas), talvez também em função de problemas, impasses ou “manobras” contratuais, em alguns casos.¹⁴⁶ É possível que essa prática seja um resquício da fase anterior, em que imperavam os discos de 78 rpm, os quais não destacavam os artistas tal como se passou a destacar à medida que os *LPs*, com suas capas, contracapas e encartes - que se transformaram em meios de promoção e veiculação de imagens e projetos estético-ideológicos - foram se instituindo no mercado.

Até o final da década de 1940, os discos eram embalados, de maneira geral, em envelopes que visavam tão somente ao seu armazenamento, trazendo, em textos tipográficos, propagandas das gravadoras, dos aparelhos reprodutores fabricados e/ou comercializados pelas companhias ou, no máximo, ilustrações que nem sempre tinham relação com as músicas registradas. As informações sobre os artistas e o repertório se concentravam nos selos (ou rótulos) afixados no centro dos discos. Esse formato parecia ser o suficiente para a comercialização daqueles produtos, pois, “numa sociedade em que o apelo visual ainda não tinha a força” que adquirira posteriormente, “o que interessava era somente a identificação da música ali contida”.¹⁴⁷

Esse cenário seria profundamente alterado com o advento do *long-playing*, ainda que experiências isoladas já houvessem indicado o potencial gráfico das embalagens de discos. Segundo Egeu Laus,

(...) o surgimento da capa de disco aconteceu em 1939, quando um jovem de 23 anos, Alex Steinweiss, diretor de arte da recém-estruturada Columbia Records, convenceu os executivos da gravadora a tornar as capas um pouco mais atraentes, acrescentando alguns desenhos e pinturas. Inspirados no estilo dos cartazes franceses e alemães que ele

¹⁴⁶ Um dos complicadores na tentativa de reconstrução da trajetória do Trio Surdina é a escassez de informações a respeito da vida desses “coadjuvantes”. No caso de Vidal, nem mesmo Zé Menezes, seu parceiro em inúmeros trabalhos entre as décadas de 1940 e 1970, soube dizer qual foi o seu destino após o término das atividades do Quinteto/Sexteto Radamés Gnattali (cf. entrevista no CD em anexo). Quanto a Bicalho, sequer foi possível descobrir o seu nome completo.

¹⁴⁷ LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 304-308.

havia visto, os álbuns 78 da Columbia começaram a sair com capas ilustradas, em papéis impressos colados aos cartões das capas. Em 1948, no lançamento do *long-play* nos Estados Unidos, o mesmo Steinweiss projetou o ovo de colombo: uma folha de cartão impressa, aberta e depois dobrada ao meio – que se tornou definitivamente o modelo da capa de LP.¹⁴⁸

Durante a existência do Trio Surdina, em suas variadas formações, a Musidisc sempre procurou evidenciar o *signo Hi-Fi* nas capas e contracapas dos discos. Este é o caso, por exemplo, do *LP Bolerós em Surdina* (1958), que traz uma descrição minuciosa dos equipamentos usados no novo processo de gravação, acompanhada de um gráfico que ilustra a frequência correta a ser ajustada nos aparelhos reprodutores dos “modernos” discos:

Os discos “Hi-Fi Masterpiece” e “Hi-Fi Musidisc” são gravados com o melhor equipamento existente no momento e, dentro dos preceitos mais avançados de técnica moderna. São usados microfones de condensador - Telefunken e Altec - e microfones de fita, dinâmicos e cardioides - R.C.A. e Western Electric. Cada um deles é escolhido para esse ou aquele fim, de acordo com as suas características e depois de intensivos testes. Toda gravação original, tanto monoaural quanto estereofônica, é feita em máquinas “Ampex” - modelos 300-C, 350-C e 350-P. A transcrição para o “acetato” - Master - é feita em máquina “Scully” equipada com “Feed-Back Cutter Head” e “Hot Stylus”, de acordo com a curva universalmente adotada da R.I.A.A. (...) Aconselhamos aos amantes da “Alta Fidelidade” a ajustarem seus fonógrafos para a curva de reprodução da R.I.A.A. que é complemento da curva mostrada (onde se lê + na tabela, leia-se - e vice-versa) dentro de + ou - 1 DB entre, no mínimo, 100 c/s e 8000 c/s.

Jorge Coutinho (Sound Engineer). (Grifos nossos).

Segue o gráfico ilustrativo:

¹⁴⁸ Ibidem, p. 309.

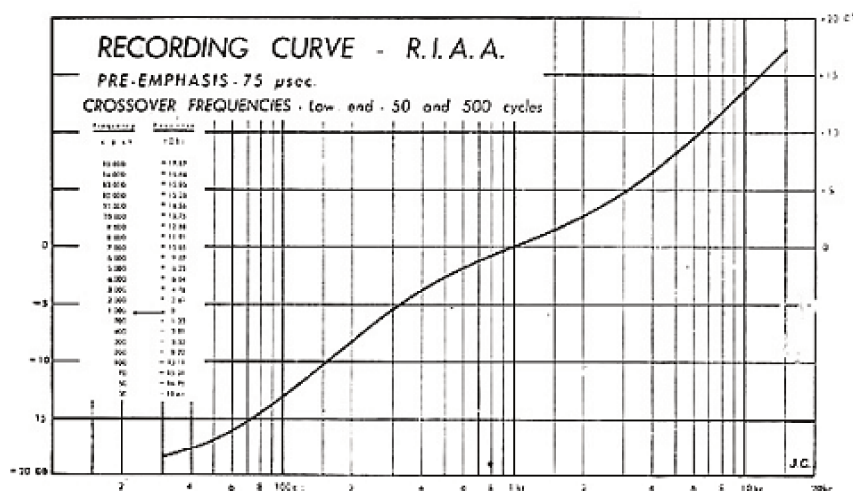


Figura 1: Detalhe da contracapa do *LP Boleros em Surdina*, que traz orientações técnicas para o ajuste dos novos aparelhos reprodutores de discos *Hi-Fi*.

A iniciativa de reservar um espaço amplo na contracapa do *LP* para a descrição de equipamentos recém-desenvolvidos e recém-empregados na fabricação de discos nacionais não encerra apenas uma estratégia de *marketing* da gravadora. Na década de 1950, certas noções de ciência e “progresso técnico” pautaram o imaginário e os discursos veiculados por alguns jornais, produzindo ampla ressonância na sociedade. Em pesquisa sobre as relações entre a imprensa sensacionalista e a divulgação científica da época, a historiadora Mariza Romero identificou no vespertino *Diário da Noite*, então ligado ao grupo dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, um número elevado de matérias e propagandas dedicadas às mais recentes “descobertas” da ciência e “novidades” tecnológicas. De acordo com a autora, o periódico paulistano “criou um vínculo forte com as classes populares, que, com a redemocratização e o aumento do consumo, passaram a ser vistas, por um lado, como protagonistas da prática política e, por outro, como as camadas que precisavam ser tuteladas”.¹⁴⁹ Isso explica, em partes, a tendência à manipulação das informações divulgadas pelo jornal, conferindo-lhes um caráter amiúde sensacionalista através de uma linguagem dissimuladamente “especializada”, contradizendo os interesses e expectativas de Chateaubriand, que se considerava o “defensor do povo” na busca pela modernização do país e superação do “atraso” nacional.¹⁵⁰

¹⁴⁹ “A imprensa sensacionalista e a ciência”. *Revista Pesquisa Fapesp*, nº 207, maio de 2013, p. 78-80.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*.

Num sentido mais amplo, esse fato ressoa os referenciais e os valores de “progresso técnico” e modernidade próprios de uma classe média ligada à incipiente indústria nacional, que toma forma e impulso no cenário brasileiro a partir de 1930, marco simbólico do relativo “declínio” das antigas oligarquias rurais, cujo sistema político e econômico representava um “entrave” para o desenvolvimento do país – ao menos segundo o álbi da nova classe dirigente que ascende ao poder: a burguesia. De acordo com Roberto Schwarz, esse ideário chegou a orientar a arquitetura e a produção literária ligada ao modernismo. A associação entre “beleza” e “racionalidade”, por exemplo, era essencial para alguns arquitetos dos anos 1920 e 1930: “o modelo é a ‘máquina’, construída por um ‘engenheiro’ (...)”.¹⁵¹ Segundo o autor,

(...) razão, capitalismo de fábrica e beleza estão de mãos dadas, e anunciam a nova era. Nessa acepção, a revolução modernista bate-se pela sintonia do gosto com os “princípios da grande indústria”, o que representa uma ruptura profunda com a tradição cultural, sem prejuízo de atualizar e reafirmar a hegemonia burguesa.¹⁵²

As informações reunidas até aqui sobre o Trio Surdina e a gravadora Musidisc apenas reforçam a necessidade de se considerar a indissociabilidade entre a sonoridade do conjunto e os suportes técnicos através dos quais a sua produção foi registrada. Como afirma Roger Chartier, a “forma material” assumida por uma obra cumpre um papel tão importante para a geração de “significações múltiplas e móveis” no seu entorno quanto a sua própria estrutura interna.¹⁵³ Aproveitando essas ideias para a interpretação do objeto aqui estudado, pode-se dizer que tanto os aspectos musicais intrínsecos às performances - instrumentação, arranjos e estilos interpretativos -, quanto os novos métodos de gravação, a qualidade sonora e o novo formato dos discos são determinantes para a constituição dos fonogramas, bem como para a geração de valores e sentidos em torno da produção musical do Trio Surdina nos anos 1950. É como se os elementos considerados até então como “externos” compusessem, ao lado do material

¹⁵¹ SCHWARZ, Roberto. “O progresso antigamente”. In: _____. *Que horas são?* - ensaios. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 108.

¹⁵² Idem, ibidem.

¹⁵³ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, janeiro/abril 1991. p. 178.

propriamente musical, um todo orgânico, uma forma particular que aos poucos se consolidaria e se autonomizaria enquanto expressão estética: o *LP*.¹⁵⁴

Todavia, embora os novos equipamentos e técnicas de gravação surgidos no final da década de 1940, nos Estados Unidos, tenham adquirido sentidos de “progresso” e modernidade, representando o início de uma “nova era” da indústria fonográfica, é importante ressaltar que, no Brasil, as limitações técnicas do antigo formato (78 rpm) não haviam sido plenamente superadas - os “chiados”, por exemplo, diminuíram, mas não desapareceram por completo, conforme destacavam alguns críticos.¹⁵⁵ Assim, se no apogeu do rádio como meio de divulgação da música popular, período que Valter Krausche definiu como a “fase de hegemonia do ouvido”,¹⁵⁶ criava-se a ilusão de imediatez ou proximidade entre música e ouvinte,¹⁵⁷ o *Hi-Fi*, na fase do culto à ciência e à tecnologia, constituiu-se em um novo “mito”,¹⁵⁸ ao transmitir a ideia de que a música produzida e reproduzida pelos novos suportes era “idêntica” à performance “ao vivo”, como se não houvesse um complexo de mediações entre a emissão e a escuta. Nesse processo de transição, aliás, o potencial imagético dos *LPs* assume importância decisiva para a construção de novos sentidos em torno da produção fonográfica, ou seja, estendendo a definição de Valter Krausche, pode-se dizer que o “ouvido” e o “olho” passam a mediar cada vez mais as experiências estéticas da nova fase da música popular que se iniciava na década de 1950 - o advento da TV impulsionaria esse fenômeno.

Em estudo sobre a história do *LP* no Brasil, Egeu Laus afirma que, até 1956, os lançamentos fonográficos no novo formato não representavam, do ponto de vista da produção, avanços tão importantes em relação aos discos de 78rpm. Embora o design gráfico e as estratégias de promoção no mercado já se mostrassem mais racionalizados, muitos *LPs* apenas

¹⁵⁴ Sobre a autonomia estética do *LP*, ver: MAMMÌ, Lorenzo. “O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. *Revista Piauí*, nº 89, fevereiro de 2014. Confira também a análise e comentários sobre a arte gráfica dos discos e o repertório do Trio Surdina presente no próximo capítulo, em que nos baseamos no ensaio de Lorenzo Mammì.

¹⁵⁵ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. *Revista Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 2 de maio de 1953. p. 62.

¹⁵⁶ KRAUSCHE, Valter. *A Rosa e o Povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*. 355 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1984. p. 85.

¹⁵⁷ CARONE, Iray. “A face histórica de *On popular music*”. *Constelaciones*, Revista de Teoria Crítica, nº 3, p. 148-178, diciembre de 2011. p. 158-159.

¹⁵⁸ Vide estudo de Michel Chion sobre os “mitos tecnicistas” que marcaram a história da música industrializada no século XX. CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologias*. Lisboa: Coleção Básica de Ciência e Cultura, 1994. p. 81-86.

relançavam músicas que já haviam sido gravadas nos padrões antigos.¹⁵⁹ Essa informação trazida pelo autor vai ao encontro do que se constata através da audição dos fonogramas desse período, pois, a diferença entre a qualidade sonora dos discos de 78rpm e dos *LPs* dessa fase inicial é pouco perceptível. O que pode explicar essa indistinção é o fato de que as alterações mais significativas na sonoridade dos *LPs* seriam notadas a partir da introdução da gravação em fita magnética, o que se deu no final dos anos 1950, conforme indicam alguns músicos que atuaram nos estúdios da época.¹⁶⁰

Diante desses dados, é importante avaliar os *LPs* enquanto produtos em que se inscrevem, ao mesmo tempo, projetos estético-ideológicos.¹⁶¹ Dito de outra maneira, não se deve negligenciar as estratégias de promoção e inserção no mercado de música popular, tampouco a intenção que essas produções revelam no sentido de comunicar uma estética ou uma “ideologia” específicas, trazendo consigo as marcas de uma classe social que busca se legitimar e se distinguir no seu próprio contexto. As palavras de Sebastião Fonseca, o autor da resenha presente na contracapa do *LP Boleros em Surdina*, sintetizam de modo *sui generis* essa inter-relação:

(...) a eletrônica avançou a passos de gigante a caminho de uma técnica cada vez mais aprimorada, até que o prodígio da alta fidelidade surgiu e, como um DDT de fulminante poder, aniquilou de uma vez por todas a mosca do chiado. Pode, portanto, agora, o Trio Surdina, (...) reeditando as magníficas performances que tanto renome lhe deram, fazê-lo dentro de um clima técnico absolutamente propício ao seu estilo. Sim, porque a música desse esplêndido conjunto - como o seu nome está sugerindo - é a música-suavidade, a música-meiguice, a música que brota do disco como uma carícia sonora, como um quase silêncio a afagar o nosso ouvido. (Grifos nossos).¹⁶²

¹⁵⁹ LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 316.

¹⁶⁰ Vide entrevista concedida pelo músico Zé Menezes para o autor deste trabalho (cf. CD em anexo); Ver ainda entrevista de Tom Jobim registrada no Museu da Imagem e do Som, em 1967. Na ocasião, o músico afirmou que, no final da década de 1950, ainda se gravava muitos discos em 78rpm, utilizando mesas de dois canais e equipamentos antigos. A fita magnética se tornaria uma realidade, de fato, somente a partir de 1960. COHN, Sérgio (org.). *Tom Jobim – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

¹⁶¹ Como afirma o crítico literário João Luiz Lafetá, pode-se considerar que toda manifestação artística engendra tanto um “*projeto estético*”, diretamente ligado às modificações operadas na linguagem”, quanto um “*projeto ideológico*”, diretamente atado ao pensamento (visão de mundo) de sua época”. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

¹⁶² Cabe aqui um breve esclarecimento a respeito da sigla DDT. Trata-se de um pesticida desenvolvido no período da Segunda Guerra para combater diversas pragas que infestavam algumas lavouras. Seu uso foi muito disseminado no pós-1945, sobretudo a partir dos Estados Unidos, seu principal produtor. O DDT (dicloro difenil tricloroetano) era considerado uma “revolução”, uma das grandes “invenções” da ciência “moderna”. A conotação adquirida por essa sigla enquanto um *signo* de modernidade é um fato igualmente relevante para se compreender a *circularidade* de certas representações no imaginário e cotidiano dos brasileiros nos anos 1950. Para informações técnicas e históricas mais precisas sobre o DDT, ver: D'AMATO, Claudio; TORRES, João P. M. and MALM, Olaf. DDT (dicloro difenil tricloroetano): toxicidade e contaminação ambiental - uma revisão. *Química Nova*. vol.25, n.6a, 2002. p. 995-1002.

Esse discurso reforça a hipótese de que emerge uma nova sensibilidade auditiva na década de 1950; ou melhor, adotando os referenciais de Michael Baxandall¹⁶³ e Pierre Bourdieu,¹⁶⁴ pode-se dizer que emerge um novo “ouvido social” nesse período, que conjuga os modos de escuta, o aprimoramento técnico e a qualidade sonora e estética dos *LPs*.

Outra amostra, nesse sentido, pôde ser lida na primeira crítica dirigida ao Trio Surdina, citada no início deste capítulo, quando o autor se referiu à “mais límpida emissão sonora” das gravações, que deixavam “transparecer a ótima qualidade do material de gravação, constituído de vinilite de classe superior”. Aliás, o autor em questão, Claribalte Passos, destaca este aspecto em diversos momentos, revelando a importância deste critério em suas apreciações. Por constituírem dados relevantes e pouco conhecidos do público leitor, vale a pena dedicar atenção especial a alguns de seus textos, avaliando-os sob a ótica das mudanças técnicas e estéticas operadas no campo da música popular brasileira nos anos 1950, a fim de ilustrar a complexidade dos códigos, valores e representações que *circulavam* no “imaginário social” dos grupos de classe média naquele período.

2.4 Artístico, técnico, comercial: os códigos da “crítica especializada” dos anos 1950

Em outubro de 1953, ao escrever sobre o *LP Trio Surdina Interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi*, na coluna “Julgamentos da Semana”, Claribalte Passos sublinha que “as gravações são valorizadas pela excelente emissão sonora em nível de categoria superior”,¹⁶⁵ juízo compatível com as palavras dirigidas ao disco *Parada de Dança nº 1*, de Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo, da “nova etiqueta nacional ‘Musidisc’”: “(...) lançamento de categoria excepcional pela limpidez de som, pelo mérito da execução instrumental, como ainda pela qualidade do material de fabricação e a absoluta ausência de chiado”.¹⁶⁶

¹⁶³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 37-45.

¹⁶⁴ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 353.

¹⁶⁵ PASSOS, Claribalte. “Julgamentos da Semana”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 939, outubro de 1953. p. 35.

¹⁶⁶ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 901, 10 de janeiro de 1953. p. 46.

Suas críticas não se restringiam a gravadoras determinadas ou a artistas pertencentes a algum gênero ou estilo específicos. Em setembro de 1953, por exemplo, Claribalte Passos avaliou um disco de 78 rotações (RCA Victor) do “veterano intérprete do mundo fonográfico”: Vicente Celestino, considerado por alguns autores como cantor *kitsch* ou de “mau gosto”, que pecava por seus “excessos e artificialismos”, bem como pelo teor “melodramático” de suas músicas.¹⁶⁷ O crítico musical elogiou duas canções: “‘Uêi, Paisano’ (canção-marcha)”, “criação artística das mais expressivas” - uma versão de Haroldo Barbosa para a composição do ítalo-americano Nicola Paone; e a “‘O Bandoleiro’ (canção guerreira)”, de autoria do intérprete, a qual “reedita o sucesso anterior”. Embora não se tratasse de um *LP*, o autor deixa claro que, “tecnicamente”, as gravações são “dignas de encômios”, e suas qualidades sonoras corroborariam o “futuro grande êxito” do lançamento.¹⁶⁸

As apreciações tampouco se limitavam ao simples elogio a artistas e discos. Na coluna “Comentando Long-Playing”, após destacar a “qualidade artística” do *LP Música de Ary Barroso*, interpretado por Silvio Caldas (Rádio, nº 0009), o crítico é categórico ao afirmar que, “tecnicamente, a sonoridade dessas gravações muito deixa a desejar, considerando (...) a qualidade do material empregado na fabricação do disco”,¹⁶⁹ embora não tenha mencionado qual seria este material – vinil, vinilite, goma-laca etc. Insatisfação ainda maior foi demonstrada na avaliação do disco *Ritmos do Brasil* (Musidisc, nº 013), do pianista Leal Brito (também conhecido como Britinho): “Artisticamente, nenhuma destas faixas nos convenceram. Tecnicamente (sic) a sonoridade não é da melhor qualidade”.¹⁷⁰

“Valor artístico”, “técnico”, “comercial”... Para entender os critérios e os códigos usados pelo autor, os quais representam, até certo ponto, os referenciais e a linguagem da “crítica especializada” da época, é necessário buscar informações mais precisas acerca dos aspectos que estão orientando a formulação de seus juízos de valor. Pela riqueza de detalhes, vale citar uma crítica que consta na edição de nº 906 da Revista *Carioca*:

¹⁶⁷ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 155-156.

¹⁶⁸ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 936, 12 de setembro de 1953. p. 35.

¹⁶⁹ PASSOS, Claribalte. “Comentando Long-Playing”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 945, 14 de novembro de 1953. p. 35.

¹⁷⁰ PASSOS, Claribalte. “Disc-Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 947, 28 de novembro de 1953. p. 34.

Apreciamos, hoje, o novo lançamento da etiqueta “Musidisc” (sêlo preto), nº M-006, sob o título “Elvira Rios nº 1”, num belo álbum em long-playing. (...) As criações vocais estão a cargo da personalíssima intérprete mexicana (...). Artisticamente, não poderíamos desejar coisa melhor; a cantora, por exemplo, dá nível de superior relêvo (sic) às melodias de ambas as faces. Sua emissão é bela, aveludada, impregnada de romantismo e densidade emocional. Mas, tecnicamente, discordamos do gravador responsável. O plano de equilíbrio entre a artista e o acompanhamento dos dois pequenos conjuntos instrumentais surge em cada faixa do disco, com nítidos deslizos motivados pela má colocação dos microfones em prejuízo de solos isolados e que bem poderiam ter outro rendimento. Aliás, êsse (sic) defeito é notório em tôdas (sic) as gravações da “Rádio” e da “Musidisc”. Cotação: Bom. Valor artístico: Ótimo. Comercial: Promissor. - C. P.¹⁷¹ (Grifos nossos).

Avaliando um disco de boleros da elogiada cantora Elvira Rios e da gravadora que outrora constituía “o início de uma nova era, das mais brilhantes, para a fonografia do Brasil”, Claribalte Passos distingue o que pertence aos planos “artístico” e “técnico”. O primeiro diz respeito à qualidade das composições e da interpretação vocal da artista mexicana - “bela, aveludada, impregnada de romantismo e densidade emocional”. Já o segundo se restringe à dimensão material da gravação, em que se releva o processo produtivo e, por vezes, conforme citado em casos anteriores, o tipo de material empregado na fabricação do disco. Nesse quesito, observa-se o incômodo do autor ao notar a falta de organicidade entre a voz e o acompanhamento, recebendo ambos um tratamento diferenciado que resultou na sobreposição do volume sonoro dos conjuntos em detrimento de “solos isolados” - que podem ser tanto da cantora quanto dos instrumentistas. De acordo com o crítico, esse problema “técnico” teria sido causado pela disposição dos microfones no estúdio, um “defeito” não muito raro nas produções das gravadoras mencionadas. Aliás, uma queixa similar pode ser lida na apreciação do disco *Música de Champagne nº 1*, de Léo Peracchi e Orquestra (Musidisc, M-005):

Artisticamente, ambas as faces nos agradaram; mas, tecnicamente (sic), temos a observar nítidos deslizos. Ausência de relêvo (sic) em determinados sólos (sic) instrumentais, situando-os os responsáveis pela técnica, num mesmo plano do todo orquestral. Sob tal ponto de vista, achamos ser êste (sic) o mais fraco lançamento desta nova etiqueta nacional, pois o mínimo aumento de volume no contrôlo (sic) técnico da electrola (sic), provoca imediata distorção. Cotação: Aceitável. C. P.¹⁷²

¹⁷¹ PASSOS, Claribalte. “Disc-Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 906, 14 de fevereiro de 1953. p. 62.

¹⁷² PASSOS, Claribalte. “Disc-Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 906, 28 de fevereiro de 1953. p. 42.

Numa fase em que se tentava aprimorar a sonoridade dos discos com o emprego gradativo de equipamentos mais modernos, as gravações se tornaram mais “limpas” e os ouvintes, por consequência, mais “exigentes”. Na década anterior, talvez fosse difícil encontrar uma crítica que dedicasse especial atenção ao trabalho dos “responsáveis pela técnica” nos estúdios, bem como ao “plano do todo orquestral” em relação à voz, pois não havia outra referência sonora que não fosse a das transmissões radiofônicas ou dos discos de 78 rpm, os quais sempre destacavam os solistas, evidentemente, dada a escassez e precariedade dos microfones e demais suportes. Em outras palavras, com o desenvolvimento do *Hi-Fi* e dos *LPs*, instituem-se parâmetros antes inexistentes para os ouvintes, tornando-os mais criteriosos nas escolhas e na percepção de detalhes antes ofuscados pelos métodos e suportes antigos. É assim que os acompanhadores passaram a receber maior atenção, ao menos por parte da chamada “crítica especializada”, que parece reproduzir na sala de estar burguesa um comportamento típico das salas de concerto aristocráticas do século XIX, mostrando-se sensível às “mínimas distorções”.

Ocorre que o “progresso” frequentemente sublinhado por Claribalte Passos e outros intelectuais da época não se restringe ao domínio da “técnica”, conforme aponta uma crônica publicada em janeiro de 1953:

É de véras (sic) animador, para todos nós militantes da crítica especializada, constatar (...) o ascendente progresso da indústria fonográfica no Brasil. As modificações têm sido operadas, benéficamente (sic), não apenas no concernente ao âmbito da qualidade de fabricação, mas, sobretudo, tornando maior a procura do disco brasileiro no exterior, através do adequado tratamento que se vem dispensando à música nacional propriamente (sic) dita. Não só evoluiu a mentalidade dos responsáveis pelas nossas diversas empresas do ramo, como ainda os técnicos encarregados da feição puramente artística, ou sejam (sic), os maestros arranjadores buscaram novas e promissoras formas de aperfeiçoamento na vestimenta orquestral das nossas melodias. Inicialmente, como que apalpando o terreno, surgiram os chamados “conjuntos de boíte”. Isto é, pequenos grupos de instrumentos, porém, capazes de criar um interesse e entusiasmo absolutamente novos no âmbito da composição indígena, que no momento ultrapassa todas as expectativas, graças ao talento e recursos dos mencionados técnicos. (...) Houve, portanto, o perfeito enlace entre o progresso industrial e a ascensão técnica no domínio artístico. Pesquisas as mais minuciosas, complexas análises em laboratórios foram mostrando a necessidade de apurar a qualidade da massa de fabricação do disco nacional, até atingir o que hoje nos é dado (...). Por outro lado, surgiu a modalidade técnica da gravação em “long playing”, cujo primeiro exemplar fabricado na América do Sul se deve ao espírito patriótico e empreendedor de Paulo Duprat Serrano. Atualmente, outras marcas lançadas no mercado, graças à argúcia e dinamismo de brasileiros como “Nilo Sérgio” [Musidisc] e “Ovídio Grottera” [Radio], vieram solidificar em definitivo a posição do disco de longa duração no âmbito da música brasileira. O grande mérito,

aliás, dessa tarefa é o de criar grandes possibilidades de divulgação em larga escala das obras de autores nacionais nos seus diferentes ritmos (...).¹⁷³ (Grifos nossos).

O crítico fornece um panorama amplo das transformações operadas naquele período no campo da música popular. Note-se que, para ele, o marco desse processo “evolutivo” é a emergência dos pequenos “conjuntos de *boîte*”, que trouxeram “novas e promissoras formas de vestimenta orquestral” para as “melodias” nacionais. Claribalte Passos não deixa dúvidas de que suas referências eram as novas formações instrumentais que aos poucos foram se consolidando no cenário musical brasileiro, inspiradas nos pequenos conjuntos de jazz então em voga nos Estados Unidos, cuja seção rítmica contava com a bateria, o contrabaixo, o piano e/ou o violão elétrico, sendo este substituído, às vezes, pela guitarra elétrica. As diferenças entre essas formações, que emergem na esteira do samba-canção no Brasil, e a dos antigos conjuntos regionais ainda predominantes nos anos 1950 nas seções rítmicas das gravações nacionais de samba e de choro são bastante evidentes.

Acompanhando a “ascensão técnica no domínio artístico”, destaca-se a “evolução” da “mentalidade dos responsáveis pelas nossas diversas empresas do ramo”, dentre os quais se encontravam o pioneiro Paulo Serrano, proprietário da gravadora Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), uma subsidiária da norte-americana Capitol; Ovídio Grottera, dono da então recém-inaugurada Radio (Petrópolis-RJ), gravadora especializada em *long-playing*; e o já citado Nilo Sérgio, da Musidisc.

No início dos anos 1950, essas três gravadoras concentravam boa parte da produção de *LPs* do Rio de Janeiro. Mas coube à Sinter, fundada em 1945 e instalada em um prédio projetado por Oscar Niemeyer no Alto da Boa Vista, o lançamento do primeiro *LP* produzido no Brasil, sob o título *Capitol – carnaval em long playing* (1951). Além disso, a empresa de Paulo Serrano foi pioneira também no design gráfico das capas dos discos, tendo contratado cartunistas e desenhistas conceituados como Lan (Lanfranco Cortelline Rossi), Nássara (Antonio Gabriel Nássara) e Miécio Caffé, entre outros, para ilustrar seus produtos.¹⁷⁴

¹⁷³ PASSOS, Claribalte. “Discoteca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 902, 17 de janeiro de 1953. p. 62.

¹⁷⁴ LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 313. Uma discussão detalhada acerca das capas dos *LPs* pode ser lida no início do próximo capítulo, mais precisamente, no item “O *LP* enquanto produto e projeto estético-ideológico”.

Retomando o texto de Claribalte Passos, vale destacar o prognóstico e o entusiasmo do autor acerca da possível divulgação dos novos e modernos discos nacionais no âmbito internacional, já que o nível de qualidade (técnica e artística) dessas produções era equiparável ao dos *LPs* importados, na sua percepção. Aliás, a exemplo do que se discutiu no capítulo anterior a respeito da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional e do programa *Um milhão de melodias*, o referencial de sonoridade de Claribalte Passos também era o das produções internacionais, assim como o desejo de “divulgação em larga escala” da música brasileira no exterior: “A sonoridade do disco e a execução instrumental nada ficam a dever aos melhores exemplares estrangeiros (...)”, afirmou o crítico ao se referir à gravação de “Alguém como tu”, samba-canção de José Maria de Abreu e Jair Amorim, interpretado por Dick Farney (Continental, 1952).¹⁷⁵ Talvez, na base desses discursos esteja o “mal-estar” secular sentido pela *intelligentsia* nacional ante os países avançados, ou ainda, um *ressentimento*¹⁷⁶ surgido do “sentimento de contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”,¹⁷⁷ causado tanto pela consciência a respeito da condição periférica, portanto, supostamente “inferior”, “dependente” e “imitativa” do Brasil, quanto pelo desejo de mudança desse quadro. A despeito da correspondência (ou não) dessas críticas com a realidade, é preciso lembrar que todas resultam de experiências históricas reais, isto é, são dotadas de historicidade, o que as tornam legítimas enquanto dados que apontam para problemas mais amplos.¹⁷⁸

Claribalte Passos não constitui voz isolada nesse contexto. O primeiro dos empresários citados, Paulo Serrano - irmão de Luís Serrano, apresentador do programa *Disc-Jockey*, da Rádio Globo, mencionado páginas atrás -, chegou a revelar numa entrevista publicada em março de 1953, em que tentava justificar o recente aumento no preço dos discos, algumas das principais mudanças ocorridas no campo fonográfico desde que o formato *long-playing* chegou ao Brasil. Dentre os fatores que impulsionaram o aumento, diz ele, estavam “as capas para os discos, rótulos, transporte, embalagem, matéria-prima em geral, funcionários, estúdios, operários, suplementos impressos etc. Tudo isto em menos de dois anos subiu de 100% enquanto o disco

¹⁷⁵ PASSOS, Claribalte. “O melhor compositor de 1952”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 905, 7 de fevereiro de 1953. p. 62.

¹⁷⁶ Sobre a noção de *ressentimento*, ver: ANSART, Pierre. “História e Memórias dos Ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

¹⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. op. cit. 1987. p. 30.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.

depois de quase 6 anos teve um acréscimo de 25% (...).¹⁷⁹ Ou seja, essas informações apontam para a racionalização desse setor – como também, numa escala ampliada, a da própria indústria brasileira –, então em pleno desenvolvimento no início da década de 1950, haja vista a necessidade de se investir nos “suplementos impressos”, ao lado das novas “capas, rótulos e embalagens” etc., a fim de “apresentar aos discófilos gravações cada vez melhores tanto do ponto de vista artístico como técnico”,¹⁸⁰ acrescenta o entrevistado, lançando mão dos mesmos códigos usados por Claribalte Passos. Ao lado de fotografias das novas e modernas instalações de sua fábrica, Paulo Serrano menciona ainda transformações estruturais de maior fôlego a serem concluídas na Sinter: “Atualmente, por exemplo, estamos construindo um estúdio que deverá ser equiparado aos melhores dos E.U.A., pois está sendo feito nos moldes dos da Capitol Records, considerado o melhor da América do Norte”.¹⁸¹ A gravadora elogiada, não por acaso, é exatamente a matriz norte-americana que provia a Sinter no Brasil. Além disso, é possível que o estreitamento das relações comerciais entre as duas empresas tenha se estendido ao âmbito radiofônico. Isto porque o irmão de Paulo Serrano, o já citado radialista Luís Serrano, vinha divulgando, desde 1948, discos de jazz importados em suas transmissões no programa *Disc-Jockey*, distribuindo-os também aos fã-clubes locais.¹⁸²

Muito do otimismo e entusiasmo presentes nesses documentos se devem ao fato de que as gravações propriamente nacionais de discos de “longa duração” constituíam uma novidade bastante recente, haja vista a inauguração das gravadoras Musidisc e Radio entre 1952 e 1953, período em que as duas últimas matérias supracitadas foram publicadas, coincidindo igualmente com o lançamento da *Revista do Disco* (fevereiro de 1953). Em outras palavras, o volume de produção de *LPs* de artistas brasileiros ainda era exíguo, restringindo-se até então às gravações pioneiras e isoladas da Sinter. Este cenário começa a mudar significativamente a partir de 1953, conforme indicam as diversas críticas dirigidas aos “modernos” discos nacionais publicadas pela revista *Carioca*. Tanto é que no mês de dezembro, num retrospecto do “mundo” fonográfico do ano que se encerrava, esse periódico divulga numa matéria não assinada – embora esteja presente

¹⁷⁹ “Será justo o aumento no preço do disco?”. *Revista do Disco*. Ano 1, nº 2, 1953. p. 38-39.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*.

¹⁸² A Capitol Records reuniu em seu cast alguns dos principais músicos e conjuntos de jazz dos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950, como Frank Sinatra, Nat King Cole, Les Paul, Stan Kenton, Benny Goodman, Miles Davis, entre outros, consolidando-se como a primeira *major* da “costa oeste” (*West Coast*) americana.

na coluna mais ampla dirigida por Claribalte Passos (“Discoteca”) -, certa insatisfação de um “anônimo” para com os discos da “etiqueta” do “Sr. Paulo Serrano”:

Segundo informante idôneo, que esteve em São Paulo e outros Estados do país, a etiqueta “Sinter” ainda não tem prestígio e nem a sua distribuição vem correspondendo. Aliás, até esta data apenas preocupada com a parte artística, esta gravadora continua oferecendo discos de péssima sonoridade. Cingida, como muitas outras, ao mero interêsse (sic) comercial, a aludida etiqueta lança seus discos de qualquer maneira e os suplementos fora da necessária pontualidade, com gravações isoladas, demonstrando ausência de organização. Há sem dúvida, boa vontade e cavalheirismo por parte do Sr. Paulo Serrano, mas achamos que isto só não resolve nem credencia a “Sinter” no conceito dos aficionados.¹⁸³ (Grifos nossos).

O “aperfeiçoamento” da “vestimenta orquestral” não era o suficiente para proporcionar uma boa sonoridade aos discos, segundo o autor anônimo, que parece se orientar pelo modelo de produção cultural dos países desenvolvidos. A suposta atenção especial que Paulo Serrano dispensava à “parte artística” de suas produções, em detrimento das estratégias de divulgação e distribuição dos discos, indica não apenas o estágio incipiente da racionalidade no interior da indústria fonográfica brasileira, mas um traço característico do “espírito empreendedor” de uma geração pioneira de empresários ligados à esfera da produção cultural. Salvo algumas exceções, o referencial estético, os valores e os gostos individuais desses agentes se faziam sentir consideravelmente na estrutura organizacional das “fábricas” e, conseqüentemente, nos seus produtos finais.¹⁸⁴ Os conflitos que então precipitam no âmbito da música popular na década de 1950 são significativos: o capital cultural das classes abastadas, que é sem dúvida uma de suas marcas distintivas, sobretudo numa sociedade desigual como a brasileira, não parece integrar um todo orgânico quando aliado às ações especificamente voltadas para a obtenção de lucro, ou seja, apresenta-se como uma espécie de contrapeso às atividades situadas no plano material, esfera tão ou mais decisiva para a manutenção da posição dominante que ocupam na hierarquia social. Daí

¹⁸³ “Notas e Comentários”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 949, 12 de dezembro de 1953. p. 35.

¹⁸⁴ Como afirma Renato Ortiz, “a interpenetração entre a esfera de produção restrita e a ampliada é num país subdesenvolvido como o Brasil uma necessidade histórica. Nesse caso, o trânsito entre o ‘erudito’ e os meios de massa transfere para esse último um capital simbólico que adere à cultura popular de massa que é produzida”. Para uma análise mais ampla desse assunto e de sua relação com os empreendimentos voltados à esfera cultural no Brasil dos anos 1940 e 1950 - ligados ao cinema, à imprensa, ao teatro e à televisão -, bem como do caráter muitas vezes “paternalista” e “aventureiro” de seus proprietários, ver: ORTIZ, Renato. “Cultura e Sociedade”. In: _____. *A moderna tradição brasileira*. op. cit. 1994. p. 65-74. Ver também o estudo pioneiro de Sérgio Miceli sobre o campo simbólico dessa fase em: MICELI, Sérgio. “O campo simbólico dependente”. op. cit. 2005. p. 125-156.

o esforço verificado muitas vezes no sentido de dissimular o “mero interesse comercial” intrínseco aos “produtos” simbólicos. Esforço que não deixa de corroborar a ocultação das relações de força e do processo produtivo nas obras finais, o que resulta no caráter - e no papel - propriamente “ideológico” desses “produtos”.¹⁸⁵

O caso de Claribalte Passos é paradigmático no sentido em que aponta para o surgimento de uma nova função social no campo da música popular: a do chamado “cronista de disco”, cristalizada ao longo dos anos 1950 à medida que o *LP* e a tecnologia *Hi-Fi* foram se consolidando no mercado fonográfico.¹⁸⁶ Nesse momento, o disco se torna um produto simbólico plural, preñado de sentidos e significados, que podem ser apreendidos não apenas do conteúdo musical, mas do design gráfico das capas, das resenhas impressas nos encartes e contracapas etc., assemelhando-se ao que já podia ser verificado no ramo editorial, em que funções sociais como a de crítico literário e ilustrador, por exemplo, já haviam se consolidado há décadas, tornando-se indissociáveis da prática literária propriamente dita. Ademais, a criação de colunas em diversos periódicos, dedicadas especialmente aos lançamentos fonográficos; as novas revistas especializadas no assunto, como a *Revista do Disco* (1953) e a *Revista Long Playing* (1956); ou ainda, a promoção de eventos como o “Primeiro Salão Nacional de Capas de *Long Playing*, uma homenagem ao progresso da indústria nacional”,¹⁸⁷ são casos reveladores da importância social e da relativa autonomia estética adquirida pelos *LPs* naquele período.

Esse breve panorama da “crítica especializada” dos anos 1950 apontou alguns parâmetros e códigos que compõem o esquema mais amplo de percepção e fruição da música popular brasileira do período. É preciso ressaltar, entretanto, que tais parâmetros e códigos não se explicam e tampouco se restringem ao plano da “superestrutura”. Em outras palavras, os esquemas de percepção e fruição interiorizados por determinados grupos sociais num contexto

¹⁸⁵ ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural”. In: _____. *Sociologia* - COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 1986. p. 11-12, 94-97.

¹⁸⁶ LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 324-325. Críticos musicais como Lúcio Rangel, Sylvio Túlio Cardoso, Marcelo F. de Miranda, Sérgio Porto e o poeta Vinícius de Moraes, por exemplo, seriam alguns dos eventuais “cronistas de discos” atuantes nos anos 1950 – vide discussão presente no próximo item desta tese.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 320-321.

específico encerram também uma dimensão prática, permanecendo indissolúvelmente ligados à vida social e ao plano material. Talvez, esse ponto de vista possa iluminar os conflitos e contradições intrínsecos aos discursos da época, na medida em que estes conservam valores e critérios estético-ideológicos dos setores de elite - como o desconforto ante o “comercial”, por exemplo -, ao mesmo tempo em que incorporam, com certa exclusividade, as novidades trazidas pelo “progresso técnico” material, as quais ascendem, no século XX, a posições privilegiadas na hierarquia dos elementos e procedimentos responsáveis pela “qualidade” e “beleza” das obras de arte. No limite, e para falar com Bourdieu, pode-se dizer que o “ouvido social” de uma parte da *intelligentsia* da música popular brasileira dos anos 1950 “não é mais que o sistema dos esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento e de fruição” de uma época, de uma classe e de um meio sociocultural e que, uma vez “adquiridos nas práticas [e experiências estéticas] da vida cotidiana”, acabam por balizar as criações artísticas e os discursos erigidos no seu entorno.¹⁸⁸

No contexto da produção fonográfica do Trio Surdina, é o “ouvido social” de uma fração da classe média carioca que informa as características e a dinâmica desses “esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento e de fruição” em vigor no campo do entretenimento. Agentes como Claribalte Passos, Paulo Serrano, Luís Serrano, Sebastião Fonseca, Nilo Sérgio e Ovídio Grottera, por exemplo, contribuíram de alguma forma para a configuração desse “sistema” mais amplo de escuta e recepção da música popular produzida nos anos 1950. Todavia, há outro grupo de críticos, produtores e intelectuais que atuavam de modo igualmente decisivo nesse espaço de disputas simbólicas acirradas então formado em torno da produção musical do período: o dos columnistas da *Revista da Música Popular*, tema do próximo item.

2.5 O círculo intelectual da *Revista da Música Popular*

Até o momento, destacou-se a associação entre “progresso” e modernidade que pauta o contexto histórico e sociocultural em que surge o Trio Surdina. Todavia, é preciso insistir ainda naquilo que esse processo guarda de contraditório e conflituoso, tanto no plano social quanto no sentido estético e “ideológico” das obras e discursos. Neste item, discorrer-se-á acerca de outras

¹⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. op. cit. 1996. p. 353.

disputas simbólicas suscitadas em torno da música popular brasileira entre as décadas de 1940 e 1950, inscritas, sobretudo, na imprensa, relacionando-as com algumas ações concretizadas no campo do entretenimento. Os debates se encontram essencialmente polarizados entre temas como modernidade x tradição, nacional x internacional e comercial x autêntico. Essa análise será imprescindível para se avançar no estudo do Trio Surdina, na medida em que as múltiplas representações erigidas no período estabelecem uma relação de interdependência com a prática musical propriamente dita.

De início, vale apresentar um discurso “cético” ante a modernização da indústria fonográfica nacional:

A Musidisc, empresa brasileira que se chama agora, pomposamente, Hi-Fi Masterpiece, vem lançando no mercado discos de boa qualidade técnica e artística, mas não hesitando em mistificar o público, dando nomes norte-americanos a artistas e conjuntos nacionais. O excelente sax tenor Moacir Silva virou Bob Fleming e os títulos dos seus elepês, em inglês, não deixam dúvidas de que a gravadora do sr. Nilo Sérgio quer, evidentemente, fazer passar gato por lebre: Sax Spectacular e Sax in Hi-Fi. (Grifos nossos).¹⁸⁹

Eis um índice da “polifonia de vozes” da época. O texto se dirige às estratégias de mercado adotadas por Nilo Sérgio a fim de promover sua empresa, explorando os sentidos de modernidade e distinção que os termos em inglês adquiriram na época - não por acaso, os *LPs* aparecem grafados, ironicamente, como “elepês”. Embora o autor reconheça a “qualidade técnica e artística” dos discos que a Musidisc vinha produzindo, as ações de seu proprietário eram um tanto apelativas, na sua visão. Mas a acidez dessas palavras ressoa questões que vão além das supostas contrafações do campo fonográfico. Para compreendê-las, é preciso conhecer alguns dos agentes que ajudaram a compor esses e outros “contrapontos” à ótica simpática à modernização, dentre os quais se destaca o jornalista Lúcio Rangel, o autor das linhas supracitadas.

Nascido em 1914, na cidade do Rio de Janeiro, Lúcio Rangel se consagrou como um dos críticos musicais mais influentes e polêmicos da sua geração. Sua trajetória como jornalista teve início na década de 1930, quando, ainda na faculdade de Direito, estabeleceu contato com um círculo de intelectuais e boêmios que escreviam para a *Revista Acadêmica*, como Rubem Braga, Murilo Miranda, Carlos Lacerda e o já consagrado escritor e musicólogo Mário de

¹⁸⁹ RANGEL, Lúcio. “Brasil x Alemanha”. *Revista Mundo Ilustrado*, setembro de 1958. In: _____. op. cit. 2007. p. 106.

Andrade, sua grande referência na época.¹⁹⁰ Esse grupo nutria grande interesse pelas manifestações populares, incluindo as urbanas, como o samba e o choro. Todos, em maior ou menor intensidade, aproximaram-se de alguma forma desse universo, tornando-se amigos de músicos como Pixinguinha, Donga, Ismael Silva, Cartola etc. Tais experiências e “inspirações” foram determinantes para a consolidação de um novo grupo de intelectuais que se reuniria em torno de uma das principais publicações especializadas em música popular dos anos 1950: a *Revista da Música Popular* (doravante *RMP*), editada e dirigida por Lúcio Rangel em parceria com o jornalista e cronista Pêrsio de Moraes entre 1954 e 1956.¹⁹¹

Com o objetivo precípuo de eleger e defender a música que julgavam ser a “verdadeiramente” popular, tradicional e nacional, em detrimento das “modas efêmeras” e dos “ritmos estranhos ao nosso populário”,¹⁹² a orientação intelectual e estética aparentemente hegemônica do periódico se alinhava a uma concepção folclórica da música popular urbana e carioca. De acordo com Tânia da Costa Garcia, essa perspectiva seria uma ressonância do pensamento de Mário de Andrade, o qual reconhecia “a existência de uma fronteira porosa e elástica entre a música originada na cidade e aquela oriunda do meio rural”,¹⁹³ a despeito de sua conhecida concepção que distingue o folclórico e o popular (ou o “populário”) do “popularesco” - sendo este “influenciado pelas modas internacionais”.

Em níveis mais amplos, a suposta “invenção” de uma tradição da música popular urbana, ou ainda, de uma espécie de “folclore urbano”,¹⁹⁴ restrito predominantemente às manifestações da cidade do Rio de Janeiro, diga-se de passagem, não deixa de ser um sintoma das transformações estruturais pelas quais o país atravessava nos anos 1950, em que se destacam a acelerada industrialização, urbanização e internacionalização da economia e da cultura.

¹⁹⁰ É o próprio Lúcio Rangel quem relembra, em uma crônica de 1957, o tempo em que conviveu com o intelectual paulista: “Mário sustentava que o samba rural paulista, sob o ponto de vista folclórico, sociológico, etnológico, etc., era um milhão de vezes mais importante que o samba carioca, urbano, deturpado pelo cinema, pelos discos que vêm da estranha (...). Mas, quando, na Taberna da Glória ou no Bar da Brahma, ponto em que nos encontrávamos durante sua estada no Rio, tomávamos mais de cinco chopos, o que cantávamos, invariavelmente, era o urbaníssimo ‘Manguêira’, samba de Assis Valente, que ele achava ‘lindo’”. RANGEL, Lúcio. “Amigos e inimigos da música popular”. *Revista Lady*, junho de 1957. In: _____. op. cit. 2007. p. 85.

¹⁹¹ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. op. cit. 2010. p. 138-140.

¹⁹² *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. p. 25.

¹⁹³ GARCIA, Tânia da Costa. *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura*, no Brasil dos anos 50. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan. - jun. de 2010. p. 12.

¹⁹⁴ O termo “folclore urbano” foi cunhado pelo pesquisador Enor Paiano. Ver: PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 241 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

Conforme se discutiu, novos padrões de consumo, valores e produtos culturais oriundos de países estrangeiros, especialmente dos Estados Unidos, passaram a dividir o mesmo espaço no cotidiano e imaginário dos brasileiros que habitavam os centros urbanos, embora tenham assumido sentidos e significados específicos entre as diferentes classes sociais. Os responsáveis e a maior parte dos colaboradores da *RMP* pertenciam aos grupos que se sentiram “desenraizados” num tempo de mudanças estruturais rápidas e profundas.¹⁹⁵ Nesse sentido, conceber uma narrativa esquemática que tendia a enrijecer a cultura popular e urbana ou, nos termos de Tânia da Costa Garcia, uma narrativa que tencionava “obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade”.¹⁹⁶

Isso explica, em partes, iniciativas como a do programa *O pessoal da Velha Guarda*, por exemplo, idealizado e produzido por Almirante, na Rádio Tupi, em 1947. Contando com a direção musical de Pixinguinha e sua Orquestra, o repertório privilegiava os gêneros populares em voga em princípios do século XX, como a valsa, o maxixe, o choro etc. Por meio das performances dos “autênticos” representantes dessa “tradição”, Almirante dava sinais claros de que estava agindo, talvez inconscientemente, no sentido de “congelar” as músicas e, porque não, os músicos que conduziam o programa:

Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc., etc.! Nada de andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras! Os efeitos que eles fazem nos fox-trots podem ser bons nos fox-trots, mas não para as nossas músicas. Nesse ponto, honra seja feita ao Pessoal da Velha Guarda, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características incompungíveis (sic)!¹⁹⁷ (Grifo nosso).

Esta e outras respostas à modernização em curso não parecem encerrar apenas ações deliberadas ou conscientes, como fazem supor algumas análises. Isso porque a retomada e a “(re)invenção” do passado popular brasileiro não ficaram restritas ao campo musical. É importante lembrar que, entre os anos de 1947 e 1964, vigorou um movimento folclórico organizado e relativamente

¹⁹⁵ Para o historiador Eric Hobsbawm, é comum encontrar “tradições inventadas” em lugares e épocas em que tenha ocorrido uma “transformação rápida da sociedade”, que “debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões para os quais essas tradições são incompatíveis”. Ver: HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). op. cit. 1997. p. 12.

¹⁹⁶ GARCIA, Tânia da Costa. op. cit. 2010. p. 9.

¹⁹⁷ “O Pessoal da Velha Guarda”, programa nº 2, 15 de outubro de 1947. Acervo Radiofônico *Collector's*.

consistente no país. Intelectuais de renome como Renato Almeida e Édison Carneiro estiveram, em momentos distintos, à frente de um grupo de estudiosos do folclore que buscavam tanto a consolidação de um espaço autônomo no incipiente campo acadêmico das ciências sociais, quanto um lugar nos órgãos do governo federal. Ao contrário do primeiro, este último intento se concretizou, haja vista as criações da Comissão Nacional de Folclore (1947) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), bem como os diversos congressos, eventos e publicações produzidos ao longo desse período. O movimento permaneceria ativo até 1964, quando o golpe militar interrompeu suas atividades.¹⁹⁸

Para fazer coro ao discurso de Almirante, Lúcio Rangel não hesitou em se manifestar, em crônica publicada na *Revista Long Playing*, em 1957, sobre a atuação de Pixinguinha à frente do Grupo da Velha Guarda, elogiando-o e, ao mesmo tempo, enquadrando-o como um representante da música popular do passado:

Sentindo as mãos trêmulas, Pixinguinha passou da flauta para o saxofone tenor (...). Sendo um músico completo, e mais, tendo o verdadeiro espírito de brasilidade em suas orquestrações, sabendo o tempo certo e a execução certa, o repertório certo e representativo de nossa música popular, sua fama só faz aumentar, com o correr dos anos.¹⁹⁹ (Grifos nossos).

Num sentido mais amplo, a concepção de Lúcio Rangel acerca da importância e do “papel” – quase que um “dever” moral – de Pixinguinha na história da música popular brasileira é válida também para gêneros musicais como, por exemplo, o samba:

É que o samba é o mesmo, hoje ou amanhã. É um gênero substantivo, ao contrário do jazz, que é verbo. Um samba (composição) vale pelo que é, uma composição que pode ser ou não jazz, ficando sua grandeza dependendo unicamente dos músicos que a tocam.²⁰⁰

Em síntese, diante do sentimento de desagregação de certa “tradição” - ou da cultura popular tradicional - em tempos de mudanças sociais rápidas e profundas, a resposta desses

¹⁹⁸ Sobre as iniciativas, mobilizações e conflitos intelectuais e políticos que permearam o movimento folclórico brasileiro entre 1947 e 1964, ver: VILHENA, Luís Rodolfo. op. cit. 1997.

¹⁹⁹ RANGEL, Lúcio. “Pixinguinha”. In: _____. op. cit. 2007. p. 94-95.

²⁰⁰ Ibidem, p. 119.

agentes apontava para a tentativa de enrijecimento de formas artísticas do passado, já que as formas de sociabilidade antigas, sob as quais se assentavam aquelas manifestações - ao menos segundo a concepção desses intelectuais -, haviam desaparecido, em grande parte. Daí o destaque a elementos nacionais identificados com a tradição popular e folclórica, os quais, ao lado do que era tido como moderno e internacional, permearam os debates e produções da época, *circulando* no imaginário desses grupos e no próprio cotidiano via rádio, discos, imprensa etc.

Alguns programas radiofônicos surgidos no período confirmam esse dado: *Recolhendo o Folclore*, *Alma do Sertão*, *História do Rio pela Música*, *Brasil Sertanejo*, *A Turma do Sereno* - dedicado às antigas serestas - e o já citado *O Pessoal da Velha Guarda* são algumas das produções que visavam à “defesa” do passado popular brasileiro.²⁰¹ Aliás, o próprio Trio Surdina, em uma de suas formações posteriores, chegou a lançar um *LP* dedicado exclusivamente à música folclórica, incluindo em seu repertório composições como “Casinha pequenina”, “Prenda minha”, “Peixe vivo” e um *pot-pourri* de cantigas de roda.²⁰²

Sobre o tema, a revista de Lúcio Rangel trazia, a partir de sua terceira edição, uma coluna fixa produzida pela folclorista Mariza Lira (ex-aluna de Mário de Andrade), intitulada *História Social da Música Popular Carioca*. Seus textos reforçavam a transformação do samba e do choro cariocas em gêneros do “folclore urbano”, transformando-os ao mesmo tempo em elementos constituintes do “caráter nacional”.²⁰³ No entanto, a despeito da atenção formal dedicada ao folclore por esses estudos, os quais encerram certas ressignificações se comparados aos trabalhos pioneiros de Mário de Andrade nos anos 1920 e 1930, são algumas “entrelinhas” do periódico que revelam a efetiva *circularidade* do assunto nos anos 1950:

Lourdinha Maia, na “boîte” Béguin, anunciou um número assim: “Vou cantar um folclore de minha autoria!” A distração da cantora motivou algumas gargalhadas. Não obstante, Lourdinha canta bem música desse gênero. Bate no violão e puxa na sanfona. E, sempre que se apresenta, ganha palmas espontâneas, o que não deixa de ser muito raro.²⁰⁴

²⁰¹ GARCIA, Tânia da Costa. op. cit. 2010. p. 18; SAROLDI, Luís Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. op. cit. 1984. p. 74-75.

²⁰² *Ouvindo Trio Surdina vol. 1* (Musidisc, DL - 1006).

²⁰³ GARCIA, Tânia da Costa. op. cit. 2010. p. 15.

²⁰⁴ HOLANDA, Nestor de. “O Rádio em 30 dias”. In: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 89.

O tom irônico do cronista não oculta o significado que o termo folclore assumiu para a cantora “distraída”. Sinônimo de “autenticidade”, “brasilidade”, “enraizamento”, “tradição”, enfim, apropriar-se da palavra implicava talvez, no seu entendimento, imprimir legitimidade à sua composição, constituindo um acesso possivelmente mais fácil a determinado segmento do mercado de música popular numa época em que o passado e o nacional estavam em grande evidência, principalmente entre a chamada “crítica especializada”, instância de legitimação e consagração simbólica de hierarquias estéticas.²⁰⁵

Não menos irônico, porém mais crítico, é o comentário de Millôr Fernandes - à época, um jovem jornalista que se identificava como Emmanuel Vão Gôgo -, a respeito do folclorismo: “Do jeito que vai a pretensão dos eruditos, dentro em breve eles estarão ensinando música folclórica ao povo”²⁰⁶ - eis outra amostra da heterogeneidade das representações erigidas no período em torno de um único tema. Nesse caso, é um colunista assíduo e pertencente ao mesmo grupo social que produzia a *RMP* que tece uma crítica na qual ressoam problemas sociais mais amplos, a despeito do teor humorístico de seus escritos. No fundo, Millôr identifica a relação de tutela que alguns intelectuais interessados na cultura popular brasileira estavam tentando estabelecer com as camadas economicamente menos favorecidas.

A “folclorização” da música popular urbana levada a cabo pela *RMP* não ficou restrita ao samba e ao choro cariocas. O jazz norte-americano, tal como praticado por músicos negros que habitavam a região sul dos Estados Unidos entre os anos finais do século XIX e princípios do século XX assumiu um lugar privilegiado nas edições do periódico. Intelectuais

²⁰⁵ Vale citar, nesse sentido, o relativo sucesso que obteve a compositora e pianista conhecida como Tia Amélia (ou “Ti’Amélia”) entre os “tradicionalistas” das décadas de 1950 e 1960 no Rio de Janeiro. A pernambucana Amélia Brandão Néri, nascida em 1897, havia sido “redescoberta” pela cantora Carmélia Alves naqueles anos. Isso porque Tia Amélia chegou a construir carreira nacional e internacional entre 1920 e 1930 - atuou durante cinco meses nos Estados Unidos -, tendo se afastado dos palcos por questões pessoais. A artista era conhecida por suas músicas de caráter folclórico, bem como pelos choros e valsas que compunha ao estilo “antigo” - leia-se, do início do século XX, com fortes traços do maxixe, da polca etc. Dentre os admiradores confessos de Tia Amélia, destacava-se o então poeta e diplomata Vinicius de Moraes, que chegou a lhe dedicar uma crônica. Ver: MORAES, Vinicius de. “A bênção, Ti’Amélia”. In: _____. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 49-50. Informações biográficas sobre Tia Amélia podem ser lidas em: <http://www.dicionariompb.com.br/tia-amelia>. Acesso em: 15 de maio de 2012.

²⁰⁶ VÃO GÔGO, Emmanuel. “Sete Notas Musicais”. In: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 185.

como José Sanz, Jorge Guinle, Marcelo F. de Miranda, Sylvio Túllio Cardoso e o próprio Lúcio Rangel foram alguns dos autores que contribuíram para a “(re)invenção” e ressignificação da tradição jazzística em território brasileiro. Com exceção de Sylvio Túlio e Jorge Guinle - este um milionário e também entusiasta do chamado jazz “moderno”, isto é, do *bebop* -, a perspectiva hegemônica da revista era amiúde “folclorizante”, uma vez que considerava ser o “verdadeiro” jazz tão somente aquele concebido pelos músicos negros nascidos ou intimamente ligados à cidade de New Orleans.²⁰⁷ Ou seja, de acordo com essa orientação, o “verdadeiro” jazz não constituía um *signo* de modernidade, sendo antes portador do elemento “puro” e “autêntico” que constitui o passado, ou melhor, a “verdadeira tradição” do povo norte-americano. As semelhanças entre esse discurso e a concepção folclorista que esses mesmos intelectuais formularam para a música popular brasileira urbana e carioca são evidentes, haja vista a valorização do universo afro-brasileiro e rural pré-capitalista.

O que incomodava esses autores eram algumas práticas musicais então em voga entre os anos 1940 e 1950 que incorporavam o jazz, principalmente o “moderno”, à música popular brasileira, destituindo-a assim da suposta “pureza” ou “autenticidade” que lhe era intrínseca. De acordo com Joana Saraiva, a fusão entre o samba e o jazz, consagrada posteriormente como *sambajazz*, bem como as *jam sessions* que se tornavam cada vez mais frequentes nas boates e fã-clubes daquela época, eram condenadas pelos defensores do elemento “puro” e “autêntico” da música popular, seja esta o jazz “verdadeiro”, “privilégio do negro de New Orleans”, ou o samba carioca e urbano dos anos 1920 e 1930.²⁰⁸ Assim, conclui-se que o jazz poderia constituir também um *signo* de modernidade, mas em sentido negativo - uma espécie de “ameaça” à cultura popular tradicional, dado o seu potencial de “descaracterização” do “populário”.

Não obstante, havia quem aprovasse, ainda que parcialmente, as “misturas” entre o jazz e o samba. Sylvio Túllio Cardoso, um dos colaboradores da *RMP*, teceu alguns elogios a respeito da atuação do cantor e pianista Dick Farney no disco *Jazz Around Midnight - J.A.M.* (Columbia, 1956), gravado ao vivo no Teatro de Cultura Artística de São Paulo. Este foi um dos primeiros lançamentos dedicados exclusivamente ao jazz produzido por músicos brasileiros. Na

²⁰⁷ As colunas dedicadas exclusivamente ao jazz se encontram concentradas ao final de quase todos os números do periódico. Ver: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006.

²⁰⁸ SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 42-43.

ocasião, a performance foi valorizada por estar “à altura” do conjunto de Dave Brubeck, pianista e compositor norte-americano que representava o jazz “moderno”. Aliás, Sylvio Túlio chegou mesmo a reconhecer certa superioridade de Dick Farney em função do seu “*swing* brasileiro”.²⁰⁹ Ou seja, “embora” fosse jazz, ainda era possível reconhecer um elemento “característico” do músico popular nacional: o ritmo ou o “*swing*” que distingue os artistas locais dos norte-americanos, tese esta que conjuga, a um só tempo, *signos* de “tradição”, “modernidade” e “brasilidade”. Ademais, não deixa de ser interessante notar na expressão “*swing* brasileiro” a dimensão e profundidade do impasse “identidade nacional x cultura estrangeira”, sempre presente na tentativa de definição da singularidade da música e dos músicos brasileiros.²¹⁰

Dick Farney, aliás, era um dos representantes do outro extremo da dicotomia “tradição x modernidade”, a saber, o dos adeptos do jazz moderno, que chegavam a depreciar certos aspectos da música popular brasileira. Filho da alta classe média carioca, o cantor e pianista revela numa longa entrevista para a revista *Flan*, publicada em 1953, suas opiniões, preferências e argumentos acerca dos debates em torno do jazz e do samba:

Diante dos insofismáveis sucessos obtidos pelo primeiro conjunto de “jazz puro” organizado no Brasil, que é o de Dick Farney, (...) *Flan* não poderia omitir um contato a fim de ouvir (...) a figura tão discutida de líder (...). Perguntamos: Admite que no seu estilo, que é novo entre nós, tenha havido alguma influência norte-americana ou de algum cantor norte-americano. Ou considera próprio o seu estilo? Dick sorriu e, sem titubear, respondeu: - “Não me considero detentor de nenhum estilo próprio, e devo esclarecer que propositadamente deixei-me influenciar - quanto à música - no atual conjunto de George Shearing. Quanto ao canto, do mesmo modo, procuro fazê-lo à maneira de Frank Sinatra e King Cole, em virtude da admiração que a eles (sic) dedico”.²¹¹

Até aqui, nenhuma novidade a respeito do músico que havia atuado nos Estados Unidos durante a segunda metade dos anos 1940, onde conheceu pessoalmente alguns dos artistas que o “influenciaram” – a saber, Frank Sinatra e Nat King Cole -, e tampouco surpreende a aura de modernidade assumida pelos pequenos conjuntos de jazz no Brasil. Mais significativa, contudo, é

²⁰⁹ Ibidem, p. 39-41.

²¹⁰ Palavras como “gingado”, “balanço”, “bossa” e “jeitinho” seriam outras tentativas de tradução desse aspecto “inominável” da cultura brasileira, que conjuga a personalidade, a racionalidade, a sensibilidade e, porque não, a história de um (in)determinado “povo”.

²¹¹ “Entre os instrumentos de seu ‘Quinteto’, Dick Farney acusa: ‘O pandeiro é um instrumento ridículo’”. Revista *Flan*, Caderno “Mulher, mundanismo, arte e passatempo”, nº 14, 12 a 18 de julho de 1953. p. 2.

a identificação do estilo “moderno” de seu quinteto com o “jazz puro”, assunto que será retomado adiante. Antes, porém, vale citar outros fragmentos dessa entrevista, a fim de obter dados mais precisos a respeito dos códigos, valores, critérios e referências da “figura tão discutida de líder”:

Desejamos de Dick sua opinião no sentido de saber se a música (brasileira ou norte-americana) tinha evoluído ou involuído. Para Farney, o processo é francamente de evolução: - “Devido ao meu conhecimento musical básico, acho que os conjuntos musicais brasileiros deveriam ter os mesmos instrumentos que os americanos, como a trompa, o oboé, a harpa, muitos violinos e abolir o pandeiro, que considero inteiramente ridículo! Isso é evolução, tal como se vem fazendo”.²¹²

Não é difícil perceber que a preocupação com o “progresso” da música popular brasileira, no sentido “artístico”, permeia tanto o entrevistador quanto o entrevistado. Nas palavras de Dick Farney, cuja autoridade parece ser requerida em função de seu capital cultural, ou melhor, de seu “conhecimento musical básico”, o processo de “evolução” era nítido tanto no jazz quanto na música brasileira. Contudo, esta “evoluiu” tão somente à medida que incorporava elementos da música norte-americana, dentre os quais se destacam, curiosamente, o oboé e a trompa (!), instrumentos de orquestras sinfônicas raramente empregados na música popular em geral e que, no entanto, ganharam certa evidência nesse âmbito com a repercussão do *cool jazz*, estilo consagrado por Miles Davis e Gil Evans a partir do disco *Birth of the Cool* (Capitol Records, 1949). Note-se ainda que o valor atribuído aos elementos oriundos do universo culto e branco é inversamente proporcional ao valor conferido aos elementos característicos ou plenamente integrados ao “populário” nacional, como o pandeiro, instrumento “inteiramente ridículo”.²¹³ Tudo isso para insinuar que, afinal, quem estava na “vanguarda” da música popular brasileira, na esteira dos “avanços” internacionais, era o seu pequeno conjunto, ainda que não tivesse incorporado os instrumentos citados.

Ao rebater as críticas de intelectuais que não “aprovavam” a sua dileção pela música norte-americana, Dick Farney aproveita para apontar o “artificialismo” das tendências nacionalista e tradicionalista muito em voga naquele período:

²¹² Idem, *ibidem*.

²¹³ O pandeiro, vale lembrar, já havia se constituído em símbolo nacional por volta dos anos 1950, ao lado do samba, do carnaval, da mulata etc. O próprio repertório popular corroborou a construção desse imaginário – vide, por exemplo, os sambas “Coisas nossas”, de Noel Rosa (1932) e, é claro, “Brasil pandeiro”, de Assis Valente (1941), lançado no auge do samba-exaltação no país.

(...) não me considero absolutamente americanizado em meu país. Desde criança sou um fã ardoroso da música americana. E se o bom músico analisar, verá que tenho carradas de razão. (...) Quando faço música brasileira, não acredito na necessidade de exhibir ou aparentar um regionalismo barato, onde não exista nem arte, nem tradição. A música tem suas características, mas não tem pátria.²¹⁴

Os alvos principais do cantor e pianista são, talvez, os músicos citadinos, brancos e até mesmo os “eruditos” que pareciam querer “ensinar música folclórica ao povo”, conforme já havia criticado Millôr Fernandes noutra parte. E, uma vez mais, Dick Farney reforça sua posição social e seu capital cultural quando afirma que todo “bom músico” é capaz de reconhecer a suposta superioridade estética do jazz em relação à música popular brasileira. Note-se que sua busca pela distinção se orienta pelos mesmos *signos* que estão em disputa nos conflitos simbólicos da década de 1950, como o nacional, o internacional, a tradição, a modernidade etc., embora apareçam, na sua leitura, com sinais trocados.

Não menos contrastantes são as conotações que o jazz assumiu para a *intelligentsia* da música popular ligada à vida sociocultural da zona sul carioca. Cindidos entre o “jazz puro” e o “clássico negro”, os críticos deixam transparecer que o elemento balizador desse debate era o caráter “folclórico”. Nesse sentido, as músicas podiam ser valorizadas ou depreciadas em função da proximidade ou do afastamento em relação a esse universo. A matéria da revista *Flan* dedicada a Dick Farney ilustra sensivelmente essa questão:

No mundo dos entendidos do “jazz” e de seus cultores, que lhe conhecem os detalhes históricos desde os “spirituals” até Louis Armstrong, como Vinicius de Moraes (sic), Jorge Guinle, Silvio Túllio Cardoso ou Marcelo Miranda, nunca deixou de haver puristas ou ecléticos. Para uns o purismo, levado a rigor em suas remotas origens nos “work songs”, os induz a ficar apenas no clássico negro. Outros, porém, ultrapassando as conquistas instrumentais da Guerra de Secessão [1861-1865], consideram o clássico, ao que alguns entendem como sendo o jazz puro, posterior este (sic) ao “Dixie Land” que é o jazz adotado e melhorado pelos conjuntos dos brancos. E foi assim nesta embrulhada de “blues”, “prison songs” ou de toadas de “vieux carré” de Nova Orleans, que perguntamos a Dick Farney se ele era pelo clássico negro. A resposta foi negativa. Ele gosta daquilo que chama de “jazz puro”, ou seja, o da fase já civilizada.²¹⁵ (Grifos nossos).

²¹⁴ Revista *Flan*, Caderno “Mulher, mundanismo, arte e passatempo”, nº 14, 12 a 18 de julho de 1953, p. 2.

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

Vistos de hoje, os termos utilizados e os sentidos que então adquiriram podem parecer contraditórios ou confusos, mas o próprio autor tenta esclarecer: os “puristas” se identificam com o “clássico negro”, estilo que se restringe ao jazz conforme praticado pelos negros da região sul dos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX, antes da chamada “Era do *Swing*”; já os “eccléticos” cultivam o chamado “jazz puro”, que abrange estilos mais recentes - décadas de 1930 a 1950 - como o *swing*, o *bebop* e o *cool jazz*.²¹⁶ Não é possível saber os motivos exatos que levaram esses agentes a associar “pureza” com “modernidade”. Talvez, por ter sido supostamente “melhorado pelo conjunto dos brancos”, o estilo situado no período posterior ao *Dixieland* tenha eliminado as “impurezas” ainda presentes no “clássico negro”, processo que tornou o jazz uma manifestação musical mais “civilizada”.

Marcelo F. de Miranda, um dos representantes da “crítica especializada” dos anos 1950, revela num longo artigo intitulado “O Jazz de New Orleans” uma visão análoga a esta acerca dos instrumentos e da sonoridade dos antigos conjuntos norte-americanos, situando-os como que num estágio “primitivo” ou “não civilizado” da história do jazz:

(...) o trombone com sua voz rouca e gutural apresenta geralmente um lado pitoresco da improvisação de New Orleans com seus contracantos humorísticos ou suas exclamações enraivecidas. (...) o som do clarinete de New Orleans é límpido, puro, possuindo uma qualidade lírica de grande beleza, em contraste com a sonoridade violenta do trompete (sic) e as interjeições mal humoradas do trombone. Estas partes melódicas desenvolvendo-se independentemente integram-se num complexo polifônico de grande polirritmia devido aos deslocamentos e mudanças de acentuação dos instrumentos de sopro (sic), agravadas pela constante variação rítmica dos instrumentos de percussão.²¹⁷

As semelhanças que esse ideário guarda com os projetos estético-ideológicos de alguns intelectuais ligados ao Estado Novo são evidentes, conforme se discutiu no capítulo anterior, cuja orientação ressoa ainda as teorias raciais europeias do século XIX. Afinal, “dominar o ímpeto bárbaro” do samba, dar-lhe uma “organização” e um “tratamento digno e elegante”, era a precondição para que o suposto “descompasso” estético existente entre a música

²¹⁶ Esses mesmos parâmetros (“eccléticos”, “puristas”, “clássico” etc.) são utilizados com frequência pelos colunistas de jazz da *RMP* - como José Sanz, Marcelo F. de Miranda, Jorge Guinle, por exemplo. Ver: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006.

²¹⁷ MIRANDA, Marcelo F. de. *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 114.

popular brasileira e a estrangeira fosse superado, tornando-a apta a “visitar os lares do mundo inteiro” - tornando-a, em suma, mais “civilizada”.

É significativo observar que esse modo de pensar e analisar a música popular brasileira guarda certas analogias com os referenciais de alguns estudiosos do jazz dos anos 1950, como o do historiador Eric Hobsbawm, embora este seja mais imparcial e mais bem fundamentado historicamente. De qualquer forma, em seu livro sobre o assunto, escrito entre 1959 e 1961, não deixam de constar análises que ressoam ideais e valores de “evolução” e “refinamento” promovidos pelos músicos brancos no processo sócio-histórico:

O estilo negro de Nova Orleans foi adotado pelas bandas brancas da cidade, que o tocavam de maneira menos comovente e pouco acrescentavam a ele (o estilo *Dixieland*). Nos anos 20, sob a influência do ambiente musical e social do norte [branco], o estilo evoluiu em direção a uma maior *finesse* instrumental e rítmica e a um maior individualismo.²¹⁸

Em seguida, ao comentar o estilo branco do Leste, o autor o define como “uma espécie de jazz de música de câmara, uma linha que parece muito apropriada para músicos brancos”, revelando “elegância e acabamento”: “suas conquistas mais interessantes encontravam-se na técnica instrumental, e é significativo que os *tons suaves, leves e bem-educados* de seus instrumentos tenham influenciado os músicos *cool* modernos” (Grifos nossos).²¹⁹

Para encerrar, pode-se dizer que Dick Farney e seus contemporâneos tocam involuntariamente num ponto nevrálgico do debate intelectual e da formação cultural do país: o “mal-estar da cópia”, ou seja, o incômodo sentido pelos grupos dominantes ao constatarem que seus modelos políticos e estético-ideológicos, oriundos, em geral, dos países avançados, contrastam com a realidade social brasileira, que se lhes revela bastante desigual. Esse dado histórico é geralmente o responsável por denunciar a desfaçatez tanto das atitudes “nacionalistas” e “tradicionalistas” quanto das ações “modernizadoras” e “civilizadoras” levadas a cabo em diferentes contextos por membros das classes médias.²²⁰ No entanto, enquanto ideologias, essas aspirações resultam de experiências e sentimentos aflorados no processo sócio-histórico, ou seja,

²¹⁸ HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 115-117.

²¹⁹ Idem, *ibidem*.

²²⁰ É o crítico literário Roberto Schwarz quem chama atenção para a dimensão social dos conflitos simbólicos suscitados em torno da questão da “identidade nacional”. Ver: SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. op. cit. 1987. p. 46-48.

ainda que jamais tenham sido realizadas, são legítimas enquanto dados que informam problemas reais da sociedade, sendo igualmente formativas dos modos de pensar o Brasil.

Esse complexo de representações reforça a necessidade de se observar as nuances do discurso supostamente hegemônico dos produtores e colaboradores da *RMP*. Além disso, a relação entre o jazz e a música brasileira não foi a única que pautou os conflitos simbólicos do período. No fundo, qualquer “mistura” entre gêneros nacionais e estrangeiros era condenada por uma parcela significativa dos intelectuais e artistas ligados tanto à revista de Lúcio Rangel, quanto à vida sociocultural da zona sul do Rio de Janeiro. O caso do bolero é igualmente polêmico nesse sentido, como revela uma crônica intitulada *A bolerização*, escrita pelo então poeta e diplomata Vinicius de Moraes, e publicada na revista *Flan* a 9 de agosto de 1953:

Se é verdade que o Brasil está com a tendência a perder a sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em compensação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros. A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho: lembro-me de tê-lo ouvido muito no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade. Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil; grandes d.d.c. [dores de cotovelo] no mais puro estilo [Andre] Kostelanetz, com centenas de violinos mofinos comendo soltos *Au Clair de lune*. (...) E os músicos brasileiros vão “metendo los pechos”, porque, evidentemente, o negócio deve estar rendendo. Mas a verdade, se é que me permitem um aparte, é que estão xavieregando a música popular brasileira.²²¹

Amigo íntimo de Lúcio Rangel e de outros intelectuais e artistas que frequentavam os espaços mais refinados da zona sul carioca, Vinicius de Moraes critica as produções musicais brasileiras que estavam incorporando elementos e procedimentos do bolero. O alvo neste caso é o samba-canção, talvez um dos gêneros mais disseminados naquele momento (ao lado do baião), seja no meio radiofônico ou no mercado fonográfico. A presença do bolero se fazia sentir em diversos aspectos: no repertório dos pequenos conjuntos de boate, muitas vezes em forma de versões; na

²²¹ MORAES, Vinicius de. “A bolerização”. In: _____. op. cit. 2008. p. 51.

temática das letras, que enfatizavam um amor platônico ou o sofrimento interminável causado por relações amorosas mal sucedidas; na instrumentação, sobretudo em virtude do emprego do bongô e das maracas na seção rítmica; na condução lenta, mais próxima do ritmo quaternário, então mais “suave” e “arrastado” que o ritmo binário do samba etc. A vertente que revela essas características de modo mais acentuado foi denominada pejorativamente como “samba-de-fossa” (ou “samba-canção depressivo”) ²²² tanto pelos defensores da música popular brasileira “autêntica”, quanto pelos partidários da música “moderna”. ²²³

A despeito da ironia do autor ao se referir às orquestrações de Andre Kostelanetz (1901-1980), arranjador russo que alcançou grande popularidade na época, ou de Xavier Cugat (1900-1990), *bandleader* espanhol (naturalizado cubano) de destaque no segmento da chamada música latina, não seria incorreto afirmar que o cronista deixa entrever a existência de um bolero “melhor” que outros - “não haja dúvidas, os ritmos ouvidos são do melhor bolero”. ²²⁴ Ou seja, o problema parecia residir, uma vez mais, na “fusão” entre um ritmo estrangeiro e a música popular brasileira, bem como no suposto caráter “comercial” - o inimigo comum de “saudosistas” e “modernos” - que estava levando os músicos locais a “meter los pechos” no segmento formado pelo bolero, rumba, beguine, mambo etc.

Não menos significativa é a menção do poeta à queda da cafeicultura. A despeito do tom irônico e anedótico, Vinicius resume nessa frase uma transformação histórica central do sistema econômico do país no século XX: a relativa decadência das antigas oligarquias agrárias e a ascensão da burguesia industrial, processo que acompanha o crescimento das cidades e a própria mudança na ordem econômica internacional – à época, em via de “globalização”. Como recorda Roberto Schwarz num estudo sobre o Modernismo brasileiro, para as elites agrárias do pré-1930 o café era sinônimo de “progresso e contemporaneidade”: “a persistência da

²²² O compositor e jornalista Antonio Maria, assim como a cantora Nora Ney, seriam alguns dos representantes de maior repercussão desse segmento nos anos 1950. Ver: SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 241 e ss.

²²³ O compositor e intérprete Carlos Lyra, um dos protagonistas da jovem geração bossa novista dos anos 1950, é enfático nesse sentido: “Porque eu acho que tem dois tipos de sambas-canções: o samba-canção de alta categoria, de grande classe, e o samba-canção de fossa, que vem com aquele negócio de ‘edredom azul’, ‘abajur lilás’, exatamente aquelas coisas de ‘apaga essa luz, garçom, que eu quero encher a cara e vou ficar aqui no bar, caindo aos pedaços’. (...) parece aqueles boleros mexicanos em que a mulher é a desgraça do homem”. Ver: NAVES, Santuza Cambraia (et alii.). *A MPB em Discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 89.

²²⁴ Alguns músicos que se consagrariam com a Bossa Nova, como Wanda Sá, Roberto Menescal e João Donato, por exemplo, reconhecem também a existência de um bolero de “alta categoria” nos anos 1950. Ver, a esse respeito, as entrevistas reunidas em: NAVES, Santuza Cambraia. op. cit. 2006. p. 24 e 118.

monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes [escravista e semi-escravista], era sua base de eminência nacional e participação internacional”.²²⁵ Quando Vinicius faz referência a esse contexto para falar das mudanças em curso nas décadas de 1940 e 1950, as quais apontavam para a industrialização, urbanização e internacionalização da economia e da cultura, bem como para a ascensão e participação de uma nova geração da classe média na vida social do país, seu discurso não deixa de ressoar certo ranço aristocrático, traduzindo simbolicamente, ainda que de maneira remota, o mal-estar de uma classe dirigente secular ante os “novos” tempos.

Dizendo de outra forma, é como se a “velha” racionalidade da oligarquia cafeeira tivesse adquirido uma sobrevida, transferindo-se e compatibilizando-se com as novas relações de força em via de configuração numa sociedade capitalista periférica, protagonizada agora por uma burguesia urbano-industrial em ascensão nos quadros político, econômico e social, ao passo que uma nova massa de trabalhadores (e consumidores) ganhava corpo e se concentrava nas periferias das grandes cidades.

Na “campanha” contra a “bolерização” e em consonância com seus pares, Vinicius defende, em uma crônica publicada a 16 de agosto de 1953, a chamada “linha pura e orgânica” da música popular brasileira, que seria formada por artistas como Pixinguinha, Sinhô, Ismael Silva, Ary Barroso, Noel Rosa e Ataulfo Alves, por exemplo. Para o poeta, eram esses os integrantes da “cortina do samba (...) a chamar permanentemente a atenção dos ‘samboleristas’, dos ‘santanguistas’ e dos ‘sanfadistas’ (...) para a *descaracterização* crescente desse grande patrimônio do Rio e do Brasil, (...) cuja vitalidade carioca é preciso defender custe o que custar” (Grifo nosso).²²⁶ Em suma, o autor corrobora a orientação “folclorizante” que parecia agir no sentido de enrijecer a música e os músicos brasileiros - leia-se, a música e os músicos populares cariocas.

Mas, a despeito da “decadência” em curso, Vinicius parece rever suas posições estético-ideológicas logo no mês subsequente, numa crônica intitulada *O novo samba*:

Está certo que se critique, no novo samba, o contingente de estrangeirismos musicais que trouxe para a nossa música popular; mas há que ir com calma e ver a coisa com umas fumaças de sociologia, com perdão do mestre de Apipucos [Gilberto Freyre]. O Novo

²²⁵ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: _____. op. cit. 1987. p. 22.

²²⁶ MORAES, Vinicius de. op. cit. 2008. p. 53-54.

Samba nasceu (...) de novas conjunturas: as mesmas que propiciaram o aparecimento de um Sinatra, de uma Sarah Vaughan e um Stan Kenton nos Estados Unidos; um Peres Prado em Cuba; um Ary Barroso e um Dorival Caymmi no Brasil. Sinatra, Copacabana, be-bop, *boite*, microfone: eis o novo samba. O divórcio formal entre a burguesia e o povo (...) criou naquela uma espécie de letargo, uma espécie de *laissez aller*, um intimismo escapista cuja melhor solução é o pequeno bar, a pequena *boite* onde encontrar seus desencontros, (...) seu medo à vida e ao povo lutando por se afirmar. Pequenos espaços passaram a pedir pequenas músicas (...). Pequenas músicas passaram a pedir pequenas vozes, e o microfone veio facilitar a realização dessa pequenez toda. (...) essa lassidão patológica da sociedade que vai a *boites* transmitiu-se naturalmente aos ritmos que se alongaram, sofisticaram, tornaram-se também anelantes, doentios, neuróticos, cheios de problemas negativos, antes que afirmativos do ser e do sentimento humano. A condenação do novo samba só é possível nesses termos. Ele exerce, como tudo neste mundo, uma função. Neste particular, é capaz de produzir coisas belas, como tem produzido. (...) Porque uma coisa é evidente: a música popular, como tudo no mundo, não pode ficar parada; tem de evoluir, involuir, mover-se enfim. Não se pode pedir a um Antonio Maria, a um Luís Bonfá (...) que façam samba de morro, samba de batucada, porque se eles o fizessem estariam praticando uma contrafação.²²⁷ (Grifos nossos).

Longe de encerrar uma contradição do autor, suas crônicas revelam alguns índices da pluralidade de representações que permearam o “imaginário social” dos agentes ligados à música popular brasileira nos anos 1950. Ao situar os compositores Ary Barroso e Dorival Caymmi, representantes do passado musical nacional, ao lado de Stan Kenton, Frank Sinatra e Peres Prado, Vinicius de Moraes chama atenção para a importância da origem social dos artistas e do contexto cultural mais amplo para a configuração de suas obras. Nesse sentido, a atmosfera “existencialista” das pequenas boates não deixava de refletir, também, certo mal-estar de uma nova geração da classe média que experimentava as transformações profundas que o país conhecia desde o período da Segunda Guerra. As tensões causadas pelo recrudescimento da urbanização; pelo modo de vida cada vez mais individualista num espaço social cosmopolita; bem como pela autorreflexão em torno de novos e antigos valores que passaram coexistir repentinamente, apresentando-se lhes na forma de múltiplas temporalidades e experiências (arcaico x moderno, rural x urbano, sociabilidade comunitária e familiar x individualismo), enfim, esse conjunto de elementos muitas vezes se traduziam em “crises existenciais”²²⁸ que

²²⁷ Revista *Flan*, 27 de setembro de 1953 apud MORAES, Vinicius de. op. cit. 2008. p. 57-58.

²²⁸ Não por acaso, obras de escritores como Jean Paul Sartre e Clarice Lispector alcançaram certa repercussão no Brasil entre as décadas de 1940 e 1960. Como observa o filósofo e crítico literário Benedito Nunes, seus textos são permeados por temas caros à filosofia da existência, segmento filosófico que alcançou autonomia teórica no século XIX, justamente no período em que se consolida o modelo de sociedade burguesa moderna centrada no indivíduo, cuja experiência prática e sensível é marcada pela crescente fragmentação, tensão e contradição do *ser-no-mundo* –

encontraram expressão e “abrigo” nos ambientes enfumaçados, intimistas e “elegantes” das boates noturnas. O encontro entre o *glamour* e o sentimento melancólico – ou ainda, a *glamourização* do sentimento melancólico - repercutiu naturalmente na música popular produzida no interior desse meio sociocultural: os ritmos se “alongaram” e se “sofisticaram”, tornando-se ao mesmo tempo “anelantes e doentios”. Daí a necessidade de se fazer concessões aos protagonistas que emergiram nesse contexto específico. Segundo o cronista - à época, ele próprio um dos representantes do “novo samba”, diga-se de passagem -, era preciso reconhecer a legitimidade de suas criações assim como se reconheciam a dos artistas oriundos de outros espaços e de outra época, como os sambistas dos morros cariocas projetados no mercado entre 1920 e 1930.

É significativo notar que o mesmo argumento apresentado por Vinicius de Moraes para explicar e justificar, sem muitos *ressentimentos* e em tom de autocrítica, as diferenças entre o samba produzido pelos seus pares e aquele concebido pelos músicos associados à tradição popular - ou seja, o “divórcio” social cristalizado pela nova classe média em relação às camadas populacionais de baixa renda - seria usado pelo célebre crítico José Ramos Tinhorão justamente para questionar a legitimidade do “novo samba”. Neste caso, o rompimento da ligação “orgânica” com o elemento popular que a classe média da zona sul do Rio de Janeiro havia supostamente concretizado nos anos 1950 representava a “decadência” da música popular brasileira em meio aos “estrangeirismos” e “imperialismos” culturais candentes no período.²²⁹

Aliás, indo ao encontro das ideias de Tinhorão, o jornalista Lúcio Rangel, amigo íntimo de Vinicius, escreveu uma “carta” ao poeta em resposta à “concessão” por ele feita ao samba-canção e à chamada música de boate, fornecendo um contraponto que evidencia igualmente a densidade e o caráter acirrado das disputas simbólicas daquele período:

É preciso não confundir o sucesso momentâneo com a consagração popular. Os tais samboleros, e estou falando em geral, onde são tocados e apreciados? Naqueles *inferninhos* sem luz e sem ar, nas boates sofisticadas, frequentadas pelos *blasés* irremediáveis; são comprados pelos possuidores de poderosos aparelhos fonográficos em discos que custam a bagatela de quinhentas pratas. Confesso, Vinicius, que nunca ouvi uma das tais sambaladas em qualquer festa realmente popular, nas gafieiras, nas escolas

este é um conceito heideggeriano usado pelo filósofo em seu estudo sobre a escritora brasileira. Ver: NUNES, Benedito. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: _____. *O dorso do tigre*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 91-134.

²²⁹ TINHORÃO, José Ramos. op. cit. 1998. p. 307-309.

de samba, nos clubes onde as camadas economicamente menos favorecidas da população se divertem.²³⁰ (Grifos nossos).

Note-se que Lúcio Rangel se baseia em argumentos igualmente “sociológicos” para apontar o “divórcio formal entre a burguesia e o povo” cristalizado com a eminência da música dos pequenos “conjuntos de boate” e da vida sociocultural da zona sul carioca. “Popular”, para ele, é sinônimo de popularidade perante “as camadas economicamente menos favorecidas”. Em outra ocasião, vale mencionar, o célebre crítico reforça ainda mais a sua defesa do “populário” ao lembrar que “nas gafieiras (...) exibiam-se e exibem-se (...) alguns dos melhores músicos populares. O choro e o samba são tocados *sem surdinas* e o tempo lento usados nas boates dos grã-finos ou nos clubes *aristocráticos*” (Grifos nossos).²³¹

Essas “fumaças de sociologia” lançam luz para a compreensão de outros conflitos simbólicos que marcaram uma fase culturalmente efervescente. Até agora, os exemplos analisados enfatizaram as múltiplas representações erigidas no interior de um único grupo social: o dos intelectuais e artistas intelectualizados que, em maior ou menor intensidade, colaboraram ou se aproximaram do círculo da *Revista da Música Popular* – que, por sinal, está longe de se revelar homogêneo. No entanto, uma vez expandidos esses limites, que ainda se acham restritos ao ideário de uma fração de classe cujos agentes ocupam posições e funções sociais relativamente semelhantes - as práticas jornalística e literária, profissional ou não -, é possível encontrar conflitos e contradições que remetem a uma gama nova de questões. Nesse sentido, parece útil cotejar os pontos de vista de dois músicos que atuaram na época:

Antigamente não havia “acordes americanos” em samba. E todos o entendiam; Antigamente não havia “boites”, nem “night clubs”, nem “black tie”. E o samba andava pelos “cabarets”, humilde e sem dinheiro; Antigamente não havia “fans-clubs” (sic). Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha, único barulho preparatório para o grande barulho que era o Carnaval; (...) Antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra... Decadência! Decadência! Decadência!²³²

²³⁰ RANGEL, Lúcio. “Carta a Vinicius de Moraes”. In: _____. op. cit. 2007. p. 119.

²³¹ Ibidem, p. 79.

²³² BARROSO, Ary. “Decadência”. In: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 463.

Estas as palavras de Ary Barroso (1903-1964) proferidas em entrevista publicada em setembro de 1955, na *RMP*. O célebre compositor de “Aquarela do Brasil” gozava à época de amplo prestígio no meio musical. Ao lado de Noel Rosa e Dorival Caymmi, era considerado um dos representantes da chamada “Época de Ouro” do rádio, período que, segundo a perspectiva toynbeeniana²³³ de alguns “historiadores” da música popular brasileira, vai de 1929 a 1945.²³⁴

Tornou-se lugar-comum identificar certa “decadência” na produção de sambas e marchinhas de carnaval da segunda metade dos anos 1940 em diante, seja por parte de alguns agentes que atuaram nesse período ou dos vários autores que já se dedicaram ao seu estudo.²³⁵ Conforme se discutiu páginas atrás, dentre as razões desse suposto “declínio” figuravam as “fusões” que certos artistas estavam empreendendo entre a música nacional e as “modas” internacionais, como o bolero e o jazz. Para aqueles que reproduziam esse discurso, tais “fusões” eram supostamente motivadas por interesses “comerciais”.²³⁶

Ocorre que imputar àquele momento histórico a ideia de “decadência” não deixa de ser uma expressão de *ressentimento*, ou seja, de agentes que se veem deslocados no seu próprio contexto enquanto protagonistas que vão perdendo, aos poucos, a “hegemonia” estético-ideológica no terreno das práticas e discursos circunscritos à esfera cultural. A voz dos ressentidos se torna estridente à medida que emergem novas relações sociais - e comerciais - no seu campo de atuação e, sobretudo, quando novas formas artísticas - aliadas aos valores e representações que as acompanham e as orientam - precipitam e se impõem no formato de produtos culturais industrializados.

Sem embargo, essa noção de “decadência” era compartilhada por alguns músicos e intelectuais que protagonizaram ou simplesmente vivenciaram a fase “áurea” da música brasileira. Um dos traços comuns a esses agentes, além da posição social, eram suas faixas

²³³ O historiador inglês Arnold Toynbee (1889-1975) se notabilizou por sua obra monumental, *Um Estudo de História*, dividida em doze volumes e que enxerga um movimento curvilíneo na história das civilizações, cujas existências seriam sempre marcadas por três etapas: ascensão, apogeu e declínio.

²³⁴ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 85-89.

²³⁵ Para uma perspectiva crítica acerca do “entre-lugar” a que essa fase da música popular brasileira foi relegada pela historiografia, ver: NAPOLITANO, Marcos. “A música brasileira na década de 1950”. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

²³⁶ Além disso, criticava-se também a prática da “compra e venda” de parcerias em composições, então plenamente disseminada e especializada no meio musical desde, pelo menos, a década de 1920. Sobre esse assunto, ver: SANDRONI, Carlos. “O passarinho e a mercadoria”. In: _____. op. cit. 2012. p. 145-157.

etárias, haja vista que a maior parte já havia ultrapassado a casa dos quarenta anos quando da veiculação da *RMP* (1954-1955).²³⁷

Relevar este detalhe é imprescindível, principalmente quando se toma conhecimento do ponto de vista de músicos pertencentes a gerações distintas sobre esse mesmo contexto, como é o caso, por exemplo, de Zé Menezes. Em entrevista concedida para este trabalho, o multi-instrumentista afirmou que “a ‘Época de Ouro’ da música brasileira foi os anos 50 (...) Até 60, coisa e tal, foi a grande ‘Época de Ouro’ da música brasileira”. Nascido em 1921, Zé Menezes se mudou para o Rio de Janeiro no início da década de 1940, após receber uma proposta de trabalho da Rádio Mayrink Veiga para substituir ninguém menos que Garoto, que havia acabado de se transferir para a Rádio Nacional. Embora tenha enfrentado algumas dificuldades financeiras em virtude do fechamento dos cassinos, em 1946, Zé Menezes logo conquistou posições importantes no cenário artístico: no ano seguinte, assinou contrato com a Nacional, emissora que detinha a maior e melhor infraestrutura do rádio brasileiro; além disso, passou a integrar o prestigiado e concorrido *cast* da gravadora Continental, uma das mais prolíficas dessa fase.

Entre os trabalhos no rádio e no disco, Zé Menezes atuou diariamente ao lado de músicos mais experientes como o maestro Radamés Gnattali, seu amigo e orientador nas práticas orquestral e composicional, e o multi-instrumentista Garoto, sua grande referência no que dizia respeito à performance em instrumentos como o violão e o violão tenor. Segundo o pesquisador Eduardo Visconti, a convivência com esses artistas, sobretudo na Rádio Nacional, levou Zé Menezes a desenvolver uma disciplina rígida de estudo e trabalho numa época em que o amadorismo ainda predominava no campo da música popular.²³⁸ Essa busca pela inserção e profissionalização num mercado emergente é um indício de que a racionalidade capitalista já se fazia sentir na esfera do entretenimento nos anos 1940, bem como uma possível ressonância da “ideologia” trabalhista erigida e propagada durante o governo de Getúlio Vargas.²³⁹ Por outro lado, o próprio fato de esses músicos atuarem como multi-instrumentistas (solistas ou acompanhadores), arranjadores e compositores em diversos ramos do entretenimento (rádio,

²³⁷ Essa informação se baseia num levantamento feito pelo autor deste trabalho a partir dos diversos nomes que publicaram na revista de Lúcio Rangel. Os sites consultados foram: www.dicionariompb.com.br/; www.releituras.com/releituras.asp. Acessos em: 14 de abril de 2012.

²³⁸ VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 304 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. p. 85.

²³⁹ Idem, *ibidem*.

gravadoras, boates etc.) revela a dificuldade de profissionalização da classe artística nessa fase, como que seguindo uma tendência mais ampla de uma sociedade em que o chamado “mercado de trabalho” – conforme prescreve o modelo das sociedades capitalistas modernas, com suas especialidades, ramificações e estruturas necessárias - era incipiente. Daí ser possível encontrar, com frequência, artistas “polígrafos” pertencentes a essa geração – vide as trajetórias de Radamés Gnattali, Garoto, Zé Menezes, Bola Sete (Djalma de Andrade), Tom Jobim, João Donato, Waltel Branco, entre outros.

Zé Menezes atuou intensamente em programas como *Um milhão de Melodias*, *Ao som das violas*, *Nada além de dois minutos*, *Quando canta o Brasil* e *Gente que brilha*, por exemplo, apresentando-se com os diversos instrumentos de cordas dedilhadas que dominava. Dentre os trabalhos na noite carioca, o músico destaca o tempo em que integrou o conjunto do organista Djalma Ferreira e seus “Milionários do Ritmo”, na boate *Casablanca*, cujo repertório incluía boleros, mambos, sambas-canções, *fox-trot*, rumbas, beguines etc.²⁴⁰ Já no plano da música “semierudita”, além de integrar o Quinteto/Sexteto Radamés, conjunto de câmara que teve passagens no exterior, chegou a executar um concerto para violão e orquestra do compositor Villa-Lobos, que esteve presente, segundo conta o instrumentista, na primeira fila do teatro na ocasião do espetáculo, tendo lhe dirigido alguns elogios ao término da apresentação.

Em suma, os contrastes entre as carreiras de Ary Barroso, compositor plenamente consagrado, e Zé Menezes, jovem músico de origem humilde²⁴¹ que estava em busca de reconhecimento, inserção e profissionalização no campo de produção da música popular, são bastante evidentes e lançam luz para a compreensão das diferenças de opinião acerca da fase em que ambos estavam inseridos: de um lado, “decadência”; de outro, “Época de Ouro”. Aliás, esta percepção de Menezes vai ao encontro de um fenômeno verificado no próprio campo radiofônico, que conheceu o seu período “áureo” justamente entre os anos de 1946 e 1954, perdendo força, contudo, à medida que a televisão foi se consolidando e se popularizando. Segundo Miriam Goldfeder, ao menos para a Rádio Nacional, esta foi a fase mais prolífica, concentrando a produção que alcançou maior destaque e disseminação no país como, por exemplo, os programas de auditório, de humor, as radionovelas e os famosos concursos para

²⁴⁰ Aliás, em 1954, Zé Menezes gravou um disco solo instrumental pela Sinter, intitulado *A voz do violão*, o qual inclui os mais variados gêneros como, por exemplo, o choro, a valsa, o jazz, a música folclórica e o samba.

²⁴¹ Zé Menezes nasceu em Jardim (CE), cidade muito pequena e pouco desenvolvida localizada no sertão do Cariri.

Rainha do Rádio, em torno dos quais se mobilizavam produtores do rádio e do disco, artistas, empresas patrocinadoras, jornais e revistas especializadas no ramo do entretenimento.²⁴²

Evidentemente, a posição social, o capital cultural, a trajetória artística e o meio sociocultural de cada um desses artistas são fatores igualmente relevantes. Mas a questão das gerações, raramente considerada nos estudos que se dedicam aos conflitos simbólicos erigidos em torno da música popular brasileira, mostra-se pertinente quando esses fatos são cotejados. O sociólogo Karl Mannheim é esclarecedor nesse sentido:

Uma pessoa é velha, em primeiro lugar, na medida em que passa a viver dentro de um quadro de referências específico, individualmente adquirido e baseado em experiências passadas utilizáveis, de modo que toda experiência nova tem sua forma e situação determinadas em grande parte antecipadamente. Na juventude, por outro lado, onde a vida é nova, as forças formativas estão começando a existir, e as atitudes básicas em processo de desenvolvimento podem aproveitar o poder modelador de situações novas.²⁴³

Situações novas que não entraram em conflito com as antigas, no caso de Zé Menezes, pois ele havia se inserido há pouco tempo no mercado de música popular, à época em via de expansão e segmentação. Ary Barroso, por sua vez, passou por experiência semelhante numa fase anterior, entre os anos 1920 e 1930, quando teve a “ousadia”, típica nos jovens de classe média com espírito boêmio, de abandonar a carreira no Direito para se dedicar à música popular, ao Teatro de Revista e ao incipiente meio radiofônico, exaurindo em pouco tempo uma herança milionária da família.²⁴⁴ Já o cenário social e culturalmente segmentado e internacionalizado dos anos 1950, este sim entrou em conflito com o seu “quadro de referências” solidificado nas décadas anteriores.

No entanto, invertendo os sinais, é possível encontrar tanto integrantes da “velha guarda” da música popular que viam com “bons olhos” a produção dos anos 1950, ainda que com algumas restrições, quanto artistas ligados à nova geração que permaneciam céticos ante, principalmente, os gêneros e estilos estrangeiros que haviam supostamente “invadido” o Brasil naquele contexto. No primeiro caso, pode-se citar o célebre autor de “Curare” e “Da cor do

²⁴² GOLDFEDER, Miriam. op. cit. 1980.

²⁴³ MANNHEIM, Karl. “O problema sociológico das gerações”. In: _____. *Sociologia* – FORACCHI, Marialice M. (Org.). São Paulo: Ática, 1982. p. 78.

²⁴⁴ CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

pecado”: Bororó (Alberto de Castro Simoens da Silva), nascido em 1897, no Rio de Janeiro. Ao ser entrevistado por Lúcio Rangel para uma matéria da revista *A Cigarra* (1957), o compositor carioca foi enfático:

A música popular brasileira não parou. Não sou saudosista! Lembro-me do passado apenas para fixar o que ele tem de bom. Mas há muita gente nova de valor, como o Tom [Jobim], compositor de se lhe tirar o chapéu, Billy Blanco, [Luiz] Bonfá, excelente, e Radamés [Gnattali], já veterano, mas sempre em forma. Como bons cantores, cito Cauby [Peixoto], Francisco Carlos, Carlos Augusto, embora colocando na frente deles os “velhos” Sílvia Caldas, Orlando [Silva] e [Carlos] Galhardo.²⁴⁵

Bororó não se considera saudosista, mas não deixa de sublinhar que os “velhos” estavam “à frente”, em termos qualitativos e não apenas geracional, em relação às jovens revelações da música popular brasileira. Quanto aos compositores, deve-se ressaltar que são mencionados apenas os que eram identificados com a música “moderna”, como Tom Jobim, Luiz Bonfá, Billy Blanco e o já consagrado maestro e arranjador Radamés Gnattali. A depender desses artistas, a música nacional não estava em “decadência”.²⁴⁶

Outro caso digno de menção é o do acordeonista Sivuca (Severino Dias de Oliveira) que, em comentário registrado pelo crítico musical Claribalte Passos num encontro de músicos na casa de Radamés Gnattali, em 1953, revelou seu descontentamento com o cenário musical da época, afirmando ser aquela “a pior fase”, porque “o samba” havia se misturado “com o bolero e o mambo, artificializando-se as suas verdadeiras características”. Dito isto, o instrumentista que contava com apenas 23 anos de idade arrematou: “Por que essa gente não passa mais tarde, lá por Pernambuco, e não nos deixa em paz?”.²⁴⁷ Apesar do contraste aparente com a visão de Bororó, Sivuca dirige sua crítica a um tipo específico de produção em evidência nos anos 1950, reforçando apenas o coro dos agentes que condenavam as fusões entre a música brasileira e os gêneros estrangeiros, ao passo que valoriza as manifestações ditas regionais – baião, frevo, maracatu etc. Não obstante, naquela ocasião estavam presentes “muita gente nova de valor”,

²⁴⁵ RANGEL, Lúcio. “Bororó: cinquenta anos de boemia e música popular”. In: _____. op. cit. 2007. p. 80-81.

²⁴⁶ Idem, ibidem.

²⁴⁷ PASSOS, Claribalte. “Noite brasileira em Copacabana”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 919, 16 de maio de 1953. p. 62.

como Garoto, Chiquinho do Acordeon e Laurindo Almeida, sem contar o veterano (e anfitrião) Radamés Gnattali.²⁴⁸

A fala de Sivuca traz à tona um problema candente entre a classe musical brasileira dos anos 1950 e, sobretudo, no meio sociocultural carioca, que pode ser resumido na seguinte questão: em qual referencial estético se apoiar para corroborar a legitimação da sua produção? Na música de concerto de matriz europeia e essencialmente oitocentista, ou no jazz, a música popular norte-americana que havia se disseminado pelo mundo ocidental graças, em grande parte, à vigorosa indústria cultural daquele país? Em tempos marcados pelo sentimento nacionalista e todos os impasses e *ressentimentos* que esse tema engendra em níveis históricos, sociais e culturais num país periférico, bem como pela crescente influência dos Estados Unidos na política econômica do Brasil naquele período, pode-se concluir que o jazz ocupou uma posição mais ambígua e de difícil solução entre os artistas locais, adquirindo por vezes o incômodo estatuto de “invasor”, “estrangeiro”, ao passo que a música de concerto europeia parece não ter passado pelo crivo nacionalista, e nem sequer considerada “estrangeira”. Daí a longevidade da produção musical erudita enquanto norteadora dos parâmetros estéticos a serem incorporados pelos músicos brasileiros. Daí também as intermináveis e pouco produtivas discussões em torno da “influência” (ou não) do jazz na música popular nacional, as quais se inflamariam na década seguinte (1960) com a repercussão internacional da Bossa Nova.

Observar os diferentes pontos de vista sobre um mesmo período a partir de agentes que ocupavam diferentes posições no campo de produção da música popular brasileira revela-se útil também por exigir o questionamento de certas generalizações sedimentadas ao longo das últimas décadas no âmbito acadêmico. O “cânone estético” oficial acabou por negligenciar grande parte da produção localizada entre a chamada “Época de Ouro” (1929-1945) e o período “pós-Bossa Nova” (de 1958 em diante). Esse “hiato” (1945-1958), que coincide com o interregno democrático que vai de 1946 a 1964, concentraria a chamada música de “mau gosto”, representada pelo baião, samba-de-fossa, alguns boleros, rumbas, mambos, música caipira,

²⁴⁸ Idem, *ibidem*.

versões de músicas estrangeiras etc. Ruy Castro, por exemplo, estudioso da Bossa Nova e membro da geração e grupo social que protagonizou os desdobramentos desse fenômeno artístico no Rio de Janeiro a partir de 1960, refere-se (em tom pejorativo) à passagem dos anos 1940 e 1950 como a “grande quermesse, na qual imperavam baiões e sanfonas”.²⁴⁹ Na mesma linha, o maestro Júlio Medaglia repudiaria, em ensaio publicado no início da década de 1960, o repertório da fase “pré-Bossa Nova”, que seria pautado majoritariamente por “sambas-canções abolerados” que exploravam os recursos “fáceis”, tornando-os sinônimos de “passionalidade”, “teatralidade” e “excesso”. A geração de João Gilberto e companhia representavam, em contrapartida, uma “retomada da linha evolutiva” da MPB - sigla que, diga-se de passagem, transformou-se numa “instituição” sociocultural, um “modo de pensar” toda a música popular brasileira.²⁵⁰

Conforme se observou, *intelligentsia* e agentes diretamente ligados ao campo de produção da música popular nem sempre coincidiam em suas práticas e representações. O caso do Trio Surdina, cuja sonoridade é tida por alguns autores como “precursora” da Bossa Nova,²⁵¹ é significativo nesse aspecto. Seu repertório é composto tanto por gêneros consagrados perante as classes médias, como o samba, o samba-canção e o choro, quanto por músicas pertencentes ao chamado segmento “massivo” e “comercial”, como o baião, o “samba-de-fossa”, o bolero e o beguine - uma espécie de rumba lenta -, por exemplo. Essa aparente indistinção entre manifestações que foram classificadas e reduzidas mais tarde em termos de “bom gosto” e “mau gosto” resultou na inclusão de uma variedade considerável de compositores nos discos do conjunto: Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Antonio Maria, Lupicínio Rodrigues, Charles Trenet, Walter Gross, Jack Lawrence, Augustin Lara, Ernesto Lecuona etc. - sem contar o *LP* contendo apenas temas folclóricos. Ou seja, os sambas consagrados na “Época de Ouro” se juntavam aos sambas-canções (“depressivos” ou não), boleros, *fox-trot* e canções francesas em voga nas rádios e no mercado fonográfico dos anos 1950.

Esse dado se torna relevante especialmente quando se considera o meio sociocultural intelectualizado que os integrantes do Trio Surdina também frequentavam. Garoto e Chiquinho do Acordeon, por exemplo, eram discípulos e amigos do maestro Radamés Gnattali, que se

²⁴⁹ CASTRO, Ruy. op. cit. 1990. p. 60-61. Citado também por NAPOLITANO, Marcos. op. cit. 2010. p. 59.

²⁵⁰ MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da bossa”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986; Sobre a “instituição MPB”, portadora de uma “tradição”, de “cânones estéticos” e “valores ideológicos”, ver: NAPOLITANO, Marcos. op. cit. 2007. p. 109 e ss.

²⁵¹ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 314.

consagrou como um dos renovadores da música popular brasileira. Ambos gozavam de amplo prestígio na época, sobretudo Garoto, seja em razão da sua virtuosidade nos diversos instrumentos que tocava, ou da temporada que passou ao lado de Carmen Miranda, nos Estados Unidos, entre 1939 e 1940.

Fafá Lemos, por sua vez, já havia conquistado o epíteto de “o violinista da Nacional” por essa época. O músico circulava livremente nos espaços elegantes e boêmios da zona sul do Rio de Janeiro, chegando a abrir sua própria boate, em 1956.²⁵² Além disso, participou ativamente de alguns debates surgidos no período em torno da música popular brasileira, como mostra uma matéria publicada na *RMP*:

Em uma das últimas audições de “Club da Crítica”, programa que Pascoal Longo apresenta todas as segundas-feiras, na Rádio Ministério da Educação, reuniram-se diversas figuras ligadas à nossa música popular, para discutir sobre a sua divulgação no estrangeiro. À reunião compareceram Ary Barroso, o internacionalmente famoso compositor brasileiro; Fafá Lemos, do “Trio Surdina” e que se prepara para excursionar pelo Oriente em companhia de Carmen Miranda; Alceu Bocchino, maestro das rádios Nacional e Mundial, e Paulo Medeiros, cronista de “Última Hora” e presidente do “Clube dos Amigos do Samba”. Com muita propriedade, o compositor de “Aquarela do Brasil” mostrou os principais motivos que impedem uma melhor divulgação da nossa música popular no estrangeiro, indicando soluções. E Paulo Medeiros, no final da audição, declarou que o seu Clube iria iniciar uma campanha para a exportação dos nossos ritmos, geralmente tão mal apresentados em outros países.²⁵³ (Grifos nossos).

As atividades dos clubes de “nacionalistas” e “tradicionalistas” não eram muito distintas das que se verificavam nos fã-clubes dos jovens de classe média da zona sul. O mencionado “Clube dos Amigos do Samba”, por exemplo, havia se originado a partir de encontros musicais promovidos por amigos de Garoto, como Georges André e o jornalista Paulo Medeiros, diletantes que abriam suas casas para receber a “elite” da música popular brasileira nas chamadas *samba sessions* - ironicamente, uma versão brasileira das *jam sessions* muito em voga entre os adeptos do “jazz moderno”. Às reuniões compareciam músicos como Radamés Gnattali, Dolores Duran, Chiquinho do Acordeon, Billy Blanco, Waldir Azevedo, Tom Jobim, entre outros. Esses ambientes eram elitizados, haja vista a localização da residência de Georges André: Avenida

²⁵² MELLO, Jorge. op. cit. 2012. p. 164.

²⁵³ “Música popular no Clube da Crítica”. In: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 97.

Atlântica, nº 3590 (orla da praia de Copacabana).²⁵⁴ Um desses entusiastas, o arquiteto e engenheiro civil Raul Marques de Azevedo, por exemplo, inovou ao adquirir uma das primeiras vitrolas de “alta fidelidade” do Rio de Janeiro, fato que lhe rendeu o apelido de “Seu Vitrola”, cunhado pelo então jovem e bem-humorado compositor e arranjador Tom Jobim.²⁵⁵ Em suma, praticava-se e, ao mesmo tempo, “civilizava-se”, no espaço privado da classe média, os “nossos ritmos” populares de origem afro-brasileira, a fim de melhor divulgá-los no “estrangeiro” - e aqui, uma vez mais, ressoa o *ressentimento* da *intelligentsia* nacional ante os países desenvolvidos, ou melhor, “o sentimento de contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.²⁵⁶ Aliás, é importante ressaltar a preocupação renitente com a “exportação dos nossos ritmos”, pois esta permeou o “imaginário social” de certos grupos sociais nas décadas de 1940 e 1950, conforme já se discutiu no primeiro capítulo a partir da crítica do redator Pedro Anísio sobre o papel de Radamés Gnattali à frente da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, então consagrado como um dos principais responsáveis por vestir a “casaca” no samba.²⁵⁷

É importante destacar também as formas e a rede de sociabilidade que esses agentes constituíram a fim de cultivar, num espaço restrito, um tipo de música e um tipo específico de “tratamento” musical. Daí a importância dos clubes, fã-clubes e residências de aficionados e diletantes enquanto *locus* onde circulavam e se retroalimentavam práticas e representações de uma fração esteticamente “informada” da classe média. Mais uma vez, é o crítico musical Claribalte Passos quem fornece um testemunho paradigmático desse fenômeno:

Quarta-feira, 29 de abril, de 1953, inscrever-se-á, para sempre, no livro de ouro dos momentos inesquecíveis. Numa reunião íntima na residência do maestro e compositor patricio Radamés Gnattali, a música brasileira popular e erudita foi distinguida pelos violões mágicos de Garoto e Laurindo de Almeida, o contrabaixo que tem alma, Vidal, nos milagres digitais nos solos de acordeão, respectivamente, por Sivuca e Chiquinho, a exposição de belíssimos textos nacionais, ao piano, pelo próprio Radamés. Não apenas nós sumimos durante horas, mas, também damas e cavalheiros presentes, e os executantes. Soou a campainha. Na ampla sala, com aquele ar bonachão, diluído em ternura, surgiu Ernesto Nazareth. A valsa “Confidências”, o original “Batuque”, e outras páginas como “Odeon”, “Tenebroso”, e “Fon-Fon”, deleitaram os nossos ouvidos e carpiram as imensas saudades dos espíritos que jamais olvidam instantes consumidos

²⁵⁴ MELLO, Jorge. op. cit. 2012. p. 133-134.

²⁵⁵ Ibidem, p. 163.

²⁵⁶ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. op. cit. 1987. p. 30.

²⁵⁷ ANÍSIO, Pedro. “Samba de casaca”. *Rádio Nacional*, boletim informativo dos serviços de transmissão, ano I, nº 2 apud BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. op. cit. 1984. p. 54.

pelo tempo! Também o Bequinho, nos brindou com seus chorinhos diferentes, e o genial Agnelo Pereira, reviveu uma valsa dolente e profundamente romântica. (...) os demais instrumentistas apresentaram o moderno samba-canção, os chorinhos saltitantes, as cantigas de roda. (...) O acordeão do louríssimo Sivuca, recortando o maracatu, o frevo trepidante, o regionalíssimo baião. Radamés não se conteve diante do ritmo contagiante do maracatu (...). Laurindo executou maravilhas ao violão, em choros e sambas e alguns sucessos atuais do país de Gershwin. (...) Garoto e Laurindo, em duo, rememoram criações de ambos, antes da ida do segundo para os Estados Unidos (...).²⁵⁸

Cotejando esse episódio com alguns dados citados e discutidos pela antropóloga Julia O'Donnell em seu estudo sobre Copacabana fica evidente o modo como os hábitos, os costumes e o imaginário da “aristocracia moderna” carioca possuíam raízes profundas e duradouras, apresentando alterações sutis ao longo do tempo, como que para reatualizar seus códigos e valores de acordo com as mudanças sociais e culturais. Note-se, por exemplo, as semelhanças entre a matéria anterior e o relato de um cronista a respeito de uma festa promovida pela “sociedade” *cilense*²⁵⁹, em 1908, a partir do qual se pode identificar o embrião dos futuros *clubs*:

Imagine o leitor que domingo passado diversos cavalheiros e senhoritas de nossa sociedade (...) improvisaram um baile que, pela sua intimidade, foi a delícia da noite. Todos incorporados, ligados pelos laços da mais cordial intimidade, reuniram-se sob o teto da antiga pensão Coronel Silva (...). É também muito digno de registro o nome do sr. Romulo Braga, que substituiu, com muita distinção e arte, a ausência do pianista, proporcionando a todos... belas valsas, polkas, *scotisch* (sic). Oxalá que todos os bairros civilizados seguissem esse belo exemplo de solidariedade, lançado pela aristocracia moderna de Copacabana.²⁶⁰ (Grifos nossos).

Retomando o caso do Trio Surdina, é curioso notar que o envolvimento com a intelectualidade da música popular não parecia contrastar com as atuações desses músicos em programas radiofônicos de grande audiência e participação popular expressiva, como em *Noite de Estrelas*, apresentado por Paulo Gracindo na Rádio Nacional. Isso sem contar os programas igualmente voltados às “massas”, como o *Quando canta o Brasil* ou o cosmopolita *Um milhão de melodias*, também conhecido como “programa Coca-Cola”. Diante dessas aparentes

²⁵⁸ PASSOS, Claribalte. “Noite brasileira em Copacabana”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 919, 16 de maio de 1953. p. 62.

²⁵⁹ Em referência à CIL, sigla para Copacabana, Ipanema e Leme. Esse termo (*cilense*) era frequentemente usado pelos habitantes da zona sul nas primeiras décadas do Século XX, constituindo-se num *signo* de distinção social. O'DONNELL, Julia. op. cit. 2013.

²⁶⁰ “O Copacabana, fevereiro de 1908” apud O'DONNELL, Julia. op. cit. 2013. p. 73-74.

contradições, parece útil relevar a lógica de mercado enquanto elemento balizador das produções dos artistas atuantes no cenário musical dos anos 1950. Seja em função de suas estratégias de inserção e consagração num campo em via de profissionalização,²⁶¹ ou pelo simples fato de que eles próprios muitas vezes não faziam julgamentos de valor tão rígidos e irreduzíveis quanto os da *intelligentsia* acerca do repertório, é importante acatar as ambivalências existentes entre os discursos e as práticas dessa época, a despeito dos estudos que propõem imagens unívocas e generalizantes que acabam por ofuscar sua complexidade. As análises musicais da produção do Trio Surdina, concentradas no próximo capítulo, vão aprofundar essa discussão.

Há ainda que se considerar o fato de que a diversidade de posições estético-ideológicas evidenciadas em grande medida por membros da classe média - sejam estes integrantes da antiga ou da nova geração que emerge no segundo pós-guerra - está relacionada também a uma característica particular desse segmento social: a inexistência de uma homogeneidade entre seus interesses materiais, políticos e ideológicos, em razão da posição intermediária e historicamente “desenraizada” que ocupam em algumas sociedades ocidentais no século XX.²⁶² Nem todos os segmentos da classe média estão diretamente ligados aos setores produtivos da cidade moderna, tal como a classe proletária e a burguesia industrial.²⁶³ No contexto focalizado neste trabalho, não é possível sequer falar em burguesia conforme os modelos dos países industrializados, pois a heterogênea classe média brasileira dos anos 1940 e 1950, situada neste caso na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, era formada em grande parte por profissionais que atuavam em altos e médios calões do funcionalismo público, bem como nos setores imobiliário, hoteleiro, turístico, de informação, entretenimento e serviços de um modo geral.

Antes de encerrar este capítulo, deve-se ressaltar que os conflitos simbólicos expostos até aqui só podem ser mais bem avaliados quando inseridos no processo sócio-histórico ao qual estão vinculados. Isso porque os valores e as representações em disputa na década de 1950

²⁶¹ A Rádio Nacional era, talvez, a maior exceção nesse contexto de amadorismo do campo da produção cultural.

²⁶² MILLS, Wright. “Introdução à Nova classe média e Política de Retaguarda”. In: _____. *Sociologia* - FERNANDES, Heloísa Rodrigues (Org.). São Paulo: Ática, 1985. p. 131.

²⁶³ Ibidem, p. 119.

remetem invariavelmente a problemas sociais mais amplos. Furtar-se a esta dimensão é o mesmo que negligenciar a história de uma sociedade profundamente hierarquizada.

Um aspecto ilustrativo, nesse sentido, é o fato de que as discussões sempre acabam se restringindo ao âmbito dos grupos sociais intelectualizados que de alguma forma se aproximaram ou fizeram do campo da música popular seu próprio campo de atuação, seja enquanto críticos especializados, produtores musicais ou artistas. Ainda que isso possa sugerir certo “monopólio” de classe em torno de uma prática indissolúvel do cenário musical brasileiro daquele período (a crítica), as posições estético-ideológicas, bem como as posições sociais desses agentes, revelam-se heterogêneas. Conforme se apontou páginas atrás, o valor adquirido pelo “progresso técnico” material, por exemplo, orientou discursos e ações de críticos, empresários e músicos que protagonizaram a emergência de novos equipamentos e procedimentos de gravação e reprodução de discos. Por outro lado, especialmente entre os integrantes das gerações mais antigas, como Lúcio Rangel, Ary Barroso e, porque não, Vinicius de Moraes, verificou-se resistências sérias ante a incorporação dessas novidades - resistências que se estendiam às chamadas “modas efêmeras”, como os gêneros e estilos (estrangeiros) que estavam sendo amplamente assimilados pelos músicos brasileiros.²⁶⁴ O ponto nevrálgico dessas críticas parece ser o caráter “comercial” ou “de mercado” que assumiram tais adesões, as quais acompanharam invariavelmente as mudanças estruturais por que passava o Brasil entre os anos 1940 e 1950 - importações em massa de bens de consumo e culturais norte-americanos, crescimento acelerado e desordenado das cidades, modernização e expansão da indústria nacional etc. Concomitantemente, ainda que a configuração de uma sociedade de consumo se revelasse incipiente, a própria indústria cultural brasileira dava sinais mais claros de sua formação nesse período, uma vez que se fortaleciam as inter-relações entre os campos radiofônico, fonográfico, cinematográfico e editorial, à medida que cada um desses ramos se modernizava e a mentalidade empresarial de seus provedores se mostrava mais compatível com os modos de gestão dos países capitalistas avançados.

²⁶⁴ São conhecidas, por exemplo, as críticas de cinema de Vinicius de Moraes que denunciavam o aprofundamento do “comercialismo” do cinema falado em detrimento do caráter “poético” ainda presente na “fase heroica” do cinema mudo, à medida que novos recursos técnicos eram desenvolvidos e incorporados nas produções. Ver: MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos* – CALIL, Carlos Augusto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

É esta nova realidade que entra em conflito com os valores, critérios e referenciais estético-ideológicos dos membros das classes dominantes vindos de outra geração, os quais mantinham certo distanciamento - ao menos no plano das aparências - em relação ao elemento “popularesco” ou às atividades concernentes ao campo cultural que tivessem o lucro material como fim. Noutra parte, salientou-se que esse distanciamento encerra um mecanismo de distinção social que apenas reforça simbolicamente - portanto, dissimuladamente - o “divórcio”, ou melhor, o distanciamento socioeconômico dessa elite ante as demais classes, traço marcante de sociedades desiguais como a brasileira. Como afirma Bourdieu, a recusa do valor econômico dos produtos culturais e a consequente valorização do seu capital simbólico, que é muitas vezes traduzido em termos de “pureza”, “autonomia” e “desinteresse”, é uma atitude cara aos grupos sociais que pertencem ou ainda carregam consigo hábitos mentais das antigas elites aristocráticas, que procuravam se distinguir da classe burguesa ao denegar tudo o que dizia respeito ao plano econômico, às relações de mercado, enfim, tudo o que trazia as marcas do interesse e da lógica “comercial”²⁶⁵ - ainda que o consumo ou o “poder de compra” já se revelasse um mecanismo eficaz de distinção social. Trata-se, no caso do campo da música popular brasileira dos anos 1940 e 1950, de um aspecto *residual* de um “imaginário social” particular.

Sob esta ótica, é fácil identificar o caráter “postição” das práticas e representações das camadas médias que se mostravam receptivas às “novidades” trazidas pelo “progresso técnico” material que se avolumava em meados do século XX. Todavia, não menos “postições” eram as posturas dos “tradicionalistas” ou “saudosistas” presos aos valores e referenciais das classes dirigentes pré-republicanas, que trataram de “(re)inventar” o passado popular e folclórico, uma vez que estes, não por acaso, apresentavam-se enquanto reservas não burguesas da “vida nacional”, constituindo os alicerces da “identidade brasileira”.²⁶⁶ No primeiro caso (o dos

²⁶⁵ Sobre esse assunto, vale conferir os capítulos “A emergência de uma estrutura dualista” e “O mercado de bens simbólicos”, presentes em: BOURDIEU, Pierre. op. cit. 1996. p. 133-199.

²⁶⁶ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. op. cit. 1987. p. 43-46. Nessa direção, Antonio Candido identifica em *Raízes do Brasil* um prognóstico significativo acerca das consequências sociais e ideológicas da “crise das velhas instituições agrárias”. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, “contra [a ruptura do predomínio das oligarquias, com a emergência de novas camadas sociais], é provável que se erga, e cada vez mais obstinada, a resistência dos adeptos de um passado que a distância já vai tingindo de cores idílicas. Essa resistência poderá, segundo seu grau de intensidade, manifestar-se em certas expansões de fundo sentimental e místico limitada ao campo literário, ou pouco mais. Não é impossível, porém, que se traduza diretamente em formas de expressão social capazes de restringir ou comprometer as esperanças de qualquer transformação profunda”. CANDIDO, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª edição, 1995. p. 19-20.

“progressistas”), a adesão aos novos hábitos, costumes e produtos culturais estrangeiros podia até representar uma forma de se criar a “ilusão de progresso” na periferia, mas o que esta perspectiva oculta é o fato de que esse fenômeno informa um contexto de transformações estruturais intensas por que passava a sociedade brasileira, em que uma nova geração da classe média emerge no cenário cultural, bem como no político e econômico, à medida que a sociedade de classes se reestruturava com o crescimento desordenado das grandes cidades e com o avanço da industrialização. Já na segunda situação (a dos “tradicionalistas”), pode-se dizer que o ideário remanescente das elites antigas levou determinados agentes a se oporem, no plano simbólico, às práticas e representações dos novos atores sociais que se apresentaram enquanto fração de classe no período em questão, instituindo assim um conflito que é, no fundo, social, embora este dado seja dissimulado por discursos identitários e estético-ideológicos.

Em síntese, e para falar com Roberto Schwarz, o que “antigos e modernos” apresentam em comum no cenário sociocultural abordado anteriormente é o “mal-estar” e o *ressentimento* dos grupos de elite no difícil processo civilizatório brasileiro, ou seja, o “sentimento aflitivo” daqueles que se percebem estrangeiros em seu próprio país, uma vez que seus modelos estéticos, políticos e ideológicos contrastam tanto com a sua realidade presente, quanto com o seu passado. Numa palavra, o que parece “insustentável” a ambos é a estrutura social do Brasil, cuja disparidade entre as classes acaba por salientar o “momento de falsidade” das “ideologias” totalizantes – “nação”, “identidade nacional”, “brasilidade” - que ganharam corpo entre 1940 e 1950,²⁶⁷ período em que a estratificação da sociedade de classes se acentua.

Não por acaso, a “invenção” de uma tradição, ou ainda, de uma “história” da música popular brasileira urbana e industrializada, tal qual propuseram artistas e intelectuais ligados ao círculo da *RMP*, por exemplo, se dá num momento e num espaço em que o distanciamento social entre as camadas médias e subalternas aumenta: no caso, no Rio de Janeiro do segundo pós-guerra, quando a zona sul se consolida enquanto espaço privilegiado de uma elite cosmopolita, “moderna” e pretensamente aristocrática, em oposição à zona norte. A idealização, a nostalgia e, por vezes, o modo caricatural, “sentimental” e “místico” de tratar o elemento popular e o passado

²⁶⁷ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. op. cit. 1987. p. 46-48. Não se deve esquecer que as “ideologias” em disputa nesse contexto encerram também seu “momento de verdade”, ou seja, são falsas apenas no que afirmam ter realizado, mas não pelo que aspiram realizar. Sobre a noção de “ideologia”, ver: ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural”. In: _____. *Sociologia* - COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 1986. p. 93-96.

pré-capitalista são alguns dos sintomas desse processo sócio-histórico mais amplo, os quais representam, nos termos de Sérgio Buarque de Holanda, “formas de expressão social capazes de restringir ou comprometer as esperanças de qualquer transformação profunda”.²⁶⁸

²⁶⁸ CANDIDO, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. op. cit. 1995. p. 19-20. A propósito, o tratamento idealizado e nostálgico do passado pré-capitalista é identificado também, num contexto muito diferente e numa escala ampliada, pelo sociólogo Norbert Elias em sua pesquisa sobre a “sociogênese do romantismo aristocrático” na Idade Moderna. Esta parece ser uma tendência em sociedades que passam pela transição do mundo rural para o urbano de maneira relativamente rápida. Ver: ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 239-240.

3 A sonoridade do Trio Surdina

É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente, - porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo quando relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio. Por isso, quem quiser ver em profundidade tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele “é o próprio nervo da vida”.

Antonio Candido - *Formação da Literatura Brasileira* (1957)

3.1 O LP enquanto produto e projeto estético-ideológico

O repertório do LP de estreia do conjunto, intitulado *Trio Surdina* (M-007, 1953), é pautado por uma variedade considerável de gêneros musicais: os sambas-canções “Duas Contas” (Garoto) e “Ninguém me Ama” (Antonio Maria e Fernando Lobo); o samba “Na Madrugada” (Nilo Sérgio); o choro “O Relógio da vovó” (Garoto, Fafá e Chiquinho); o baião “Nós Três” (Garoto, Fafá e Chiquinho); os beguines “Felicidade” (Garoto e Haroldo Barbosa) e “Malagueña” (Ernesto Lecuona); e o *fox-trot* “Ternamente”, do original norte-americano “Tenderly” (Walter Gross e Jack Lawrence), e cuja interpretação do conjunto se situa na fronteira entre o samba-canção e o bolero. Essa variedade não deixa de ser um índice do tipo de racionalidade operante

no campo da produção e circulação de discos num mercado em via de expansão e segmentação, visando atender a uma gama relativamente ampla de gostos musicais.

Há uma série de discos de conjuntos instrumentais e vocais contemporâneos do Trio Surdina que apresentam essa característica: *Uma noite no Plaza* (Radio, 1955),²⁶⁹ trio formado por Luiz Eça (piano), Ed Lincoln (contrabaixo) e Paulo Ney (guitarra); *Norberto Baldauf, Ritmos da Madrugada* (Odeon, 1955),²⁷⁰ quinteto formado por Norberto Baldauf (piano), Raul Lima (guitarra), Victor Canella (acordeon), Leo Velloso (contrabaixo), Wilson Baraldo (bateria); *Uma noite no Arpège* (Rádio, 1956),²⁷¹ gravado por Waldir Calmon (piano) e seu conjunto vocal integrado por Fernando Barreto, Yunes, Dina e Carmem; *Erwin Wiener, piano com ritmo* (Odeon, 1957),²⁷² disco que traz o pianista Erwin Wiener e seu “conjunto melódico” não identificado, composto por contrabaixo, violão, acordeon, violino e percussão; por fim, vale citar o *LP Para Ouvir Amando... Waldir Calmon, piano e ritmo* (Copacabana, 1955), que traz apenas *fox-trot*, boleros e sambas-canções tocados em andamentos lentos.²⁷³ Sua instrumentação, a exemplo dos casos anteriores, é bastante econômica, incluindo um piano, contrabaixo, guitarra, bongô, ganzá e caixeta.

²⁶⁹ Integram este *LP* composições como “O Relógio da Vovó” (Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeon), “Three coins in the fountain” (Jule Styne e Summy Cahn), “Canção do vaqueiro” (Luiz Bonfá), “Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso), “Amendoim torradinho” (Henrique Beltrão), “Stranger in paradise” (Robert Wright e George Forrest) e “Estatutos de gafeira” (Billy Blanco).

²⁷⁰ Lado A: *pot-pourri* de “Feitiço da vila” (Noel Rosa - Vadico), “No rancho fundo” (Ary Barroso - Lamartine Babo), “Sinceridad” (Gaston Perez), “Peguei um ita no norte” (Dorival Caymmi), “Felicidade” (Lupicínio Rodrigues), “Canção da volta” (Ismael Netto - Antonio Maria) e “Fita amarela” (Noel Rosa). Lado B: “Baião na Espanha” (Victor Canella), “Copacabana” (João de Barro - Alberto Ribeiro), “Mano a mano” (Carlos Gardel - J. Razzano - E.C.Flores), “Duas rotações” (Victor Canella).

²⁷¹ Lado A: “In the still of the night” (Cole Porter), “Love is a many splendored thing” (Fen/Webster), “Silbando mambo” (Pérez Prado), “Um poquito de tu amor” (Xavier Cugat/ R. Soler/ F. Aguirre), “Tô de snooker” (Bola Sete) e “Quitandinha” (Djalma Ferreira). Lado B: “When lights are low” - variações em samba (Williams Carter), Variações sobre tema “Bop Tura” (Charlie Ventura), “Mariasinha” (Garoto/ A. Ribeiro), “Balanceado” (Carlos Espirito Santo/Walton Silva), “Samba do Arnesto” (Adoniran Barbosa), “Dinorah” (Benedito Lacerda) e “Auf-Wiederschein” (S. Storch).

²⁷² Neste *LP* podem ser ouvidas composições como, por exemplo, “Ninguém me ama” (Antonio Maria e Fernando Lobo), “Baião das velhas cantigas” (Jair Amorim), “Não tem solução” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle) e “Lullaby of Birdland” (George Shearing e B. Y. Forster), sendo a maior parte interpretada como *fox-trot* - com exceção do baião.

²⁷³ As duas faces deste *LP* apresentam *pot-pourris*, em que os diferentes gêneros se alternam: no lado A, ouve-se “Ruby” (Heinz Roemheld e Mitchell Parish), “If I give my heart to you” (J. Crane, A. Jacobs e J. Brewster), “Contigo en la distancia” (C. Portillo de La Luz), “Este amor selvagem” (Miguel Angel Valladares), “Quase” (Mirabeau e Jorge Gonçalves) e “Coisas do amor” (Waldir Rocha e Jorge Gonçalves); no lado B, “There goes my heart” (A. Silver e B. Davis), “Three coins in the fountain” (Sammy Cahn e Jule Styne), “Sinceridad” (Rafael Gaston Perez), “No other love” (O. Hammerstein II e R. Rodgers), “Ocultei” (Ary Barroso) e “Brigas de amor” (Antônio Almeida).

Como observa Joana Saraiva, um aspecto marcante de muitos conjuntos que atuaram no cenário da zona sul do Rio de Janeiro nessa fase é o seu caráter dançante, então compatível com o ambiente das pequenas boates, fato que explica também a diversidade de “ritmos” no repertório, assim como a recorrência de *pot-pourris* ou de sequências praticamente ininterruptas de músicas registradas nos *LPs*.²⁷⁴ Além disso, a presença maciça de composições estrangeiras de autores como Peres Prado, Xavier Cugat, Gaston Perez, Cole Porter, Julie Styne e Sammy Cahn, por exemplo, atribui-se em partes à ampla repercussão que seus fonogramas tiveram no Brasil entre os anos 1940 e 1950.²⁷⁵ Muitos desses “sucessos” compunham as trilhas sonoras de filmes norte-americanos que estiveram em cartaz no período.

Mas a variedade do repertório não permanece circunscrita a trabalhos isolados. A produção fonográfica da Musidisc durante os anos 1950 revela, de um modo geral, um “ecletismo” acentuado que, diga-se de passagem, não era estranho às outras gravadoras, principalmente as de grande porte, como a Odeon, RCA Victor e Continental, por exemplo. Diante de um mercado de música popular razoavelmente consolidado e segmentado, era imperativo conquistar diferentes faixas do público consumidor. Para tanto, muitos *LPs* da Musidisc promoviam, em suas contracapas, o catálogo “ecletico” da gravadora:

²⁷⁴ É possível mesmo notar certa preocupação por parte dos produtores em alternar os fonogramas de acordo com os andamentos e gêneros musicais, adequando os discos à dinâmica das pistas de dança. Ver: SARAIVA, Joana Martins. op. cit. 2007. p. 26-29.

²⁷⁵ As músicas desses compositores figuram entre as mais executadas no Brasil entre os anos 1940 e 1950, de acordo com o levantamento estatístico feito por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano a partir de produções estrangeiras. Ver: SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002, p. 245-336.



Figura 2: Contracapa do primeiro LP do Trio Surdina (1953), provavelmente quando do seu relançamento em meados da década de 1950, dada a quantidade significativa de discos acima listados.

Este catálogo não se restringe aos gêneros de música popular que os pesquisadores costumam abordar quando comentam a produção desse período, a saber, o samba-canção, o baião, o tango e o bolero. Contemplava-se também a música infantil; as canções de datas comemorativas; músicas folclóricas - presentes no disco *Ouvindo Trio Surdina vol. 1*, citado no capítulo anterior e que figura na série “deluxe” no catálogo acima; músicas “típicas” de países como Itália, Portugal e

França, bem como um segmento que parecia emergir naqueles anos: a “música de fundo”, sem dúvida uma produção difícil de classificar, mas cuja proposta é criar uma espécie de “trilha sonora” para determinadas ocasiões – como sugere, por exemplo, o *LP Música de Champagne*, apropriado aos jantares românticos - ou mesmo cumprir funções específicas no cotidiano, conforme indica o disco *Música para Adormecer*. Esse tipo de produção conquistou uma faixa do público consumidor ainda nos anos 1950, tendo sido favorecida pela duração estendida inaugurada pelo *LP*. Prova disso é uma propaganda da loja de eletrodomésticos “Glória”, anunciando suas últimas “novidades em discos” numa das páginas da quinta edição da *Revista da Música Popular*:

Música para Repousar: “Berceuse de Jocelyn”, “Autumn Leaves”, “While we’re Young”, “Stardust”, “Portrait of a lady”, “Valse Bluettes”, “Sleepy Lagoon”, “La Golondrina”, “Serenata (Braga)” e “Moonlight Serenade”; **Música para Leitura:** “Clair de Lune”, “Greensleeves”, “Festival”, “Dream of Olwen”, “Song of my love”, “Mattinata”, “Amoureuse”, “Valsa em dó sustenido menor (Chopin)”, “Serenata (Drigo)” e “Flirtation”; **Música para Jantar:** “Diane”, “Too Young”, “September Song”, “Clopin Clopant”, “Concerto de Varsóvia”, “Dominó”, “Charmaine”, “Faithfully Yours” e “Ternamente”.²⁷⁶ (Grifo nosso).

Esses discos foram produzidos por George Melachrino e Sua Orquestra de Cordas, arranjador inglês nascido em 1909 que, na verdade, chamava-se George Miltiades. Seu repertório se enquadra no mesmo ramo em que atuava o arranjador russo Andre Kostelanetz, cujas orquestrações exploravam consideravelmente a família das cordas, empregadas de modo a obter um caráter “suave”, “sentimental” e “romântico”.

Conforme se mencionou no capítulo anterior, a produção do Trio Surdina se insere numa época em que novas tecnologias e novas escutas estão emergindo no campo do entretenimento. O seu estilo interpretativo estabelece uma relação de interdependência tanto com os novos meios de registro sonoro, quanto com o ambiente e os modos de escuta característicos das pequenas boates do Rio de Janeiro, apontando para uma tendência à “contenção” e ao “intimismo”, apropriada a uma recepção mais individualizada, em contraposição à “estridência” e à recepção coletiva que então caracterizavam os programas de auditório, por exemplo.²⁷⁷ No

²⁷⁶ *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 265.

²⁷⁷ Tomamos de empréstimo aqui os apontamentos de Lorenzo Mammi a respeito da Bossa Nova e dos novos modos de escuta instituídos no campo da música popular brasileira com o advento deste “movimento” (1958), representado

entanto, discutiu-se também que o Trio Surdina se apresentava diante do “ruidoso” público de *Noite de Estrelas*, bem como o fato de o seu repertório contemplar gêneros e estilos musicais que não se limitavam aos gostos e preferências de frações da classe média. Essas ambivalências se tornam mais evidentes desde que se relacione a “fragmentação” do repertório do conjunto, então potencializada pelos *LPs* - os quais registravam um número quatro vezes maior de música se comparado com o antigo formato -, com a “fragmentação” da própria escuta, uma vez que a concentração de um repertório numeroso e variado num único disco corrobora um tipo de fruição mais “desatenta”.²⁷⁸ Isso porque se torna difícil apreender as composições de uma forma “contextualizada”, como no caso em que se ouve um disco contendo um único gênero ou estilo, como nos chamados discos “conceituais”, tornando possível, além da escuta, associar o conteúdo sonoro a enredos, imagens, ambientes, personagens, gestos e símbolos que caracterizam uma situação mais precisa ou um cenário facilmente construído com o auxílio da imaginação.

Essa “descontextualização”, que pode ser traduzida em termos de “atemporalidade” e “ubiquidade espacial” intrínsecas à produção musical na “era da reprodutibilidade técnica”, também fora destacada por Adorno em suas pesquisas sobre o rádio.²⁷⁹ Assim, se por um lado o Trio Surdina era valorizado pelo virtuosismo de seus integrantes e pelo caráter camerístico de suas performances, pressupondo uma escuta “interessada” e individualizada,²⁸⁰ por outro, o seu repertório, caracterizado pela variedade e sonoridade “contida” e “suave” em termos de dinâmica e interpretação, parece apontar, em certos momentos, para um tipo de recepção dispersiva, aproximando-se da chamada “música de fundo”, ou ainda, nos termos de Umberto Eco, da “música gastronômica”,²⁸¹ bastante apropriada às pequenas boates. Essa ambivalência parece não se restringir à produção do conjunto, mas se estender à da própria gravadora Musidisc.

inicialmente pelo estilo interpretativo de João Gilberto, pelas composições de Tom Jobim e letras de Vinicius de Moraes. A “contenção de excessos” e o “intimismo” são algumas das características centrais da música bossa novista. MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos*, Cebrap, nº 34, p. 63-70, 1992.

²⁷⁸ É importante lembrar que a diminuição da atenção e concentração do ouvinte no momento da escuta recrudescer com o advento dos meios de registro e reprodução sonora, pois, sabendo de antemão que poderá ouvir um fonograma quando e o número de vezes que quiser, o consumidor de música gravada se vê dispensado do esforço de acompanhar um único concerto em várias ocasiões ou, no caso dos músicos, de comprar a partitura da peça para estudá-la no seu instrumento. MAMMÌ, Lorenzo. op. cit. 2014.

²⁷⁹ CARONE, Iray. “A face histórica de *On popular music*”. *Constelaciones*, Revista de Teoria Crítica, nº 3, p. 148-178, diciembre de 2011. p. 159.

²⁸⁰ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 2 de maio de 1953. p. 62.

²⁸¹ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 295.

Não obstante, sobretudo em sua formação inicial, o caráter dançante não se mostra tão evidente nos fonogramas do Trio Surdina quanto nas diversas produções citadas no início deste capítulo. Isso em razão das frequentes intervenções virtuosísticas dos instrumentistas; do abandono ocasional da condução rítmico-harmônica regular quando do acompanhamento aos solistas; e da ausência, em alguns momentos, da própria percussão. Quanto à “suavidade”, aspecto passível de corroborar a conotação “gastronômica” da sonoridade do conjunto, as análises subsequentes mostrarão alguns elementos e procedimentos que lhe conferem esse caráter. Antes, porém, é preciso dedicar atenção especial aos novos valores, sentidos e significados emergidos com o advento do *LP*, em que as dimensões material e estética assumem igual importância.

De acordo com Lorenzo Mammi, graças ao potencial de repetição do disco, o século XX pôde conhecer a chamada “música de fundo”, permitindo ao ouvinte isolado no espaço doméstico obter um novo tipo de experiência com a música produzida e reproduzida pelos novos meios técnicos, uma vez que o fenômeno sonoro se tornou um elemento entre outros que compunham o ambiente e as atividades às quais o indivíduo se encontrava envolvido no cotidiano – os discos de longa duração apenas reforçariam esse tipo de experiência “cíclica”, repetitiva e não linear.²⁸²

No caso do Trio Surdina, verifica-se que, na busca pela inserção e consagração no mercado de música popular, o material propriamente musical e os *LPs* em sua dimensão visual e textual revelam a tentativa de distinguir a produção do conjunto via associação com o “apuro técnico”, “originalidade” e “modernidade”. Na coletânea *Bossa Nova e Outras Bossas, a arte e o design das capas dos LPs* (2005), por exemplo, o primeiro álbum do Trio Surdina (cf. figura 3) é citado como um dos representantes da “modernização” do *design* gráfico iniciada no país nos anos 1950, processo que se cristalizaria, de fato, com a produção do selo/gravadora Elenco, na década seguinte.²⁸³

²⁸² MAMMI, Lorenzo. op. cit. 2014.

²⁸³ GAVIN, Charles & RODRIGUES, Caetano (Org.). *Bossa Nova e Outras Bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: Ed. Viva Rio/Petrobrás, 2005; VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: encontros e*



Figura 3: Capa do primeiro LP do Trio Surdina (1953). Vale destacar a tentativa de reprodução do ambiente noturno, ao fundo.

A imagem acima corresponde à “linda e artística capa, do desenhista Rodolfo” que, segundo a apreciação de Claribalte Passos, citada no capítulo anterior, “valoriza, igualmente, o *long-playing Trio Surdina*”.²⁸⁴

A atenção ao conteúdo propriamente visual dos LPs constitui um aspecto novo no início da década de 1950, uma vez que os discos de 78 rotações recebiam, em geral, envelopes, etiquetas e rótulos meramente descritivos ou, no máximo, ilustrações que pouco ou nada tinham que ver com o conteúdo musical. O desenvolvimento gráfico e sonoro protagonizado pelo novo formato de discos acompanhou o próprio desenvolvimento da produção do setor fonográfico que, por sua vez, integra um movimento mais amplo de crescimento da indústria brasileira. Segundo

desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963). 133 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

²⁸⁴ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 2 de maio de 1953. p. 62.

as estatísticas da época, entre 1950 e 1960 o PIB saltou de 3,2% para 7,3%, ao passo que a indústria gráfica cresceu 143%. No mesmo período, por exemplo, a então diminuta gravadora Rádio, de Ovídio Grottera, inaugurada em 1951, cresceu a tal ponto que alcançou a marca de 25 mil *LPs* produzidos por mês no ano de 1957,²⁸⁵ ou seja, um número bastante expressivo para um selo especializado em discos de “longa duração”, sobretudo numa época em que o acesso a esses produtos ainda era restrito.



Figura 4: Capa do disco *Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi* (M-008, 1953).²⁸⁶

Nesse ínterim, a contratação de artistas plásticos agregava certo valor e prestígio aos produtos da Musidisc, os quais não se limitavam a reproduzir as imagens dos músicos nas capas. Essa hipótese se apoia, em partes, nas diversas menções de Claribalte Passos à dimensão visual

²⁸⁵ LAUS, Egeu. op. cit. 2005, p. 321.

²⁸⁶ Esse disco presta uma homenagem ao compositor Ary Barroso. Na face A, constam as seguintes faixas: “Rio de Janeiro”, “Inquietação”, “Na baixa do sapateiro” e “Risque”. No outro lado, figuram “Aquarela do Brasil”, “No tabuleiro da baiana”, “Por causa dessa cabôca” e “Brasil moreno” - estas últimas foram compostas em parceria com Luiz Peixoto.

dos LPs em suas críticas, como a que se dirige ao disco *Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi* (M-008, 1953), LP dedicado à obra de Ary Barroso: “Nível de sonoridade das gravações, convincente, com atributos merecedores dos mais justos elogios. (...) Há a salientar, com justiça, a capa artística desenhada pelo talentoso Rodolfo” (cf. figura 4).²⁸⁷

O elogiado desenhista Rodolfo era um dos responsáveis pela arte gráfica de alguns LPs da gravadora de Nilo Sérgio. O crítico Claribalte Passos estava sempre atento aos seus trabalhos, como aponta a apreciação do disco *Baião nº 2* (M-004), lançado em janeiro de 1953: “Trata-se de um primoroso álbum em *long-playing*, com capa de expressiva ilustração em quatro cores (sic), apresentando belo trabalho artístico de Rodolfo” (cf. figura 5).²⁸⁸



Figura 5: Capa do LP *Baião nº 2* (M-004, 1953), que conta com interpretações do pianista Leal Brito, do conjunto vocal Três Marias e do cantor Catulo de Paula.²⁸⁹

²⁸⁷ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 918, 9 de maio de 1953. p. 63.

²⁸⁸ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 905, 7 de fevereiro de 1953, p. 62.

²⁸⁹ Seu repertório é composto pelas seguintes músicas: “Onda do Mar” (Leal Brito / Paulo Soledade), “Chuveu to Vortando” (Catulo de Paula / Carlos Galindo), “Celeste no Baião” (Nilo Sérgio), “Concerto no Baião” (adapt. Nilo Sérgio / Leal Brito), “Ciranda no Baião” (adapt. Nilo Sérgio), “Tico Tico de Campina” (Jorge Faraj / Leal Brito), “Mania do Mané” (Catulo de Paula / Carlos Galindo), “Baião Moreno” (Barriguiinha / Caco Velho).

Em sua pesquisa sobre a história do design gráfico dos *LPs* no Brasil, Egeu Laus destaca a atuação pioneira de artistas plásticos e ilustradores de renome na elaboração de capas de discos, como Lygia Clark, Darcy Penteado e Di Cavalcanti. Alguns trabalhos desses artistas podem ser vistos nos *LPs* produzidos pelo selo Festa, cujo objetivo era registrar poemas de autores consagrados – Drummond, Pablo Neruda, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida e Cecília Meireles foram alguns dos poetas que registraram uma parcela de obras em *LPs*.²⁹⁰ Voltado, portanto, a um público bastante restrito e intelectualizado, o selo se distinguia igualmente pelo tratamento dispensado ao design gráfico dos discos, cuja estética se alinhava às correntes artísticas de vanguarda, sobretudo europeias (cf. figura 6).



Figura 6: Ilustração de Di Cavalcanti para a capa do *LP Poesias – Cecília Meireles e Guilherme de Almeida* (Festa).

O selo Festa pertencia ao jornalista Irineu Garcia, amigo de Vinicius de Moraes e responsável pelo lançamento do *LP Canção do Amor Demais* (Festa, 1958), interpretado por Elizete Cardoso. Esse disco selou a parceria do poeta e diplomata com Tom Jobim, bem como a

²⁹⁰ LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 316.

estreia do violonista João Gilberto no acompanhamento das canções “Chega de Saudade” e “Outra vez”.

O tratamento estético dispensado às capas dos discos do selo Festa renderia a Irineu Garcia o prêmio principal no “Primeiro Salão Nacional de Capas de *Long Playing*” (1958), pelo trabalho realizado na capa do *LP Jograis de São Paulo – Moderna Poesia Brasileira*. A ilustração premiada é da autoria do artista plástico Darcy Penteado (cf. figura 7).²⁹¹



Figura 7: Ilustração de Darcy Penteado para a capa do *LP Jograis de São Paulo – Moderna Poesia Brasileira* (Festa, 1958).

Outro assunto fundamental para se compreender esse contexto é a formação dos artistas que aos poucos se especializaram na produção de capas de *LPs*. Situados num momento de incipiente profissionalização da arte visual ligada ao ramo do entretenimento, muitos ilustradores dos anos 1950 chegaram a passar pelo ensino superior. É o caso, por exemplo, de Nássara e Alceu Penna, graduados na prestigiada Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, principal centro de formação da época.

²⁹¹ Ibidem, p. 320-322.

Já os “designers” gráficos se aperfeiçoaram trabalhando no campo editorial e em agências de publicidade estrangeiras como, por exemplo, McCann-Erickson, JW Thompson e Standard,²⁹² experiência que contribuiu para o desenvolvimento de uma racionalidade compatível com a lógica do mercado capitalista dos países avançados - em especial, a dos Estados Unidos, “berço” histórico e principal referência nas áreas de publicidade, propaganda e marketing.

Mas não foram apenas os desenhos das capas que assumiram o caráter de “novidade” ou “modernidade”. O prestígio adquirido por essas produções estava intimamente associado aos meios técnicos que tornaram possíveis o aprimoramento dos trabalhos artísticos, ou seja, o valor atribuído ao “progresso técnico” material então em curso não se separava do valor estético das criações artísticas, tanto no plano visual quanto no musical. Daí as inúmeras descrições dos equipamentos e materiais utilizados no processo de fabricação dos discos: “(...) a etiqueta Musidisc está aparelhada a lançar numerosos álbuns Lp. (...) Nilo Sérgio apresenta discos de 10’, 33 1/3 rpm, contendo 8 músicas, em material inquebrável, com capa em papelão resistente, envernizado, em cores e ‘offset’”.²⁹³

Em última análise, a recorrência dessas informações nos textos de Claribalte Passos, sejam estes dedicados aos discos da Musidisc ou às demais gravadoras dos anos 1950, ressoam uma espécie de sensibilidade nova, um novo “olho social” e, sobretudo, um novo “ouvido social”, apontando para um sujeito tomado pela sensação de pertencimento a uma “nova era”, aos “novos tempos” – numa palavra, à modernidade.

A emergência dessa sensibilidade nova pode ser identificada em diversas produções da Musidisc. No *LP Dançando Suavemente, Nilo Sérgio e sua Orquestra* (1959), por exemplo, o proprietário da gravadora evidencia sua afinidade pelo o que se entendia por arte “moderna” naquele contexto (cf. figura 8).

²⁹² Ibidem, p. 317.

²⁹³ PASSOS, Claribalte. “Novidades em Long-Playing”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 948, dezembro de 1953. p. 34.



Figura 8: Capa do disco instrumental *Dançando Suavemente*, Nilo Sérgio e sua Orquestra. Não há informações no LP acerca da atuação de Nilo Sérgio, mais conhecido como *crooner* de orquestras entre 1940 e 1950, uma vez que constam apenas números instrumentais. Os arranjos e a condução da orquestra ficaram a cargo do Maestro Carioca (Ivan Paulo da Silva).

O desenho acima é da autoria de Aldemir Martins (1922 - 2006), um dos artistas plásticos brasileiros mais premiados no Brasil e no exterior na segunda metade do século XX. Na década de 1950, Martins compôs uma série de obras retratando a figura do cangaceiro e de animais como galos, gatos, pássaros e peixes - o desenho anterior é uma amostra dessa fase.²⁹⁴ Foi reservado um espaço significativo na contracapa desse LP para divulgar o seu nome e o seu trabalho:

(...) cearense de Ingazeiras, nascido em 1922, é um pintor que não precisa de cores. Sabe usá-las, naturalmente, e com mão de mestre, mas o campo ideal que escolheu para a manifestação de seu vigoroso talento criador foi o preto-e-branco, foi a difícil simplicidade da linha. Cada um de seus desenhos, se comparado a um outro anterior,

²⁹⁴ Essas informações foram obtidas no site do artista: <http://www.estudioaldemirmartins.com/home/aldemir-martins.html>. Acesso em: 23 de junho de 2012.

representa um avanço, um passo à frente, um novo degrau na subida para a perfeição. Artista moderno, sem dúvida, mas sem as extravagâncias charadísticas com que o *soi disant* [suposto] modernismo vai criando escolas e semeando interrogações nos olhos de quem lhe vê os trabalhos. A escola a que pertence, criou-a ele mesmo, realizando-se cada vez mais a cada novo desenho, tirando do casulo da linha os fios de seda com que vai tecendo verdadeiras maravilhas, tanto pelo lado técnico como pelo sentido estético. (Grifos nossos).

A articulação entre a técnica e a estética compunha o “moderno” e, ao mesmo tempo, o “simples”, segundo o autor da resenha. É impossível não lembrar, a partir desses exemplos, das inúmeras associações que estudiosos e críticos fizeram e ainda fazem entre a estética musical da Bossa Nova e as linhas “modernas” e “simples” da arquitetura de Brasília.²⁹⁵ De fato, parece haver uma “sintonia” entre as expectativas e percepções de uma parcela da classe média inserida no contexto de transformações dos anos 1950, tanto em níveis estruturais - expansão e modernização da indústria, urbanização acelerada etc. - quanto simbólicos - superação do “atraso” brasileiro e o consequente alinhamento com os estilos de vida e os modelos estéticos das nações civilizadas.²⁹⁶

Esses dados reforçam a hipótese de que existe uma *estrutura de sentimentos* marcada pela ideia de modernidade que perpassa inúmeros discursos e expressões artísticas dessa fase, em que era imperativo alcançar a “difícil simplicidade” para dar “um passo à frente” na “subida para a perfeição”.

Os responsáveis pelas capas da Musidisc não permaneceram incólumes a este “imaginário social”, como mostra a ilustração presente no disco *Ouvindo Trio Surdina Vol. 2*, de 1956:

²⁹⁵ WISNIK, Guilherme. “Em torno da ideia de beleza sem esforço: Arquitetura e Bossa Nova”. In: GARCIA, Walter (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 166-189; CAMPOS, Augusto de (Org.). op. cit. 2008.

²⁹⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). op. cit. 1998. Para uma melhor compreensão dos diversos valores, sentidos e significados assumidos pelos fenômenos ligados à modernidade nos planos social, cultural, intelectual e artístico no Brasil dos anos 1950, ver os artigos reunidos em: BOTELHO, André, BASTOS, Elide Rugai e VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.



Figura 9: Capa do disco *Ouvindo Trio Surdina Vol. 2* (1956), um dos lançamentos posteriores à formação inicial. Se comparado aos anteriores, verifica-se uma acentuada economia de cores e elementos gráficos, dando relevo especial à sensualidade então representada pelos olhos e lábios femininos.²⁹⁷

A despeito dos discursos e das representações de “simplicidade” que as partes textual e gráfica desses *LPs* evidenciam, o conteúdo musical propriamente dito parece às vezes atuar no sentido oposto. O disco de Nilo Sérgio, comentado anteriormente (cf. figura 8), afasta-se consideravelmente da ideia de “simplicidade”, apresentando uma escrita orquestral e uma instrumentação bastante densas: 4 trompetes, 4 trombones, 4 saxofones, clarinete, flauta, guitarra, contrabaixo, bateria, bongô, piano, cravo e órgão elétrico - um Hammond. O contraste se torna ainda mais nítido confrontando-se a música com o texto de contracapa do disco:

A idéia (sic) de lançar um disco como este deve ter vivido anos no espírito e no coração de Nilo Sérgio (...), quando ele, muito jovem ainda, cantava, com a orquestra do Maestro

²⁹⁷ O repertório deste *LP* é composto pelas seguintes composições: “Jealousie” (Jacob Gade), “Comigo É Assim” (Luiz Bittencourt e José Menezes), “Charmaine” (E. Rapee, L. Pollack), “Linda Flor” (Henrique Vogeler), “Maria-lá-ô” (Ernesto Lecuona), “Iracema na Escócia” (Pernambuco), “Moonlight Serenade” (M. Parish, G. Miller) e “Você Não Gosta” (Al Quincas).

Carioca, aquelas músicas suaves e românticas que lhe deram imensa popularidade. (...) Mas uma idéia assim, por tanto tempo acalentada, não poderia ser posta em prática sem mais nem menos. (...) Era preciso que a orquestra que interpretasse as músicas selecionadas tivesse uma sonoridade diferente, capaz de empolgar o ouvido do mais apurado bom-gosto. E Nilo Sérgio conseguiu criar essa orquestra. (Grifos nossos).

Quanto ao aspecto “moderno”, a associação talvez se justifique em virtude do repertório formado predominantemente por composições norte-americanas, então executadas como *fox-trot* - ou seja, não há “adaptações” para outros gêneros -, ou ainda, devido à presença de instrumentos como a guitarra elétrica e o órgão elétrico, ambos recém-chegados ao Brasil na época.

Antes de encerrar, vale mencionar um caso que ilustra o momento favorável a experimentações e procedimentos mais ousados no âmbito da indústria fonográfica. Trata-se da capa do *LP Trio Surdina nº 3* (M-017, 1953):



Figura 10: Capa do *LP Trio Surdina nº 3* (M-017, 1953), que integra a fase inicial da produção do conjunto e da gravadora Musidisc.

Esse desenho de inspiração abstracionista contraria duas tendências verificadas em muitas capas da época: a que privilegiava as linhas retas, formas retangulares, cores contrastantes e com pouca gradação – o cubismo, em especial, era uma importante referência para os “designers” e ilustradores brasileiros; e os discos que se limitavam a reproduzir fotos ou imagens dos cantores ou representar a temática do *LP* (carnaval, dança, folclore etc.). Contrastando, até certo ponto, com a concepção estética evidenciada pela arte gráfica, o repertório do disco apresenta em novas versões algumas músicas identificadas com a chamada “cultura de massa”, que alcançaram grande sucesso nos anos 1950 como, por exemplo, o “samba-de-fossa” “Vingança”, de Lupicínio Rodrigues; o *fox-trot* “Cow-Cow Boogie”, de Don Raye, G. de Paul e B. Carter; o mambo “Canto Karabali”, do célebre compositor cubano Ernesto Lecuona; a canção francesa “Verlaine”, de Charles Trenet; além do baião “Meu coração” e do choro “Amoroso”, temas assinados por Garoto – o compositor Luiz Bittencourt, aliás, divide a parceria desse choro com o violonista do Trio Surdina.

Em síntese, ao investigar a produção artística desse período, é preciso levar em conta, na mesma proporção, os projetos estético-ideológicos²⁹⁸ que a sustenta ao lado das estratégias de promoção dos *LPs*, visto que ambos os níveis se inter-relacionam permanentemente. Além disso, não se pode negligenciar as estratégias de distinção social igualmente implícitas no emprego de palavras como “diferente” e “bom gosto”, por exemplo. Essa pluralidade de valores e sentidos assumidos por determinados *signos* exige a investigação dos inúmeros modos por meio dos quais foram concebidas e interpretadas, naquela época, músicas “suaves”, “românticas”, “modernas” e “simples”.

Igualmente significativo é o fato de que, apesar dos avanços técnicos da indústria e das mudanças operadas na mentalidade dos agentes ligados à produção musical, o nível de profissionalização dos artistas, bem como o de organização das empresas se encontrava num estágio incipiente, aberto a experimentações e improvisações de tipo variado, o que é sem dúvida um aspecto positivo para as linguagens artísticas, as quais dependem do trabalho artesanal

²⁹⁸ LAFETÁ, João Luiz. op. cit. 2000. p. 19-20.

mesmo em tempos dominados pelo tecnicismo e produtivismo irrefletidos.²⁹⁹ Daí ser possível um *LP* de música dançante, cujo repertório apenas reproduzia em novas versões “sucessos” da época, compostos nos moldes da “música de massa”, apresentar em sua capa uma ilustração alinhada ao que havia de mais moderno e original no campo das artes visuais da década de 1950.

Esse descompasso estético revela que a “difícil simplicidade” buscada pelos artistas e produtores redundava antes numa “dificuldade de forma”,³⁰⁰ isto é, uma vez que o *LP* não se apresentava como uma forma estética plenamente autônoma, em que os materiais gráficos, textuais e musicais se harmonizam numa mesma concepção ou projeto,³⁰¹ os resultados dos trabalhos nos estúdios de gravação, ateliês e gráficas pareciam não estabelecer um diálogo efetivo, dando a impressão, em casos como o do disco *Dançando Suavemente, Nilo Sérgio e sua Orquestra* (Musidisc, 1959), de estarem falando idiomas diferentes, ou melhor, linguagens contrastantes que, entretanto, coexistiam, ainda que não compusessem uma forma artística independente. Mesmo em produções como as do selo Festa, que se destacava pelas ilustrações inovadoras de suas capas e por concentrar alguns dos expoentes da poesia moderna brasileira, não se pode falar num equilíbrio formal mais orgânico, afinal, seus produtos estavam, a um só tempo, na “crista” da “modernidade” gráfica e na contramão do mercado de discos, pois, seus *LPs* registravam poemas, e não música popular.

Esses dados assumem a mais alta importância à medida que apontam para a “dificuldade de forma” da arte moderna brasileira em tempos de reestruturação da sociedade de classes, então impulsionada pela industrialização e urbanização vertiginosas que, todavia, não foram acompanhadas por políticas econômicas e sociais centradas na distribuição de renda.³⁰² Em

²⁹⁹ Um dos casos mais reveladores dessa profissionalização difícil dos artistas atuantes no ramo fonográfico brasileiro é o de César Villela, principal responsável pelas ilustrações das capas do selo/gravadora Elenco, de Aloysio de Oliveira, que concentrou a maior parte da produção bossa novista dos anos 1960. Segundo Egeu Laus, Villela atuou primeiramente na Odeon na segunda metade de 1950, também sob a direção de Aloysio, mas ainda como um “*freelance* fixo” (!), ou seja, uma espécie de “contratado não contratado” que intervinha sempre que solicitado, o que ocorria com frequência. LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 329-330.

³⁰⁰ Apoiamo-nos aqui no conceito de Rodrigo Naves presente em sua pesquisa sobre a arte visual brasileira dos séculos XIX e XX. NAVES, Rodrigo. “Da dificuldade de forma a forma difícil”. In: _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 9-40.

³⁰¹ Para Lorenzo Mammi, no século XX, o trabalho que representa o paradigma do *LP* como forma artística autônoma, em que arte gráfica e música integram um projeto único que assume relevância estética e política sem precedentes nos anos 1960 é o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967). MAMMI, Lorenzo. op. cit. 2014.

³⁰² FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 23ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1989. p. 238-242.

suma, o descompasso estético e o descompasso social são de tipos “ontologicamente” distintos, mas caminham juntos no processo sócio-histórico brasileiro.

3.2 Uma sonoridade “ambivalente”

O primeiro aspecto a ser discutido a respeito da sonoridade do Trio Surdina é o caráter ambivalente que suas performances evidenciam no sentido de ora se aproximarem da execução de arranjos escritos, ora de interpretações mais livres e espontâneas, apresentando um grau razoável de improvisação melódica, harmônica e rítmica. A oscilação entre esses polos é constante nos fonogramas e constituem um equilíbrio instável e permanente, impedindo o estudioso de identificar com precisão os instantes em que um caráter se sobrepõe ao outro, exigindo, portanto, que essa dicotomia seja mantida somente enquanto parâmetro analítico, uma vez que este contribui para ilustrar um dado real da produção objetivada. As análises mostram que essa ambivalência é constituinte da sonoridade do conjunto, traduzindo o estilo interpretativo dos instrumentistas, os quais mantiveram, ao longo de suas carreiras, contatos estreitos com a música de concerto, de tradição escrita, e com a música popular, de tradição oral - lembrando que, no Brasil, sobretudo no contexto radiofônico das décadas de 1930 a 1950, as fronteiras entre essas duas “tradições” eram extremamente fluídas -, isso sem contar a experiência com a música popular industrializada ou comercial.

Ao longo das análises, procurar-se-á destacar em que medida as especificidades da linguagem musical do conjunto iluminam aspectos do processo sócio-histórico mais amplo discutido neste trabalho, informando seus impasses e tensionando seus limites.

3.2.1 “Ternamente”

“Ternamente” é uma versão instrumental da canção “Tenderly” (Walter Gross e Jack Lawrence, 1946) que integra o *LP* de estreia do conjunto, intitulado *Trio Surdina* (M-007, 1953). Neste fonograma, a interpretação dos instrumentistas se situa na fronteira que separa o samba-

canção do bolero, contrastando sensivelmente com o *fox-trot* ou com o *jazz waltz* verificados em gravações norte-americanas.

Na “adaptação” do Trio Surdina, prática que, aliás, era recorrente nesse período - bem como o procedimento inverso, ou seja, interpretar sambas-canções e boleros como *fox-trot* -,³⁰³ manteve-se o andamento lento típico das músicas com temáticas “românticas” e “suaves”. O aspecto que se alterou sensivelmente, contudo, é a distribuição e as intensidades dos acentos nos compassos. Para fins de análise, considerar-se-á a divisão quaternária (4/4) na condução rítmica deste fonograma. No entanto, reconhecem-se as ambivalências existentes entre os modos de estruturação rítmica de determinados gêneros musicais, sobretudo quando se trata do samba-canção em voga entre os anos 1940 e 1950, cuja condução por vezes se confunde com a do bolero (e vice-versa). Em ambos os casos, observa-se em geral um acento mais forte no tempo 1 e outros dois menos intensos nos tempos 3 e 4 - isto é, levando-se em conta um compasso dividido em quatro tempos iguais. Em outros momentos, pode-se verificar ainda uma acentuação restrita aos tempos 1 e 3, indicada geralmente pelo contrabaixo, modelo que se aproxima mais do samba que do bolero. Seja como for, não é à toa que alguns autores empregaram o termo *sambolero*, mencionado na maioria das vezes em tom depreciativo, como um quase sinônimo de samba-canção “depressivo” ou “samba-de-fossa”. O que distingue essas “variantes aboleradas” do samba concebido nos moldes consagrados nos anos 1920 e 1930 é a ausência de uma pulsação ancorada em dois acentos mais incisivos - às vezes, com uma ênfase no segundo ataque -, dispostos simetricamente num compasso simples do tipo binário.³⁰⁴

Outro fator relevante na identificação de semelhanças e diferenças entre esses gêneros e estilos é a instrumentação, principalmente na base rítmica. O jazz, por exemplo, é facilmente reconhecido em razão da presença da bateria nessa seção. Já o samba-canção e o bolero dos anos 1950 muitas vezes se confundem devido ao emprego de uma percussão formada basicamente por maracas (e/ou ganzá) e bongô, instrumentos recorrentes na música popular mexicana e cubana de ampla circulação na época, bem como entre inúmeros conjuntos brasileiros. Esses instrumentos

³⁰³ É o que realiza, por exemplo, o pianista e cantor Dick Farney no disco *Dick Farney – Simonetti – História do Jazz em São Paulo* (Bandeirantes, 1956), ao reinterpretar o samba-canção “Risque”, de Ary Barroso, ao estilo dos conjuntos de *hard-bop*.

³⁰⁴ Para uma discussão mais detalhada a respeito das diferenças nas conduções rítmicas do samba e do samba-canção nos anos 1950, vale consultar o estudo de Walter Garcia sobre João Gilberto, em especial, os capítulos que se encontram na primeira parte do trabalho. GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

podem ser ouvidos, juntos ou separadamente, em alguns fonogramas presentes no primeiro disco do Trio Surdina: “Ternamente”, “Duas Contas”, “Ninguém me ama” e “Na Madrugada”.³⁰⁵

Essa não é a única ambivalência passível de ser identificada nos discos do conjunto. Para além da condução rítmica, há elementos e procedimentos em toda a performance do Trio Surdina que tensionam qualquer tentativa de classificação mais precisa. Por exemplo: ouvindo e transcrevendo os fonogramas, é difícil afirmar se se tratam de execuções de arranjos escritos, combinados formalmente, ou de arranjos “não escritos”, ou seja, de uma performance pautada em indicações ou códigos menos restritivos, combinados muitas vezes oralmente e aprendidos por meio da prática ordinária e da audição, abrindo assim amplos espaços para interpretações ou variações da melodia, harmonia, condução rítmica etc.

No plano harmônico, a ambivalência se evidencia quando se verifica tanto a utilização de estruturas essencialmente triádicas, então muito comuns no samba, choro, baião etc., quanto tetrádicas acrescidas de extensões por vezes alteradas - por exemplo, com a fundamental e, a partir dela, a terça maior, sétima menor, nona maior e décima primeira aumentada.

Um primeiro caso digno de nota é a Introdução de “Ternamente” (cf. o exemplo 1). Dos compassos 1 ao 5, verifica-se apenas o violão executando acordes ora com o *rasgueado*, ora em forma de arpejos, bem como o violino, que constrói uma melodia baseada em notas de longa duração pertencentes à harmonia subjacente. Ambos os instrumentos permanecem em *tempo rubato* (literalmente, “tempo roubado”). Considerando a tonalidade da composição, Mi bemol maior, destaca-se de saída o modo como Garoto dispôs os dois primeiros acordes, a saber, Ebmaj7/Bb e Dbmaj7/Ab, utilizando todas as cordas do seu instrumento e invertendo os respectivos baixos, apoiando-os na quinta justa. A estes se somam, é claro, as fundamentais (Eb e Db) executadas pelo contrabaixo uma oitava abaixo. Além disso, vale ressaltar a própria localização do segundo acorde, considerando-se uma harmonia tonal: bVIIImaj7, um grau incomum até mesmo entre os chamados acordes de empréstimo modal (AEM) - neste grau, em específico, é mais frequente o emprego do bVII7, oriundo da tonalidade homônima menor.

³⁰⁵ Em função do chiado dos *LPs* e da posição secundária a que a percussão foi relegada no momento da gravação em estúdio, evitar-se-á registrá-la na partitura. Todavia, cabe ao menos informar quais são os instrumentos mais usados: bongô, maracas, ganzá e caixeta.

INTRO $E^b\text{maj}7$ $D^b\text{maj}7$ $D^b7(9)(13)$ $B^b7(13)$

tempo rubato

Solo Violin

Accordion

Guitar

Acoustic Bass

a tempo E^b B $B^b7(9)$ E^b B B^b $B^b7(9)$

S.Vln.

Acc.

Gtr.

A.B.

Exemplo 1: Introdução de “Ternamente” (Walter Gross e Jack Lawrence).

Com exceção do $E^b\text{maj}7/B^b$ e dos acordes localizados nos compassos 4 e 5 - respectivamente, $D^b7^{(9)(13)}$ ($b\text{VII}7$) e $B^b7^{(13)}$ ($V7$) -, nenhuma das versões consultadas³⁰⁶ para esta análise,

³⁰⁶ Foram ouvidas as versões de Rosemary Clooney (1952), Nat King Cole (1954), Chet Baker (1956) e Sarah Vaughan (1961).

tampouco a partitura original da composição³⁰⁷ apresentam o grau bVIIImaj7 tal como se verifica na introdução de “Ternamente”, muito menos com o acréscimo de uma décima primeira aumentada na voz mais aguda, levando-se em conta a nota Sol executada pelo violino no fragmento correspondente (cf. o compasso 3). Entretanto, esse acorde não parece “destoar” na malha sonora da Introdução. Isso porque sua estrutura e seu modo de execução se mostram idênticos aos do acorde precedente (Ebmaj7/Bb), permanecendo à distância de apenas um tom. Além do mais, as vozes que o compõem ora coincidem, ora se movimentam minimamente para o acorde seguinte, Db7⁽⁹⁾⁽¹³⁾, constituinte da própria composição. Tais fatores acabam por conferir um grau razoável de coerência e fluidez à passagem como um todo.³⁰⁸

Os resultados indicam que essa Introdução foi planejada. Não somente em virtude da relação entre violino (melodia) e violão (harmonia), em que as notas do primeiro, sobretudo as de longa duração, enfatizam via dobramentos (em oitavas) uma das vozes dos acordes executados pelo segundo. Mas, especialmente, em razão da frase que ambos os instrumentos executam em sincronia rítmica entre os compassos 6 e 9 (cf. o exemplo 1), constituindo, inclusive, um único sentido melódico - em termos mais precisos, trata-se de um movimento *paralelo*. Neste fragmento, ao contrário do anterior, é estabelecido um andamento fixo. A outra novidade é a entrada efetiva do contrabaixo, que realiza, *grosso modo*, a condução rítmica frequentemente observada em sambas-canções e boleros dos anos 1950 - com acentos nos tempos 1, 3 e 4 -, sobre o qual se comentou páginas atrás. A frase em questão é construída a partir das notas que compõem os acordes correspondentes, a saber, Eb (I) e B (bVI ou sub V/V), permanecendo as melodias de cada instrumento (violino e violão) separadas por intervalos de quintas e sextas.

Vale ressaltar ainda a variação de articulações neste fragmento, procedimento responsável por conferir diferentes “cores” ao tecido sonoro. No espaço de praticamente oito compassos, o violino emprega os seguintes golpes de arco: *détaché*, *tremoli* e *pizzicato*. O violão,

³⁰⁷ Consultou-se a partitura presente no “New Real Book”, vol. 1 (1988: 353), cujo copyright data de 1946. Ed. Sher Music Co, USA.

³⁰⁸ No decorrer das análises musicais, procurar-se-á articular as estruturas verticais geradas pelos acordes com os modos através dos quais eles se apresentam e se relacionam com outros elementos e procedimentos no contexto da performance, como a melodia, o acompanhamento, as técnicas de execução dos instrumentistas etc. Isso se justifica na medida em que as análises convencionais, que isolam e tomam um determinado acorde como se ele estivesse em estado fixo e não como *em processo*, ou seja, relacionando-se constantemente com múltiplos elementos, contribuem para a atomização da compreensão de uma obra musical, bem como para a construção de hierarquias, as quais elegem, por exemplo, acordes “mais importantes” que outros em função da complexidade apresentada por sua estrutura vertical.

por sua vez, emprega o *rasgueado*, o arpejo e, ao se aproximar da entrada da seção **A**, as cordas simultâneas - quando as cordas são tocadas ao mesmo tempo e de forma independente por cada dedo da mão direita. Essas variações são recorrentes nas performances do Trio Surdina, incluindo-se aqui o acordeon. Além de revelar o “apuro técnico” dos músicos, esse aspecto é um índice do conhecimento que os integrantes do conjunto possuíam acerca das diversas formas de tornar uma performance mais dinâmica, ainda que a formação instrumental fosse bastante reduzida. Aliás, a entrada gradativa dos instrumentos - primeiro o contrabaixo, depois o acordeon já no início da seção **A** - não deixa de reforçar essa dinâmica, apontando também para o senso de forma e proporção dos instrumentistas.

As Introduções do Trio Surdina são momentos em que se podem constatar estruturas previamente combinadas e relativamente “fixas”, as quais remetem à execução de arranjos escritos. Isso se verifica também, por exemplo, no samba “Inquietação”, de Ary Barroso, presente no disco *Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi* (M-008, 1953), *LP* dedicado à produção do célebre compositor de “Aquarela do Brasil”. Embora o título sugira a parceria entre o conjunto e a orquestra do arranjador Léo Peracchi, suas atuações se encontram divididas: no lado A, ouve-se apenas o Trio Surdina; no outro, a Orquestra Léo Peracchi. Não foi possível descobrir a razão exata dessa separação. Como os discos foram lançados alguns meses após as gravações, é provável que Nilo Sérgio tenha tomado tal decisão ao constatar que os quatro fonogramas, cuja unidade era garantida pelas composições de Ary Barroso, poderiam integrar um único trabalho, sendo, no entanto, insuficientes para um *LP*. Daí a inclusão, na face B, da orquestra de Léo Peracchi.³⁰⁹

³⁰⁹ Essas “mesclas”, que podem soar um tanto “forçadas” para os ouvintes mais exigentes, não eram tão incomuns nos anos 1950. Graças ao novo processo de produção de disco, que introduziu a gravação em fita magnética, tornou-se possível acrescentar *a posteriori* outros fragmentos a um mesmo fonograma. Isso foi realizado, por exemplo, no *LP Garoto Revive em Alta Fidelidade* (Odeon, 1957), lançado dois anos após a morte do multi-instrumentista Garoto. Na ocasião, foram encontradas fitas antigas que o músico havia gravado na Odeon, em meados de 1955, com o intuito de testar alguns equipamentos – isso ocorreu pouco antes de seu falecimento. Uma vez encontradas pelo diretor Aloísio de Oliveira, em 1957, decidiu-se por seu lançamento. Como a duração das faixas era bastante reduzida - a maior parte não passava de um minuto -, foi inserido um acompanhamento orquestral, então elaborado e conduzido por Léo Peracchi, estendendo consideravelmente a duração dos fonogramas. Sobre esse episódio, ver: CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. p. 366; Sobre o estudo musicológico desses fonogramas, ver: VICENTE, Rodrigo Aparecido. *O erudito e o popular na produção do violonista Garoto*. 68 f. Relatório Final de Iniciação Científica - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Entre os compassos 1 e 4 (cf. o exemplo 2) atuam o violão e o acordeon em uníssono,³¹⁰ somando-se a eles o contrabaixo logo na sequência. O andamento desse trecho, a exemplo do que ocorre na Introdução de “Ternamente”, não é fixo. A primeira intervenção consiste, basicamente, numa progressão de acordes do tipo dominante, sem a fundamental e com as extensões de nona maior e décima primeira aumentada ($V7^{(9)(\#11)}$), as quais caminham em sentido predominantemente descendente por meio de intervalos de tons inteiros. Nesse ponto, parece evidente que os músicos lançaram mão da escala de tons inteiros - ou hexafônica (com seis sons) - para elaborar a Introdução, haja vista a distância intervalar entre os acordes, bem como suas estruturas, formadas por algumas das notas que compõem essa escala - que possui a fundamental e, a partir dela, segunda maior, terça maior, quarta e quinta aumentadas e sétima menor. Por se tratar de um recurso raramente empregado na música popular brasileira da época e inexistente em outras versões deste samba,³¹¹ vale tecer alguns comentários acerca de suas prováveis procedências.

É sabido que a escala de tons inteiros foi sensivelmente explorada pelo compositor francês Claude Debussy. Garoto a utiliza em diversas obras para violão solo, como nas composições “Debussyana” e “Jorge do Fusa”, por exemplo.³¹² Essa “citação” do autor francês pode estar relacionada a sua convivência quase diária com Radamés Gnattali durante os anos em que atuaram na Rádio Nacional, pois, segundo os depoimentos do maestro, a música de Debussy - assim como a de Maurice Ravel -, era uma de suas principais referências no que dizia respeito às práticas composicional e orquestral.³¹³

³¹⁰ Como se sabe, a escrita convencional do violão pressupõe sua transposição para a oitava superior em relação ao que realmente está soando. Sendo assim, se a sua parte fosse registrada em som real no fragmento em questão (exemplo 2), sua escrita seria idêntica à do acordeon.

³¹¹ Para esta análise, consultaram-se as seguintes gravações: Silvio Caldas e Orquestra Simon Bountman (Odeon, 1935) e Orlando Silva (Copacabana, 1953). Ambas podem ser ouvidas no acervo musical do Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/>.

³¹² A partitura dessa composição integra o *songbook* do violonista Garoto. Ver: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*, vol. 1. San Francisco: GSP, 1991. p. 26-27. Vale conferir ainda a frase de caráter virtuosístico presente no compasso 8 do choro “Jorge do Fusa”, cuja partitura integral se encontra no segundo volume dessa mesma coletânea editada por Paulo Bellinati (p. 30-31).

³¹³ BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. op. cit. 1984. p. 15 e ss.

INTRO *tempo rubato*

Solo Violin

Accordion

Guitar

Acoustic Bass

G7(13) F#m6 Emaj7 F#m6 Emaj7

S.Vln.

Acc. *a tempo*

Gtr.

A.B. *p*

Exemplo 2: Introdução de “Inquietação” (Ary Barroso).

Existe ainda a possibilidade de que essa referência esteja relacionada a um provável contato que Garoto teve com a produção do guitarrista franco-belga Django Reinhardt (1910-1953). Internacionalmente conhecido no cenário jazzístico entre as décadas de 1930 e 1950,

inclusive por sua atuação ao lado do violinista francês Stéphane Grappelli (1908-1997)³¹⁴ - cuja sonoridade, aliás, foi por vezes identificada com a do Trio Surdina³¹⁵ -, Django Reinhardt emprega em diversas performances a escala de tons inteiros ou acordes formados com as notas que a estruturam.

Outro procedimento recorrente nos fonogramas desse guitarrista é a execução de escalas cromáticas, nas formas ascendente ou descendente, por meio de figuras rítmicas de curta duração (fusas e semifusas), revelando o virtuosismo do seu estilo interpretativo.³¹⁶ Aliás, na partitura anterior (cf. o exemplo 2), verifica-se que Garoto lança mão do mesmo procedimento logo após a progressão inicial. Assim como o seu contemporâneo, o violonista brasileiro faz uso extensivo das escalas cromáticas “virtuosísticas”, enfatizando seu “apuro técnico”. A imagem seguinte fornece mais uma amostra desse recurso (cf. o compasso 22 do exemplo abaixo), presente num dos fonogramas do *LP* dedicado a Ary Barroso:

The image shows a musical score for measures 20-22 of the samba "Risque" by Ary Barroso. The score is written for four instruments: Violin (S.Vln.), Accordion (Acc.), Guitar (Gtr.), and Bass (A.B.). Measure 20 is marked with chords Em7(b5), A7, and Dm. The violin and guitar parts feature chromatic runs. The guitar part includes a triplet in measure 22. The bass part provides a steady accompaniment.

Exemplo 3: Compassos que precedem o início da seção **B** do samba “Risque” (Ary Barroso).

³¹⁴ DELAUNAY, Charles. *Django Reinhardt*. New York: Da Capo, 1982.

³¹⁵ Ver, por exemplo: CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 94.

³¹⁶ Todos esses recursos (as escalas cromática e de tons inteiros) são empregados, por exemplo, na composição “Improvisation n° 1” (Django Reinhardt), que pode ser ouvida através deste link: <http://www.youtube.com/watch?v=abTCjBo8eIE>. Acesso em: 19 de agosto de 2011.

O último caso digno de nota no que se refere às Introduções do Trio Surdina encontra-se na reinterpretação do samba-canção “Não tem solução” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle), um dos fonogramas que compõem o disco *Trio Surdina Interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi* (M-014, 1953). Ao lado do *LP* dedicado ao compositor Ary Barroso, essa produção reforça uma das tendências em vigor no campo da música popular brasileira a partir da segunda metade dos anos 1940: as homenagens aos protagonistas da chamada “Época de Ouro” do rádio, prática que ia ao encontro das expectativas de nacionalistas e conservadores, os quais se opunham às “modas efêmeras” e aos “estrangeirismos” que haviam supostamente “invadido” o mercado fonográfico daquele período - como, por exemplo, o bolero e o beguine.

A tonalidade em questão é Dó maior. Conforme mostra a partitura (cf. o exemplo 4), apenas o violino permanece em silêncio neste fragmento inicial. A progressão harmônica que o constitui se resume a um IIm7-V7-I, sendo o IIm7 sempre precedido pelo bIIIm7, ou seja, um acorde idêntico estruturalmente que, porém, está localizado um semitom acima.

The image displays a musical score for the introduction of the song "Não tem solução". The score is written for four instruments: Solo Violin, Accordion, Guitar, and Acoustic Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating D major, and the time signature is 2/4. The Solo Violin part is marked with a piano (*p*) dynamic and remains silent throughout the fragment. The Accordion part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, playing a series of chords. The Guitar part, also marked *p*, features a complex rhythmic pattern with triplets and various chordal textures. The Acoustic Bass part, marked *pp*, provides a steady harmonic foundation with a simple line of notes. The overall texture is dense and characteristic of mid-20th-century Brazilian popular music.

Exemplo 4: Introdução de “Não tem solução” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle).

Ao contrário dos casos discutidos anteriormente, o andamento desta Introdução é fixo - está localizado por volta de 60 bpm (batidas por minuto). O acordeon permanece no acompanhamento, assumindo, *grosso modo*, a função de sustentação dos acordes que formam a progressão central. Sua atuação permanece num plano secundário, criando uma espécie de “fundo harmônico” na região média - caráter que é acentuado tanto pela dinâmica em *pianíssimo* (*pp*), quanto pelos movimentos mínimos na condução de vozes dos acordes no decorrer da progressão, os quais raramente ultrapassam o intervalo de segunda maior. O contrabaixo, por sua vez, também cumpre a função de acompanhamento nesta passagem. A linha melódica criada por Vidal se limita à execução das fundamentais dos respectivos acordes, variando apenas sua figuração rítmica.

Uma atividade rítmica e melódica mais intensa é verificada apenas no pentagrama do violão. Garoto elabora sua intervenção a duas vozes, formando intervalos de terças. Nos compassos 1 e 3, o par melódico não se distancia muito das estruturas dos acordes subjacentes, a saber, C (I) e Ebm7 (bIIIm7). Por outro lado, nos compassos 2 e 4, a frase de caráter virtuosístico é construída por alguns dos intervalos pertencentes à escala octatônica, conhecida também como escala diminuta - composta pela fundamental e, a partir dela, segunda maior, terça menor, quarta

justa, quinta diminuta, sexta menor, sétima diminuta e sétima maior. A progressão harmônica nesses compassos é formada pelos acordes de Dm7 (IIIm7) e G7 (V7). Considerando-se a fundamental da escala diminuta as notas Ré, para Dm7, ou Sol, para G7 - que irá resultar na escala dominante-diminuta (ou dom-dim), uma simples inversão da forma anterior -, observa-se que em ambos os casos as notas que compõem a frase vão coincidir com a estrutura octatônica.

É importante ressaltar as extensões geradas a partir do emprego da escala diminuta sobre os acordes citados acima, ainda que suas durações breves impeça que o estudioso as identifique enquanto notas constituintes (ou estruturais) desses acordes. Não obstante, vale conhecer as extensões geradas: sobre Dm7, obtêm-se a segunda maior, quarta justa, quinta diminuta, sexta menor, sétima diminuta e sétima maior; sobre G7, a segunda menor, quarta aumentada e sexta maior. Não foi possível encontrar um caso análogo em outras versões da época.³¹⁷ Por se tratar de uma canção popular de caráter romântico e intimista, a presença de recursos relativamente “sofisticados”, técnica e esteticamente falando, confere certo grau de tensão à performance e à composição de Dorival Caymmi, ao mesmo tempo que as valoriza em função do caráter “moderno” ou de “novidade” que são passíveis de assumir.

Uma vez discutidas algumas Introduções do Trio Surdina, cabe retomar a análise de “Ternamente”. Nesta, o segundo aspecto que se destaca é a relação harmonia-melodia (cf. o exemplo 5).

³¹⁷ Foram consultadas as gravações de Dorival Caymmi (Odeon, 1952), Dick Farney e Orquestra Lírio Panicalli (Sinter-Capitol, data indefinida), Nozinho (Copacabana, data indefinida) e Erwin Wiener (Odeon, 1957). Os fonogramas com datas indefinidas possuem qualidade sonora equivalente a dos outros lançamentos, o que nos permite inferir que foram registrados em meados da década de 1950. Todos podem ser ouvidos no site do Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/>.

Seção A

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: S.Vln. (Violin), Acc. (Acoustic guitar), Gtr. (Electric guitar), and A.B. (Bass). The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab). The time signature is 4/4.

System 1 (Measures 8-11):

- Chords:** Eb, B, Bb, Bb7(9), Ebmaj7, Ab7(#11)
- Measures:** 8, 9, 10, 11
- Dynamic:** *mp* (mezzo-piano)

System 2 (Measures 12-15):

- Chords:** Gbmaj7, Ab7(13), Fm7(9), Db7(9)
- Measures:** 12, 13, 14, 15
- Dynamic:** *mf* (mezzo-forte)

System 3 (Measures 16-19):

- Chords:** Eb, Fm, Gm, Fm, Eb, Fm, Gm, Ebmaj7, Abm6, Bb7(13)
- Measures:** 16, 17, 18, 19
- Dynamic:** *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo)

Exemplo 5: Compassos finais da Introdução e compassos iniciais da seção A de “Ternamente”.

Analisando os seis compassos iniciais da seção A (entre os compassos 10 e 15), sobretudo, as linhas do acordeon, que executa o tema principal, e do violão, que se encarrega do acompanhamento rítmico-harmônico, constata-se que os repousos da melodia incidem predominantemente em notas não pertencentes às tríades ou tétrades dos acordes, a saber, a décima primeira aumentada (#11) e a nona maior (9). Além disso, a harmonia desse fragmento não fica restrita aos acordes da tonalidade de Mi bemol Maior, mas é composta também por uma série de acordes de empréstimo modal: Ab7^(#11) (IV7), Gbmaj7 (bIIImaj7) e Db7⁽⁹⁾ (bVII7). Assim, dada a presença de *dissonâncias* e *consonâncias imperfeitas*, pode-se dizer que a própria estrutura da composição “Ternamente” (ou “Tenderly”, como no original) contribui para que esta seja associada a uma sonoridade “moderna”, pois, essas características se distanciam dos padrões da música popular de ampla circulação dos anos 1950. Como se sabe, tais procedimentos se normalizariam nesse âmbito a partir do advento da Bossa Nova (1958).

Esse dado pode explicar também, até certo ponto, as razões de sua inclusão no repertório do conjunto, a despeito do sucesso expressivo que alcançou na ocasião. Isso porque a ênfase dada às melodias que se apoiam em notas não estruturais dos acordes - ou seja, que não pertencem à tríade ou à tétrade básicas - é transformada em procedimento igualmente verificado em algumas composições do próprio Trio Surdina como, por exemplo, no samba-canção “Duas Contas”, assinado pelo violonista Garoto (cf. o exemplo 6). Vale lembrar, esta música foi considerada por alguns estudiosos da canção popular brasileira como uma espécie de “prenúncio” da Bossa Nova, em função da sua estrutura harmônico-melódica “diferente” e da interpretação vocal “suave” e “intimista” de Fafá Lemos.³¹⁸

³¹⁸ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 314.

5 G#m7(9) C#7 G#m7 C#7 F#m7(9) B7 F#m7 B7 3

S.Vln.

5

Acc.

5

Gtr.

5

A.B.

9 Emaj7 Emaj7/G# G°(b13) F#m7 B7 A#m7 D#7 3

S.Vln.

9

Acc.

9

Gtr.

9

A.B.

Exemplo 6: Início da seção A do samba-canção “Duas Contas” (Garoto). O acordeon não foi transcrito aqui em virtude da intensidade excessivamente baixa da execução de Chiquinho. No entanto, percebe-se que o instrumentista procurou criar uma espécie de “fundo harmônico”, a exemplo do ocorrido em “Não tem solução” (cf. o exemplo 4), sustentando os acordes por meio de figuras rítmicas de longa duração (semínima e mínima) e conduzindo suas vozes através de movimentos mínimos.

Localizada na tonalidade de Mi maior,³¹⁹ a progressão harmônica central de “Duas Contas” permanece circunscrita aos acordes de G#m7 (IIIm7), F#m7 (IIIm7) e Emaj7 (Imaj7), sendo todos precedidos por seus respectivos dominantes, a saber, D#7 (V7/IIIm7), C#7 (V7/IIIm7) e B7 (V7). Observando o fragmento que vai do compasso 5 ao 9 do exemplo anterior, constata-se que as notas da melodia situadas nos tempos fortes (tempo 1) correspondem às nonas maiores (9) dos acordes diatônicos subjacentes (G#m7, F#m7 e Emaj7), ou seja, um intervalo não estrutural, uma extensão dessas tétrades. Seguindo a mesma tendência, os acordes de G^{o(b13)} e F#m7⁽¹¹⁾, presentes nos compassos 10 e 11, são apoiados, respectivamente, pela décima terceira menor (b13) e pela décima primeira justa (11).

Diante desses resultados, torna-se mais fácil entender as razões que levaram críticos e entusiastas a associar “Duas Contas” à Bossa Nova, uma vez que inúmeras composições concebidas dentro da estética dessa expressão musical apresentam melodias estruturadas a partir de extensões dos acordes. Aliás, como se sabe, essa é uma das características que corroboraram a consagração da Bossa Nova enquanto música popular brasileira “moderna”.

Conforme já se adiantou no início da análise de “Ternamente”, ao ouvir os fonogramas do Trio Surdina sem se concentrar num ou noutro aspecto particular, um dos problemas que se apresentam ao estudioso é saber se se tratam de performances “organizadas”, no sentido de um arranjo previamente escrito na partitura, ou de performances que partem apenas de indicações harmônicas, melódicas e rítmicas menos estruturadas e/ou de combinações estabelecidas oralmente em ensaios, gravações etc. Daí a ambivalência característica das performances, que ora se aproximam de arranjos escritos, a exemplo do que se constatou em todas as Introduções discutidas anteriormente, ora de performances com espaços para interpretações mais livres e espontâneas. Este caráter dual é um dos traços centrais da sonoridade do conjunto, tornando-a passível de adquirir diferentes sentidos de acordo com a composição interpretada, conforme se pretende discutir ao longo deste capítulo.

³¹⁹ Ao transcrever este samba-canção, optou-se pela divisão binária (2/4) na escrita de sua condução rítmica. Isto porque o contrabaixo se opõe, neste caso, à figuração comumente observada no bolero e em outros sambas-canções, que se apoia em três acentos mais regulares - nos tempos 1, 3 e 4, isto é, considerando-se um compasso quaternário - com uma ênfase no primeiro. Em “Duas Contas”, ao contrário, os acentos se encontram simetricamente divididos em dois tempos, geralmente precedidos por figuras (notas) de curta duração - semicolcheia, para o compasso binário, ou colcheia, para o compasso quaternário -, aproximando-se, portanto, mais do samba que do bolero.

Retomando a gravação de “Ternamente”, verifica-se que, tanto na execução de notas de preenchimento harmônico por meio do *tremoli* de arco quanto nas frases mais longas, o violino intervém, sobretudo, nos espaços da melodia principal, procedimento passível de ser avaliado como algo preestabelecido e/ou um senso prático desenvolvido ao longo do tempo através de experiências em orquestras, em que as funções de solistas (melodia principal) e acompanhadores (suporte e/ou diálogos que secundam a melodia principal) são, em geral, registradas na partitura. Por outro lado, nota-se que, ao mesmo tempo, Fafá Lemos não repete uma linha sequer durante a performance, percorrendo quase toda a tessitura de seu instrumento, evidenciando assim o caráter “improvisado”, “fluído” e “espontâneo” de sua interpretação.³²⁰

Mas o aspecto que talvez melhor expresse essa ambivalência enquanto fator constituinte da sonoridade do Trio Surdina é a relação violão/acordeon, especialmente quando ambos assumem, ao mesmo tempo, o acompanhamento rítmico-harmônico (cf. o exemplo 7).

Na partitura seguinte, que corresponde ao final da segunda e início da terceira exposição do tema, observa-se que as articulações e funções desses instrumentos não entram em “conflito”. Dito de outra maneira, na medida em que o violão transita entre a execução de acordes entrecortados por sincopes e arpejos, o acordeon sustenta a harmonia por meio de figuras de longa duração, como a mínima e a semibreve (cf. o trecho que vai do compasso 44 ao 47). Do contrário, ou Chiquinho do Acordeon intervém por meio de contracantos nos espaços da melodia principal (cf. os compassos 48 e 49), ou coincide com a figuração rítmica concebida pelo violonista Garoto (cf. os compassos 51 e 52).

³²⁰ Esses resultados apenas reforçam uma percepção igualmente compartilhada por Zé Menezes, músico que atuou ao lado dos integrantes do Trio Surdina em diversas ocasiões: “O Fafá era maravilhoso (...) O Fafá não era um violinista de tocar na estante. O Fafá era aquele cara (...) de bossa, quer dizer, ele era versátil, de improvisos. Ele improvisava bem, tocava bem. Quer dizer, então, mas ele não era aquele leitor... Ele era um solista de violino popular. Solista popular, com muito gosto”. (Cf. entrevista com Zé Menezes no CD em anexo).

The musical score is divided into three systems, each with four staves: S.Vln. (Violin), Acc. (Acoustic guitar), Gtr. (Electric guitar), and A.B. (Bass).

System 1 (Measures 41-44):

- Chords:** B $\flat$ 7(9), E $\flat$ maj7, A $\flat$ 7(13), G $\flat$ maj7.
- Violin (S.Vln.):** Melodic line starting on measure 41, featuring eighth and quarter notes.
- Acoustic Guitar (Acc.):** Accompaniment with chords and a triplet of eighth notes in measure 42.
- Electric Guitar (Gtr.):** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Bass (A.B.):** Bass line with quarter and eighth notes.

System 2 (Measures 45-48):

- Chords:** A $\flat$ 7(13), Fm7(9), D $\flat$ 7(9)(#11), E $\flat$, Fm, Gm, Fm.
- Violin (S.Vln.):** Continues the melodic line.
- Acoustic Guitar (Acc.):** Chordal accompaniment.
- Electric Guitar (Gtr.):** Rhythmic accompaniment with chords.
- Bass (A.B.):** Bass line with quarter notes.

System 3 (Measures 49-52):

- Chords:** E $\flat$, Fm, Gm, E $\flat$, A $\flat$ m6, B $\flat$ 7(13), A $\flat$ m6.
- Violin (S.Vln.):** Melodic line with a long note in measure 50 and a fast sixteenth-note run in measure 52.
- Acoustic Guitar (Acc.):** Chordal accompaniment.
- Electric Guitar (Gtr.):** Rhythmic accompaniment with chords.
- Bass (A.B.):** Bass line with quarter notes.

Exemplo 7: Fragmento da terceira exposição do tema. A melodia principal é executada pelo violino.

Esses procedimentos indicam que houve uma organização prévia entre os instrumentistas, a fim de evitar possíveis “conflitos” rítmico-harmônicos - por exemplo, se ambos executassem arpejos deliberadamente -, visando à clareza do tecido sonoro no acompanhamento. Todavia, as performances de Garoto e Chiquinho se mostram ao mesmo tempo espontâneas, pois, nenhuma progressão de acordes, contracanto ou figuração rítmica da condução harmônica são executadas de modo idêntico ou como se estivessem seguindo com rigor códigos registrados numa partitura. Isto se torna ainda mais perceptível quando as três exposições do tema são cotejadas no decorrer do fonograma.

É significativo notar que essa ambivalência intrínseca à sonoridade do Trio Surdina já fora destacada, em certo sentido, pelo crítico Claribalte Passos no ano de lançamento dos primeiros LPs do conjunto. Ao avaliar o disco dedicado à produção de Ary Barroso, por exemplo, o autor sublinha que “os arranjos satisfazem plenamente, embora sejam *despretensiosos*, encontrando a desejada amplitude técnica nos instrumentistas aqui reunidos no manejo do acordeon, violão e violino” ³²¹ (Grifo nosso). O caráter “despretensioso” dos arranjos está associado, muito provavelmente, à espontaneidade do estilo interpretativo dos músicos envolvidos, cuja “amplitude técnica” se revela nas variações melódicas, harmônicas, rítmicas, de dinâmica e nas passagens virtuosísticas.

A “organização” observada entre os instrumentos do acompanhamento rítmico-harmônico, mas que se apresenta de modo fluído e espontâneo aponta ainda para uma prática que se consagraria, principalmente, com a Bossa Nova. Conhecida por constituir uma estética musical pautada pela economia de elementos, os fonogramas que integram a produção inicial de João Gilberto (*Chega de Saudade*, *O Amor*, *o Sorriso e a Flor* e *João Gilberto*) revelam um tratamento minucioso da instrumentação que compõe o suporte rítmico-harmônico ao solista. Em geral, apenas o violão se encarrega da harmonia, restando ao piano, às cordas e aos sopros intervenções isoladas, raramente simultâneas e em momentos estratégicos. Numa entrevista registrada no Museu da Imagem e do Som, em 1967, Tom Jobim fala sobre alguns fatores que orientaram seu processo criativo:

³²¹ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca, Seção Nacional”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 918, 9 de maio de 1953. p. 63.

A música brasileira era aquela música espontânea, que sofria de excesso de acompanhamento (...) Tinha regional com três violões, botavam mil ritmistas sempre. Por quê? Para explicar a coisa do ponto de vista tecnicista: o negócio ao vivo funciona, sim. Funciona com um bloco passando, com 20 tocando percussão (...) Mas se você coloca isso em um estúdio e põe para gravar, aí começa a surgir uma série de problemas técnicos. Eu acho que a Bossa Nova, com Vinicius e o João Gilberto (...) houve certa (...) triagem, necessidade de se trabalhar com menos instrumentos (...). É por isso que a Bossa Nova - ela teve raízes seríssimas no samba - teve aquela necessidade de limpar um pouco. O pecado esse, ou qualidade, que depois até se tornou (...).³²² (Grifos nossos).

Para além de uma tentativa de contornar os problemas impostos pelas condições técnicas dos estúdios brasileiros dos anos 1950 - preocupação que, diga-se de passagem, revela um grau elevado de autoconsciência do compositor e arranjador ante o seu contexto de atuação -, permanece implícito o fato de que a sua concepção estético-musical não se coadunava, ao menos do ponto de vista “tecnicista”, com os padrões interpretativos então vigentes no campo da música popular, os quais “sofriam” de “excessos”. Parece que a “limpeza” nos arranjos acabou por se tornar um aspecto distintivo da Bossa Nova, um signo de “modernidade” e “bom gosto”.

Parafraseando a crítica ao artista plástico Aldemir Martins citada anteriormente, pode-se dizer que Jobim também estava à procura da “difícil simplicidade” da forma – “tanto pelo lado técnico como pelo sentido estético”. No entanto, igualmente significativa é a menção ao suposto “afastamento” que o padrão interpretativo dessa expressão musical representou em relação ao samba, ao passado, à tradição, enfim, fato que chegou a ser visto como um “pecado” por alguns agentes alinhados ao nacionalismo de esquerda como, por exemplo, o jornalista José Ramos Tinhorão. Ao hesitar, ainda que ironicamente, entre o “pecado” e a “qualidade”, Tom Jobim mostra que não permaneceu incólume às disputas simbólicas suscitadas entre as décadas de 1950 e 1960 no campo da música popular brasileira, período em que dicotomias como tradição x modernidade, nacional x internacional, autêntico x comercial parecem ter aflorado com maior vigor entre setores da *intelligentsia*.

Sem embargo, alguns dos elementos e procedimentos que seriam consagrados pelo estilo bossa novista são também constituintes da sonoridade do Trio Surdina. Afinal, a remissão à “contenção” não se restringe ao nome do conjunto. Suas performances revelam uma inter-relação particular entre os instrumentos no que se refere à condução rítmico-harmônica, interpretação da melodia principal, contracantos, tecido sonoro etc., em que a espontaneidade não resulta em

³²² COHN, Sérgio (Org.). *Tom Jobim – Encontros*. op. cit. 2011.

“excessos” ou em “artificialismos”. Assim, a sonoridade tende a se tornar mais “limpa” e “contida”, para além da instrumentação, que já se mostra bastante econômica. Além disso, é preciso ressaltar a importância das condições técnicas de produção que corroboraram tanto a obtenção dessa sonoridade em particular como a geração desses sentidos (“limpeza”, “contenção” etc.), ou seja, o conjunto de inovações que foi reunido sob o *signo Hi-Fi*, constituindo “o início de uma nova era para a fonografia” brasileira.³²³ Nesse sentido, é realmente possível que essa combinação de características confira à sonoridade do Trio Surdina o tom “suave” e “moderno”, parâmetros que *circulavam* no “imaginário social” dos grupos que integravam a *figuração* a que o conjunto pertencia.

Um simples confronto entre os fonogramas do Trio Surdina e do Quinteto/Sexteto Radamés Gnattali, por exemplo, ilustra de modo mais preciso o estilo interpretativo do trio formado por Garoto, Chiquinho do Acordeon e Fafá Lemos. Em outras palavras, ainda que esses conjuntos apresentem uma instrumentação reduzida e muito similar - o grupo de Radamés, vale lembrar, contava com acordeon, guitarra, piano(s), contrabaixo e bateria -, bem como um caráter camerístico, os “tratamentos orquestrais” que caracterizam suas performances contrastam sensivelmente entre si, uma vez que, ao contrário do que se verifica nos fonogramas do trio, o conjunto de Radamés revela uma sonoridade mais densa e complexa, uma estética “monumental” ou “grandiosa”,³²⁴ mesmo contando com poucos instrumentos.

3.2.2 “Risque”

Outra performance que encerra uma interação significativa entre os músicos do Trio Surdina é a reinterpretação do samba-canção “Risque” (Ary Barroso), apresentada em versão instrumental pelo conjunto no *LP Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi*. Essa composição alcançou um sucesso expressivo na voz de Linda Batista (RCA Victor), em 1953, embora tenha sido gravada e lançada originalmente pela cantora Aurora Miranda, no ano anterior.³²⁵ Um

³²³ PASSOS, Claribalte. “Disc Jockey Carioca”. Revista *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 917, 2 de maio de 1953. p. 62.

³²⁴ Tomamos de empréstimo aqui termos empregados pela socióloga Santuza Cambraia Naves em seu estudo sobre a Bossa Nova e Tropicália. Ver: NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. Revista *Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.15, n.43, junho de 2000.

³²⁵ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 298.

detalhe que chama atenção é o fato de que o acompanhamento desse registro fonográfico fora realizado pelo próprio Trio Surdina, aos quais se somaram um piano, um contrabaixo e uma percussão. Embora não figurem nos créditos do disco, o padrão do estilo interpretativo do conjunto é facilmente identificado, haja vista, por exemplo, os contracantos do violino de Fafá Lemos, que explora diferentes registros, golpes de arco etc.

A temática da letra desse samba-canção (cf. tabela 2) vai ao encontro do que se ouvia nos chamados “sambas-de-fossa” então em evidência no meio fonográfico da época, os quais manifestavam o sofrimento de um sujeito que enfrenta as consequências de um “amor fracassado” - sentimento que, aliás, é corroborado pela tonalidade menor da canção. O desejo do narrador é seguir “novos caminhos”, buscar “outros carinhos”, a fim de superar o “inferno” causado pela ruptura da relação amorosa. Entretanto, ainda que procure esquecer o passado, o sofrimento acaba imperando e ele é como que fatalmente conduzido aos “copos de um bar”, o lugar-comum por excelência do estilo “samba-de-fossa”.

Risque (Ary Barroso)

Risque
Meu nome do seu caderno
Pois não suporto o inferno
Do nosso amor fracassado

Deixe
Que eu siga novos caminhos
Em busca de outros carinhos
Matemos nosso passado

Mas se algum dia, talvez
A saudade apertar
Não se perturbe
Afogue a saudade
Nos copos de um bar

Creia
Toda quimera se esfuma
Como a beleza da espuma
Que se desmancha na areia

Tabela 2: Letra do samba-canção “Risque” (Ary Barroso)

A despeito da oposição renitente que sustentava ante os “ritmos estranhos ao nosso populário”, o compositor Ary Barroso demonstra em “Risque” que não permaneceu incólume à repercussão do bolero, cuja estética marcou sensivelmente o campo musical brasileiro entre as décadas de 1940 e 1950. É possível que a densidade emocional que lhe é típica tenha atingido um plano mais profundo e subjetivo de agentes e grupos que integravam diferentes espaços socioculturais, independentemente da classe ou das posições social e ideológica.

Conforme aponta Rafael Castillo Zapata, uma das características do bolero é justamente o aprisionamento do indivíduo em si mesmo, quer dizer, a auto reclusão no universo de problemas e conflitos que ele próprio cria e se enreda ao desejar, contraditoriamente, manter viva a memória do ente amado curtindo a dor da perda, sem nunca procurar se distanciar e avaliar criticamente esse estado ou dar voz ao outro. Essa postura individualista, que faz de si e do seu sofrimento um espetáculo, não deixa de denunciar uma crise de identidade do sujeito inserido na modernidade, que se perde na fronteira entre o individual e o coletivo, tornando-se incapaz de entender e resolver seus problemas ao evitar distanciar-se de si e, ao mesmo tempo, de compreender o outro ao evitar aproximar-se dele ³²⁶ – os sentimentos de melancolia e angústia são expressões possíveis desse estado de “enfermidade” psíquica e existencial. No limite, esse fenômeno se mostra inseparável da *estrutura de sentimentos* mais ampla que marcou um momento específico da história cultural brasileira, fazendo-se sentir, ver e ouvir em determinadas criações artísticas – vide boleros, radionovelas e filmes de caráter melodramático.

A reinterpretação do Trio Surdina apresenta uma inter-relação *sui generis* entre solistas e acompanhadores, na medida em que os músicos enfatizam os diálogos entre a melodia principal, os contracantos e a condução rítmico-harmônica (cf. o exemplo 8).

³²⁶ ZAPATA, Rafael Castillo. *Fenomenología del bolero*. 2ª ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1991. p. 132-133.

The musical score is divided into three systems, each containing staves for S.Vln., Acc., Gtr., and A.B. (with a second S.Vln. staff in the third system). Measure numbers 4, 7, and 10 are indicated at the start of each system. Chord symbols are placed above the staves: Dm, C7/G, C7 in the first system; F, A7(b9), Dm(maj7), Dm in the second; and Em7(b5), A7, Dm, Em7(b5), A7 in the third. Red annotations highlight specific parts: a red box in the first system encompasses the Acc. and Gtr. staves in measures 4-5; a red circle in the first system highlights a note in the Gtr. staff in measure 5; a red box in the second system encompasses the Acc. and Gtr. staves in measures 7-8; and a red box in the third system encompasses the Gtr. staff in measures 10-11.

- 2 -

Exemplo 8: Primeira exposição da seção A de “Risque”. A melodia principal é executada pelo acordeon.

Na partitura anterior, que abrange o compasso final da Introdução e a primeira exposição da seção **A**, a melodia principal é realizada pelo acordeon, restando ao contrabaixo, violino e violão o acompanhamento. Este último se encarrega da função rítmico-harmônica. Todavia, ao priorizar o modo arpejado na execução dos acordes, Garoto acaba por construir, ao lado do tema central ou das intervenções de Fafá Lemos, linhas melódicas que em muito se assemelham a contracantos. É o que se verifica, por exemplo, entre os compassos 5 e 6, quando o violão executa as notas do acorde de Dm (Im) em sentido descendente, até culminar na quinta justa do acorde seguinte, C7/G (V7/bIII), ponto em que inicia um movimento ascendente, sublinhando em igual medida as notas do novo acorde. Nesse ínterim, este instrumento ora atua em oitavas em relação ao contrabaixo (cf. as notas circuladas), ora reforça a melodia principal por meio de intervalos que correspondem à harmonia subjacente, e sobre os quais a própria melodia se estrutura (cf. as notas destacadas com um retângulo). Algo similar ocorre sobre o acorde de A7(b9) (V7), situado no oitavo compasso do exemplo anterior. Neste caso, porém, violão e acordeon atuam, essencialmente, em uníssono (cf. o fragmento destacado com um retângulo).

Como se pode perceber, tratam-se de detalhes difíceis de notar numa primeira audição, mesmo para os ouvintes mais experientes. Isso em virtude da interação *sui generis* entre os instrumentistas, os quais estabelecem inter-relações de diversos níveis num espaço de tempo relativamente curto - a duração do fragmento selecionado acima não chega a vinte segundos. Além disso, os pontos destacados não correspondem a convenções, ou seja, não possuem a característica de procedimentos estabelecidos prévia e formalmente, até porque não são repetidos nas outras exposições da seção **A**. No compasso 6, por exemplo, tanto a melodia principal (acordeon) quanto a condução em forma de arpejos (violão) coincidem harmonicamente, pois, cada um à sua maneira, desenha o acorde de C7. Entretanto, a relação intervalar que ambos estabelecem nesse paralelismo é irregular - sexta maior, uníssono, terça menor e segunda maior.³²⁷ Essa passagem se aproximaria, portanto, mais de um movimento do tipo *obliquo* que propriamente *paralelo*, mas nem mesmo essa nomenclatura estaria correta, uma vez que a voz do violão passa a ser a mais aguda a partir da nota si bemol (terceira semicólcheia do tempo 1), sobrepondo-se ao acordeon no plano do registro sonoro, ainda que permaneça aquém na intensidade.

³²⁷ Lembrando que, nesse confronto entre o acordeon e o violão, está-se levando em conta que o instrumento de cordas se encontra escrito uma oitava acima do som real.

A inter-relação entre os músicos nessa performance não se limita aos diálogos estabelecidos entre solista e acompanhadores. Estes também interagem entre si em momentos específicos, como nos espaços da melodia principal, ocasiões em que o acordeon ou silencia ou permanece apenas sustentando uma nota de longa duração. E é isso o que se observa entre o violino e o violão nos compassos 7 e 9 do fragmento exposto anteriormente (cf. os trechos sublinhados com uma linha reta). No primeiro caso (compasso 7), assim que o violonista executa o arpejo de F (bIII) em sentido ascendente, Fafá Lemos precipita como que “respondendo” a intervenção de Garoto, construindo uma melodia em sentido descendente baseada em graus conjuntos. Dois aspectos se destacam nesse processo: um é o fato de o violinista partir exatamente da última nota tocada pelo violão, a saber, a nota Dó; o outro é a coerência da figuração rítmica, haja vista que ambas as frases se estruturam, predominantemente, por tercinas de semicolcheia. Tudo isso, cabe ressaltar, num instante em que o acordeon repousa para retomar, no compasso seguinte, o tema principal.

Já no compasso 9, Garoto e Fafá executam em sincronia rítmica o arpejo de Dm (Im) por meio do movimento *contrário*: o violão percorre um caminho em sentido descendente, ao passo que o violino segue ascendentemente. Esse procedimento remete invariavelmente à prática do contraponto, técnica bastante cara à música de concerto, sobretudo no período barroco, embora no caso do Trio Surdina não se verifique o rigor formal que esse domínio pressupõe – daí a opção pelo termo *contracanto*, a fim de não confundi-lo com a técnica do contraponto.

A título de ilustração, vale citar outro exemplo retirado dos fonogramas do conjunto que evidencia a ocorrência de *contracantos*. O fragmento a seguir (cf. o exemplo 9) foi extraído da performance de “Não tem solução”, samba-canção de Dorival Caymmi e Carlos Guinle, citado páginas atrás quando da abordagem das introduções do Trio Surdina (cf. o exemplo 4). Nesse caso, ao passo que Fafá Lemos silencia em sua interpretação vocal, logo após os versos “Não tem solução// este novo amor”, Chiquinho do Acordeon intervém por meio de uma frase de caráter virtuosístico, executando, no segundo tempo do compasso 16, o arpejo de E7 (V7/VIm) em sentido descendente, incluindo algumas notas de passagem que formam um pequeno cromatismo ao final. Ao mesmo tempo, o violonista Garoto conduz a progressão harmônica subjacente - a saber, Bm7^(b5) (IIIm7^(b5)) - E7 (V7/VIm) - Am (VIm) - de modo “arpejado” e em sentido predominantemente ascendente, excetuando-se apenas as três últimas notas de sua frase, as quais

coincidem, aliás, com a linha melódica do acordeon. Dito de outra maneira, ambos os instrumentistas concluem da mesma forma e em oitava, passando pelas notas Ré, Ré bemol e Dó, sendo esta a terça menor (b3) do acorde de resolução (Am). A ligeira diferença entre suas intervenções, nesse instante, fica por conta das figurações rítmicas, pois, embora se assemelhem, o violão apresenta fusas, enquanto que o acordeon se baseia em tercinas de fusas.

The musical score for Example 9 consists of four staves: S.Vln. (Violin), Acc. (Acordeon), Gtr. (Guitar), and A.B. (Bass). The score is divided into three measures with chords Bm7(b5), E7, and Am. The S.Vln. staff has a treble clef and a single note in the first measure. The Acc. staff has a bass clef and triplet figures in the first two measures. The Gtr. staff has a treble clef and a triplet figure in the second measure. The A.B. staff has a bass clef and a single note in the first measure.

Exemplo 9: Fragmento da primeira exposição da seção A de “Não tem Solução”.

Resta ainda analisar os últimos compassos da primeira exposição da seção A de “Risque”. Trata-se de um momento em que a melodia principal conclui na fundamental do acorde de tônica (Dm) e abre espaço para que os demais instrumentos efetuem uma espécie de preparação para a retomada do tema. Nos compassos 11 e 12 do exemplo 8, o violão apresenta uma intervenção melódico-harmônica em sentido descendente bastante similar ao que os guitarristas de jazz identificam como *chord-melody*, ou seja, quando uma linha melódica situada

na voz aguda é secundada por blocos de acordes. Em “Risque”, o caminho que Garoto constrói se baseia, na maior parte, em intervalos de segunda, tanto na melodia quanto na condução das vozes internas dos acordes, raramente ultrapassando distâncias superiores a uma terça maior. No tocante ao movimento dos acordes, a intervenção do violonista pouco se afasta da progressão harmônica subjacente, a saber, Dm - Em7^(b5) - A7. E quando as notas da melodia são confrontadas com as estruturas dos acordes, verifica-se a passagem por extensões como a nona maior (para o Dm) e a quinta aumentada (para o A7).

Mas o aspecto que merece ser destacado nesse contexto é o caráter sincopado da intervenção de Garoto e, principalmente, o fato de o violino reforçar esse caráter ao construir uma linha descendente que caminha por intervalos de segunda, articulando-se com o violão. Embora suas melodias não sejam idênticas, ambas sublinham notas estruturais dos acordes em alguma medida - no caso de Fafá, constata-se a terça menor de Dm (nota Fá), a sétima menor de Em7^(b5) (nota Ré) e a terça maior de A7 (nota Dó sustenido), incidindo sempre em notas de longa duração.

Alguns elementos dessa composição – tonalidade menor, dissonâncias, notas de longa duração etc. - contribuem para que a densidade emocional intrínseca à canção de Ary Barroso seja acentuada, principalmente se se considerar, por exemplo, a versão de Linda Batista, cuja interpretação vocal explora com vigor o prolongamento das vogais e a intensidade da emissão sonora. A performance do Trio Surdina, por outro lado, permanece num registro intermediário, mais “suave” e intimista, raramente ultrapassando a dinâmica *mezzo forte*. Os únicos instantes em que isto se verifica se concentram nas duas exposições da seção **B**, momento em que se acentua, no próprio original, a dramaticidade da composição - quando se ouve os versos “Mas se algum dia, talvez, a saudade apertar// Não se perturbe, afogue as saudades nos copos de um bar”. Na reinterpretação do conjunto, essa expressividade é valorizada pelos solistas (acordeon e violão, respectivamente), os quais passam à dinâmica *forte*. Contudo, mesmo nessas situações, percebe-se que o acompanhamento rítmico-harmônico pouco se altera em termos de intensidade, bem como na construção do tecido sonoro que dá suporte aos solistas, visto que há sempre um instrumento executando acordes, em dinâmica *piano* ou *mezzo piano*, enquanto os outros se limitam a preencher, com notas de apoio, os breves espaços da melodia principal.

Outra diferença em relação à gravação de Linda Batista é a figuração rítmica apresentada pelo conjunto instrumental. Se a primeira era caracterizada pela ambiguidade entre a condução do bolero e do samba-canção, a exemplo do que se observou em “Ternamente”, a performance do Trio Surdina em “Risque” se aproxima mais do samba, devido, sobretudo, às linhas do contrabaixo, as quais se apoiam predominantemente em dois tempos dispostos simetricamente num compasso simples, transcrito na partitura anterior na forma binária (2/4) - os acentos se encontram, portanto, nos tempos 1 e 2. E este é, talvez, mais um dado que corrobora, ainda que de forma sutil, o distanciamento entre essa versão e o estilo interpretativo que caracteriza o bolero e até mesmo o chamado “samba-de-fossa”.

O caráter contido assumido pela performance do Trio Surdina se deve também ao modo como os solistas expõem a melodia principal, sobretudo nas seções A. No exemplo comentado anteriormente (cf. o exemplo 8), Chiquinho do Acordeon permanece no registro médio-grave de seu instrumento, optando por manter a intensidade sonora em volume reduzido. Além disso, o instrumentista não insere um acorde sequer no decorrer dessa primeira exposição da seção A, conferindo maior clareza e “limpidez” à sua interpretação, haja vista o potencial que o acordeon possui no sentido de emitir harmônicos - fato que se adensa na execução de acordes e, principalmente, com o acionamento dos baixos.

Mesmo quando a melodia principal é apresentada no registro agudo, nota-se que a contenção ainda prevalece. Isto se confirma, por exemplo, quando Fafá Lemos atua como solista na segunda exposição do tema (cf. o exemplo 10). Assim como ocorre em outros fonogramas do LP dedicado ao repertório de Ary Barroso, o violinista abandona seu instrumento e interpreta a melodia principal por meio de assobios em determinados instantes, reforçando dessa maneira a “suavidade” da performance. Ocorre que, neste caso, não somente a intensidade da emissão sonora como também o timbre acaba se tornando um elemento fundamental para que a execução se torne mais intimista e, porque não, “romântica”, afastando-se do mero “sentimentalismo” ou da “dramaticidade” que tanto incomodavam “puristas” e “modernos” nos anos 1950. Igualmente, a “suavidade” desse momento da reinterpretação de “Risque” é corroborada pelo acompanhamento melódico-harmônico do acordeon, realizado em dinâmica *piano* e *pianíssimo* na região médio-aguda, apresentando movimentos mínimos entre as vozes internas dos acordes.

Dm6(9) Em7(♯5) A7 Dm Dm/A C7(9)/G C7(9)

13 13 13 3 3 3 3

17 17 17 3 3 3 3

20 20 20 3 3 3 3

F A7(♯9) Dm

Em7(♯5) A7 Dm

Exemplo 10: Início da segunda exposição (seção A) de “Risque”.

No fragmento anterior, referente ao final da exposição do primeiro A (compassos 13 e 14) e que abrange todo o segundo A, Fafá Lemos prioriza o registro agudo, interpretando com relativa liberdade a melodia da composição por meio de notas de passagem e apojaturas, conforme ilustra a transição entre os compassos 16 e 17, por exemplo. No primeiro caso, ao invés de executar apenas a nota Si bemol no tempo 2, o então “assobiador” adiciona certos intervalos do modo Mixolídio; já no compasso seguinte, o músico evita o repouso sobre a nota Lá, conforme prevê a composição, preferindo apoiar-se em Dó natural. Nesse ínterim, vale enfatizar, o acordeon reproduz, no segundo tempo do compasso 16, quase que integralmente o arpejo (C7) a partir do qual o assobio inicia a frase em questão, localizado no primeiro tempo desse compasso - formado pelas notas Mi, Sol e Si bemol -, constituindo assim um movimento *contrário* em relação à variação melódica do solista (cf. o trecho sublinhado com linhas retas).

A exemplo do que se destacou em diversos momentos, este segundo caso também apresenta uma série de procedimentos que evidenciam a inter-relação sutil entre os instrumentistas. Isso é perceptível logo na transição entre a primeira e a segunda exposições do tema central, situada na partitura acima entre os compassos 14 e 15. Antes da resolução no acorde de Dm (Im), o acordeon, o violão e o contrabaixo se comportam de maneira análoga ao sublinhar, em certa medida, as notas que integram o acorde de A7 (V7) em sentido descendente, fato relevante se se considerar que, no caso, os três instrumentos se encontram na função de acompanhamento. Em outras palavras, vê-se aqui um instante raro em que o apoio ao solista é executado melodicamente pelos demais instrumentistas, sendo que dois deles poderiam também atuar por meio de acordes. Embora não coincidam exatamente em suas intervenções, dado que denota o caráter improvisado da performance, os músicos revelam uma capacidade de interação significativa - o contrabaixo, como em outros momentos, comporta-se à maneira do violão de sete cordas, simulando uma “baixaria” característica do acompanhamento do choro.

Algo semelhante pode ser visto no compasso 18 (cf. o trecho destacado com um retângulo), também sobre o acorde de A7 (V7), o qual se difere aqui em função do intervalo de nona menor (b9) que lhe é acrescentada. Enquanto Fafá Lemos, o “assobiador”, executa a melodia principal em sentido ascendente, executando o arpejo de A7 antes de culminar no intervalo de nona menor (nota Si bemol), o acordeon e o violão se comportam quase que da mesma forma, tocando as notas do acorde dominante de modo ascendente, sustentando durante o

segundo tempo a estrutura gerada pelo arpejo. Além disso, a exemplo do caso anterior, cada instrumentista constrói seu próprio caminho, ou seja, não há dobramentos melódicos em sentido estrito, dado que aponta, mais uma vez, para a espontaneidade da performance, situando-a no campo do fluido, na fronteira entre o escrito e o improvisado.

Note-se que esses procedimentos ocorrem sempre num espaço de tempo muito curto e de modo sempre dinâmico, indo ao encontro do que se identificou em “Ternamente”. A análise da reinterpretação de “Risque” ilustra também a relativa ausência de “conflitos” entre as funções e articulações dos instrumentos encarregados do acompanhamento, tanto o harmônico (acordes) quanto o melódico (contracantos). Um confronto entre os compassos 17 e 19 da partitura anterior pode ilustrar essa constatação: no primeiro caso, Garoto e Chiquinho do Acordeon percorrem, em essência, as notas do acorde de F (bIII), iniciando a intervenção no mesmo sentido (ascendente), embora apenas o segundo instrumentista continue a frase em direção contrária durante o tempo 2, pois o violonista opta por sustentar a estrutura harmônica gerada pelo arpejo executado no primeiro tempo; já no compasso 19, observa-se o movimento oposto, ou seja, o acordeon permanece na sustentação harmônica no tempo 2, concedendo ao violão o espaço para concluir a frase em sentido descendente. Em ambos os casos não há uma sincronia exata entre as estruturas melódico-harmônicas executadas pelos músicos. No entanto, tampouco se verifica a ocorrência de dobramentos que estariam “incorretos” do ponto de vista teórico-musical. Cabe destacar ainda o fato de o acordeonista repousar na sexta menor (b6) do acorde de Dm (compasso 19), conferindo um grau razoável de tensão à passagem como um todo, bem como a concomitância rítmico-melódica entre o violão e o contrabaixo na transição entre os compassos 19 e 20 (cf. as notas circuladas).

Todos os pontos comentados até aqui revelam a inter-relação *sui generis* entre as performances de cada instrumentista do Trio Surdina, aproximando-se muitas vezes da sonoridade dos conjuntos regionais de choro em função, por exemplo, da recorrência de contracantos nas mudanças de acordes, procedimento orientado mais pela lógica prática e intuitiva que pelas “leis” teórico-musicais. Não menos significativos são os momentos em que alguns desses músicos coincidem nas pausas e repousos, a fim de dar relevo a uma intervenção específica. Na partitura anterior (exemplo 10), esse procedimento pode ser visto no último compasso, quando o violão realiza a transição para a seção **B** por meio de uma escala cromática

ascendente, cuja execução assume um caráter virtuosístico, dada a brevidade das figuras rítmicas que compõem a frase. Aliás, este fragmento fora mencionado páginas atrás (cf. o exemplo 3) como uma demonstração do “apuro técnico” dos integrantes do conjunto. No caso atual, entretanto, destaca-se a simultaneidade dos espaços concedidos pelo violino, acordeon e contrabaixo durante boa parte do compasso, fazendo com que a atenção do ouvinte se concentre no violonista, não por acaso, o responsável pela melodia principal da próxima seção.

Uma série de mudanças marca este novo momento da performance (cf. o exemplo 11): Fafá Lemos retoma o violino e atua no preenchimento harmônico, lançando mão do *tremoli de arco* em boa parte desta seção, sublinhando os acordes por meio de notas que lhes são estruturais; o violão, conforme já se adiantou, assume a melodia principal, executando-a na verdade com o apoio de acordes, à maneira da técnica jazzística do *chord-melody*; o acordeon, por sua vez, cria uma espécie de “fundo harmônico”, sustentando as estruturas verticais através de figuras de longa duração, priorizando os movimentos mínimos nas conduções de vozes. Essas mudanças de funções já vinham, até certo ponto, sendo preparadas desde a seção anterior, na medida em que o violão se concentrava no aspecto propriamente “melódico” da harmonia e o acordeon, ao contrário, abandonava aos poucos a execução dos arpejos em favor da sustentação dos acordes (cf. os compassos finais do exemplo 10).

Tais procedimentos atenuam o caráter de transição entre as seções, apontando assim para o esforço de manutenção da unidade da performance. Em outras palavras, a construção do tecido sonoro, as escolhas e a ordenação das funções dos instrumentos em cada uma das seções da música, bem como os recursos técnico-interpretativos de que lançam mão os instrumentistas corroboram o aspecto anticontrastante da sonoridade do conjunto.

Essa característica pode ser notada também nos momentos em que os acompanhadores dialogam com o solista através de contracantos. Ou então, quando se ouve concomitâncias rítmicas, melódicas e harmônicas, conforme ilustram as atuações do violino, acordeon e contrabaixo no fragmento seguinte (exemplo 11). Note-se que, entre os compassos 23 e 25, esses instrumentos coincidem ritmicamente, reforçando os tempos fortes do compasso binário; além disso, verifica-se a ocorrência de movimentos *contrários* entre o violino e o contrabaixo, procedimento que se altera entre os compassos 27 e 29, ocasião em que ambos estabelecem movimentos *paralelos*.

22 Dm D7 Cm D7 Cm

S.Vln.

Acc.

Gtr.

A.B.

25 D7 D7/A D7(b13) Gm D7/A

S.Vln.

Acc.

Gtr.

A.B.

28 Gm C7 F Eb7(9)(#11)

S.Vln.

Acc.

Gtr.

A.B.

- 4 -

Exemplo 11: Segunda exposição da seção **B** de “Risque”. A melodia principal é executada pelo violão.

Há que se considerar ainda a progressão harmônica do acordeon, cujas conduções de vozes se revelam bastante sutis, bem como o fato de Garoto destacar, a exemplo dos demais músicos, os tempos fortes da maioria dos compassos através de acordes, acentuando a sincronia rítmica e, por conseguinte, reforçando a organicidade do tecido sonoro.

Diante desses resultados, cabe retomar uma discussão iniciada páginas atrás, quando se afirmou que os momentos emocionalmente mais densos de “Risque” se concentram na seção **B** da composição, em que tudo se acaba “nos copos de um bar”. Observando o “pano de fundo” contido e “suave” criado por Chiquinho do Acordeon e, em especial, a função de preenchimento harmônico assumida por Fafá Lemos por meio do *tremoli de arco*, em dinâmica *piano* e na região grave do violino, tem-se um enfraquecimento significativo do teor “melodramático” associado a esta canção de Ary Barroso, dado o sentido anticontrastante que esse conjunto de procedimentos imprime à sonoridade. Aliás, esse mesmo recurso é empregado pelo violinista na reinterpretação de um dos maiores sucessos dos anos 1950: “Ninguém me ama”, composição de Antonio Maria e Fernando Lobo lançada pela cantora Nora Ney, em 1952 (RCA Victor).

Para alguns estudiosos, essa música é o “paradigma” do chamado “samba-de-fossa”, denominação provavelmente atribuída em virtude da interpretação “dramática” de Nora Ney, da orquestração de caráter grandiloquente e, é claro, da letra um tanto quanto “depressiva” que a acompanha: “Ninguém me ama, ninguém me quer// Ninguém me chama de meu amor// (...) E hoje, descrente de tudo, me resta o cansaço// Cansaço da vida, cansaço de mim// Velhice chegando, e eu chegando ao fim”.³²⁸ Estes últimos versos, diga-se de passagem, são cantados em sentido descendente, ou seja, o caminho melódico da composição reforça a “dramaticidade” e o sentimento de derrota intrínsecos à letra, bem como a repetição das palavras “cansaço” e “chegando”, o que provoca a sensação de alargamento (ou distensão) do tempo – e se o tempo, no caso, é de sofrimento, esse recurso o apresenta como interminável. Em suma, é como se esse momento da composição estivesse representando o declínio da própria vida daquele que canta. Daí a eficácia estética da canção.

³²⁸ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 293.

Exemplo 12: Compassos iniciais da seção A do samba-canção “Ninguém me ama”. A melodia principal é executada pelo acordeon.

Localizada na tonalidade de Sol menor, a condução rítmica dessa música também se aproxima do estilo mais “arrastado” do bolero - daí a escolha, no momento da transcrição, pela fórmula de compasso quaternária (4/4). Não obstante, destaca-se neste excerto o modo como o violino atua no preenchimento harmônico, pois, além da maior variação rítmica e melódica se comparada ao que se verificou na seção **B** de “Risque” (cf. o exemplo 11), Fafá Lemos prioriza as extensões dos acordes subjacentes na construção de sua linha: no caso acima, as nonas maiores de Cm (IVm) e Gm (Im) - respectivamente, as notas Ré e Lá (cf. os compassos 5 e 6). Assim, à medida que a contenção e o intimismo são corroborados pela dinâmica *piano* e *mezzo piano*, atenuando a densidade emocional característica da composição, ocorre o acréscimo de extensões harmônicas que acabam, de certa forma, tensionando a sonoridade do conjunto, embora o intervalo de nona maior seja uma consonância *imperfeita* - em outras palavras, aquela que se situa a meio caminho da consonância *perfeita* e da *dissonância*.

Um procedimento semelhante pode ser ouvido em outro “clássico” do samba-canção dos anos 1950: “Duas Contas”, composição de Garoto que se tornou, de acordo com alguns autores, sinônimo de “modernidade”, uma canção “precursora” da Bossa Nova.³²⁹

Exemplo 13: Fragmento do interlúdio instrumental de “Duas Contas”, presente no disco de estreia do Trio Surdina.

Neste caso, o violino sustenta as sétimas dos acordes do tipo m7 e as terças maiores dos acordes dominantes, enquanto o violão procede na condução rítmico-harmônica através de figurações entrecortadas por sincopes. Já o acordeon se encarrega da melodia principal, sem deixar de adicionar diversas notas de passagem, como se estivesse improvisando sobre o tema de “Duas Contas”. Ao contrário do que se constatou em “Ninguém me ama”, a intervenção de Fafá Lemos não se baseia nas extensões dos acordes subjacentes, mas em notas que lhes são estruturais. Todavia, isso se deve, provavelmente, ao fato de a melodia principal já apresentar algumas

³²⁹ Ibidem, p. 314; O arranjo para violão solo de “Duas Contas” pode ser visto no *songbook* de Garoto, em que é classificada, anacronicamente, como “bossa nova”, e não como um “samba-canção” – a composição é de 1952, e o termo Bossa Nova seria associado a um tipo específico de música por volta de 1959. Ver: BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*, vol. 1. San Francisco: GSP, 1990. p. 9-10.

extensões - as nonas maiores de G#m7 (IIIIm7) e F#m7 (IIIm7) – respectivamente, as notas Lá sustenido e Sol sustenido.

Outra semelhança que a reinterpretação de “Risque” guarda com a composição de Garoto é a progressão harmônica localizada entre os compassos 29 e 30 do exemplo 11 (cf. o trecho destacado com um retângulo). Trata-se de um movimento cromático descendente formado por estruturas idênticas que culminam no acorde de Eb7^{(9)(#11)}, o substituto da dominante da tonalidade de Ré menor. Esse procedimento confere certo grau de “tensão” à sonoridade, tanto em função do cromatismo quanto da resolução num acorde substituto acrescido de extensões, sendo uma dessas alterada (#11). Embora não seja recorrente o seu emprego na música popular de ampla circulação na década de 1950, Garoto o transformou em elemento constituinte do samba-canção “Duas Contas”, conforme mostra a intervenção do violão localizada no final da primeira exposição do tema na gravação do Trio Surdina (cf. o exemplo 14). A diferença aqui fica por conta da estrutura vertical, que apresenta acordes do tipo m6 - na partitura abaixo, a progressão vai de C#m6 (VIIm6) a Am6 (IVm6) -, embora uma simples alteração do baixo para a quinta justa inferior fosse o suficiente para transformá-la num acorde dominante - assim, teríamos uma progressão de F#7⁽⁹⁾/C# (II7) a D7⁽⁹⁾/A (bVII7).

The image shows a musical score for four instruments: S. Vln. (Violoncello), Acc. (Acordeon), Gtr. (Guitar), and A.B. (Bateria). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Gtr. staff has a red box highlighting measures 27 and 28. Measure 27 contains a C#m6 chord (VIIm6) and measure 28 contains an Am6 chord (IVm6). The Acc. staff is mostly empty, and the A.B. staff shows a bass line.

Exemplo 14: Progressão harmônica executada pelo violão em “Duas Contas” (compassos 27 e 28). A parte do acordeon não foi reproduzida nessa partitura em função da intensidade excessivamente baixa da execução de Chiquinho, fato agravado pela má qualidade da gravação.

Os resultados expostos anteriormente apontam alguns dos principais elementos e procedimentos constituintes da sonoridade do Trio Surdina. Acredita-se que a atenção dedicada aos “pormenores” das performances do conjunto evidencia aspectos difíceis de notar numa primeira escuta, quer dizer, instantes em que é possível captar a inter-relação *sui generis* entre os instrumentistas, os quais revelam tanto a capacidade de tornar uma interpretação mais “organizada”, aproximando-a da tradição da música escrita, quanto a capacidade de improvisação, responsável por conferir às performances a aparência espontânea e fluida, típica das manifestações de tradição oral, como se os músicos estivessem empreendendo pouco ou nenhum esforço em suas atuações individuais - como se tudo fosse “muito natural”, conforme diriam Tom Jobim e Newton Mendonça no clássico “Desafinado” (1958).

Em igual medida, a ambivalência identificada nos “pormenores” estende-se aos “arranjos”, uma vez que as combinações das funções que cada músico assume nas diferentes seções das performances e os modos pelos quais preparam e efetuam as transições entre cada parte, procurando atenuar os contrastes, manter a unidade e conferir diversas “cores” ao tecido sonoro, enfim, todos esses fatores, os quais revelam um senso de forma e proporção acurado, apontam para uma racionalidade orientada pelos pressupostos teóricos da tradição da música de concerto europeia, ainda que se apresentem ao ouvinte de forma espontânea e fluída.

A espontaneidade é talvez o traço mais perceptível numa primeira audição dos fonogramas do conjunto. No entanto, até mesmo essa “naturalidade” concentra certa ambivalência: por um lado, ela deve ser relativizada em virtude da complexidade da interação entre os integrantes do Trio Surdina, ou seja, conforme apontaram os fragmentos selecionados e discutidos anteriormente, há uma série de recursos nada óbvios e pouco usuais que compõem o tecido sonoro das interpretações analisadas; por outro lado, os elementos e procedimentos de que lançam mão os músicos no decorrer das performances, por mais complexos que pareçam ser e que realmente são em muitos casos, não passam de expressões indissolivelmente ligadas à “consciência prática”, individual e coletiva, desenvolvida pelos integrantes do conjunto ao longo dos anos em *figurações* específicas – em outras palavras, tratam-se de domínios e habilidades constituintes dos *habitus* desses agentes sociais. O fato de terem sido plenamente interiorizados

pelos instrumentistas, a ponto de serem empregados em situações distintas e de formas sempre variadas, fez com que, no momento de suas manifestações, esses recursos adquirissem a aparência espontânea e natural que caracteriza a sonoridade do Trio Surdina.

Igualmente significativos são os diferentes sentidos que esse conjunto de elementos evidenciados pela análise formal dos fonogramas acaba conferindo às performances e às composições revisitadas. Seja no *fox-trot* interpretado à maneira (e “na fronteira”) do bolero, do beguine e do samba-canção; nos “sambas-de-fossa” que alcançaram sucesso expressivo nos anos 1950; ou no samba-canção que se tornou sinônimo de modernidade (“Duas Contas”), enfim, o tratamento dispensado pelo Trio Surdina atua no sentido de atenuar a densidade emocional e de evitar os contrastes técnico-interpretativos, traduzindo no plano da música instrumental uma sensibilidade orientada pela contenção, “suavidade”, intimismo e, porque não, pelo “romantismo”. Dizendo de outro modo, a despeito do repertório, que incluía os mais variados gêneros e estilos que figuraram no campo da música popular e nos debates estético-ideológicos emergidos no seu entorno naquele período, o estudo da sonoridade do Trio Surdina exige uma atenção especial ao *estilo interpretativo* do conjunto. Isso porque a escolha e o uso de determinados elementos e procedimentos em suas performances não parecem ter sido plenamente orientados pelos juízos estéticos, valores morais e representações que então foram associados, por exemplo, a gêneros como o “samba-de-fossa” ou o “samba-canção depressivo”, ou seja, manifestações musicais avaliadas de saída em chave pejorativa. Daí a presença em todos os fonogramas investigados de passagens virtuosísticas; acordes consonantes e dissonantes nem sempre dispostos de forma convencional; contracantos bem executados e com resultado sonoro eficiente, embora fossem improvisados; progressões harmônicas conduzidas por meio de movimentos mínimos entre as vozes; variações do tecido sonoro, então possibilitadas pelas trocas de funções e de diferentes articulações técnico-interpretativas etc.

É assim que, em músicas como “Risque” e “Ninguém me ama”, por exemplo, as reinterpretções do Trio Surdina cumpriram a função de amenizar a “tensão” emocional intrínseca às composições através de recursos anticontrastantes, que buscam manter a unidade das estruturas em meio às diversas combinações instrumentais formadas nas exposições do tema, como o preenchimento harmônico realizado pelo violino por meio do *tremoli de arco*, seja com o apoio em notas estruturais ou em extensões dos acordes. Estas, aliás, também acabam conferindo

certa “tensão” a alguns fragmentos. No entanto, esse tipo de “tensão” (a musical, não verbal), ao contrário da outra (a emocional, expressada verbalmente), era até bem-vinda na opinião de alguns críticos, dado o caráter “moderno” que então podia assumir, conforme se identificou no sambacção “Duas Contas” - que “antecipa características da Bossa Nova”.³³⁰

Num sentido mais amplo, as ambivalências musicais identificadas durante as análises dos fonogramas são mais bem compreendidas quando interpretadas à luz das ambivalências relativas à trajetória e posição social dos músicos do Trio Surdina. Numa fase de profissionalização difícil do artista, um dos traços comuns apresentados por esses instrumentistas é a experiência que adquiriram no trânsito constante entre tradições artísticas dotadas de racionalidades distintas: a da música de concerto, a qual exige o conhecimento da teoria e escrita musical, a capacidade de leitura etc.; e a da música popular, mais próxima da tradição oral, em que opera a lógica da improvisação, dos modos prático, intuitivo, fluido e espontâneo de assimilação e criação. As *figurações* nas quais os integrantes do conjunto estiveram inseridos entre as décadas de 1930 e 1950, como o cenário formado pelas primeiras gravadoras e emissoras de rádio instaladas no país, por exemplo, a proximidade e a inter-relação entre artistas oriundos dos universos erudito e popular eram intensas, resultando em apropriações e redefinições recíprocas por parte desses agentes. Em poucas palavras, a própria estrutura social desse contexto era ambivalente, à medida que conjugava estágios e experiências distintas do processo de formação histórica de uma sociedade capitalista periférica e de colonização europeia.

Contudo, ainda que a hierarquia de legitimidades e gostos no campo musical se fizesse presente nesse processo sócio-histórico, como que traduzindo no plano simbólico os conflitos sociais inerentes a uma sociedade de classes hierarquizada, assumindo diferentes matizes em cada época e espaço sociocultural, é difícil afirmar que havia uma esfera erudita consolidada no Brasil, sobretudo se se tomar como modelo o contexto europeu.³³¹ Isto é, a hierarquização evidenciada de certa forma pelos valores e representações intrínsecos aos discursos orientados pelos ideais de “modernização” e “civilização”, por exemplo, os quais preconizavam a necessidade de um tratamento “digno e elegante” à música popular brasileira, não implicava a existência de uma cisão rígida e clara, na consciência dos próprios agentes, entre as músicas “séria” e popular. Conforme se discutiu no capítulo anterior, um dos fatores que

³³⁰ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 314.

³³¹ ZAN, José Roberto. op. cit. 1997. p. 78-83.

reforçam a porosidade entre essas fronteiras é a relação estreita e complexa entre, de um lado, os ideários nacionalistas, que se voltavam ao elemento popular e à tradição como resposta aos “estrangeirismos” e às “modas efêmeras” e, de outro, os projetos estético-ideológicos modernizadores e civilizadores, orientados em grande medida pelos modelos dos países avançados. Esse problema é secular e perpassa a história cultural brasileira, balizando de inúmeras maneiras e em diferentes graus práticas e discursos. Isso pode estar ligado ainda a uma característica singular dos anos 1930 a 1950, quando diferentes grupos e classes se reconheciam e se diferenciavam sob a ótica da “nação”, um “filtro” ideológico comum que parece se pulverizar com os “avanços” da modernização e da reestruturação da sociedade de classes.

Nacional e internacional, antigo e moderno, espontâneo e organizado, comercial e autêntico... Esses pares de oposição reforçam a ambivalência da sonoridade e da produção do Trio Surdina de um modo geral, mostrando que algumas representações em *circulação* no “imaginário social” de determinados grupos se traduziram em criações artísticas que, por sua vez, cumpriram a função de tornar evidentes esses conflitos, impasses e contradições.

No entanto, se por um lado a música do conjunto permanece marcada por essas dicotomias e circunscrita a esse contexto sócio-histórico (o campo musical popular do Rio de Janeiro das décadas de 1940 e 1950), por outro, seu estilo interpretativo peculiar, pautado pelo caráter lúdico e improvisado, acaba assumindo uma importância especial em meio à pluralidade de referências estético-ideológicas que, embora respondam pelo aspecto dinâmico e pulsante da atividade e produção artísticas, podem restringir essas obras a um conjunto de padrões, a um tempo e a um espaço demasiado estreitos.

Dito de outra forma, enquanto obras de arte e, portanto, algo que sublima ainda que não reproduza ou reflita de modo imediato fenômenos históricos e sociais – ligados à ação e ao pensamento humanos de um espaço e de uma época -, as performances do Trio Surdina, consideradas naquilo que concentram de mais espontâneo e improvisado, transcendem até certo ponto os limites impostos pelos modelos estéticos e conceituais mais rígidos e irredutíveis, conforme se apresentavam nos discursos e conflitos simbólicos dos anos 1950. Embora a ludicidade e o impulso experimentador intrínsecos ao estilo interpretativo do conjunto sejam em certa medida anulados pelo próprio fato de integrarem um produto industrializado que visa à repetição – uma mercadoria que, como tal, objetiva invariavelmente a própria reprodução e de

modo incessante e irrefletido -, eles não desaparecem completamente nos fonogramas, permanecendo em estado de potência como elementos que escapam à reiteração dos padrões e impasses estéticos vigentes no campo da música popular naquele período, rompendo, por consequência, alguns laços que atavam as obras e o próprio processo de criação artística a um conjunto de referências e valores específicos.

Em síntese, é na experiência e na “consciência prática”, mais do que na organização prévia e sistemática, que os músicos do Trio Surdina puderam conceber, ao menos nos fonogramas analisados anteriormente, uma linguagem potencialmente nova, essencialmente instrumental, uma experiência musical relativamente desprendida das fronteiras que supostamente delimitavam o ramo de atividade cultural no qual estiveram inseridos. Isso fica claro no samba-canção “Risque”: a reinterpretação do trio potencializa o lado “moderno” da composição de Ary Barroso e “suaviza” o seu teor “melodramático” ao propor uma versão instrumental. Ao invés de tentar reproduzir um sentimento “depressivo” ou, nos termos de Vinicius de Moraes, um estado “anelante, doentio, neurótico, cheio de problemas negativos antes que afirmativos do ser”,³³² que constitui o cimento da autorreflexão e da autocrítica, o tratamento dispensado pelo conjunto concentra a tentativa de articular materiais próprios da cultura de massa dos anos 1950 com novas possibilidades expressivas em gestação no âmbito artístico, à medida que prioriza elementos e procedimentos de linguagem que contrastam com os padrões estéticos mais evidentes no campo da música popular industrializada. Assim, o “sentimentalismo” e o desejo de modernização não se sobrepõem entre si, encerrando antes, para falar com Antonio Candido, um “equilíbrio instável”,³³³ uma tensão permanente³³⁴ que aponta o caráter vivo e dinâmico dessas manifestações artísticas.

³³² MORAES, Vinicius de. op. cit. 2008. p. 57-58.

³³³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 13ª edição, 2012.

³³⁴ Observando-se mais atentamente os casos do bolero e do chamado “samba-de-fossa”, verifica-se que a problemática aí implicada aponta para desdobramentos ainda mais amplos, embora não seja possível desenvolvê-los de modo mais sistemático neste trabalho. De qualquer maneira, no diálogo complexo entre referenciais díspares e coexistentes, ligados tanto à cultura de massa quanto aos procedimentos de linguagem próprios da música de concerto, por exemplo, cujas lógicas que lhes são intrínsecas contrastam diametralmente, a reinterpretação do Trio Surdina para o samba de Ary Barroso acaba sinalizando que, talvez, mais do que a expressão de um estado de apatia instaurado após a perda do ente amado, ou seja, de um problema que possui uma causa definida ainda que nunca seja resolvido, certas canções pautadas em temas “depressivos” concentram, no fundo, crises existenciais, um estado melancólico do indivíduo moderno e solitário inserido num contexto em que antigas experiências e formas de sociabilidade estavam em declínio, confrontando-se com novos valores (progresso, modernização, consumo) e relações interpessoais que sublinhavam antes o estranhamento e a não identificação com o outro, a efemeridade das

A fim de avançar na compreensão dos sentidos passíveis de serem apreendidos da produção do Trio Surdina, parece oportuno analisá-la a partir de um recorte histórico menos restrito. Esse ponto de vista pode contribuir para esclarecer o caráter processual da constituição desse fenômeno artístico, até porque permite apreender os sentidos das transformações ocorridas na própria sociedade nesse período.

Em suma, é preciso buscar os nexos entre as músicas, a *figuração* em que elas foram produzidas e o *processo social* mais amplo ao qual permaneceram indissolivelmente associadas, bem como avaliar em que medida elas sinalizam certas rupturas em relação aos padrões e convenções mais recorrentes nas práticas musicais dos anos 1950. Acredita-se que, dessa forma, será possível investigar de maneira mais efetiva as relações entre a obra do conjunto, as mudanças sociais e o processo histórico – isto é, verificar de que modo essa produção se constitui enquanto *mediação* sócio-histórica.

relações mais do que o cultivo duradouro. A insistência de boleros e “sambas-de-fossa” na temática do sofrimento amoroso não passa de um modo específico de permanecer na “zona de (des)conforto” de um problema cujo objeto apenas parece ser evidente àquele que o enuncia (a perda do ente amado). O que esse repertório oculta, possivelmente, são problemas situados numa camada mais profunda da sensibilidade e pensamento humanos na modernidade, então atados a um momento grave das transformações estruturais por que passaram a sociedade brasileira e, é claro, muitas sociedades latino-americanas em meados do século XX, as quais conheceram a transição abrupta entre os modos de vida rural e urbano-industrial. Tradição e modernidade, cultura popular e cultura de massa, família nuclear e individualismo, tempo estendido e fragmentação da experiência temporal... Resumindo, essas dicotomias indissolúveis orientaram de maneiras distintas as percepções e criações estéticas que marcaram as décadas de 1940 e 1950, moldando a sensibilidade e o pensamento humanos, ora se manifestando na forma de resistências ante as mudanças (“folclorização” do samba e do choro; a postura egoísta que leva ao aprisionamento do indivíduo no universo de problemas que ele próprio fomenta ou retroalimenta, conforme expressam muitos boleros e “sambas-de-fossa”), ora na forma de tentativas de se alinhar ao impulso modernizador e promover mudanças (tentativas de renovação das linguagens artísticas, via reelaboração dos materiais e incorporação de novos elementos e procedimentos de estilo) - Em tempo: essas reflexões se baseiam no livro de Rafael Castillo Zapata, *Fenomenologia del bolero*, bem como no estudo da filósofa Jeanne Marie Gagnebin a respeito dos modos e sentidos da escrita sobre a perda, o trauma e o passado na modernidade, em que as noções freudianas de “trabalho de luto” e “melancolia” são reavaliadas. Ver: ZAPATA, Rafael Castillo. op. cit. 1991; GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 103-105.

3.3 Tradição e Modernidade

O passado da música popular brasileira estava em alta no segundo pós-guerra, conforme se discutiu no capítulo anterior. Acontece, porém, que nem todo o passado musical foi “recuperado” e valorizado enquanto fonte ou reserva de tradição nesse período. Num momento em que parecia emergir uma história - e uma historiografia - da música popular urbana que nascera na fase industrial da produção de bens simbólicos, ou seja, um momento em que agentes sociais demonstraram ter alcançado certa autoconsciência em relação ao presente e ao passado da música popular brasileira industrializada, verifica-se a prevalência e dileção por determinados artistas, gêneros e estilos que marcaram uma época que supostamente concentrou manifestações “puras” e “autênticas” – leia-se, livre dos “estrangeirismos” e do “comercialismo” - pautando a agenda de alguns intelectuais e músicos ligados ao meio sociocultural do Rio de Janeiro nos anos 1950.

O samba e o choro, conforme praticados nas primeiras décadas do século XX, eram os gêneros que representavam de maneira inequívoca o “populário” nacional, sendo que o primeiro estava diretamente associado ao contingente negro, mestiço e de baixa renda que então simbolizava o “indivíduo brasileiro”, ou seja, a significativa parcela da população cujos traços raciais, étnicos e culturais a distinguia de outras sociedades, constituindo, portanto, o dado propriamente “original” do Brasil ante os demais países. A este grupo pertenciam, por exemplo, os artistas que formavam a chamada “cortina do samba” que, segundo Vinicius de Moraes, incluía Ismael Silva, Sinhô, Donga, Pixinguinha, Bide, Heitor dos Prazeres, Ataulfo Alves e “poucos mais”.³³⁵

Retomando uma discussão apresentada no segundo capítulo, verifica-se nesse período a tentativa de enrijecimento do samba e do choro, práticas musicais historicamente ligadas a formas de sociabilidade específicas, que se achavam circunscritas a um passado remoto em via de desaparecimento com o avanço da modernidade, mas que sobreviviam no plano da memória, cujo tempo possui outra dinâmica e outra duração se comparado ao tempo cronológico.³³⁶ Em outras

³³⁵ MORAES, Vinicius de. op. cit. 2008. p. 53.

³³⁶ Embora não caiba aprofundar esse assunto aqui, referimo-nos no caso à noção de *tempo* em suas múltiplas possibilidades de expressão e significação na experiência estética, social e histórica. As obras de arte e a literatura são campos privilegiados no sentido de condensarem inúmeras formas de percepção temporal do homem em suas atividades práticas e sensíveis. Para um conhecimento mais amplo dessa temática na história da literatura,

palavras, pode-se dizer que a tentativa de enrijecimento de formas musicais não deixa de ser uma reação às mudanças nas formas de sociabilidade invariavelmente ocorridas no processo sócio-histórico.

A referência à produção de músicos e compositores negros e mestiços era constante na *Revista da Música Popular*, conforme apontam os textos e crônicas de Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Mariza Lira, Nestor de Hollanda, Claudio Murilo e Almirante. Este, aliás, dedicava-se também à “preservação” dos inúmeros gêneros e estilos que marcaram a “música ligeira” de princípios do século XX, período em que vigorou no incipiente circuito do entretenimento - salões, cinemas, cafés-cantantes, chopes-berrantes, teatro de revista etc. - manifestações como a valsa, a polca, a *schottisch*, a *habanera*, o maxixe, o tango brasileiro, o choro etc. Daí as frequentes menções e homenagens, em seu programa *O pessoal da Velha Guarda*, a artistas como Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros, por exemplo, que estavam mais próximos do contexto urbano e de classe média do Rio de Janeiro. Todavia, Almirante e outros agentes engajados na “preservação” desse passado musical pareciam negligenciar, talvez involuntariamente, o caráter cosmopolita e transnacional que aquele repertório possuía, conforme aponta Cristina Magaldi em seu estudo sobre composições para piano que alcançaram significativa repercussão na *belle époque* carioca.³³⁷

O periódico de Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes promoveu uma série de iniciativas especificamente voltadas ao cultivo do “folclore musical” e da música popular produzida pelas “camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, (...) fonte de todo o (...) patrimônio musical” brasileiro.³³⁸ Dentre as principais, destacam-se a coluna “Estes são raros...”, dedicada à apreciação de fonogramas antigos, bem como a “Antologia da Música Brasileira”, que visava à reunião do maior número possível de registros que estavam fora de circulação no mercado a fim de relançá-los em novos volumes, gravados em “discos ‘long playing’ de 12 polegadas, com sêlo (sic) e notas explicativas”.³³⁹ Igualmente significativo é o fato

fundamentado na teoria literária e na filosofia da linguagem, ver: NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

³³⁷ MAGALDI, Cristina. op. cit. 2009.

³³⁸ “Antologia da Música Brasileira”. In: *Coleção Revista da Música Popular*. op. cit. 2006. p. 49.

³³⁹ Como recorda Egeu Laus, num primeiro momento, as gravadoras dos anos 1950 destinaram os LPs de 12 polegadas para o registro de música de concerto, que eram prensados em tiragens reduzidas em função de sua baixa procura, reservando os discos de 10 polegadas para a música popular. Esse padrão de produção seria alterado por

de que esses discos seriam vendidos de forma limitada a duzentos sócios que pagariam Cr\$ 200,00 (duzentos cruzeiros) por *LP*, ou seja, seus idealizadores tencionavam reunir um grupo de pessoas que não tivesse qualquer interesse “comercial” com esta iniciativa, mas tão somente o de “adquirir grandes criações de (...) música folclórica e popular”, à época “inteiramente esquecidas e pelas quais as grandes firmas gravadoras” não se interessavam, “dada a exiguidade do público consumidor do gênero”.³⁴⁰ Além disso, as edições a que os “estudiosos e interessados” no que havia “de mais genuíno e importante no terreno do folclore musical” teriam acesso seriam organizadas “por uma comissão composta do musicólogo Prof. Mozart Araújo e dos críticos Lúcio Rangel e José Sanz”.³⁴¹

A retomada e a “(re)invenção” da tradição da música popular brasileira nascida na era da produção e circulação em massa dos produtos culturais não ficou restrita às práticas e discursos de intelectuais da época. Tendo em vista o potencial de mercado dessa tendência, inúmeros lançamentos fonográficos dos anos 1950 se dedicaram exclusivamente ao repertório de algum artista ou gênero que marcou a fase “áurea” da música brasileira. Nessa direção, o Trio Surdina chegou a gravar *LPs* contendo apenas obras de compositores consagrados como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Noel Rosa, ou seja, três dos principais protagonistas da chamada “Época de Ouro” - construção simbólica emergente entre as décadas de 1940 e 1950. Com exceção do compositor de Vila Isabel, falecido em 1937, os outros estavam em plena atividade naquele período, embora o reconhecimento e prestígio que haviam adquirido no meio artístico ainda estivessem fortemente associados aos seus “antigos” sucessos.

Já o caso de Noel Rosa merece uma atenção especial. O interesse por suas composições vinha aumentando desde o final da década de 1940, graças a iniciativas de pessoas como Almirante, ex-integrante do Bando de Tangarás que vinha realizando programas de rádio em sua homenagem;³⁴² e, é claro, de Aracy de Almeida, cantora que acabou se consagrando como “a intérprete de Noel”, haja vista o número expressivo de sambas do “poeta da Vila” que ela registrou ao longo de sua carreira.

volta de 1957/58, quando se fixou o formato de 12 polegadas para todos os gêneros. LAUS, Egeu. op. cit. 2005. p. 304-305.

³⁴⁰ Ibidem, p. 151.

³⁴¹ Ibidem, p. 49.

³⁴² Aliás, Almirante lançaria, em 1963, uma importante biografia do compositor de Vila Isabel. Ver: DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a Época de Ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1963.

No *LP Trio Surdina interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi* (M-014, 1953), encontram-se quatro reinterpretações de sambas de Noel Rosa: “Fita amarela”, “Três apitos”, “Com que roupa?” e “Conversa de Botequim”. Todas contaram com a interpretação vocal de Fafá Lemos, cujo estilo contido, próximo do registro da fala e que pouco explora os prolongamentos das vogais parece se coadunar com o do próprio compositor, conforme mostram as gravações de Noel Rosa produzidas nos anos 1930.

Todavia, confrontando as gravações originais dessas composições com suas respectivas reinterpretações, é possível identificar diferenças significativas tanto no plano especificamente musical quanto no do sentido estético e histórico que cada versão adquire em seu contexto de produção.

Em “Fita amarela”, por exemplo, samba em que o narrador expressa de forma bem-humorada os seus desejos quando de seu funeral, numa espécie de samba de partido-alto em que diferentes versos se alternam com um único refrão cantado em coro, notam-se, na versão do Trio Surdina, alterações diversas na letra, como a exclusão de algumas estrofes (cf. tabela 3) que se mostram importantes no sentido de revelar o caráter descontraído e “malandro” na forma de abordar um tema “delicado”, a despeito da tonalidade menor da composição - que já denota, historicamente, um sentido de tristeza. Sabe-se ainda que Noel Rosa se inspirou numa batucada de Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos), um dos “bambas” do Estácio, ao compor “Fita amarela”.³⁴³ Daí a sua estrutura imitar a dos sambas de partido-alto.

É significativo observar nessa letra a manifestação de sentimentos opostos e conflitantes, que dão o tom irônico da canção, como o amor pela mulher cujo nome o narrador tenciona levar consigo gravado numa fita amarela; a atração pela arquetípica “mulata sensual” brasileira; a satisfação impregnada de sarcasmo ao dizer que as “morenas tão formosas” um dia também hão de morrer; a indiferença em relação às suas dívidas; ou ainda, o suposto remorso que seus inimigos sentiriam após o seu falecimento.

³⁴³ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. op. cit. 2002. p. 122.

Fita Amarela – primeira versão

Quando eu morrer,
Não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela
Gravada com o nome dela

**Se existe alma,
Se há outra encarnação
Eu queria que a mulata
Sapateasse no meu caixão**

(Refrão)

Não quero flores,
Nem coroa com espinho
Só quero choro de flauta,
Violão e cavaquinho

(Refrão)

**Estou contente,
Consolado por saber
Que as morenas tão formosas
A terra um dia vai comer.**

(Refrão)

**Não tenho herdeiros,
Não possuo um só vintém
Eu vivi devendo a todos
Mas não paguei a ninguém**

(Refrão)

**Meus inimigos que hoje
Falam mal de mim
Vão dizer que nunca viram
Uma pessoa tão boa assim.**

Fita Amarela - versão Trio Surdina

Quando eu morrer,
Não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela
Gravada com o nome dela

**Quando eu morrer,
Não quero choro nem nada,
Quero ver raiar o samba
Ao romper da madrugada**

(Refrão)

**Não quero choro,
Nem coroas com espinho
Só quero choro de flauta,
Violão e cavaquinho**

(Refrão)

Tabela 3: Letra do samba “Fita amarela” (Noel Rosa) em sua forma original e na versão do Trio Surdina.

Em outras palavras, ouve-se na versão original uma representação do malandro que constrói uma situação ideal, situada no futuro, ao passo que revela aspectos de sua própria realidade, ainda que de forma transfigurada. Além disso, o que parecia encerrar mais uma manifestação de paixões afloradas numa relação amorosa mal ou bem-sucedida, vai se transformando num desabafo em que sentimentos não tão nobres quanto o amor assumem o primeiro plano, como a malícia, o sarcasmo, a ironia e, para falar com Mário de Andrade, a “malemolência” característica dessa personagem.

O aspecto que reforça o traço popular desse samba, conforme se destacou, é a sua proximidade com o estilo do samba de partido-alto, passível de ser depreendido, por exemplo, na interpretação de Mário Reis e Francisco Alves, então registrada pela gravadora Odeon, em 1932. Apoiados por uma orquestra composta por metais, madeiras e uma percussão relativamente densa que permanece em dinâmica *forte* durante toda a performance, os cantores entoam o refrão sempre em conjunto, revezando, contudo, no canto das diversas estrofes da canção, como se esses momentos constituíssem o espaço para a improvisação individual. Tais fatores remetem à estridência e à coletividade tão caras às manifestações populares, como as batucadas dos morros cariocas. No limite, é como se Mário Reis e Francisco Alves estivessem tentando reproduzir em estúdio, ainda que de maneira remota e bastante estilizada, o ambiente das rodas de samba, onde os partideiros se desafiam constantemente.

A versão do Trio Surdina, por sua vez, aponta para outra direção. Primeiro porque omite a maior parte dos versos que circundam o refrão, deixando assim de revelar os sentimentos contraditórios e conflitantes que cumprem a função de retratar a figura plural do malandro, ou seja, as escolhas do conjunto acabam por atenuar o lado pouco “ético” e pouco “civilizado”, porém rico porque contraditório, que o narrador transparece nessa composição, ao se restringir ao refrão dirigido à mulher amada (“Quero uma fita amarela gravada com o nome dela”) e à exaltação do samba e do choro (“Quero ver raiar o samba ao romper da madrugada”; “Só quero choro de flauta, violão e cavaquinho”).

Não obstante, a performance do Trio Surdina contrasta com a anterior em diversos aspectos: seu andamento é mais lento; a instrumentação é bem mais econômica, excluindo a própria percussão; Fafá Lemos canta sempre sozinho (sem dobramentos) e apenas no início da gravação, cedendo um espaço amplo para que o acordeon e o violão assumam, em momentos

específicos, a melodia principal; Chiquinho do Acordeon e Garoto, aliás, apresentam variações significativas do tema, como se estivessem improvisando sobre a melodia principal; o conjunto permanece em dinâmica *mezzo piano* e *mezzo forte*; o suporte (acompanhamento) rítmico-harmônico aos solistas é feito sempre por um único instrumento, restando aos demais a realização de intervenções nos espaços do tema central ou, no caso do contrabaixo, a condução melódico-rítmica no registro grave; por fim, ouve-se na introdução e no final a citação da célebre “Marcha fúnebre” do compositor polonês Frédéric Chopin, conferindo um caráter “lúgubre” e ao mesmo tempo irônico à reinterpretação do conjunto – afinal, a morte é tematizada em ritmo de samba.

Esta ambivalência não seria evidenciada se a citação do tema fúnebre não fosse realizada de forma fragmentada, isto é, sem integrá-lo de fato à estrutura do samba. Uma vez distanciados historicamente tanto em relação à composição de Noel Rosa quanto, sobretudo, da obra de Chopin, os integrantes do trio manipulam o material musical, no caso em questão, à maneira da moderna técnica da colagem, tão disseminada pelo cinema e demais meios de comunicação de massa. A “Marcha fúnebre” é apenas um dos inúmeros exemplos de apropriações operadas na “era da reprodutibilidade técnica” de motivos ligados ao repertório da música de concerto, deslocando-os de seu contexto de produção, conferindo-lhes outros sentidos ao “desaturatizá-los” – transformando-os, em suma, em elemento *kitsch*.

A sonoridade resultante desse conjunto de escolhas, elementos e procedimentos é completamente diferente da gravação original. Ao se concentrar na parte **A** (ou refrão), o Trio Surdina se afasta do samba de partido-alto, que pressupõe a alternância com a parte **B**, apresentada, normalmente, sempre de forma variada e com “informações” novas. Ao excluir esse elemento característico do estilo em questão, o conjunto reforça a tendência à manutenção, ao longo do tempo, da estrutura fixa da primeira parte, o que explica, conseqüentemente, as inúmeras variações que “as segundas partes” vão adquirindo a cada nova reinterpretação. Além do mais, atendo-se aos versos “Quero ver raiar o samba ao romper da madrugada / Só quero choro de flauta, violão e cavaquinho”, o trio retém o conteúdo que corrobora em certa medida a monumentalização acompanhada do enrijecimento do choro e do samba conforme praticados nas décadas anteriores – a instrumentação citada na letra e a forma da composição, respectivamente, são alguns dos paradigmas desses gêneros.

Por outro lado, o caráter espontâneo e improvisado é mantido na reinterpretação do Trio Surdina, em especial, nos trechos instrumentais. Compensando a relativa exiguidade do conteúdo poético que, ao invés de acrescentar apenas exclui elementos do original, o trato do material propriamente musical nas seções abertas às variações e improvisações revela uma liberdade e uma ludicidade significativas, haja vista a interação e a dinâmica construídas por solistas e acompanhadores. Isso mostra que o estilo interpretativo do conjunto acaba tensionando os limites ou padrões da forma canção a partir da qual o samba “Fita amarela” se estrutura, dando ênfase ao plano especificamente instrumental, então passível de introduzir novos procedimentos que acabam modificando os modelos ditos “clássicos” ou “tradicionais” desse gênero popular consagrado via indústria fonográfica e rádio – portanto, via meios de comunicação de massa.

Note-se ainda que, na reinterpretação do Trio Surdina, o malandro representado por Noel Rosa é praticamente elidido, revelando-se muito mais um boêmio afetado emocionalmente que não dispensa o samba e o choro mesmo nos momentos de tristeza. Em igual medida, a performance do conjunto acaba por elidir o espaço social que a primeira versão ainda é capaz de remeter o ouvinte, não obstante a forma já estilizada: a saber, o ambiente festivo e estridente das batucadas, onde se cultivam formas musicais como a do samba de partido-alto, bem como formas de sociabilidade como a das rodas e festas populares.

Dito de outro modo, o traço da coletividade na criação e expressão artísticas é sensivelmente ofuscado na versão do Trio Surdina. Esta alude antes à manifestação intimista e “suave” do cantor, o qual exige certo “silêncio” para que sua emissão vocal contida seja ouvida; as inter-relações entre os instrumentistas requerem, igualmente, a atenção do ouvinte para que sejam notadas todas as suas nuances, o que não poderia se dar num espaço amplo em que várias pessoas cantam ao mesmo tempo. Todavia, embora o caráter camerístico impere, a ludicidade das interpretações é preservada nos momentos instrumentais.

Dessa maneira, conclui-se que a representação do passado da música popular brasileira presente em “Fita amarela”, marcada pelo ambiente festivo, coletivo e estridente das batucadas e rodas de samba, se faz presente na reinterpretação do Trio Surdina num sentido mais *alegórico* - do grego *allo*, “outro”, e *agorein*, “dizer” - ³⁴⁴, enquanto forma específica de representar a personagem, o espaço e o tempo aos quais a temática da composição de Noel Rosa

³⁴⁴ Sobre a noção de *alegoria*, ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 32.

permanece circunscrita – em outras palavras, uma forma diferente de “dizer” porque ligada agora a “outro” espaço, a “outro” tempo e, por consequência, a “outra” concepção da figura do malandro.

Embora as duas versões constituam transfigurações musicais distintas de um mesmo conteúdo (o malandro e o seu meio social), é na reinterpretação do Trio Surdina que esse aspecto se evidencia com mais força, uma vez que o distanciamento histórico permitiu aos instrumentistas do conjunto fazerem escolhas que acabaram redefinindo e reatualizando a forma original, extraindo-lhe a maior parte do conteúdo poético não sem apresentar um novo tratamento do material musical, constituindo uma representação centrada no plano instrumental, apontando novas possibilidades estéticas no âmbito do samba e, em última instância, da canção popular comercial – esta a sua relevância histórica.

3.3.1 Entre conversas e botequins, o samba se transforma

Alinhando-se à estética de “Fita amarela”, o samba “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa e Vadico, representa de modo ainda mais estilizado alguns traços que caracterizam tanto a figura do malandro carioca, quanto o ambiente plural do botequim, espaço que reunia diversos tipos sociais e que prestava uma série de serviços aos habitantes dos subúrbios. Sucesso na década de 1930, época em que samba e malandragem pouco se dissociavam, a primeira gravação de “Conversa de Botequim” (Odeon, 1935) conta com a interpretação vocal do próprio Noel Rosa, que é acompanhado por um conjunto regional, o que reforça a representação e a ligação com o ambiente popular e coletivo das rodas de samba e de choro.

A exemplo de outros “clássicos” do “poeta da Vila”, essa composição receberia inúmeras reinterpretações nos anos seguintes, sobretudo, a partir do segundo pós-guerra, período que, conforme se discutiu anteriormente, o campo do entretenimento ficou marcado por uma valorização sem precedentes do passado da música popular brasileira, em especial, da música popular urbana e carioca das primeiras décadas do século XX, então ligada ao efervescente circuito cultural que se configurava à medida que emergiam os primeiros meios de comunicação, de produção e reprodução de música: o fonógrafo, o gramofone e o rádio - isso sem contar, é

claro, o importante e papel decisivo desempenhado pelo cinema que, na época, contava com trilhas sonoras executadas ao vivo nas salas de exibição.

Neste item serão analisadas duas versões de “Conversa de Botequim”, a saber, a de Noel Rosa (Odeon, 1935) e a do Trio Surdina (Musidisc, 1953). Acredita-se que este caso não apenas reitera os resultados apresentados no estudo sobre o samba “Fita amarela”, como ainda amplia o campo de sentidos revelado pelo cotejamento dos fonogramas. Resumindo, em “Conversa de botequim” fica mais explícito o modo como cada interpretação traduz musicalmente aspectos relacionados ao meio sociocultural e ao período histórico em que foram produzidas. Isso porque essas performances são paradigmáticas por tornarem mais evidentes elementos e procedimentos musicais dotados de historicidade, portanto, de características que as diferenciam no tempo e no espaço e que, simultaneamente, apontam para mudanças mais amplas ocorridas no processo de formação histórica e social do país entre as décadas de 1930 e 1950.

De início, é imprescindível destacar a letra deste samba (cf. a tabela 4), marcada pela diversidade de imagens e informações a respeito do malandro e do ambiente do botequim, constituindo uma espécie de cena cinematográfica em que os elementos que compõem o todo vão sendo incorporados de modo fragmentado, formando ao final um painel rico e plural. A narração se dá em três estrofes relativamente longas e sem repetições de versos, tempo suficiente para que o sujeito da narração, o malandro que fala em primeira pessoa, expresse a sua “bossa” peculiar a partir de um monólogo disfarçado de diálogo estabelecido com o garçom do botequim, embora este não tenha voz na cena.

Conversa de Botequim – versão original

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

**Se você ficar limpando a mesa
Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro
Um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro**

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

**Telefone ao menos uma vez
Para três quatro, quatro, três, três, três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente**

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Conversa de Botequim - Trio Surdina

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol **(bis)**

(A seção B é executada na forma instrumental)

Tabela 4: “Conversa de botequim” (Noel Rosa e Vadico) em sua forma original e na versão do Trio Surdina.

Ouve-se em “Conversa de botequim” uma representação da malandragem *em ação* num importante espaço de sociabilidade das classes populares e, em especial, dos malandros e sambistas cariocas das décadas de 1920 e 1930. Note-se que o narrador se mostra soberano na cena em questão, falando sempre no imperativo, como que transpondo para o ambiente do subúrbio o “mandonismo” típico dos senhores de engenho e dos “capitães da indústria” – isto é, um comportamento que atravessa a história social do país. Nesse sentido, o malandro assume a persona do patrão e transforma o botequim num “escritório”, com sua mesa, tinteiro, caneta, envelopes, cinzeiro, telefone, cabide etc. O jogo de dissimulações produz um efeito cômico e corrobora o estereótipo de “rapaz folgado” assumido por essa personagem emblemática da cultura popular brasileira. Por outro lado, a tentativa de imitar os gestos dos homens do mando ao pedir, por exemplo, que o garçom “pendure a conta” acaba adquirindo um sentido crítico porque irônico, à medida que revela o descompasso entre o gesto autoritário e a precariedade do sujeito, convertendo a postura prepotente em mera pose.

Não obstante essa síntese da personalidade do malandro e do mundo do botequim é possível notar diferenças significativas entre as versões de Noel Rosa (Odeon, 1935) e do Trio Surdina (Musidisc, 1953), segundo indicam as formas de apresentação da letra no quadro anterior (tabela 4). Primeiramente, destaca-se a ausência de duas das três estrofes da canção na reinterpretação do Trio Surdina, tendo o conjunto excluído aquelas que correspondem à segunda parte, optando no caso pela execução instrumental. Algo semelhante pôde ser observado no samba “Fita amarela”, discutido anteriormente. Todavia, em “Conversa de botequim”, essas escolhas parecem ter consequências mais “sérias”, haja vista a importância que o conteúdo poético presente nos versos preteridos assumem para a construção do sentido da música, contribuindo para a caracterização da personagem representada no samba.

Antes de aprofundar essa questão, é importante avaliar em detalhes aspectos relativos às performances registradas nos fonogramas. Na primeira versão, por exemplo, tem-se a exposição completa da letra, cantada na ocasião pelo próprio Noel Rosa. Sua interpretação vocal permanece no registro da fala, o que é favorecido também pela melodia da composição, cuja extensão não ultrapassa uma oitava. A temática da malandragem e o tom descontraído e bem-humorado predominante na canção são corroborados pela figuração rítmica bastante ativa apresentada pela estrutura melódica, baseada essencialmente em grupos de quatro semicolcheias

e células sincopadas. Além disso, fica claro nessa interpretação a chamada forma “clássica” do samba dos anos 1930, dividido em duas partes de 16 compassos cada, com os centros tonais fixados nas regiões de tônica (parte **A**, localizada na tonalidade de Si bemol Maior) e subdominante (parte **B**) – as quais podem aparecer, em muitos casos, nos seus respectivos modos relativos menores (cf. o exemplo 15).

A progressão harmônica central apresenta uma estrutura recorrente na história do samba, a saber, o ciclo de acordes formado pelos graus I – VI7 – II7 – V7 (ou Bb – G7 – C7 – F7, no caso de “Conversa de botequim”), os quais ocupam, em geral, um tempo do compasso binário cada. O interessante, porém, é que o início das frases se dá sempre em anacruse, incidindo no segundo grau, ou seja, é como se a exposição do tema começasse em pleno desenvolvimento da canção, característica que reforça o dinamismo e o movimento inerentes à performance. A resolução no primeiro grau, em que este permanece soando por todo o compasso, ocorre, de fato, a cada dezesseis compassos, isto é, somente após o término das seções **A** e **B**.

A estrutura dos acordes vai ao encontro dos padrões mais comuns do samba e do choro praticados nas décadas de 1920 e 1930, revelando basicamente tríades e tétrades, sem o acréscimo de extensões, ainda que as inversões dos baixos sejam frequentes, contribuindo para que determinados acordes assumam funções mais ambíguas. Este é o caso, por exemplo, do Eb/G, o IV grau (maior) que, uma vez disposto com a terça maior no baixo (nota Sol), aproxima-se da sonoridade do Gm, o VIIm grau (relativo menor).

O conjunto regional que realiza o acompanhamento na primeira gravação é composto pelos seguintes instrumentos: flauta, violão, violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro e prato-e-faca. É importante ressaltar que todos tocam ao mesmo tempo durante a maior parte da performance, dado que constitui uma das principais diferenças em relação à reinterpretação do Trio Surdina, conforme será discutido adiante.

Além de executar a melodia da Introdução e do final – que, por sinal, é idêntica à da Introdução –, a flauta atua na elaboração de contracantos, tanto ao lado quanto nos espaços da voz. Suas linhas consistem em variações do tema principal, ora reproduzindo-o, ora sustentando notas de apoio. O violão de sete cordas, por sua vez, é bastante ativo nas baixarias. Embora não coincida com as linhas da flauta, o fato de se situar no registro grave, oposto ao do instrumento de sopro, acaba evitando eventuais “conflitos” melódico-harmônicos.

E^b/G E° B^b/F G7

C7 F7 B^b7 B^b7/A^b E^b/G G^b°

B^b/F G7 C7 F7 B^b

C7 F7 B^b G7 C7 F7

B^b7 B^b7/A^b E^b/G G^b° Gm

C7 F7 C7 F7

3

Seu gar-çon fa- çao fa-
 -vor de me tra-zer de pre - ssa u - ma bo- a mé dia que não se - ja re -
 - quen-ta-da um pão bem quente com manteiga à be - ça um guardanapo
 e um co-po d'água bem ge - la - da A-bre-a porta da direita com muito cui - da-

19 B $\flat$ G7 C7 F7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7/A $\flat$

- a - do que não es - tou dis - pos - to a fi - car ex - pos - to ao sol Vá per - gun -

22 E $\flat$ /G E $^{\circ}$ B $\flat$ /F G7 C7 F7

- tar ao seu freguêz do la - do qual foi o re - sul - ta - do do fu - te - bol

25 B $\flat$

Exemplo 15: Exposição da Introdução e da seção A do samba “Conversa de Botequim” (Noel Rosa e Vadico), conforme a gravação original (Odeon, 1935). A melodia inicial é executada por uma flauta em dó.

Em termos de dinâmica, há pouquíssima variação ao longo do fonograma, ao menos no que se refere à intensidade das emissões sonoras de solista e instrumentistas. A criação de interesse fica mais por conta do conteúdo rico em imagens e bem-humorado da letra, bem como dos diálogos estabelecidos entre a flauta e o violão de sete cordas, do que propriamente da variação do tecido sonoro. Além disso, destaca-se a presença dos chamados “breques” nos compassos que antecedem o início da seção A – no interior desta seção, aliás, há sempre um breque antes que cada ciclo de oito compassos seja completado. Em “Conversa de botequim”, esse recurso parece traduzir para a linguagem musical um gesto “malandro” na maneira de interpretar o samba, representando o dado lúdico e interativo da performance.

A reinterpretação do Trio Surdina apresenta elementos e procedimentos que contrastam em diversos sentidos com a gravação de Noel Rosa. O primeiro aspecto relevante, já comentado, é a exclusão de duas estrofes inteiras, que corresponderiam às exposições da seção B. Embora o conjunto mantenha a forma da música, a execução instrumental durante praticamente a metade da performance indica a concepção estética do trio, que privilegia o plano não verbal da composição, quer dizer, o material especificamente musical. A letra e a interpretação vocal,

realizada neste caso pelo violinista Fafá Lemos de maneira igualmente contida, porém, ainda mais “suave” que a de Noel Rosa, não passam de elementos que participam, entre outros, da construção de sentidos da canção.

A formação instrumental apresentada pelo trio é, como se sabe, bastante econômica, não se diferenciando tanto em termos quantitativos do conjunto regional que figura na primeira versão. No entanto, a sonoridade concebida pela combinação entre violino, acordeon, violão, contrabaixo e, no caso deste fonograma, da frigideira tocada com escovinha, afastam-se consideravelmente da “roupagem” característica do regional de choro, ou seja, o ambiente coletivo das rodas de samba e de choro que a gravação original ainda é capaz de remeter o ouvinte desaparece por completo na releitura do Trio Surdina. Distante do clima festivo e descontraído do botequim e do subúrbio, o ambiente enfumaçado da pequena boate da zona sul carioca emerge como o espaço social implícito na reinterpretação do conjunto.

Harmonicamente, não se verificam contrastes muito acentuados entre as duas versões – aliás, o mesmo pode ser dito a respeito da melodia. O que chama atenção é o acréscimo de extensões nos acordes, sobretudo, no acompanhamento rítmico-harmônico realizado pelo violonista Garoto – as décimas terceiras maior e menor, bem como a nona maior, são empregados de modo extensivo nos acordes do tipo dominante (cf. exemplo 16).

Intro

The musical score is for an instrumental introduction. It consists of four staves: Solo Violin, Accordion, Guitar, and Acoustic Bass. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The Solo Violin staff has three measures of whole rests. The Accordion staff has four measures of music, starting with a triplet of eighth notes, followed by eighth notes, and ending with two triplet eighth notes. The Guitar staff has four measures, starting with a piano (p) dynamic, featuring chords and single notes. The Acoustic Bass staff has four measures, starting with a piano (p) dynamic, featuring a simple bass line.

4

Voz

S.Vln.

Seu garçon fa - ça o fa - vor de me tra-zer de pre -

4

Acc.

p

4

Gtr.

4

A.B.

7

S.Vln.

- ssa u - ma bo - a mé-dia que não se - ja re - quen - tada um pão bem

7

Acc.

7

Gtr.

7

A.B.

Exemplo 16: Exposição da Introdução e do início da seção A do samba “Conversa de Botequim” na versão do Trio Surdina (Musidisc, 1953).

Ao contrário da interpretação de Noel Rosa e do seu conjunto regional, o Trio Surdina mantém uma das características principais do seu estilo interpretativo ao se preocupar com a organização das funções dos instrumentistas em cada seção da música: na Introdução, por exemplo, tem-se apenas o acordeon na condução da melodia principal, acompanhado por violão e

contrabaixo na base rítmica; na seção **A**, Fafá Lemos assume a interpretação vocal, enquanto o acordeon passa para o acompanhamento, executando-o por meio da sustentação de acordes e eventuais arpejos, ao passo que o violão permanece no apoio rítmico-harmônico entrecortado por síncopes e o contrabaixo na condução melódica (e rítmica) no registro grave; ao iniciar a seção **B**, Chiquinho do Acordeon assume a melodia principal, interpretando-a de maneira razoavelmente livre e improvisada, sendo secundado por intervenções breves do violino, que emprega cordas duplas em *staccato* em diversos momentos, sublinhando notas estruturais dos acordes subjacentes – violão, contrabaixo e percussão permanecem na função de acompanhamento nesse instante.

Em suma, esse conjunto de procedimentos permite que o tecido sonoro e a dinâmica da performance apresentem variações significativas, criando bastante interesse através das interações entre solistas e acompanhadores e das interpretações do tema principal, como que compensando a exclusão de duas das três estrofes que compõem a letra da composição. O resultado final é uma sonoridade mais “suave” e intimista, ainda que a espontaneidade e naturalidade intrínsecas à versão original tenham sido mantidas.

Uma das principais consequências do novo tratamento musical apresentado pelo Trio Surdina a partir da reinterpretação de um samba da década de 1930 é a relativização da hegemonia do conteúdo poético em relação ao plano instrumental. Conforme se adiantou anteriormente, a representação do malandro e da sua personalidade *sui generis*, bem como a do botequim na sua pluralidade semântica constituem, na versão do conjunto, elementos que integram, entre outros, uma performance e uma sonoridade cuja ênfase aponta para a linguagem não verbal, isto é, para o material propriamente musical. É como se o distanciamento no tempo e no espaço em relação ao contexto sócio-histórico sedimentado - de modo transfigurado - em “Conversa de botequim” tivesse permitido aos músicos do Trio Surdina alterar a “pessoa gramatical” deste samba; em outras palavras, se o protagonista do episódio jocoso que se passa no botequim é o malandro-narrador que fala em primeira pessoa, mostrando-se soberano na cena em questão, a gravação do conjunto, registrada em 1953, parece propor uma releitura em terceira pessoa desse mesmo episódio. Nesta, as múltiplas faces e a “bossa” típica da personagem retratada é tolhida em favor das inter-relações e variações dinâmicas estabelecidas pelos instrumentistas no decorrer da performance.

As escolhas estéticas do Trio Surdina parecem indicar transformações mais amplas ocorridas no processo sócio-histórico. Isso porque não é apenas o conjunto que revela novas concepções no âmbito da música popular brasileira, seja em relação ao passado musical nacional ou à figura do malandro. Assim como na reinterpretação do samba “Conversa de botequim”, em que a releitura do conjunto se dá como que em terceira pessoa, uma crônica publicada na *Revista da Música Popular*, em 1955, sintetiza de modo ainda mais claro e contundente a ressignificação da malandragem no contexto da década de 1950, mais especificamente, no contexto da zona sul do Rio de Janeiro daquele período. Pela qualidade do texto e riqueza de detalhes, vale reproduzi-lo quase que na sua totalidade:

Acho que já vi esse sujeito. Paro um pouco na porta do bar a observá-lo. (...) Sem dúvida, já o vi, não sei onde. Mulato alto, desempenado, magro se bem que forte. O ar um pouco de arrogância, um pouco de zombaria, um pouco de condescendência superior. Terno largo, bamboleante, autêntico panamá bege. (...) No seu passo cadenciado e ágil, aproximou-se da mesa, puxou uma cadeira com reverência. (...) Aguardou, com um pequeno sorriso, o garçon que se aproximava e que se abaixou sobre a mesa para tomar o pedido. Com voz pausada e muito bem audível, o mulato pediu: “um cafezinho e um copo d’água bem gelada” (...). Pronto! Já sei onde “vi” esse sujeito. Foi no samba de Noel Rosa e Vadico. Não tinha dúvida. Ali estava o personagem de Noel com toda a sua folga. E, pela pinta, iria dar um espetáculo completo. (...) Depois do cafezinho e da água gelada, haviam de vir as mais incríveis exigências tais como palitos, telefonemas para amigos de ambos os sexos, guardanapo, resultado do futebol, cigarro inseticida, o diabo. E se o garçon cometesse a imprudência de ficar limpando a mesa, numa atitude de flagrante insinuação, ele se levantaria, ofendido, e não pagaria a despesa. Pois o garçon não fez outra coisa. Limpou a mesa, pachorrento, e disse (...): “café só em pé”! Esta informação bruta e totalmente inesperada para o mulato deixou-o apalermado, como se não tivesse compreendido direito. (...) Só então passou a estudar o ambiente, disfarçadamente, enquanto acendia o cigarro. Mesas esquisitas equilibradas milagrosamente sobre pés feitos de cano niquelado e com tampos de matéria plástica colorida. Cadeiras do mesmo tipo, cada qual de uma cor. (...) Junto ao balcão da copa, vários banquinhos, parecidos com bancos de piano, porém, estupidamente altos e também recobertos com o raio da matéria plástica colorida. Enfim, um bar que até agora só vira em cinema. Mancada! Na falta de outro gesto, pegou um cardápio da mesa ao lado e passou os olhos com falso interesse. Surpreendeu-se também com os nomes. Puxa vida! Nem com um dicionário trocaria aquilo em miúdos. Não sabia como sair daquela sinuca sem perder a classe, quando então entrou no bar um casal típico da região. O rapaz vistoso, queimado de praia, de sapatos esporte, calça fininha, blusão idem e todo estampado escandalosamente, óculos artísticos e escuros e topete. Sim, senhor, topete! (...) O casal encomendou coisas daquele cardápio que o mulato não conseguira ler. (...) Para a moça veio um sorvete policrômico servido numa jarra de vidro. Para o rapaz veio um refresco de garrafa que ele passou a mamar, muito infantil, por um canudo. O mulato estava derrotado. Via-se em sua cara que ele estava deslocado naquele bar da zona sul. Sua bossa não podia funcionar naquele cenário. Mesmo assim, ainda manteve sua velha classe. Meteu entre os lábios um palito de fósforo, derrubou o chapéu verde sobre os olhos e levantou-se já, de novo, com alguma pose. Concedeu um

olhar de cima para o garçon, fez uma meia volta aceitável e gingou o passo para a rua. Um ônibus vinha chegando. Era exatamente o 104. Fez sinal. (...) Com uma corridinha para trás, o mulato pegou-o em movimento, como convinha. E lá se foi para Vila Isabel. Ou melhor, voltou para a sua Vila Isabel.³⁴⁵ (Grifos nossos).

Pérsio de Moraes, o autor da crônica, era um dos editores-chefes da *RMP*. Seu texto vai ao encontro de uma tendência verificada nas publicações do periódico durante o tempo em que permaneceu em circulação (1954-1956), a saber, a de homenagear, via crítica, conto, crônica, entrevista, artigo ou relato pessoal, algum expoente da chamada “Época de Ouro” da música popular brasileira. Todavia, a narrativa acima ultrapassa a intenção comemorativa ou memorialística, traduzindo em certa medida uma transformação social e histórica por que atravessou o país naquele período, quando a vida sociocultural carioca ligada à música popular, em cujo cerne figuravam o samba, o morro e o subúrbio, foi se deslocando dos bairros periféricos e do centro velho em direção à zona sul, *locus* por excelência das pequenas e sofisticadas boates e dos grupos sociais pertencentes à classe média (e média alta), bem como do samba-canção, do *sambajazz* e da futura bossa nova.

Nessa criação literária, o narrador se posiciona enquanto observador externo da cena que se passa na moderna “lanchonete” da zona sul, onde o “mulato” se vê “deslocado”, haja vista a quantidade significativa de “informações” novas e desconhecidas que o ambiente, as pessoas, o “idioma” e os códigos do local lhes apresentavam. A narrativa em terceira pessoa sintetiza o encontro entre o “arcaico” e o “moderno”, o “antigo” e o “novo”, bem como os conflitos e contradições suscitados a partir desse choque de realidades e temporalidades distintas. A novidade, no caso, fica por conta da posição do malandro nesse episódio, pois, de forma irônica e um tanto quanto trágica, sua malícia, “bossa” e gingado típicos, constituintes da sua personalidade e comportamento - isto é, alguns dos traços responsáveis por sua “fama” e “autoridade” no universo do subúrbio e do botequim -, já não “podia funcionar naquele cenário”. É como se, de repente, ele assumisse a condição de um estrangeiro que não consegue se comunicar e tampouco se fazer entender no contato com o “outro”. Daí o sentimento de derrota e a necessidade de “voltar” para “a sua Vila Isabel”,

³⁴⁵ MORAES, Pérsio de. “Conversa de botequim”. In: *Coleção Revista da Música Popular*, Edição n.5, fevereiro de 1955. op. cit. 2006. p. 252-253.

Onde cadeira e botequim quer dizer conforto. Onde o cafezinho dá direito a informações “comerciais” como o resultado do bicho, do futebol, das corridas de cavalos e de outros animais. Onde o cafezinho dá direito a “couvert” de água gelada, palito, jornal e guardanapo. Onde o garçon tem cuidado com a saúde, encostando a porta por causa do sol ou de um golpe de ar. Onde, além de tudo, o gerente é “seu” e ele pode pendurar a conta com dignidade. (...) [Pois] Lá (na Vila) quem se sentiria ‘off-side’ era o casazinho cinematográfico com suas roupas estranhas, seus sorvetes coloridos e refrescos de criança. Sim, porque lá a turma era francamente do cafezinho com conforto.³⁴⁶

Se a crônica “Conversa de botequim” (1955) aponta o mesmo sentido histórico verificado na reinterpretação do Trio Surdina (1953) para o samba de Noel Rosa e Vadico, isso não significa que tenha havido uma “feliz coincidência” entre essas manifestações artísticas. Por meio de linguagens diferentes, ambas as criações foram capazes de sublimar, até certo ponto, uma mudança social mais ampla, ligada ao recrudescimento da diferenciação entre grupos e classes sociais à medida que a modernização e a urbanização das grandes cidades avançaram entre os anos 1930 e 1950, reforçando as desigualdades e a marginalização de amplos contingentes nas metrópoles em formação e, em especial, no Rio de Janeiro. Para falar com Benedito Nunes, mais do que simples coincidências,

Os paralelismos assinalados não decorrem de uma intenção literária por parte dos músicos ou de uma intenção musical por parte dos poetas [e cronistas, poderíamos acrescentar]. Aspectos ilustrativos do *estilo*, no sentido histórico de comum reservatório de possibilidades expressivas gerais, são antes maneiras de sentir e de pensar nas condições de experiência estética de uma época.³⁴⁷ (Grifo do original).

É impossível não notar as semelhanças entre esse pensamento e a noção de *estrutura de sentimentos*, de Raymond Williams. Afinal, o que o intelectual inglês buscava identificar eram os “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” num determinado momento histórico,³⁴⁸ bem como compreender o “pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.³⁴⁹ Daí o papel decisivo desempenhado pelas obras de arte de um período histórico e espaço social específicos, pois, em suas diferentes linguagens e estilos, elas são capazes de

³⁴⁶ Ibidem, p. 253.

³⁴⁷ NUNES, Benedito. “Música, Filosofia e Literatura”. In: _____. *Crivo de Papel*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1998. p. 83.

³⁴⁸ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979. p. 134.

³⁴⁹ Idem, ibidem.

informar as “maneiras de sentir e pensar nas condições de experiência estética de uma época”, já que partem de um “comum reservatório de possibilidades expressivas gerais”.

Os indícios de que a produção do Trio Surdina está ligada a uma *estrutura de sentimentos* particular se tornaram evidentes a partir das análises anteriores, haja vista as afinidades entre a sua sonoridade e as expectativas e gostos de uma fração de classe que fez da zona sul carioca e, em específico, das pequenas boates noturnas seu espaço de convívio social, lazer e entretenimento. A esta *estrutura de sentimentos* permanecem ligados determinados modos de percepção estética e de pensamentos constituídos no âmbito da música popular e da indústria fonográfica, que podem ser traduzidos em termos de um novo “ouvido social” que emerge entre 1940 e 1950, alinhado no caso aos padrões de sonoridade introduzidos pelos pequenos conjuntos instrumentais e pelos LPs, bem como aos ideais de modernidade e civilização alimentados pelas classes economicamente favorecidas.

Retomando a análise de “Conversa de botequim”, conclui-se que a versão do Trio Surdina não é uma simples reprodução do samba de Noel Rosa e Vadico, um samba composto em outra época e em outro espaço social. No contexto da zona sul do Rio de Janeiro dos anos 1950, a releitura proposta pelo conjunto adquire sentidos distintos, pois, as escolhas estéticas dos instrumentistas apontam para novas concepções e padrões musicais - apontam, principalmente, para um novo estilo interpretativo no âmbito da música popular brasileira e da indústria fonográfica. Portanto, mais do que uma releitura, a performance do trio é uma reinterpretação de “Conversa de Botequim”, em que o material musical é transformado, é retrabalhado – letra, harmonia, arranjo, instrumentação etc. Esse processo de reinterpretação e de recriação revela uma postura crítica desses músicos em relação a uma composição do passado; uma postura crítica que tem alcance estético e histórico.³⁵⁰

Como se viu, entre 1940 e 1950, havia uma tendência no campo da música popular brasileira que visava à “recuperação” e “preservação” de gêneros e estilos musicais do passado - como o choro, a valsa e o samba, por exemplo. O radialista e produtor Almirante foi um dos representantes dessa tendência, que culminou numa construção simbólica que sobrevive até os

³⁵⁰ Baseamo-nos aqui no estudo de Santuza Cambraia Naves sobre a canção popular brasileira. Neste, a autora propõe as noções de “crítica textual”, relativa às mudanças operadas no plano estético, e “crítica contextual”, referente ao conteúdo poético ou linguístico diretamente ligado a um contexto sócio-histórico específico. Ambas as “críticas”, vale ressaltar, são passíveis de adquirir sentidos políticos mais amplos. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

dias atuais: a “Época de Ouro” da música popular brasileira, à qual pertenciam, entre outros, Noel Rosa. O objetivo, no caso, era “resgatar” e reproduzir um conjunto de obras tal como eram executadas nas décadas anteriores – executá-las “corretamente”, nos tempos “certos” e com os músicos “certos”.³⁵¹ Essa postura revela uma tentativa de “congelar”, de enrijecer determinadas formas musicais. Em última análise, buscava-se também enrijecer certas formas de sociabilidade do passado, das quais surgiram os gêneros e estilos que formavam a “tradição” da música popular brasileira – tentar *recriar* no âmbito do rádio e do disco (atitude problemática por si só) o ambiente do músico popular das primeiras décadas do século XX.

Atuando num sentido oposto, o Trio Surdina “recupera” uma composição e um autor da chamada “Época de Ouro” não para enrijecê-los, mas para reatualizá-los no contexto da zona sul do Rio de Janeiro dos anos 1950, em que novas formas musicais e novas formas de sociabilidade haviam se constituído. Considerando que as duas versões são dotadas de historicidade – a primeira informando um meio sociocultural carioca dos anos 1930, em que samba, botequim e malandragem permaneciam intimamente ligados; a segunda, apontando para a chamada “música de boate” dos anos 1950, surgida numa região elitizada e cosmopolita do Rio de Janeiro, habitada por grupos da classe média -, pode-se dizer que o Trio Surdina não reproduz, mas (re)historiciza a canção de Noel, devolvendo-a ao tempo presente, conferindo-lhe novos sentidos através de um tratamento musical específico, pautado pela contenção, economia de elementos e pelo registro intimista. Ou seja, se a época e o meio social são diferentes nos dois casos, os “filtros” estéticos, sociais e históricos pelos quais passaram as escolhas desses artistas também o são. Daí a atitude crítica do Trio Surdina diante do samba “Conversa de Botequim”: reproduzi-lo numa época e num espaço social em que o samba e a malandragem dos anos 1930 pareciam “deslocados” já não fazia mais sentido. Foi preciso reatualizá-lo, reinseri-lo na dinâmica viva e pulsante da história.

A exclusão de duas estrofes, que corresponderiam à parte **B**, representam metaforicamente a “auto-exclusão” do malandro naquele bar “moderno” da zona sul, pois, ele se viu obrigado a se retirar antes mesmo de poder desfilas toda a sua “bossa”, de poder “dar um espetáculo completo”. Ninguém o “obrigou” a tomar essa atitude de forma direta e truculenta; foi

³⁵¹ RANGEL, Lúcio. “Pixinguinha”. In: _____. op. cit. 2007. p. 94-95.

o próprio clima de tensão ali instaurado, de modo (in)visível, que lhe pareceu insuportável – esta a força das pressões sociais.

Antes de concluir, é preciso ressaltar que, mesmo na primeira versão desse samba, não é o malandro quem se pronuncia *de fato*, ou seja, trata-se também de uma representação, de uma leitura específica sobre essa personagem. A crônica de Pêrsio de Moraes e a reinterpretação do Trio Surdina parecem apenas, vinte anos depois e num espaço distante do subúrbio, tornar mais evidente um aspecto latente na composição de Noel Rosa e Vadico: a visão que o artista de classe média desenvolve a partir de seu contato com o elemento ou com a cultura popular, constituindo representações caricaturais, expressando-se sempre em “terceira pessoa”, embora consiga dissimular sua posição através de recursos de linguagem. Em outras palavras, ainda que a direção da sua leitura seja realizada, por vezes, “de dentro para fora”, seu movimento é, quase sempre, “de cima para baixo”.

3.3.2 Que horas são?³⁵² ou a “difícil simplicidade” do choro “O relógio da vovó”

Os fonogramas discutidos anteriormente mostram como o problema da modernização (ou renovação) dos estilos e linguagens musicais pautou a produção do Trio Surdina, cujas interpretações partem essencialmente do repertório em circulação nos campos fonográfico e radiofônico das décadas de 1940 e 1950, propondo, todavia, um tratamento predominantemente voltado ao plano instrumental.

A fim de ilustrar a real dimensão dessa busca, a qual não ficou restrita às práticas dos instrumentistas do conjunto, orientando de modo igualmente significativo suas ideias e pensamentos, vale citar uma breve entrevista do violonista Garoto, de 1946, em que o músico fala a respeito de sua atuação em dois programas da Rádio Nacional:

Apresentarei oportunamente na Rádio Nacional o programa *Senhor Violão*, contando cada audição com músicas de um só autor. Exemplos: Músicas de [Francisco] Tárrega, [Manuel] Ponce, Chopin, Bach, [Andrés] Segóvia, [Manuel de] Falla, Beethoven, Radamés Gnattali, Villa Lobos, etc. Terei também oportunidade de apresentar músicas e arranjos de minha autoria. Quanto ao *Clube da Bossa*, que se apresenta às terças-feiras

³⁵² Parafraseamos aqui o título do livro *Que horas são?*, de Roberto Schwarz. Ver: SCHWARZ, Roberto. op. cit. 1987.

às 17h45min, oferecerá aos seus ouvintes uma série de arranjos modernos. Como se sabe, os componentes do Clube da Bossa somos eu, Zimbres, Vidal, Sebastião, Bide, Bonfá e, como crooner exclusivo, Lúcio Alves.³⁵³ (Grifo nosso).

Ouve-se neste excerto o violonista familiarizado com o repertório de concerto instituído em grande parte no século XIX; o compositor que se consagraria com uma série de obras que hoje integram o repertório “obrigatório” dos violonistas brasileiros, e que são executadas por músicos de diversas partes do mundo; ouve-se, finalmente, o arranjador e líder de conjuntos populares com pleno domínio da escrita musical, seguindo os passos, talvez, do maestro Radamés Gnattali, seu amigo e “orientador” nesse âmbito.

Simultaneamente, o discurso de Garoto revela uma representação que *circulava* no “imaginário social” daquele contexto: o desejo de se distinguir como um músico “moderno”, ainda que o repertório fosse constituído especialmente por composições antigas, de tradição erudita, ou que estavam em evidência no meio radiofônico e fonográfico da época - isto é, ainda que a menção ao *signo* “moderno” esteja antes relacionada ao tratamento dispensado às obras, então supostamente equiparável ao da música de concerto. Ademais, não se deve negligenciar o fato de que a autoidentificação com o que era tido como “moderno” representa, ao mesmo tempo, uma estratégia “comercial”, uma forma de criar expectativa e interesse no público.

Informações como essas auxiliam na interpretação da sonoridade do Trio Surdina, à medida que iluminam os sentidos das escolhas dos instrumentistas em meio a tantos referenciais estéticos. Afinal, o emprego de elementos e procedimentos como as escalas octatônica e de tons inteiros, assim como de acordes formados por algumas de suas notas, as quais eram raramente utilizadas naquele contexto e que resultavam em estruturas dissonantes; ou ainda, a “vestimenta” que torna seus arranjos e performances “límpidos” e “emoldurados”, remetendo-os ao tratamento “digno e elegante” comumente dispensado às composições estrangeiras - leia-se, ao jazz - ou à música erudita, enfim, esses aspectos não informam apenas o *habitus* peculiar desses agentes, entendido como um conjunto de habilidades e práticas aprendidas e interiorizadas em *figurações* específicas no processo sócio-histórico. Esse mesmo *habitus* encerra, em outro nível, uma *estrutura de sentimentos*, ou ainda, as “maneiras de sentir e pensar nas condições de experiência

³⁵³ ZARUR, Alziro. “Garoto é o ‘Senhor Violão’” - Coluna *Rádio*, Jornal *A Noite*, 09/11/1946. p. 7. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Reproduzido parcialmente em: MELLO, Jorge. op. cit. 2012. p. 98.

estética de uma época”³⁵⁴ e, mais especificamente, de um meio sociocultural particular, lançando luz sobre o processo criativo dos artistas por se traduzir nas obras musicais e se manifestar de modo inter-relacionado nos valores, sentidos e significados erigidos em torno dos diversos *signos* que pautaram os anos 1940 e 1950, como a própria ideia de modernidade.

Outro caso paradigmático dessa tentativa de conceber uma música moderna e, ao mesmo tempo, popular pode ser encontrado no *LP* de estreia do Trio Surdina (1953): o choro “O relógio da vovó”, então assinado por todos os integrantes do conjunto. Esta é uma das raras composições autorais registradas nos discos que contam com a formação original do trio – isto é, com Garoto, Fafá Lemos e Chiquinho do Acordeon.

O título curioso dessa música já indica a inspiração dos autores no momento de sua criação. Isso porque a melodia de “O relógio da vovó” se baseia no motivo inicial do ballet “Dança das horas” (“*Danza delle ore*”, no original), que integra a ópera *La Gioconda* (1875), do compositor italiano Amilcare Ponchielli. Aliás, a Introdução elaborada pelo trio, aproveitada parcialmente em diversos momentos da performance, também faz referência à Introdução da obra italiana. Assim como a “Marcha fúnebre” de Chopin, citada anteriormente, o tema de “Dança das horas” ganhou ampla repercussão graças à indústria cultural norte-americana e, mais especificamente, a Walt Disney, que aproveitou o tema de Ponchielli num de seus filmes mais famosos da década de 1940: *Fantasia*, uma das inúmeras animações estreladas pelo camundongo Mickey.

Embora tenha sido classificada na ocasião como um choro, a composição apresenta uma estrutura bastante incomum para o gênero, a saber, **A-A-B**. Como lembra Mário Séve,³⁵⁵ a forma mais usual no choro é a **A-A-B-B-A-C-C-A**, uma forma rondó que predominou na história desse gênero até a década de 1950, então consolidada por compositores como Ernesto Nazaré, Pixinguinha, Zequinha de Abreu, entre outros. Aos poucos, esse padrão passou a coexistir com formas binárias, à medida que novos compositores foram adotando estruturas do tipo **A-B** e similares, como apontam várias músicas de Garoto, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, por exemplo. Aliás, é uma tendência moderna os choros diminuírem o número de partes e apresentarem modulações distantes,³⁵⁶ conforme aponta “O relógio da vovó”. Seja como for,

³⁵⁴ NUNES, Benedito. op. cit. 1998. p. 83.

³⁵⁵ SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. p. 19.

³⁵⁶ Idem, *ibidem*.

mesmo obras antigas e já consagradas que contam com duas partes, como os choros “Lamentos” (A-A-B-B-A) e “Ingênuo” (A-B-A), ambos de Pixinguinha, distanciam-se do modelo apresentado nesse tema do Trio Surdina.

As modulações ocorridas entre as seções reforçam a singularidade dessa composição face aos padrões mais recorrentes nos choros dos anos 1940 e 1950. Isso porque “O relógio da vovó” apresenta os centros tonais de Fá Maior (seção A), Lá Maior e Dó Maior (ambos na seção B), ou seja, as mudanças estão separadas por intervalos de terças, portanto, distintas do que se observa com maior frequência na história desse gênero, a saber, as modulações homônimas, relativas ou vizinhas de quarta justa.³⁵⁷ Vale ressaltar também o modo de transição entre cada tonalidade, especialmente entre as tonalidades de Lá Maior e Dó Maior, pois, neste caso, não é realizado nenhum tipo de preparação para esse último tom - o acorde de C (I) é precedido por E7 (V7), dominante de Lá Maior.

Em níveis harmônicos, é recorrente o uso da progressão do tipo I - bIII° - II^m7 - V7, presente em todas as seções, em que o acorde diminuto não cumpre a função de dominante, uma vez que seu movimento é descendente – na tonalidade de Fá Maior, por exemplo, tem-se a passagem Ab° - Gm7⁽⁹⁾.

Ainda que haja a predominância de acordes compostos por notas estruturais de tríades e tétrades, algumas extensões são empregadas em momentos específicos, sendo que as dissonâncias mais acentuadas aparecem sempre em acordes dominantes. Nesse sentido, ao longo da performance, verifica-se que o violão procura dialogar com os solistas por meio do acréscimo de algumas dessas extensões no acompanhamento rítmico-harmônico, intervindo em certos espaços da melodia principal (cf. o exemplo 17).

³⁵⁷ Idem, *ibidem*.



Exemplo 17: Compassos 15 e 16 (seção A) de “O Relógio da Vovó”. O violão se encontra transcrito no pentagrama inferior. A linha melódica do pentagrama superior é executada pelo violino.

Esse modo de interagir com o solista remete às práticas de acompanhamento dos guitarristas de jazz, também conhecida como *comping*, que é uma forma menos restrita a padrões rítmicos e harmônicos regulares, em que se privilegia o registro médio-agudo do instrumento na formação de pequenos blocos de acordes, sempre destacando as notas da ponta. Tais diálogos são constituídos, em geral, no momento da performance, ou seja, raramente são escritos ou combinados previamente entre os músicos.

Exemplos disso podem ser ouvidos por todo o disco *Julie is her name*³⁵⁸ (Liberty Records, 1955), em que a cantora Julie London é acompanhada pelo guitarrista Barney Kessel e pelo contrabaixista Ray Leatherwood, e que se tornou referência para muitos músicos brasileiros da época. Abaixo, segue um fragmento que se aproxima em muitos aspectos do caso anterior (cf. o exemplo 18).

³⁵⁸ Como afirma Ruy Castro, esse disco causou grande impacto na jovem geração de violonistas dos anos de 1950. Carlos Lyra e Roberto Menescal, que pouco depois se consagrariam como músicos da Bossa Nova, são alguns dos instrumentistas que reconhecem a importância desse *LP*, que ficou mais conhecido pela interpretação de Julie London em “Cry me a river” (Arthur Hamilton). CASTRO, Ruy. op. cit. 1990. p. 128-130.



Exemplo 18: *Voicings* utilizados por Barney Kessel na faixa “Can’t Help Lovin’ That Man Of Mine”, localizado por volta do minuto 0’42”. Os acordes da versão original são Abm7(9) e Db7(b9), mas foram transpostos neste caso para facilitar o seu confronto com o exemplo 17.

Embora não tenha se destacado em termos de mercado como o samba-canção “Duas Contas” – a única faixa cantada do primeiro *LP*, vale lembrar -, o choro “O relógio da vovó” era bem conhecido entre a geração de músicos que anos depois protagonizariam a Bossa Nova, como revela Ruy Castro ao se referir a uma das primeiras criações dos parceiros Mário Castro Neves e Ronaldo Bôscoli:

Mário (...) deu a Ronaldo um tema complicado e dissonante, inspirado no “Reloginho do Vovô”, de Garoto, e que permitiu a Ronaldo resumir numa letra o que se passava na cabeça de todos eles: “Reclamem com o papai/ Se eu nasci moderno assim/ Perguntem pra mamãe/ Se o dissonante mora em mim/ Tomei a mamadeira e fui ninado em atonal/ E o meu sonho é embalado por um ritmo infernal (...)”.³⁵⁹

“Mamadeira Atonal” era tocada frequentemente nos encontros realizados por esses jovens “modernos” no famoso apartamento de Nara Leão.³⁶⁰ É significativo notar como a estrutura harmônica de “O relógio da vovó” se tornou um *signo* de modernidade para essa geração de músicos identificados com as linguagens e estilos musicais mais “avançados” da época. Igualmente ilustrativo nesse caso é a associação entre dissonância e atonalismo, pois, como se sabe, esses termos pertencem a domínios absolutamente distintos: o *sistema* atonal é a antítese do *sistema* tonal, sobre o qual se assenta quase toda a música ocidental (erudita, popular etc.) desde o século XVII até meados do século XX; dissonância, por sua vez, é o oposto de consonância, e ambos formam um par conceitual que só faz sentido no âmbito da música tonal.

³⁵⁹ CASTRO, Ruy. op. cit. 1990. p.136-137.

³⁶⁰ Além disso, o “Reloginho do Vovô” é uma das faixas que integram o *Lp Uma Noite no Plaza* (Rádio, 1955), lançado pelo trio formado por Luiz Eça (piano), Paulo Ney (guitarra) e Ed Lincoln (contrabaixo), que registraram em disco parte do repertório que apresentavam na boate Plaza, em Copacabana. SARAIVA, Joana. op. cit. 2007. p. 26.

Todavia, de acordo com Ruy Castro, “quando começaram os primeiros shows oficiais da Bossa Nova”, por volta de 1959, a composição de Mário Castro Neves e Ronaldo Bôscoli “já tinha sido esquecida, pois havia outra no mesmo estilo, só que melhor: ‘Desafinado’”,³⁶¹ uma das obras paradigmáticas do estilo bossa novista. Coincidência ou não, a melodia inicial desse clássico de Tom Jobim e Newton Mendonça, que seria lançado em 1958, possui praticamente a mesma relação intervalar do motivo presente na segunda parte de “O relógio da vovó” (cf. o exemplo 19).



Exemplo 19: Confronto entre a melodia inicial de “Desafinado” (pentagrama superior) e a primeira frase da seção **B** de “O relógio da vovó” (pentagrama inferior).

Ouvindo o fonograma “O relógio da vovó”, percebe-se que houve uma organização prévia no modo de exposição do tema, embora os instrumentistas se mostrem razoavelmente “à vontade” em suas performances. Essa constatação é reforçada pela variedade de combinações timbrísticas verificadas em diferentes momentos da composição: na primeira exposição da seção A, sobretudo nos oito primeiros compassos, o violino e o acordeon se encarregam da linha melódica, mantendo a distância de quinta justa entre si, enquanto o violão e o contrabaixo permanecem no acompanhamento; já na segunda parte desta seção (nos oito compassos restantes), o acordeon abandona a melodia e passa para o acompanhamento harmônico, intervindo de forma bem econômica e com intensidade baixa, privilegiando acordes de longa duração no registro médio-agudo, permitindo que a atenção do ouvinte se dirija ao instrumento de corda friccionada, que atua de modo mais espontâneo na interpretação da melodia (cf. o exemplo

³⁶¹ CASTRO, Ruy. op. cit. 1990. p. 137.

20). Tal combinação ocorrerá somente na última exposição do tema - o fonograma apresenta três exposições, no total. Em suma, cotejando o início e o final de “O relógio da vovó”, nota-se que há uma unidade e coerência na performance, o que permite inferir que foi elaborado um arranjo para a composição, ainda que de modo informal (possivelmente não escrito, combinado apenas verbalmente).

Introdução

The musical score for the Introduction section is written for four instruments: Solo Violin, Accordion, Guitar, and Contrabass. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat). The Solo Violin part begins with a pizzicato (pizz.) section followed by an arco (arco) section. The Accordion, Guitar, and Contrabass parts provide harmonic support throughout the introduction.

Seção A

The musical score for Seção A is written for four instruments: S.Vln. (Solo Violin), Acc. (Accordion), Gtr. (Guitar), and Cb. (Contrabass). The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat). The S.Vln. part features a melodic line with a fermata. The Acc. part provides harmonic support. The Gtr. part features a complex, rhythmic pattern. The Cb. part provides a steady bass line.

11

S.Vln.

11

Acc.

11

Gtr.

11

Cb.

15

S.Vln.

15

Acc.

15

Gtr.

15

Cb.

The musical score for Example 20 consists of four staves. The top staff is for S.Vln. (Violino), the second for Acc. (Acordeon), the third for Gtr. (Guitarra), and the bottom for Cb. (Contrabaixo). All staves are in the key of B-flat major (one flat). The S.Vln. staff begins with a melodic line starting on measure 19. The Acc. staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Gtr. staff plays a complex, rhythmic pattern. The Cb. staff provides a steady bass line.

Exemplo 20: Introdução e primeira exposição da seção A de “O relógio da vovó”.

Outra característica marcante dessa performance é a interpretação de cada instrumentista nos momentos em que atuam como solistas. Isso ocorre, por exemplo, em toda a segunda exposição da composição, em que o violino executa a melodia da seção A (primeira vez) interpretando livremente a melodia principal, seja por meio de notas pertencentes aos acordes ou a partir de suas respectivas escalas, prática bastante comum no choro.

Esse caráter improvisado das “variações sobre o tema” fica mais explícito quando a linha de Fafá Lemos (cf. o exemplo 21) é cotejada com a interpretação de Chiquinho do Acordeon (cf. o exemplo 22), o qual assume a melodia principal logo na sequência, mantendo-se, contudo, mais próximo da estrutura melódica da composição.



Exemplo 21: Início da segunda exposição de “O relógio da vovó” (seção A). A melodia principal é interpretada pelo violinista Fafá Lemos.



Exemplo 22: Reexposição da seção A de “O relógio da vovó”. A melodia principal é interpretada por Chiquinho do Acordeon.

Isso posto, resta observar mais atentamente dois momentos específicos do fonograma “O relógio da vovó”, a saber, os compassos finais de cada exposição da seção B que, a um só tempo, cumprem a função de assinalar o término da segunda parte e de preparar a retomada da seção A.

Nesses instantes, cada instrumentista assume uma função determinada, predominantemente melódica e não coincidentes entre si. No primeiro caso (cf. o exemplo 23), localizado ao final da primeira exposição do tema, o violino executa um pequeno motivo baseado em duas notas (Lá e Dó) situadas no contratempo dos compassos (no espaço do primeiro tempo), tecendo um caminho descendente, transposto em oitavas; o acordeon também apresenta um padrão melódico baseado em um par de notas (Dó e Sol), tocando-as, porém, de forma simultânea (em oitavas) e por meio de uma figuração rítmica mais regular (colcheias), deslocando apenas o momento inicial de cada intervenção, o que gera a sensação de ruptura com

os tempos fortes do compasso binário; a linha do violão, por sua vez, assemelha-se à do instrumento anterior, contudo, o motivo em *ostinato* que este sustenta se inicia na nota Sol, e não em Dó, mantendo a primeira na voz aguda, como nota pedal, durante todo o fragmento; o contrabaixo, por fim, contrasta sensivelmente com os padrões apresentados pelos demais instrumentos ao construir uma linha ascendente que caminha, na maior parte do tempo, por graus conjuntos.

Exemplo 23: Compassos finais (seção **B**) da primeira exposição de “O relógio da vovó”.

Diante desse quadro, em que cada instrumento parece representar os fios de uma trama complexa que sugere a ideia de movimento embora permaneça estável; ou ainda, no qual as diferentes funções exercidas pelos integrantes do conjunto se apresentam como partes constituintes de uma sonoridade mais ampla, diversa e integrada, que os músicos tencionaram conceber, conclui-se que, na tentativa de remeter ao título da composição, o Trio Surdina buscou mimetizar, a exemplo da composição de Ponchielli (“Dança das horas”), o funcionamento interno de um relógio, em que cada instrumento representa uma engrenagem, dotadas de tamanhos e formatos distintos, mas cuja dinâmica e eficiência se assenta justamente nas suas inter-relações e interdependências. Em outras palavras, o conjunto tentou traduzir para a linguagem da música

instrumental o funcionamento de um objeto que pouco se presta à mimetização na forma de alturas, tal qual apresenta a performance de “O relógio da vovó” – essa tarefa seria muito mais simples se fosse realizada ou auxiliada por instrumentos de percussão, como ocorre na orquestração do compositor italiano.

Um efeito muito semelhante pode ser ouvido ao final da segunda exposição (seção **B**) do tema (cf. o exemplo 24).

The image shows a musical score for four instruments: S.Vln. (Violino), Acc. (Acordeon), Gtr. (Guitarra), and Cb. (Contrabaixo). The score is for measures 99 and 100. The key signature is one flat (B-flat). The S.Vln. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Acc. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Gtr. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cb. part plays a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 24: Compassos finais (seção **B**) da segunda exposição de “O relógio da vovó”.

Neste caso, entretanto, apenas o contrabaixo mantém a maior parte do padrão que havia apresentado no exemplo anterior. Os demais instrumentos alteram significativamente suas linhas: o violão se limita à execução das notas Sol e Dó nos contratempos; o acordeon, por outro lado, permanece nas cabeças de tempo dos compassos, tocando essas mesmas notas (Sol e Dó) de forma simultânea; o violino, finalmente, parece elaborar uma variação a partir do pequeno motivo executado na primeira exposição desse “tic-tac” intrincado mimetizado pelo conjunto.

Ao construir uma sonoridade que tenciona remeter ao funcionamento do objeto que dá nome à composição, seguindo o exemplo do ballet “Dança das horas”, o Trio Surdina não se limitou a propor uma única forma, apresentando possibilidades distintas, fato que corrobora o

objetivo de traduzir musicalmente a “mecânica” do relógio. A articulação entre tempos fortes e contratempos; a combinação entre notas-pedais e saltos intervalares; os deslocamentos dos inícios de frase, enfim, todos esses procedimentos contribuíram para que o resultado sonoro fosse eficiente.

É importante ressaltar que os quatro compassos dedicados à criação desse efeito *sui generis* integram a estrutura da composição, isto é, não se trata de um interlúdio adicionado entre cada exposição do tema. Ao contrário, conforme se mencionou anteriormente, tais instantes estão localizados ao final da seção **B**, logo após a frase que aproxima “O relógio da vovó” da melodia inicial de “Desafinado” (cf. o exemplo 19), canção que seria registrada em disco cinco anos após o lançamento da música do Trio Surdina. Em vez de apresentar um eventual desenvolvimento do motivo futuramente aproveitado e *reelaborado* por Tom Jobim e Newton Mendonça - sem qualquer intenção de plágio, vale dizer -, o Trio Surdina o suspende e constrói, sem efetuar qualquer transição, um tecido sonoro intrincado, no qual a melodia “principal” e a estrutura harmônica permanecem indefinidos, diluídos ou implícitos na malha sonora, demonstrando que esses não passam de elementos entre outros que participam na criação de uma sonoridade mais ampla, que mimetiza o funcionamento interno de um relógio – este o objetivo “principal”.

Esses resultados mostram mais uma vez que a sonoridade do Trio Surdina não se explica apenas pela instrumentação econômica, que remete tanto aos conjuntos de boate quanto à canção francesa - impressão que, neste caso, atribui-se principalmente à presença do acordeon. Vale lembrar, outros nomes associados à música “moderna” da década de 1950 empregaram formações muito semelhantes em seus trabalhos como, por exemplo, o então jovem compositor e arranjador Tom Jobim no samba-canção “Por Causa de Você” (1957), composto em parceria com Dolores Duran, cujo acompanhamento inclui o acordeon, o violão, o violino, o contrabaixo e a percussão.³⁶²

De acordo com as análises, há elementos musicais constituintes do processo criativo e da performance do Trio Surdina que caracterizam a sua sonoridade e a aproximam da música

³⁶² Esse samba-canção pode ser ouvido em: <http://www.youtube.com/watch?v=p93jsq2u1dw>. Acesso em: 19 de agosto de 2014.

vista como sinônimo de modernidade naquele período, hipótese que parece ser reforçada, por exemplo, pela forma incomum do choro “O relógio da vovó”; pelas modulações relativamente distantes; pelo uso de acordes acrescidos de extensões; e, é claro, pela variedade significativa de combinações timbrísticas no decorrer da música. Por outro lado, a composição e a performance do conjunto reiteram alguns procedimentos verificados com frequência no choro como, por exemplo, as progressões harmônicas centradas, em essência, no padrão $II\text{m} - V7 - I$; a melodia sincopada; as variações/improvisações sobre o tema; e, obviamente, os diálogos constantes entre solistas e acompanhadores, para além das convenções.

Sendo assim, cabe retomar uma discussão apresentada no início deste capítulo, quando se analisou os *LPs* enquanto produtos portadores, ao mesmo tempo, de projetos estético-ideológicos. Na ocasião, destacou-se que alguns lançamentos pioneiros da década de 1950 concentravam tanto o desejo de modernizar ou renovar as linguagens artísticas, conforme expressavam muitas ilustrações presentes nas capas dos discos de vinil, pautadas pela criação artesanal e experimental, quanto a tentativa de se consolidar no campo do entretenimento da época, alinhando-se para tanto às tendências em circulação nos meios radiofônico e fonográfico, ou seja, àquilo que se identificava com a chamada “cultura de massa”. Daí a busca pela “difícil simplicidade” da forma redundar antes em “dificuldades de forma”, uma vez que os trabalhos arrojados e coerentes com as estéticas mais avançadas no ramo das artes visuais muitas vezes não se harmonizavam com o conteúdo propriamente musical, que, em alguns casos, apenas reproduzia os “sucessos” do momento dentro dos padrões mais conhecidos e explorados pelos artistas já integrados à indústria fonográfica.

Ocorre que o choro “O relógio da vovó” se situa no cruzamento entre a tradição e a modernidade, ou seja, entre duas referências temporais distintas. A partir de um gênero musical popular e antigo (o choro), cuja forma e cujos materiais já possuíam uma história e pareciam bem consolidados, o Trio Surdina apresenta uma série de elementos e procedimentos que, contraditoriamente, acabam tensionando a história desse gênero, abalando a sua “tradição”. E o principal deles, sem dúvida, é a própria forma. Como se destacou anteriormente, além da estrutura baseada em apenas duas partes e das modulações em terças, a música apresenta um final peculiar, à medida que deixa em suspenso a última frase, sem apresentar seu possível desenvolvimento - conforme apresentariam, anos depois, Tom Jobim e Newton Mendonça em

“Desafinado” (1958), ainda que de maneira não intencional. Ao contrário, os compositores de “O relógio da vovó” inseriram, eximindo-se da tarefa de efetuar qualquer transição, um fragmento que procura mimetizar o funcionamento de um relógio, seguindo o exemplo da orquestração de “Dança das horas”, sem explicitar, contudo, a melodia e a harmonia. Além disso, essa mimese *sui generis* não assume um formato único, apresentando-se de modos distintos ao longo da performance. Dizendo metaforicamente, é como se, na tentativa de “acertar” os ponteiros do relógio da tradição no presente, o Trio Surdina estivesse se deparando com a “dificuldade” de conceber uma nova forma para o choro - com a “dificuldade”, em suma, de conciliar temporalidades distintas no âmbito da criação musical. Num sentido mais amplo, “O relógio da vovó” parece sublimar impasses estéticos que são, no fundo, impasses históricos, iluminando com força contradições intrínsecas ao processo de modernização da sociedade brasileira, não sem apontar, porém, formalizações e ordenações estéticas novas que se consagrariam num futuro não muito distante no campo da música popular.

Diante desses resultados, caberia propor a seguinte questão: não seria esta uma música que, antes de se tornar uma forma artística “autônoma”, constitui-se enquanto “forma de percepção ampliada”,³⁶³ isto é, não ordenada ou sedimentada num “molde” específico? Não seria a “difícil simplicidade” da forma, ou ainda, a “dificuldade de forma” intrínseca ao choro “O relógio da vovó” também dialética ao concentrar tanto as contradições sócio-históricas quanto o impulso lúdico, a experimentação e as novas possibilidades de experiência estética do sujeito num determinado contexto? Afinal, no momento em que a forma do choro se encontrava em via de enrijecimento, o Trio Surdina apresenta uma composição que tensiona em muitos sentidos os esforços conservadores, propondo em certa medida a ruptura com as formalizações e ordenações existentes, bem como a não identificação com as experiências solidificadas em formas musicais e em formas de sociabilidade antigas. Isso tudo por meio de experimentações novas e em um novo contexto, onde os velhos padrões, valores e dicotomias (antigo x moderno, nacional x internacional, autêntico x comercial, erudito x popular) precisavam ser reavaliados e *reatualizados* diante das transformações operadas nos planos da sensibilidade e do pensamento humanos e, de maneira mais ampla, no plano das relações sociais com o desenvolvimento e a

³⁶³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea a partir de Adorno e Benjamin”. In: _____. op. cit. 2014. p. 118.

expansão dos meios de comunicação, de produção e reprodução de música, principais responsáveis por formar novos modos de escuta e novas sonoridades na década de 1950.

Igualmente significativo é o caráter de paródia que “O relógio da vovó” assume em relação ao ballet “Dança das horas”, de Ponchielli. Não se trata, evidentemente, de uma paródia no sentido da arte de vanguarda, que pressupõe uma tomada de posição do artista autoconsciente num dado contexto, e do qual ele procura se distanciar a fim elaborar uma crítica aos meios, materiais e linguagens já consagrados no seu campo de atuação. Em outras palavras, ao aproveitar um material ligado ao repertório de concerto, o Trio Surdina não tencionou propor uma crítica à *instituição arte* consolidada no século XIX em torno da arte europeia, e contra a qual se posicionaram muitas das chamadas vanguardas históricas no início do século XX como, por exemplo, o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo alemão.³⁶⁴ Pelo contrário, o contato com a composição de Ponchielli se deu, muito provavelmente, via indústria cultural norte-americana e, neste caso em específico, via cinema, uma vez que “Dança das horas” integrava a trilha sonora do filme *Fantasia*, de Walt Disney, que alcançou ampla repercussão na década de 1940. Isso significa que a recepção e a escuta dos instrumentistas do Trio Surdina passaram por uma série de “filtros”, sofreram uma série de mediações técnicas, as quais cumpriram a função de deslocar o obra de seu contexto de produção “original”, *ressignificando-a*, tornando-a mais um “produto” ou “mercadoria” em circulação nos diferentes ramos do entretenimento, elidindo em grande medida sua relação com o tempo e o espaço – dissimulando, em suma, sua historicidade ao transformá-la num ícone *kitsch*, o que não deixa de ser, aliás, uma forma peculiar de (re)historicizá-la.

Todavia, conforme indicaram as análises anteriores, diante das rupturas formais apresentadas pela composição “O relógio da vovó” em face dos padrões consolidados na história do choro, fica evidente que a condição de possibilidade da crítica no âmbito artístico não se restringe às vanguardas ou a espaços situados à margem da indústria cultural. Assim como nas reinterpretações dos sambas de Noel Rosa e do samba-canção “Risque”, o Trio Surdina articula materiais e estilos já existentes e plenamente consagrados com elementos e procedimentos raramente empregados na música popular brasileira de ampla circulação na década de 1950, apontando simultaneamente novas possibilidades interpretativas no âmbito da canção ao elaborar

³⁶⁴ BÜRGER, Peter. op. cit. 2008.

um tratamento estético pautado essencialmente na linguagem instrumental. Isso significa que, mesmo na ausência de um “programa” que concentra as diretrizes de uma postura crítica ou de uma tomada de posição no interior de determinado campo, ainda é possível se posicionar de modo crítico em relação ao material artístico nos diferentes ramos do entretenimento, embora os espaços para esse tipo de atitude sejam quase sempre demasiado estreitos. Portanto, o que casos como o do Trio Surdina revelam em relação às criações de vanguarda é que as posturas mais conscientes ou autoconscientes não constituem a única condição de existência de uma crítica estética, independentemente de sua profundidade e alcance. Daí músicas como “O relógio da vovó” se distinguirem das manifestações mais *avant-garde*, representando antes uma forma *avant la lettre*, no sentido de “anterior ao seu inteiro desenvolvimento (...), ao seu estado definitivo”,³⁶⁵ na qual novas linguagens e estilos interpretativos permanecem latentes.

E é por representar uma crítica estética sem “programa” ou “manifesto”, isto é, uma postura que não depende de uma ação plenamente consciente, que o choro “O relógio da vovó” indica, a exemplo das reinterpretações discutidas nos itens anteriores – e aqui reside a sua força e relevância histórica –, a existência de uma *estrutura de sentimentos* operando “nos espaços mais evanescentes e menos tangíveis”³⁶⁶ de determinadas práticas musicais ligadas ao meio sociocultural do Rio de Janeiro nos anos 1950; uma *estrutura de sentimentos* que engloba tanto a “modalidade de relações históricas e sociais que era ainda totalmente interior” às obras “e não dedutível através de uma ordenação ou classificação externas”³⁶⁷ – ou seja, justamente o conteúdo que escapa aos padrões, convenções e conceitos já consolidados num determinado contexto –, quanto “as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época que mais saltam à vista”³⁶⁸ – no caso do Trio Surdina, os aspectos estilísticos e interpretativos que permitem identificar a sua sonoridade com a chamada música de boate, segmento em formação mas plenamente reconhecível naquele período.

³⁶⁵ *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, s/d.

³⁶⁶ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1971 [1961]. p. 48 apud SARLO, Beatriz. op. cit. 1997. p. 90.

³⁶⁷ WILLIAMS, Raymond. op. cit. 1979b, p. 164 apud CEVASCO, Maria Elisa. op. cit. 2001. p. 152-153.

³⁶⁸ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1968. p. 18-19 apud CEVASCO, Maria Elisa. op. cit. 2001. p. 153.

Considerações finais

Uma das motivações iniciais desta pesquisa foi a constatação da escassez de trabalhos acadêmicos sobre a música popular brasileira situada entre as décadas de 1940 e 1950. Afinal, qualquer pesquisador que se dedica a esse campo de estudos nota como a historiografia preteriu a produção desse período em favor de momentos e manifestações musicais então vistos como mais “importantes” ou “superiores” estética e historicamente, como a chamada “Época de Ouro”, a Bossa Nova, a “canção de protesto”, o Tropicalismo, entre outros.³⁶⁹

Ocorre que, longe de ser um processo natural, a sucessão de escolhas operadas nos últimos decênios por pesquisadores e entusiastas da música popular, que responde tanto pelo conteúdo esquecido quanto pelo consagrado (porque sempre lembrado), revela que tais seleções são histórica e socialmente orientadas, portanto, são passíveis de crítica e reavaliação somente nesses níveis, de modo que os juízos de gosto e valores morais implícitos nas narrativas e discursos sejam historicizados e desnaturalizados – caso contrário, incorrer-se-á nos mesmos erros de diagnóstico e análise.

Ampliando o campo de visão e observando as atividades artísticas afloradas durante o interregno democrático que vai de 1946 a 1964 constata-se que a música popular dita industrializada ou comercial e, em específico, as práticas musicais que precedem o surgimento da Bossa Nova (1958) representam uma exceção na tradição crítica que se debruçou sobre a produção cultural dessa fase. Muitos estudos apontam a efervescência criativa e a atmosfera favorável às experimentações estéticas nas obras literárias, nas artes visuais, na arquitetura e no cinema dos anos 1950, por exemplo.³⁷⁰ No campo musical, entretanto, parece ter vigorado a leitura e os juízos como os do jornalista e biógrafo Ruy Castro, que tentou depreciar o repertório

³⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. 2007. op. cit. p. 109 e ss.

³⁷⁰ Nessas áreas, a bibliografia sobre a produção artística localizada nos anos 1940 e 1950 é extensa: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes Editora, 1977; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Metrópole e Cultura: o novo modernismo paulista em meados do século”. *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, São Paulo, 9(5), p. 39-52, outubro de 1997; BOTELHO, André, BASTOS, Elide Rugai e VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. op. cit. 2008; COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004; MEDRANO, Leandro & RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. op. cit. 1994.

do samba-canção, baião, bolero etc., gêneros que alcançaram importante repercussão na época, associando-os às “quermesses” populares – como se, aliás, uma quermesse também fosse algo desprezível.³⁷¹

Atuando em direção oposta, o estudo da produção do Trio Surdina apresentado neste trabalho contradiz em muitos sentidos os discursos ideológicos generalizantes e carregados de preconceitos de classe que corroboraram o esquecimento da música popular brasileira da fase “pré-Bossa Nova”; discursos que, portanto, acabaram relegando inúmeras manifestações artísticas à “surdina” da história.

Seguindo a tendência das pequenas formações instrumentais que começaram a figurar no circuito musical da zona sul do Rio de Janeiro entre 1940 e 1950, então reconhecidos e denominados como “conjuntos de *boîte*”, a música do Trio Surdina, avaliada em seus aspectos intrínsecos, revela que, no interior da indústria fonográfica e do meio radiofônico – isto é, no interior dos modernos meios de comunicação de massa -, novas linguagens musicais e possibilidades expressivas vinham se manifestando, rompendo em partes os padrões e convenções sedimentados em gêneros e estilos já consagrados ou identificados com uma determinada tradição – como nos casos do choro e do samba, por exemplo.

Enquanto conjunto de música essencialmente instrumental, o Trio Surdina soube explorar o potencial crítico dessa linguagem artística, lançando mão de elementos e procedimentos que, conforme apontaram as análises, contribuiriam para renovar a própria forma-canção, sem dúvida a forma hegemônica da música popular brasileira do século XX. O mesmo pode ser dito a respeito de seu estilo interpretativo, que é caracterizado pelo impulso lúdico; pelos tecidos sonoros variados e anticontrastantes; pela organização das funções de cada instrumentista ao longo das exposições dos temas; pela improvisação e interação constante entre solistas e acompanhadores etc. Não se trata, obviamente, de um potencial crítico no sentido panfletário ou político-partidário, mas no sentido estético ou, para falar com Santuza Cambraia Naves, *textual*: uma crítica concentrada na reelaboração do material musical à disposição dos artistas num determinado contexto sócio-histórico.

Foi esse cenário culturalmente efervescente e esse tipo de produção musical que permaneceram “em surdina” ao longo dos últimos decênios, ao menos para muitos estudiosos da

³⁷¹ CASTRO, Ruy. op. cit. 1990. p. 60-61.

música popular brasileira. Num momento em que a indústria cultural se encontrava em via de estruturação no país, visto que era ainda incipiente a configuração de uma sociedade de consumo nas décadas de 1940 e 1950, embora os diferentes ramos do entretenimento e de comunicação de massa já houvessem constituído relações mais orgânicas e integradas, constatou-se a existência de um ambiente propício à experimentação e à intersecção entre diferentes linguagens artísticas. Isso pôde ser ilustrado de maneira mais sintética no item dedicado aos *LPs* produzidos na época, por exemplo, cujos conteúdos musicais, visuais e textuais revelaram a articulação da criação estética artesanal com os novos formatos, recursos técnicos e equipamentos introduzidos no campo da indústria fonográfica. Ou seja, tudo se deu no âmbito da chamada “cultura de massa”, produtora de “mercadorias” culturais; mas, talvez em função do estágio pouco desenvolvido da indústria cultural brasileira, bem como do clima de modernização instaurado na mentalidade de amplos setores da sociedade, os espaços para a experimentação existiam e foram explorados por alguns artistas, ainda que estes estivessem, por vezes, situados às margens do “grande” mercado.

Tensionando e escapando parcialmente à padronização condicionada pelos meios técnicos, os fonogramas do Trio Surdina investigados neste estudo revelaram que, nas condições materiais e sociais de produção existentes no Brasil dos anos 1950, certas obras foram capazes de concentrar um potencial lúdico e criativo, indicando a possibilidade de elaboração de novas experiências estéticas no interior da indústria fonográfica. Em outras palavras, suas composições e reinterpretações para músicas que alcançaram ampla repercussão naquela fase transcendem em muitos aspectos os limites preconizados pelos padrões e convenções de certos estilos, bem como os parâmetros e modelos conceituais pretensamente irredutíveis que pautaram os debates simbólicos do período.

É preciso ressaltar, contudo, que essas tentativas de ruptura não representam o traço dominante da produção do conjunto. Na verdade, os fonogramas indicam antes a articulação entre diferentes referenciais, ligados tanto ao passado da música popular brasileira (samba e choro) e à tradição musical europeia, quanto aos gêneros em evidência no plano da chamada “cultura de massa”, como o bolero, o *fox-trot*, o baião, o samba-canção, entre outros. Foi a partir desse conjunto de materiais que o Trio Surdina pôde conceber uma linguagem potencialmente nova, centrada no plano instrumental; uma experiência musical que, a um só tempo, dialoga e rompe

com as dicotomias estético-ideológicas que balizavam as criações artísticas na década de 1950 (nacional x internacional, autêntico x comercial, tradição x modernidade etc.).

Todos esses dados, tornados evidentes à medida que as obras musicais foram sendo submetidas a uma crítica que procurou partir de suas estruturas internas para só então depreender o conteúdo sócio-histórico nelas sublimado, apontaram o caráter ambivalente intrínseco à produção do Trio Surdina. Isso porque a sua música aponta para a “difícil simplicidade” resultante de uma formalização estética que conjuga materiais e experiências sócio-históricas díspares, concentrando e deixando em suspenso contradições que marcaram um período-chave do processo civilizatório deste país. É como se naquelas condições sociais e históricas as sínteses propostas pelo Trio Surdina fossem capazes de tornar mais aparentes as teses e antíteses da “difícil” modernização da sociedade brasileira.

No entanto, para além dos impasses que respondem pela “difícil simplicidade” de determinadas formas artísticas, ou ainda, pelas “dificuldades de forma”, a música do conjunto traz em estado de latência formalizações e ordenações estéticas não identificadas com as experiências solidificadas em formas musicais consagradas. Daí o impulso lúdico, o caráter de jogo e a experimentação inerentes ao seu estilo interpretativo sinalizarem antes para “formas de percepção ampliada” que para sínteses plenamente ordenadas e “formalizadas” em moldes específicos.

O papel de instrumentos como o violão, o acordeon, o violino e o contrabaixo, por exemplo, parece ter sido fundamental nesse processo de *racionalização*³⁷² de técnicas e procedimentos no âmbito da música popular comercial (ou industrializada), contribuindo para elaboração de novas possibilidades expressivas em matéria de arranjo, composição, improvisação... Músicos como Garoto, Chiquinho do Acordeon, Fafá Lemos e Pedro Vidal foram alguns dos protagonistas desse processo mais amplo de transformação das linguagens e estilos ocorrido na história da música popular brasileira ao longo do século XX.

³⁷² Sobre o processo de *racionalização* na música ocidental, que se projeta nos materiais, instrumentos e *meios* expressivos, ver: WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Referências

Bibliografia

ABREU, Marcelo de Paiva (Org.). *A ordem do progresso - cem anos de política econômica republicana: 1889-1989*. Rio de Janeiro: Campos, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Sociologia* - COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Correspondência, 1928-1940* / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

ALONSO, Ângela. *Idéias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ANSART, Pierre. “História e Memórias dos Ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

ANTONIO, Irati. & PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1920 a 1935)*. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Metrópole e Cultura: o novo modernismo paulista em meados do século”. *Tempo Social, Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 9(5), p. 39-52, outubro de 1997.

BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 13ª edição. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BECKER, Howard S. Art as a collective action. *American Sociological Review*, v.39, n.6, p. 767-776, 1974.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vols. 1 and 2*. San Francisco: GSP, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

BESSA, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BOTELHO, André, BASTOS, Elide Rugai e VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia* – ORTIZ, Renato (Org.). São Paulo: Ática, 1983.

_____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas* – MICELI, Sérgio (Org.). 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento de gosto*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRESCIANI, Maria Stella. *Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940*. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

_____. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

- _____. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- CANDIDO, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.
- _____. *O discurso e a cidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.
- _____. *Introdução à literatura brasileira*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010c.
- _____. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARONE, Iray. “A face histórica de *On popular music*”. *Constelaciones*, Revista de Teoria Crítica, n. 3, p. 148-178, diciembre de 2011.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *Razão e sentimento na comunicação musical: estudos sobre a dialética do Iluminismo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 3ª edição. Campinas: Editora da Unicamp. 2012.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, janeiro/abril 1991.
- CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologias*. Lisboa: Coleção Básica de Ciência e Cultura, 1994.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O Arranjo como Elemento Orgânico Ligado à Canção Popular Brasileira: uma Proposta de Análise Semiótica*. 226 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COHN, Sérgio (Org.). *Tom Jobim – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

_____. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, p. 7-20, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

D'AMATO, Claudio; TORRES, João P. M. and MALM, Olaf. DDT (dicloro difenil tricloroetano): toxicidade e contaminação ambiental - uma revisão. *Química Nova*. v.25, n.6a, p. 995-1002, 2002.

DELAUNAY, Charles. *Django Reinhardt*. New York: Da Capo, 1982.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a Época de Ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1963.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *O processo civilizador, volume 2: formação do Estado e civilização*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Escritos e Ensaios, 1: Estado, Processo e Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. & SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 857 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 23ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*. Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.- jun. de 2010.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, v.1, p. 30-57, jul-dez 2012.

GAVIN, Charles & RODRIGUES, Caetano (Org.). *Bossa Nova e Outras Bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: Ed. Viva Rio/Petrobrás, 2005.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade*. 276 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático, volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. & RANGER, Terence (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KOIFMAN, Fábio. *Imigrante ideal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

KRAUSCHE, Valter. *A Rosa e o Povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*. 355 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1984.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LAUS, Egeu. “Capas de Discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the turn of the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.92, p. 329-364, 2009.

MAIR, Lucy. *Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos Cebrap*, nº 34, p. 63-70, 1992.

_____. “O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. *Revista Piauí*, nº 89, fevereiro de 2014.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia* - FORACCHI, Marialice M. (Org.). São Paulo: Ática, 1982.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora UnB, 1990.

MEDRANO, Leandro & RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo tardio e Sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada do Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLS, Wright. *Sociologia* - FERNANDES, Heloísa Rodrigues (Org.). São Paulo: Ática, 1985.

MONSON, Ingrid Tolia. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos* - CALIL, Carlos Augusto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Samba falado: crônicas musicais* - JOST, Miguel (Org.), Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.15, n.43, junho de 2000.

_____. (et alii.). *A MPB em Discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEDER, Álvaro. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição*. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEIBURG, Federico (et alii.). *Dossiê Norbert Elias* – WAIZBORT, Leopoldo (Org.). São Paulo: Edusp, 2001.

NUNES, Benedito. “Música, Filosofia e Literatura”. In: _____. *Crivo de Papel*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1998.

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: _____. *O dorso do tigre*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 241 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Universidade de São Paulo, 1967.

POLETTI, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958*. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & outras notas*. AUGUSTO, Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SAFATLE, Vladimir. “Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural”. In: ALMEIDA, Jorge de & BADER, Wolfgang (Orgs.). *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepções das obras no Brasil*, volume 1. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 201-228.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes Editora, 1977.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1984].

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais* – WAGNER, Helmut R. (Org.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* - ensaios. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo vol. 1*. 5ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o Rádio não contou*. São Paulo: Editora Harbra, 1999.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. 158 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Revista *Ícone*, Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, v. 10, nº 2, p. 1-12, dez-2008.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1995.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *O erudito e o popular na produção do violonista Garoto*. 68 f. Relatório Final de Iniciação Científica - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual* (LPs da Elenco, 1963). 133 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 304 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. Tradução de Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WISNIK, Guilherme. “Em torno da ideia de beleza sem esforço: Arquitetura e Bossa Nova”. In: GARCIA, Walter (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 166-189.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 254 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZAPATA, Rafael Castillo. *Fenomenología del bolero*. 2ª ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

Trabalhos publicados online

MELLO, Jorge. *Trio Surdina: desvendando o mistério*. In: <<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com/2009/04/desvendando-o-misterio-trio-surdina.html>>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

OLSON, Lynn. *A Tiny History of High Fidelity*, part 1. 2005. Disponível em: <<http://www.nutshellhifi.com/library/tinyhistory1.html>>. Acesso em: 18 de abril de 2012.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 29, ano 10, outubro de 1995. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03>. Acesso em: 21 de março de 2012.

Discografia

Trio Surdina – Musidisc, 1953 (M-007).

Trio Surdina Interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi (ou *Trio Surdina n° 2*) – Musidisc, 1953 (M-014).

Trio Surdina e Orquestra Léo Peracchi – Musidisc, 1953 (M-008).

Trio Surdina n° 3 – Musidisc, 1953 (M-017).

Ouvindo Trio Surdina Volume 1 - Musidisc, 1953 (DL - 1006).

Ouvindo Trio Surdina Volume 2 - Musidisc, 1953 (DL - 1009).

Boleros em Surdina - Musidisc, 1958 (HI-FI 2016).

Trio Surdina em Bossa Nova - Musidisc, 1963 (ST. XPL - 32).

Jazz After Midnight, Dick Farney - Columbia, 1956 (LPCB 41.001).

Canção do Amor Demais - Festa, 1958.

Uma noite no Plaza - Radio, 1955.

Norberto Baldauf, Ritmos da Madrugada - Odeon, 1955 (LDS 3016).

Uma noite no Arpège - Rádio, 1956.

Erwin Wiener, piano com ritmo - Odeon, 1957 (MODB 3035).

Para Ouvir Amando... Waldir Calmon, piano e ritmo - Copacabana, 1955 (CLP 3003).

Fafá Lemos e Sua Orquestra, Jantar no Rio - RCA Victor, 1954 (BKL-2).

Nilo Sérgio e Sua Orquestra, Dançando Suavemente - Musidisc, 1959 (Hi-Fi XLP3).

Chega de Saudade - Odeon, 1959 (MOFB 3073).

O amor, o sorriso e a flor - Odeon, 1960 (MOFB 3151).

João Gilberto - Odeon, 1961 (MOFB 3202).

Periódicos

Coleção Revista da Música Popular (1954-1956). Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

Revista Carioca. Rio de Janeiro, 1951-1954.

Revista do Disco. Rio de Janeiro, 1953.

Revista Pesquisa Fapesp, nº 207, maio de 2013.

Revista Flan. Rio de Janeiro, 1952-1953.

Revista Long Playing. Rio de Janeiro, 1956-1960.

Entrevista

FRANÇA, José Menezes (Zé Menezes). *Entrevista I* (7 de julho de 2011). Entrevistador: Rodrigo Aparecido Vicente. Guapimirim, 2011. 3 arquivos .mp3 (178 min.).

Sites e blogs de colecionadores

www.ims.uol.com.br

www.dicionariompb.com.br

www.estudioaldemirmartins.com

www.releituras.com

www.youtube.com

<http://abracadabra-br2.blogspot.com.br/>

<http://bossa-brasileira.blogspot.com.br/>

<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com.br/>

<http://loronix.blogspot.com.br/>